



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

SANAT VE SANAT EĞİTİMİNDE HAZIR-NESNE

Fatih TAŞCI

Danışman

PROF. ÇAĞATAY İNAM KARAHAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Temmuz, 2018

TELİF HAKKI

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren altı (6) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Fatih

Soyadı : TAŞCI

Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi

İmza :

Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Sanat ve Sanat Eğitiminde Hazır-Nesne

İngilizce Adı : Ready-Made Object in Art and Art Education

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı:

Fatih TAŞCI

İmza:

KABUL VE ONAY

Fatih TAŞCI tarafından hazırlanan **Sanat ve Sanat Eğitimi**nde **Hazır-Nesne** adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Ondokuz Mayıs Üniversitesi **Güzel Sanatlar Eğitimi** Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.

Danışman: (Prof. Çağatay İnam KARAHAN)

(Güzel Sanatlar Eğitimi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

.....

BaŐkan: (Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN)

(Güzel Sanatlar Eğitimi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

.....

Üye: (Dr. Öğr. Üyesi Aytaç ÖZMUTLU)

(Grafik Tasarım, Ordu Üniversitesi)

.....

Üye: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

.....

Üye: (Unvanı Adı Soyadı)

(Anabilim Dalı, Üniversite Adı)

.....

Bu tezin **Güzel Sanatlar Eğitimi** Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans/ Doktora tezi olması için Őartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Tarihi: __/__/____

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

(İmza ve Mühür)



Aileme sevdiğime ve sanatseverlere

TEŞEKKÜRLER

Başta ailem olmak üzere lisans eğitimimden bu yana beni destekleyen ve üzerimde büyük bir emeği olan tez danıŐmanım Prof. Çağatay İnam Karahan'a teŐekkürlerimi sunuyorum. Tez yazım sürecinde de bana hep destek olan ve sıkıntılarımı paylaşan değerli dostlarım Ahmet Őavli'ye, Mehmet Çağlar'a, Eser Buğer'a, Abdulkadir Yıldız'a, Hacı Kara'ya, Aynur Sandıkçı'ya ve Nuray Gülten'e sonsuz teŐekkürlerimi sunuyorum.



SANAT VE SANAT EĞİTİMİNDE HAZIR-NESNE

Yüksek Lisans Tezi

Fatih TAŞCI

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2018



ÖZ

Bulutlu Nesne, Günlük Nesne olarak da bilinen Ready-Made diğer bir deyişle Hazır-Nesne kavramı, Modernizm döneminin kuşkusuz en etkili sanat ifadesi olarak sanat tarihinde önemli bir yeri olan kavramdır. Bu kavram Avrupa’da, günümüz sanat anlayışı ve sanatsal ifadesi olarak yaygınlığını sürdürse de ülkemizde bu kavram yaygın değildir. Kolaj, Asemblaj, , Montaj ve Atık Nesne gibi kavramların ve tekniklerin olgunlaşmasında Marcel Duchamp’ın Hazır-Nesne’si önemli bir etkidir. Hazır-Nesne örnekleri sanat tarihinin her döneminde görülmüştür. Ancak kavram olarak ele alınmaya başlandığı Modernizm’den günümüze kadar gelen süreçte Hazır-Nesne yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle Postmodernizm döneminin birçok sanat hareketinin de temelini oluşturmuştur. Hazır-Nesne’nin tanımı, amacı, sanattaki önemi, tarihsel süreci ve felsefesi ele alınarak diğer kavramlar ile birlikte açıklanmıştır.

Hazır-Nesne’nin sanat eğitiminde kullanımına ilişkin ülkemizdeki üniversitelerin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim dalı ve Güzel Sanatlar Fakültesi ana sanat dallarından akademisyen görüşleri alınmıştır. Hazır-Nesne geçmişten günümüze üzerine tartışmaların çok fazla olduğu bir kavramdır. Bu sebeple Hazır-Nesne’nin sanat eğitiminde kullanılmasına ilişkin akademisyenlerin görüşlerinde de tartışmaların varlığı açıkça gözükmektedir. Yapılan yazılı görme ve literatür taraması sonucunda Hazır-Nesne’nin sanat eğitiminde yer almasının gerekliliği ve atölye derslerinde Hazır-Nesne kullanımının sanatsal ifadeyi ve yaratıcı gücünü geliştirmesi için alternatif veya sanat nesnesi olarak yer alması gerektiği saptanmıştır. Yapılan yazılı görüşmede atölye derslerinde Hazır-Nesne’nin kullanımına yer verildiği ancak daha çok atık nesne veya kolaj/asemlaj teknikleri ile çalışmalar üretildiğine dair ifadeler yer almaktadır. Yazılı görüşmede ek bölümünde verilen sorulara aranan yanıtlarda sanat eğitiminde Hazır-Nesne’nin gerekliliği

konusunda akademisyenlerden gelen cevapların on üçü gerekli görürken ikisi gereksiz olarak net bir yargıda bulunmuştur ve yine Hazır-Nesne'nin sanat eğitiminde alternatif bir malzeme olması konusunda aynı oranda cevaplar verilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Hazır-Nesne, Sanat Eğitimi, Modernizm, Postmodernizm, Çağdaş sanat

Sayfa Sayısı : 130

Danışman : Prof. Çağatay İNAM KARAHAN

İkinci Danışman :



READY-MADE OBJECT İN ART AND ART EDUCATION

MS Thesis

Fatih TAŞCI

ONDOKUZ MAYIS UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

July 2018

ABSTRACT

Ready-Made, also known as Finding Object, Daily Object, in other words Ready-Made Object is a concept that has an important place in art history as the most effective art form of Modernism. Although this concept continues to be widespread in Europe as contemporary art and artistic expression, this concept is not common in our country. Marcel Duchamp's Ready-Made Objects is an important influence on the maturation of concepts and techniques such as Collage, Assembly, Assembly and Waste Object. Ready-Made Object examples are seen in every period of art history. However, from the standpoint of Modernism, which has begun to be considered as a concept, the Ready-Made Object has been widely used. Especially, it was the basis of many art movements of Postmodernism period. The definition of the Ready-Made Object is explained together with other concepts, taking into account the purpose, significance, historical process and philosophy.

For the use of the Ready-Made Object in art education, opinions of academicians were taken from the main art branches of Fine Arts Education Department, Painting Education Department and Fine Arts Faculty of the universities in our country. The Ready-Made Object is a concept in which there is a lot of debate over the past from the past. For this reason, the existence of discussions clearly appears in the views of the academicians regarding the use of the Ready-Made Object in art education. As a result of the written visual and literature survey, it has been determined that the Ready-Made Object should be included in art education and that the use of Ready-Made Object in workshop lessons should take place as an alternative or art object to develop artistic expression and creative power. There are expressions that the use of the Ready-Made Object is included in the workshop lessons, but the works are mostly produced by waste objects or collage / assemblage techniques. In the answers to the questions asked in the supplementary section on the written interview, the

thirteen of the answers from the academicians about the necessity of the Ready-Made Object in the art education were found necessary unnecessarily and two were given a clear judgment and the same answers were given about the fact that the Ready-Made Object is an alternative material in art education.

Key Words : Ready-Made Object, Arts Education, Modernism, Postmodernism, Contemporary Art

Number of Pages : 130

Advisor : Prof. Çağatay İNAM KARAHAN

Co-advisor :



İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI.....	II
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	III
KABUL VE ONAY	IV
TEŞEKKÜRLER	VI
ÖZ.....	VII
ABSTRACT.....	IX
İÇİNDEKİLER	XI
TABLolar LİSTESİ.....	XIV
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
I. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi	2
1.3. Alt Problemler	2
1.4. Araştırmanın Amacı.....	2
1.5. Araştırmanın Önemi	3
1.6. Sayıtlar (Varsayımlar).....	4
1.7. Kapsam ve Sınırlılıklar	4
1.8. Tanımlar	5
İKİNCİ BÖLÜM.....	6
II. KURAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Sanat Eğitimi.....	6
2.1.1. Tanımı	6
2.1.2. Önemi.....	8
2.1.3. Tarihçesi	11
2.2. Hazır-Nesne (Ready-Made).....	16
2.2.1. Tanımı	16
2.2.2. Önemi.....	17
2.2.3. Amacı	18
2.2.4. Tarihçesi	20
2.2.5. Yöntem ve Teknikler	70
2.3. Sanat Eğitiminde Hazır-Nesne	73
2.4. Üniversiteler/Okullar	75

2.4.1. Hans Hofmann School of Fine Arts Education (Hans Hofmann Güzel Sanatlar Eğitimi Okulu).....	75
2.4.2. Black Mountain College (Kara Dağ Koleji)	77
2.4.3. Free International University (Uluslararası Özgürlük Üniversitesi)78	
2.4.4. Kunst Akademia Düsseldorf (Düsseldorf Sanat Akademisi).....	79
2.4.5. School of the Art Institute of Chicago (Chicago Enstitüsü Sanat Okulu)	82
2.4.6. Goldsmiths University of London (Goldsmiths Londra Üniversitesi)	84
2.4.7. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	86
2.4.8. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	88
2.4.9. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	89
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	92
III. YÖNTEM	92
3.1. Araştırma Modeli	92
3.2. Çalışma Grubu	92
3.2.1. Görüşme Yapılan Akademisyenlere İlişkin Bilgiler	92
3.3. Veri Toplama Araçları.....	98
3.4. Veri Toplama Tekniği.....	98
3.5. Verilerin Analizi	99
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	100
IV. BULGULAR	100
4.1. Akademisyenler İle Yapılan Yazılı Görüşmelerin Analizi	100
4.1.1. Güzel Sanatlar Fakültesi.....	100
4.1.2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı	106
BEŞİNCİ BÖLÜM	110
V. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	110
5.1. Tartışma ve Sonuç	110
5.1.1. Sanat ve Sanat Eğitimi'nde Hazır-Nesne'yi İçeren Uygulamaların Gerekliği Hakkında Görüşleriniz Nelerdir? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç.....	110
5.1.2. Atölye Derslerinde Alternatif Bir Malzeme Olarak Hazır-Nesne'nin Kullanımıyla İlgili Görüşleriniz Nelerdir? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç.....	112
5.1.3. Atölye Derslerinde Hazır-Nesne Uygulamalarının Öğrencilerin Yenilik ve Özgünlük Açısından Çalışmalar Üretmesindeki Etkisini Değerlendiriniz? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç.....	114
5.2. Öneriler	118
KAYNAKÇA	121



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Unvan İle İlgili Bulgular.....	93
Tablo 2: Yaş İle İlgili Bulgular	93
Tablo 3: Kurumlar İle İlgili Bulgular.....	94
Tablo 4: Bölümler İle İlgili Bulgular	94
Tablo 5: Yıl İle İlgili Bulgular	95
Tablo 6: Dersler İle İlgili Bilgiler	95
Tablo 7: Unvan İle İlgili Bulgular.....	96
Tablo 8: Yaş İle İlgili Bulgular	96
Tablo 9: Kurumlar İle İlgili Bulgular.....	97
Tablo 10: Yıl İle İlgili Bulgular	97
Tablo 11: Dersler İle İlgili Bulgular	97



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1964.....	17
Şekil 2: Pablo Picasso, Sise, Bardak ve Keman, Karışık teknik, 1912.....	21
Şekil 3: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942.....	22
Şekil 4: Jean Arp, Tristan Tzara'nın Portresi, 1916-17.....	25
Şekil 5: Raoul Hausmann, mechanical head, 1920.....	26
Şekil 6: Marcel Duchamp, Kırık Kolun Önü, 1964.....	27
Şekil 7: Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	28
Şekil 8: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.....	29
Şekil 9: Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj, 1913-1914.....	30
Şekil 10: Marcel Duchamp, Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası, 1938.....	30
Şekil 11: Marcel Duchamp, Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 1915-1923.....	31
Şekil 12: Marx Ernst, Santa Conversazione, 1921.....	33
Şekil 13: Marx Ernst, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924.....	34
Şekil 14: Man Ray, Armağan, 1920.....	34
Şekil 15: Meret Oppenheim, My Nurse, 1936.....	36
Şekil 16: Robert Rouschenberg, Yatak, 1955.....	38
Şekil 17: Robert Rouschenberg, Charlene, 1954.....	39
Şekil 18: Jasper Johns, Üç Bayrak, 1955.....	39
Şekil 19: Richard Hamilton, günümüzün evlerini bu kadar farklı ve çekici kılan nedir?, 1956.....	40
Şekil 20: Andy Warhol, Campbell Çorba, 1962.....	43
Şekil 21: Andy Warhol, Marilyn Diptiği, 1962.....	44
Şekil 22: Andy Warhol, Brillo Boxes, 1970.....	45
Şekil 23: Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962.....	47
Şekil 24: Yves Klein, boşluk, 1958.....	49
Şekil 25: Fernandez Arman, dolu, 1960.....	49
Şekil 26: Fernandez Arman, Long term parking, 1982.....	51
Şekil 27: Fernandez Arman, Sweet Home, 1960.....	51
Şekil 28: Jean Tinguely, Homeage to New York, 1960.....	52
Şekil 29: Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966.....	55
Şekil 30: Sol LeWitt, Progressive Structure, 1991.....	55
Şekil 31: Dan Flavin, Monuments for V. Tatlin, 1966.....	56
Şekil 32: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	59
Şekil 33: Wolf Vostell, Endogen Depression, 1980.....	60
Şekil 34: Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, 1963.....	61
Şekil 35: Joseph Beuys, Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?, 1965.....	62
Şekil 36: Joseph Beuys, Kır Kurdu. Amerika'yı Severim ve Amerika'da Beni Sever, 1974.....	63
Şekil 37: Jannis Kounellis, Cavalli, Canlı Atlar, 1969.....	64
Şekil 38: Mario Merz, Giap İglosu, 1968.....	65
Şekil 39: Michelangelo Pistoletto, Venus of the rags, 1967.....	66
Şekil 40: Jeff Koons, Yeni Dönüştürülebilir Elektirik Süpürgesi, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, 1987.....	67
Şekil 41: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000.....	68
Şekil 42: Pierre Pinoncelli, Duchamp'ın "Fountain" Hazır-Nesne'si'ne müdahalede bulunduğu eylem, 1993.....	69

Şekil 43: Shere Levine, Marcel Duchamp'tan Sonra "Fountain", 1991	69
Şekil 44: Richard Stankiewicz, Instruction, 1957	76
Şekil 45: Allan Kaprow, Yard, 1961	77
Şekil 46: Robert Rauschenberg, "Minutiae" çalışması, 1954	77
Şekil 47: Waldo Bien, NL: 'Shaving/Savings', 1984	79
Şekil 48: Düsseldorf Sanat Akademisi, öğrenci çalışması.....	80
Şekil 49: Düsseldorf Sanat Akademisi, öğrenci çalışması.....	80
Şekil 50: Breanna Robinson, Found object and embroidery, 2017	84
Şekil 51: Öğrenci Çalışması, Jiwon Jung.....	85
Şekil 52: Baldassarre Ruspoli, mixed media installation, 2015.....	86
Şekil 53: Hazal Ünsal, Aile Fotoğrafi, 2014	87
Şekil 54: Ezgi Ecem Okşin, Uzunlamasına, 2015.....	87
Şekil 55: Gazi Üniversitesi Heykel Bölümü Öğrenci Çalışmaları.....	89
Şekil 56: Gazi Üniversitesi Heykel Bölümü Öğrenci Çalışmaları.....	89
Şekil 57: Emel Kayın, Üç Boyutlu Sanat Atölyesi, Non-Communication, 2017	91
Şekil 58: Şevval Öztürk, Yüzük Kutusu İçerisinde Olanlar, 2017	116
Şekil 59: Şevval Öztürk, Güncel Sanat Atölyesi, Sonsuz Döngü, 2018	117

SİMGELER VE KISALTMALAR

MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
YÖK	Yüksek Öğretim Kurumu
Çev.	Çevirmen
Ed.	Editör
s.	Sayfa

BİRİNCİ BÖLÜM

I. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Sanat, ilk çağdan bu yana insanoğlunun duygu ve düşüncelerini ifade edebildiği bir dil olma özelliğini taşımaktadır. Başka bir ifadeyle, “insan gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratması, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma eylemidir. Amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, beceri ve düşünce gücü kullanılarak ifade edilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliği olarak da tanımlanabilir” (Karahana, 2003, s. 1). Sanat, ilk çağda insanların avlanmak için bir motive aracı ve av hazırlığı olarak görülürken, Rönesans ile beraber sanat artık dini konuların anlatıldığı bir araç olmaya başlamış, daha sonralarda ise sanatçı kralın himayesinde çalışan bir işçi sıfatında konumunu bulmuştur. 19. yy’ın sonları ile 20. yy’ın başlarında teknolojik, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan sanayi devrimi ve reform hareketleri ile beraber modernleşme sürecinde, sanatın tanımı amaç ve içeriği ile birlikte değişimi/evrimleşmesi ve Marcel Duchamp’ın sanata kattığı yeni bakış açısıyla beraber ortaya çıkan Hazır-Nesne kavramı sanat tanımı içerisinde yer almaya başlamış ve 20. yy’da önemli tartışmalara sahne olmuştur.

Modern sanat anlayışında Hazır-Nesne, Marcel Duchamp’ın resim sanatında kullanmış olduğu gündelik ve hiçbir özelliği olmayan sıradan nesnelere sanat eseri konumuna yükseltilmiş, Pablo Picasso, Max Ernst, Kurt Schwitters, Andy Warhol, Joseph Beuys ve günümüz sanatçılarından Damien Hirst gibi önemli isimler, çalışmalarında Hazır-Nesne’yi kullanmışlardır. Bu bağlamda, ortaya çıkan Dadaizm, Neo-Dada, Pop-Art, Yeni Gerçekçilik gibi sanat hareketlerinde Hazır-Nesne önemli bir konumda yer almakla beraber, günümüzde de sergilenmeye ve sanat alanı içerisinde yerini korumaya devam etmektedir.

Sanat eğitimi, çağdaş ve duyarlı toplum yetiştirmeyi amaçlayarak bireye özgürce anlatım olanakları sunar. Günümüz sanat eğitiminin temel amaçlarından biri öğrencinin, kapasitesi göz önüne alınarak yeteneklerinin geliştirilmesi ve düşüncelerini özgürce ifade edebileceği bir ortam sağlamaktır. Sanat eğitiminin

eğitici ve öğretici amaçlarının da göz önünde bulundurulması gereken önemli bir konudur. Bu anlayış çerçevesinde oluşan eğitim kurumlarında sanat yoluyla eğitim veya sanat eğitimi gibi 2 temel eğitim felsefesinin hâkim olduğu görülmektedir. Ancak ağdaş eğitim sisteminde, ğrenci daha çok araştıran, sorgulayan bir konumda yer almaktadır. Bu sebeple sanat eğitiminde sorgulamaya dayalı, düşünce bazında odaklanan ve kendisini iyi tanımamasını sağlayarak, cesaretlendirmek, zgr düşünmesini sağlamak gerekmektedir. Bu yüzden lisans düzeyindeki öğrencilerin çağın gerektirdiği koşulda sanatsal çalışmalarını üretebilmeleri için Hazır-Nesne kavramını sanat eğitimi içerisinde ele alarak, disiplinlerarası sanat eğitimi ortamı sağlamak gerekmektedir.

1.2. Problem Cümlesi

Hazır-Nesne ve sanat eğitimi ilişkisinde ortaya çıkabilecek sonuçlar araştırılarak, “Sanat ve Sanat Eğitiminde Hazır-nesne uygulamaları ve uygulama yöntemleri nasıl yer almaktadır?” sorusuna cevap aranmıştır.

1.3. Alt Problemler

Araştırmada probleme çözüm getirmek amacıyla aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1. Sanat ve Sanat Eğitiminde Hazır-Nesne kullanımını içeren uygulamaların yer almasının gerekliliği var mıdır?
2. Güzel sanatlar Faklteleri ve Eğitim Faklteleri Resim-İş ğretmenliği Bölümleri atölye derslerinde, alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanımı nasıldır?
3. Sanat eğitiminde Hazır-Nesne kullanımının, öğrencilerin uygulama sürecinde yeni ve özgün çalışmalar üretmeleri bakımından katkısı nasıl olmaktadır?

1.4. Araştırmanın Amacı

Günümüz sanat ve sanat eğitiminde, Hazır-Nesne kavramına açıklık getirilerek, sanat eğitimi bağlamında, Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yaratıcılığı üzerindeki etkisinin olup olmadığını sorgulamak ve yaratıcı düşünme yetilerini geliştirmek amacıyla öğrencileri bu bağlamda teşvik etmektir.

Bu süreç içerisinde öğrencilerin günümüz sanatına olan bakış açılarını genişletmek ve sürekli kendilerini malzeme ve teknik açıdan çağın gerektirdiği teknolojik

koşullar ile güncel tutmalarını sağlamak amacı ile çağdaş sanat eğitimi çerçevesinde, öğrencilerin araştırmaya, sorgulamaya ve bireysel sanat düşüncelerinin oluşmasına olanak sağlamak ve aynı zamanda Hazır-Nesne'nin sanat eğitimindeki önemini ortaya çıkarmak amacıyla, araştırma gerçekleştirilmiştir.

1.5. Araştırmanın Önemi

Modernizm ile ortaya çıkan avangart sanat, sanat eğitime de büyük ölçüde yansımış ve birçok Avrupa ülkesinde eğitim alanında yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda ülkemizdeki eğitim kurumlarının da çağın gerektirdiği şekilde eğitim öğretim programlarının ders müfredatı olarak yenilenmesi/güncellenmesi önemlidir. Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinin müfredatlarının esnek olmasından kaynaklı olarak çağdaş sanat uygulamalarını içeren derslere yer verilmekte ve öğrencilere uygulanmaktadır. Özellikle sanatın merkezinde yer alan Güzel Sanatlar Fakülteleri taşra bölgelerindeki fakültele kıyasla müfredatlarında daha fazla ele alınmaktadır. Ancak Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği bölümünde yer alan müfredat ise öğretmenlik uygulamalarının ve pedagojik formasyon eğitiminin ağırlıkta olmasından kaynaklı sınırlıdır. Bölümde var olan müfredatta ise geleneksel sanat eğitimi kapsayan sanat uygulamaları dersleri yer almaktadır. Bu sebeple, müfredat gereği Resim-İş Öğretmenliği okuyan lisans öğrencisinin çağdaş sanat uygulamalarını anlayabilmesinde, okuyabilmesinde ve yorumlayabilmesinde yetersiz kalmaktadır. Onan'ın da (2016) ifade ettiği gibi geleneksel sanat eğitiminin, günümüz sanat algısının anlaşılması ve yorumlanmasında yetersiz kaldığı ortaya çıkmaktadır. Ancak, çağdaş sanat uygulamalarının, sanat eğitime yansımaları ile bu sorunun ortadan kalkacağı mümkün gözükmemektedir. Bu nedenle araştıran, sorgulayan, yaratıcı ve özgür bireylerin yetiştirilebilmesi için öğrencinin endüstriyel ürün olarak Hazır-Nesne'yi, kendi benliğini ve bilinçaltındaki tasarımlarını dışarı vurma ve duygularını yansıtabilmesi bakımından kullanılması önemlidir.

Hazır-Nesne (Ready-made) kavramı gibi Kolaj (College), Asemblaj (Assemble), Buluntu Nesne (Found Object), Günlük Nesne (Everyday Object), Atık Nesne (Waste Object) vb. kavramlarının da sanat anlayışı içerisinde yer aldığı görülmektedir. Hazır-Nesne kavramı batı sanat anlayışında kullanımı yaygın olsa da ülkemiz sanat anlayışında bu kavram henüz yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bu bağlamda, ülkemiz sanat eğitimi kurumlarında, öğrencilere sanatsal üretim biçimi

olarak Hazır-Nesne'nin, kullanımının düşünme ve tasarım boyutuna etkisi bakımından sanata bakış açılarının genişletilmesini sağlayacaktır. Öğrencinin, nesneyi biçimlendirerek işlevinin dışında geri dönüşümün önemini kavraması ve yeni formlar inşa etmesi ve bu bağlamda, Hazır-Nesne'yi tüketim ortamından sanat objesine dönüşümünü sağlayabilmesi bakımından önemlidir.

1.6. Sayıtlar (Varsayımlar)

1. Yapılacak olan yazılı görüşmelere akademisyenlerin tarafsız ve samimi cevaplar vereceği varsayılmıştır.
2. Akademisyenlerin Hazır-Nesne ile ilgili uygulamaları biliyor oldukları varsayılmıştır.
3. Hazır-Nesne kullanımının sanat eğitime vereceği katkılara ilişkin yeteri kadar alanında uzman akademisyenlerin görüşlerinin objektif olduğu varsayılmıştır.
4. Araştırmada kullanılan kaynaklar, alt problemlerde belirtilen kavramları açıklayıcı nitelikte olduğu varsayılmıştır.
5. Hazır-Nesne kullanımının sanat eğitimi içerisinde yer aldığı, öğrencilerin çalışmaları üzerinde önemli bir etkisi olacağı varsayılmaktadır.

1.7. Kapsam ve Sınırlılıklar

1. Türkiye'deki yüksek eğitim kurumlarından, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı lisans öğrencilerinin aldığı sanat eğitimini kapsamaktadır.
2. Araştırmada, Cumhuriyet Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Erzincan Üniversitesi, Dumlupınar Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Aksaray Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda atölye derslerine giren akademisyenlerin yazılı olarak görüşleri alınmıştır.
3. Araştırmada, Hazır-Nesne'yi kullanan önemli sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.
4. Araştırma, Güzel Sanatlar Fakültesi lisans öğrencilerinin atölye derslerinde yaptıkları çalışmaların, Hazır-Nesne örneklerini kapsamaktadır.

1.8. Tanımlar

Sanat: “Bir duygunun, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü ve bunların sonunda erişilen üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır (T.D.K, para. 2).

Sanat Eğitimi: “İnsanın yaratıcı güçlerini ortaya çıkarmasına yardımcı olacak koşulları hazırlayan ve bireyin kişilik kazanmasını sağlayan bir etkinliktir” (Gençaydın, 1990, s. 44).

Hazır-Nesne(Ready-Made): “sanatçının basit seçimi sayesinde sanat nesnesinin saygın konumuna yükseltilmiş olan günlük kullanım nesnesidir” (Duchamp, 1938, s. 23).

Modernizm: “çağdaş anlayışa uyararak bilinen teknikler içinde sanat yapma görüşü ve mesleği, çağcılık” (Turani, 2015, s. 99).

Postmodernizm: “post eki, sonrası anlamında olduğundan postmodern terimi modern olarak adlandırılan dönemin aşıldığını ifade eden bir sözcük olmaktadır” (Turani, 2015, s. 117).

Çağdaş Sanat: “Modern sanatın aksine üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç; çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı, günümüze kadar süregelen ve bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle 'Çağdaş' olarak adlandırılan sanat biçimleridir. Başka bir deyişle sanat için çağdaş, Modernizm'den sonra gelen ve şu an için Postmodernizm'i de içinde barındırıp bununla sınırlı kalmayan bir terimdir” (Artun ve Öрге, 2013, s. 11).

Asemblaj: “ilk kez New York'taki Museum of Modern Art'da 1961'de düzenlenen bir sergideki somut nesnelerin katkısıyla üç boyutlu bir kolaja dönüştürülen geleneksel tablo resmine ilişkin eserler için kullanılmıştır” (Turani, 2015, s. 16).

Kolaj: “bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser” (Turani, 2015, s. 76).

İKİNCİ BÖLÜM

II. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanat Eğitimi

2.1.1. Tanımı

Sanat Eğitiminin tanımını yapmadan önce eğitimin ve öğretimin tanımını yapmak, eğitimin amacı doğrultusunda sanat eğitiminin bu tanım içerisindeki yerini ve işlevini ele almak daha doğru bir adım olacaktır. Eğitim, yeteneklerini ve davranışlarının istenilen doğrultuda geliştirilmesi veya bireye yeni yetenekler, davranışlar kazandırarak topluma faydalı bir birey yetiştirme olarak tanımlanabilir. Kısaca eğitim, bireylerin davranışlarında istedik veya eğitim amaçlarına uygun değişimler meydana getirme sürecini kapsar. Bireyin eğitim almaya başladıktan sonraki süreçte istedik davranışlar sergilemesi veya birbiri ardına sıralanan öğrenmelerin hedef ve amaca uygun bir şekilde yerine getirilmesi ile eğitim gerçekleştirilmiş olur. Eğitim sadece okullarda olmayacağı gibi bireyin bulunduğu toplum ve çevresinde kazandığı davranışlarda eğitim sürecini etkileyebilir niteliktedir. “Diğer bir deyişle eğitim, insanı ve insana bağlı değerleri bir bütün olarak algılamak, algılatmak, bu konuda bilinçlenmek, bilinçlendirmek süreci olmalıdır. Yani insan haklarını ve bu haklar altında yatan temel gerekçeleri öğretme ve öğrenme süreci olmalıdır” (Erinç, 2004, s. 26).

Eğitim sayesinde toplumda oluşan kültürler farklılaşır ve bu kültürler toplumun birer yapı taşı haline gelmesini sağlar. Eğitim, insanoğlu için zorunluluk içerir. İnsan doğduğu andan itibaren yaradılışında da var olan öğrenme veya merak duygusunu tatmaya başlar. Bu sebeple insan eğitimini ilk olarak anne ve babadan alarak, yaşadığı toplum içerisinde şekillenmeye başlar.

Öğrenme ise eğitimden farklı olarak bireyin elde etmiş olduğu bilgiyi kaydetme ve daha sonrasında o bilgiyi hatırlayıp kullanması ile gerçekleştirilmiş olur. Öğrenme; konuşmak, yazmak, birtakım bilgi ve beceri gibi kalıcı davranışlar kazanma süreci olarak tanımlanabilir. Öğrenmenin, bireyin doğumundan, ölümüne kadar devam eden bir süreç olduğu söylenebilir. Bu süreçte sanat eğitimi, tüm öğrenme biçimlerini desteklediği gibi bireyin var olan yeteneklerini bilgi ve birikimlerini ortaya çıkarmak amacı ile bireye estetiksel ve sanatsal beceri kazandırma sürecini kapsar. Bu süreçte

birey, kendi bilgi ve becerilerini uygulayarak istendik hedef davranışlarını gerçekleştirmiş olur (Artut, 2009).

Sanatın gelişim gösterdiği her dönemde olduğu gibi sanat eğitimi de sanatın değişim ve dönüşümüne bağlı olarak ortaya çıkmış ve varlığını devam ettirmiştir. Sanat eğitimi ilk çağdan beri usta-çırak ilişkisi ile başlamış daha sonralarda ise farklı oluşumlar içinde yer alarak günümüze kadar gelmiş bir eğitim biçimidir.

Sanat eğitimi, Buyurgan'ın da (2012) belirttiği gibi insanın eğitimi için önemli bir faktördür. Sanat eğitimi yalnızca yetenekli ve yaratıcı bireylerin eğitilmesi için değil, toplum içerisinde yaşayan herkesin faydalanabileceği ve gerekli olan bir eğitim bilimidir. “Burada sanat eğitiminden amaçlanan, sanatçı yetiştirmeye yönelik eğitim değil, bireyin sanat yoluyla eğitimi, yani bireyin estetik eğitimidir.” Sanat eğitimi bireyin yaratıcı yönünün keşfedilmesinde kolaylık sağlayacak ortamı oluşturan ve bireyin kişiliğinin gelişimini sağlayan bir tür etkinlik olarak tanımlanabilir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012, s. 9). Kırısoğlu'na (2015) göre;

“Sanat eğitimi elbette okul izlencelerinde zorunlu olarak öğretilmesi gereken bir derstir; yaşam boyu etkisini sürdürmesi beklenen, insanı bilgilendiren, düşündüren, yetkinleştiren, arındıran, mutlu eden çok özel bir kültür alanıdır. İnsan usu salt bilgi araştıran, toplayan, üreten değil aynı zamanda estetik anlamda olaylara, olgulara ve nesnelere değer yargısı ile yaklaşan bir yapıdadır. Bu bağlamda sanat eğitimi elbette okul izlencelerinde kendi amaçlarını gerçekleştirmek üzere yer alması gereken bir konu alanı, bir disiplindir” (s. 3).

Artut (2009) ise sanat eğitimini tanımlarken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Tüm öğrenme biçimlerini (Bilişsel-Görsel-Duyuşsal-Kinetik) desteklemektedir. Çünkü sanat eğitimi; öğretici ile öğrenen arasında önceden programlanmış estetiksel etkinlikler çerçevesinde oluşan amaçlı, anlamlı iletişim ve etkileşimlerle gerçekleşir... Sonuç olarak sanat eğitimi, bireylerin yaşamış deneyimlerini, keşfedebilecekleri ve kişisel becerilerini geliştirebilecekleri özel bir araç biçiminde yönlendirebilir. Bu araç sanatsal öğrenme ile kendilerini keşfetmesi, diğer bireyler ile bağ kurması, diyaloglar geliştirmesi, artistik entelektüel tavır alabilmesine yardımcı olur” (s. 98).

Artut'un da (2009) belirttiği gibi sanat eğitiminin biçimsel olarak varlığının olmadığı düşünülse de bireyin içinde bulunan sanatsal beceri, içgüdü veya kendiliğinden öğrenme yolu ile ortaya çıkan bir davranış olduğu söylenebilir. Bir bakıma birey kendisini okullarda eğitim alarak keşfedebileceği gibi kendi kendine yaşayarak deneyimlediği sonuçlar karşısında sanatsal becerisini keşfedebilecektir (Artut, 2009).

San (2010) ise Sanat eğitimini şu şekilde tanımlamakta ve sınıflandırmaktadır:

“20. yy'in başından bu yana sanat eğitimi kavramı genel anlamda, güzel sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamda ise okullardaki ilgili bölüm ve sınıflarda bu alana ilişkin verilen dersleri kapsar... Özellikle sanat eğitimi daha çok plastik sanatlar alanında verilen eğitim biçiminde anlaşılmaktadır. Ancak sanat eğitiminin görsel-yorumsal alanını içereceği ya da tüm sanat dallarını mı kapsayacağı konusunda değişik görüşler savunulmuştur. Bu sebeple 'Görsel Sanatlar Eğitimi' ya da 'Plastik Sanatlar Eğitimi' gibi kavramlar kullanılmaya başlanmış daha sonralar da ise 'Müz'sel Eğitim' ve ya 'Estetik Eğitimi' gibi kavramlar önerilmiştir” (s. 17-18).

2.1.2. Önemi

Sanat eğitimi, insan ruhunu yüceltmek, bireylerin topluma duyarlı, çağdaş ve bilinçli yetişmesi aynı zamanda bireye görmeyi, dokunmayı ve işitmeyi öğrettiği gibi çevresini algılayıp biçimlendirmesi bakımından önemlidir. Sanat eğitimi bireye yalnızca bakmayı değil, görmeyi öğretmektedir. Sanat eğitimi ile birey sanatsal düşüncelerini özgürce ifade edebilme olanağını kazanır ve bu süreç içerisinde birey eleştirel düşünebilme, yeteneklerinin işlenerek üretken ve kendinden emin, estetik duyguları gelişmiş, sentez ve yorum yapabilme gibi davranışları da beraberinde kazanmış olur (Artut, 2009).

Sanat eğitimi bireyin kendini ifade edebileceği özgür bir ortamdır. Bu sebeplede bireyin kişiliğinin gelişimi, kendi özgüvenini kazanmasında önemli bir rol oynar. Uygulama derslerde ortak yapılan çalışmalarda paylaşımı, düzeni ve malzemeyi kullanma gibi konularda bireyin bilinçlenmesini sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012).

Her ne olursa olsun yaşadığımız toplumda, sanat eğitimi kaçınılmaz bir gereksinim haline gelmiştir. Ne var ki hızla gelişen teknoloji, sanayileşen, kentleşen toplumdaki bireylerin makineleşmenin yarattığı ruhsal sıkıntılar ve hızlı yaşam kişilerin duygularını kısıtlama gibi özelliğe sahiptir. Bu sebeple sanat eğitiminin önemi bireyde ruhsal anlamda deşarj olma imkânı vermekte ve bireye toplum içerisinde özgüvenli bir kişi olma olanağını sunmaktadır. Bu yüzden sanat eğitiminin özellikle günümüz toplumunda hayatın çok önemli bir noktasında yer aldığı söylenebilir. Dengeli ve sağlıklı bir toplum oluşması için önemli koşullardan birisi de sanat eğitimidir. “Ünlü sanat tarihçi Herbert Read; Sanat hayata uygulanan öyle bir mekanizmadır ki, onsuz toplumlar dengelerini kaybederler.” diyerek sanatın ve sanat eğitiminin toplumdaki etkisinin ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır (Artut, 2009, s. 120).

Ünver (2002) ise “Sanat Eğitimi” adlı kitabında sanat eğitiminin amaçlarını ve önemini şu şekilde maddelendirmiştir:

1. Öğrencilerin duyuşsal alana yönelik algılama ve ayırt etme yeteneklerini geliştirebilme
2. Öğrencilerin tasarlama yetilerini geliştirebilme
3. Öğrencilerin analiz ve sentez yapabilme becerilerini geliştirebilme
4. Öğrencilerin sanat eserlerine karşı ilgi ve duyarlılıklarını geliştirebilme
5. Sanat eserlerinden haz alabilme
6. Sanatın çeşitli teknik ve yöntemleri ile kendilerini ifade edebilme (s. 16).

20. yy’ın sanat eğitimi büyük ölçüde etkilemiş, bu alandaki kongrelerin örgütleyicilerinden ve konunun önemi ve gerekliliğiyle ilgili önemli bulgular ortaya koyan sanat eğitimi kuramcısı Alfred Lichtwark’ın 1887 yılında “Okullarda Sanat” başlıklı konuşmasını San (2010) şu şekilde yorumlamaktadır: “sanat eğitimi için Lichtwark önemli bir başlangıç ve dayanak noktasıdır. Lichtwark, bu konuşmasında üç önemli noktaya odaklanmıştır. Eğitimin amaç ve gereği olarak benimsedikleri, bu eğitimin geniş kapsamlı çerçevesi yani sanatsal eğitim hakkındaki düşündükleri ve okullardan beklentiler” (s. 83). Ünver’e (2016) göre:

“Sanat eğitimi geleneksel olandan öte, geleceğe yönelik dinamikleriyle, klasik eğitimin topluma yansıttığı edilgen yapıyı ötelir. Toplumsal sorunlara karşı düşünce geliştiren, amaca uygun değerler üreten, tutarlı insanlar yetiştirir. Geleneksel biçim ve içeriklerin korunması ve benzeri boyutları irdelerken, gelenekselin aşılp yeni olanın, yeni sanatsal biçimlerin, yeni düşüncelerin yaratılmasına olanak hazırlar. Bu nedenle eğitim programları sürekli güncellenmektedir. Sanat eğitimi yeni süreçte amaç boyutunda ön plana çıkmakta ve genel eğitimin önemli bir bileşeni olmaktadır. İfade edildiği gibi, var olanları doğru görmek, doğru algılamak, aralarındaki ilişkileri doğru sorgulamak, anlamlı ilişkiler kurmak, yeniden kurgulamak, reel olana alternatif irreel bir bütün oluşturmak sanat eğitimiyle mümkündür” (s. 872).

Geçmişten günümüze sanat eğitiminin tanımı ve kapsamı bakımından birçok tartışmayı da beraberinde getirdiği gibi bu durum günümüz sanat eğitimi de içine almakta ve sanat eğitiminin önemini “Sanat Yoluyla Eğitim” veya “Sanat Eğitimi” gibi başlıklar üzerinden sanat eğitimi kuramcıları tarafından araştırmalar yapılarak, vurgulanmaya çalışılmıştır. 19. Yy’dan bu yana sanat eğitimi üzerine ortaya çıkan kuramlar, Modernizm döneminde teknolojik gelişmeler ve savaşların verdiği yıkımın etkisi ile sürekli değişime maruz kalmıştır. Bu konu ile ilgili olarak San’ın (2010) yazmış olduğu “Sanat Eğitimi Kuramları” adlı kitapta sanat eğitimi ile ilgili ortaya atılan birçok görüş aktarılmaktadır. 1900’lü yıllarda özellikle Almanya’da sanat eğitimi konusunda birçok farklı görüş ele alınmıştır. Düşünürlerden biri temel sanat eğitimi gerekli görülürken, diğeri sanat eğitimi birey için oyun olarak görür. Bu süreçte sanat eğitimi ve sanat eğitbiliminin öncelikle terminolojik gereksinime ihtiyacı olduğu aşikârdır (San, 2010).

Sanat eğitiminin insanın içinde yatan yaratıcı düşünce fikrini ortaya çıkarmada ön ayak olmasının yanı sıra çevresinde bulunan nesnelere estetik güzellik ile bakabilme, farklı düşünebilme, araştırma ve sorgulama yetisi de kazandırmakta olduğu söylenebilir. Bu bakımdan günümüz teknolojisinin ve toplumunun yarattığı sosyo-kültürel ortam içerisinde sanat eğitimi daha da önemli ve değerli kılınmaktadır.

2.1.3. Tarihçesi

Sanat eğitimi, ilk çağdan itibaren usta-çırak ilişkisiyle başlayarak geliştirilmiş ve daha sonraki süreçte farklı yöntem ve metotlar uygulanarak günümüz sanat eğitimi sistemini almıştır. Bu süreçte sanat ve sanat eğitimi, Rönesans ile birlikte Aydınlanma Çağında, akla giden yolun açılması için bir ön koşul olarak görülmüştür. Platon'a (2005) göre: "sanat, doğanın taklidini yansıttığı için gerçekliği oluşturan ideallerden uzaklaşır ve aynı zamanda ilham kaynağı sonucunda üretildiği için bilimsellik içermeyeceği gibi öğretici bir faktörü de olamaz" (s. 28). Platon'un öğrencisi olan Aristoteles ise sanatı taklit olarak görür ancak konuların değişebileceği ve anlatım biçimlerinin farklılaşması bakımından Mimesis'in daha yetkin konumda olacağı kanısındadır. Aristo'ya (1983) göre: "sanat, hem taklit, hem yanılısma hem de yaratıcılıktır. Bu sebeple Mimesis'i insanın doğasında var olan temel bir içtepi olarak görmekte ve insanın daha çocukluğundan itibaren öğrenmesinde taklidin, etkin bir rolü olduğunu düşünmektedir" (s. 16).

Antik Yunan Dönemi'nde, sanat ve eğitim üzerine düşünceler, siyasi konuların ekseninde ortaya çıkmıştır. Bu süreç içerisinde devletin oluşturduğu düzende sanat ve eğitiminin temelinde fayda ve iş yatmakta, sanat ve sanat eğitimi birer araç unsuru olarak kullanılmaktadır. Sanat eğitimi alan ayrıcalıklı sınıfın ise daha rahat yaşamlarını sürdürebilmeleri için sanat eğitimi verilmiştir. Bu dönemde sanat eğitimi sanatla ilgilenen insanlar için çıraklık eğitimi ile ustalar tarafından taklit yolu ile gerçekleşir.

Rönesans Dönemi'nde ise tıpkı Antik Yunan anlayışında olduğu gibi doğa gerçek bir olgu olarak kabul edilmiştir. Aydınlanma sürecinde sanat, natüralist güzellik anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu değişimlerin kavranması için yeni bir eğitim anlayışı gerekmektedir. Bu sebeple sanat eğitiminin sanat-zanaat konusundaki ayrımın ortadan kalkışı olarak algılanabilir. Bu dönemdeki sanat eğitimi yine ayrıcalıklı insanlara verilmekteydi. Sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin 1562'de kurmuş olduğu ilk sanat akademisi ile sanat eğitimi açısından sanatçı yetiştiren bir kurum olarak sanat eğitiminin yönünü belirlemiştir. Bu akademinin içerisinde, desen ve kuram oluşturma gibi kültür tartışmasını içeren bir ders müfredatı yer almıştır (Özsoy, 2003).

Rönesans dönemindeki sanat akademilerinin, desen dersi ve bunun üzerinden görme algısı gibi ders içerikleri yer alırken Leonardo Da Vinci ise modelden kopya, perspektif, iki boyutlu kopyalama ve anatomik ders programlarından oluşan bir program uygulamıştır. 17. yy'le gelindiğinde ise Fransa'daki sanat akademilerinde, hayvan, natüremort (ölü doğa), önemli insanlar ve manzara gibi konuların yanı sıra canlı modelden desen uygulamaları da yaptırılmıştır. Sanat akademilerinde, sanat teorisi içeren dersler yer almamış, isteyen kişiler için seçmeli ders haline getirilmiştir. 18. ve 19. yy'de ise, ressam yetiştiren akademilerde baskı olarak hazırlanmış çizimler aynen kopya edilmiş ve alçıdan yapılmış el, ayak ve tors dediğimiz üç boyutlu modeller çizim için kullanılmıştır. Avrupa'daki sanat eğitimi anlayışı mesleki olarak ele alınmış ve bu süreçte Fransız sanatçıların atölyelerinde yağlı boya tekniği ağırlıkta olmakla birlikte desen dersleri de verilmeye başlanmıştır. Bu dersler öğleden önce ve öğleden sonra olmak üzere iki bölümde ve çoğunlukla günümüzde önemli bir müze haline gelmiş birçok sanatçının eserini barındıran Louvre Müzesi'nde verilmiştir. Fransa'da olduğu gibi Almanya'da da sanat okulları yer almakta ve birden fazla kültüre ait süslemecilik sanat uygulamaları yaptırılmaktaydı. 19. yy. İngiltere'sinde daha çok tasarım ağırlıklı sanat eğitimi okulları ön plandayken görsel sanatlar eğitimi programları ise İngiltere'deki varlıklı ailelerin çocuklarını okutabildiği bir program olarak yürütülmüştür. Günümüzdeki adı ile Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğretmeni yetiştirilmeye başlandığı ilk sanat okullarından biri olma özelliğini taşıdığı görülmektedir (Özsoy, 2007).

“Sanat eğitiminin kuram olmaktan çıkarak, topluca tartışıldığı ve uygulamaya geçiş yönünde adımların atılmaya başlanmasıyla birlikte 1901'de Dresden'de, 1903'te Weimar'da ve 1905'te Hamburg'da yapılan sanat eğitimi kongreleri, sanat eğitimi tarihi açısından önemli bir adımdır” (Akyüz, 1998, s. 6).

19. yy'de ortaya çıkan endüstrileşme ile sanayi devrimi, sanattaki değişim ve dönüşüme yol açtığı gibi eğitimi de bu konuda etkilemiştir. Sanat bu süreçte artık okul programlarının bir parçası haline gelmiştir. Temel sanat eğitimi verilmeye başlansa da savaşla beraber yaşanan yıkımlar sebebi ile ortaya çıkan yenilik sürecinde sanat eğitimi de değişim göstermeye başlamıştır. Resim, çizim teknikleri dersleri sanat eğitimi içerisinde gerekli görülmesine rağmen yeterli olmadığı kanısına

varılarak, 20. yy'in getirdiği yeniliklerle sanayi hayatı ve endüstriyel yaşama gereksinim hızla artmıştır. Bu sebeple, Almanya'da 1919 yılında ortaya çıkan Bauhaus Sanat Tasarım Okulu, Walter Gropius tarafından kurulmuştur ve Avrupa'nın sanat ve tasarım konusunda önemli bir ekolü haline gelmiştir (Kırışoğlu, 1991).

1930'lara kadar etkisini sürdüren Bauhaus, Avrupa'nın büyük bir bölümünde yaygın olan uygulamalı sanatlar ekolü ile atölye sistemini kendi bünyesinde birleştirerek, tasarım başlığı altında sanatçı ve zanaatçının, aynı okulun bünyesinde yer almasını sağlayarak, yeni bir sanat eğitimi felsefesi ortaya koymuştur. Okul bünyesinde, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer gibi önemli sanatçıların ders verdiği atölyelerde dersler, taklitten öte, çağın gerektirdiği endüstriyel yaşama ayak uyduracak tasarımlar ve öğrencinin özgün düşüncelerini yansıtabilecekleri bir sistem anlayışına sahipti. Fakat sonrasında İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı ve bu süreçte Almanya'da Hitler rejiminin hâkim olmasıyla birlikte Bauhaus Okulu Hitler'in baskısı üzerine kapatılmıştır. Bünyesinde bulunan birçok eğitmen ise Amerika'ya kaçarak kendilerini Hitler tehlikesinden kurtarmışlardır.

Sanat eğitimi 1940'larda ancak olgunlaşmaya ve düzenlenen sanat eğitimi kongreleri ile eğitim ve politikaları birbirinden ayrıştırılmaya başlanmıştır. 1951'de ise sanat eğitimi hareketlerinden biri olan "Uluslararası Sanat Eğitimi Derneği (INSEA- The International Society of Education through Art) Sir Herberd Read öncülüğünde İngiltere'de kurulmuştur" (Artut, 2009, s. 127). Bu süreçte sanat eğitimi Müz'sel Eğitim Programı olarak yer almıştır. Daha sonralar da ise 1958 Basel ve 1962 Berlin kongreleri gibi sanat eğitimi üzerine birçok etkinlikler düzenlenmiş ve eğitimde bireysel yaratıcılık ön planda tutulmaya başlanmıştır (San, 2010).

Modernizm döneminde, sanat ve eğitime verilen önemin artmasıyla sanat eğitimi kuramları ve sanat eğitimi programları yöntem ve uygulamaları da yaygınlaşmaya başlamıştır. Sanat eğitimi konusunda önemli bir görüşe sahip olan Agugust Julus Langbehn'in "Eğitici Olarak Rembrant" adlı kitabında, "insanın ve kültürün kendini bulması ve gelişmesi için en yüksek değer olarak sanatı görmek gerekir ve bir toplumun ve halkın varlığının temeli bilim değer, sanattır. Bir toplumun her türlü tinsel etkinliğini birleştirebilen bağ sanattır; çünkü tüm çabaların yöneldiği son erek sanattır" (San, 2010, s. 80). Diyerek sanatın ve sanat eğitiminin önemini açıkça

vurgulamış, sanat eğitiminde bireyciliğe yönelmiş ve aynı zamanda sanat eğitiminde uygulama ve üretkenlik üzerinde durmuştur.

“Lichtwark’ a göre, güzel sanatlar, hayatın sadece bir süsü olarak görülmemelidir. Bilakis o, hayatın asli ve vazgeçilmez canlı gücüdür. Gerçek eğitim biçimlendirici ve yaratıcı olmalıdır. Bunun vasıtasını ise güzel sanatlar sağlar. İnsan, bir bütün olarak içten şekillendirilmelidir. Bu sebeptendir ki, ‘güzel sanatlar için eğitim’ ile ‘güzel sanatlar yoluyla eğitim’, ahlaki eğitimin zorunlu ön şartlarını teşkil eder. Lichtwark’a göre, gözün eğitilmesi, zevkin eğitilmesidir” (Sabancılar, 2007, s. 41).

O, sanatsal eğitimini değerlendirirken, hem sanatsal üretimin kalitesi açısından, hem de okullarda yapılması öngörülen etkinliklerin kalitesi açısından şöyle değerlendirmiştir; “19. yüzyılın sonunda, Almanya’da diğer ülkelerden daha çok sayıda sanat akademisi vardır. Ancak sanat üretkenlere bakınca, bu ürünlerin alıcıları ya da amatör izleyicileri açısından insanın içi burkulmaktadır. Çünkü sanatçılar, kendilerinden başka kimsenin sanattan anlamasına gerek olmadığı gibi bir kuram oluşturmuşlardır” (San, 2010, s. 84).

1950 ve 60’lı yılların Avrupa sanat eğitimi yöneticileri, dersin kendisinin bir sanat olması konusunda adımlar atarken, sanat eğitimcilerinin de bu konuda eğiticiden çok birer sanatçı kişiliğe bürünmelerini talep ederek güzel sanatların önemini üst seviyede tutmuşlardır. Bu dönemde dersleri kopya veya model üzerine temellendirmektense, döneminin modern sanat akımlarının etkisiyle öğrencinin sanatsal ifade biçimini öne çıkaracak resimler yaptırılması istenmiştir (Aytaç, 1981).

1960 yılında Otto Dix ve onu izleyen kesim, sanat eğitiminin durumunu yeniden ele almıştır. Sanat eğitiminin ideolojilerden ayrılarak bilimsel temellere dayanması gerektiği konusunda hem fikir olunmuş ve bu yüzden afiş, reklam, fotoğraf, film gibi aktiviteler sanatsal boyutları sanat eğitimi içerisinde yer vermeye başlanmıştır (Ünver, 2002).

Sanat eğitimi üzerine birçok kuram ve fikirler öne atılmıştır. Günümüz sanat eğitimi şeklini alan disiplin temelli sanat eğitimi veya disiplinlerarası sanat eğitimi düşüncesi 1960’da Eliot Eisner tarafından oluşturulmuştur. Sonrasında ise Jerom Bruner, Amerika’daki bir konferansta disiplin temelli sanat eğitimi ile estetik eğitiminin gerekliliği konusunda fikirlerini öne sürmüştür. Disiplin temelli sanat eğitimi

yönteminin ortaya çıkışı, Amerika'daki Getty Güzel Sanatlar Eğitimi Merkezi'nin kurulmasına dayanmaktadır. Bu merkez güzel sanatlar eğitiminin kalitesini ve statüsünü artırmak amacıyla dört temel sanat disiplinini bir araya getirerek yeni kuramsal yaklaşımlar geliştirmiştir. Disiplin temelli sanat eğitimi, Sanat Eleştirisi, Sanat Felsefesi, Estetik ve Sanatsal Uygulama olarak sanat eğitimi bünyesinde bütünleşmiş ve günümüz sanat okullarının da ders müfredatında yer almaya devam eden sanat eğitimi yöntemi olmuştur (Özsoy, 2007).



2.2. Hazır-Nesne (Ready-Made)

2.2.1. Tanımı

Hazır-Nesne terimi ilk olarak Marcel Duchamp tarafından 20. yy'de sanat kavramı içinde ele alınmaya başlanmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası savaşın verdiği yıkım ve bunalım nedeniyle sanatın özünde yatan temel kural ve estetik kaygıyı yok saymak ve protesto etmek amacıyla Hazır-Nesne ile ilgili söylemlerini dile getirmiştir. Modernizm'in getirdiği yenilik anlayışı içerisinde Hazır-Nesne, sanatçının klasik malzeme anlayışına bağlı kalmadan, günlük hayata ait sıradan seri üretim nesnelere, sanat nesnesi olarak kullanması ve nesneyi asıl işlevinden soyutlayarak ona yeni bir anlam kazandırması olarak tanımlanabilir. Hazır-Nesne, Duchamp için sanata başkaldırı ve katı kuralların yıkımı anlamını taşımaktadır. "Hazır nesne, gerçekte güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir; Birer yapıtta değildir; Yalnızca, yapıtlar karşısında birer soru ya da olumsuzluk içerir. Hazır nesne bir değer içermez. Değerli bulduğumuz her şeye karşı kullanılacak bir silahtır" (Karahan, 2003, s. 101). Bu anlayışta sanatın artık geleneksel malzemeye (tuval, yağlı boya vb.) sınırlı olmadığı gibi sanatçının sanat olarak gördüğü her şey, sanat eseri olarak kabul edilebilmektedir.

"1938 yılında Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, (Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü) isimli sözlükte Duchamp Hazır-Nesne kavramını Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne" olarak tanımlamıştır (Duchamp, 1938, s. 23). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde Hazır-Nesne ile ilgili olarak şu ifadeler yer almaktadır: "Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve yeni bir varoluşçu kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Bu nesnelerin özgün ve de eşsiz olması gibi temel sanat anlayışına karşı, sıradan ve hiçbir özellik taşımayan seri üretim ürünleridir" (Tükel, 1997, s. 772-773). Bu sebeple, Tükel'in de (1997) ifade ettiği gibi sanatın temel ilkelerinden biri olan biricik kavramı bu sıradan nesnelere ile işlevini yitirmiştir. Hazır-Nesne'yi birçok sanatçı kullanmasına karşın, hiçbiri Duchamp'ın çevresinden soyutladığı Bisiklet Tekerleği (Şekil 1), Pisuar (Şekil 7) gibi nesnelerin bu kadar yalın ve saf hali kadar çarpıcı nitelikte olmamıştır.

Duchamp'ın Hazır-Nesne'yi ilk ne zaman kullanmaya başladığını Batur (2015) şu şekilde aktarmaktadır:

“1913’ te bir bisiklet tekerleğini bir mutfak pedesteline bağlayıp dönüşünü akıl ettim. Bunu bir sanata filan dönüştürmeyi düşünmüyordum. Hazır-Yapım sözcüğü 1915’e yani Birleşik Devletlere gittiğim yıllara kadar hiç kullanılmadı. Evet, ilginç bir deneyimdi... 1915 yılında New York’ta bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine ‘Kırık Kolun Önünde’ sözcüklerini yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda aklıma geldi... Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu Ready-Made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti” (s. 378-379).



Şekil 1: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1964.

2.2.2. Önemi

Modernizm ile başlayan avangart sanat hareketlerinin, geleneksel sanatın katı kurallarını keskin bir dil ile reddetmesi bakımından sanat tarihinde Hazır-Nesne kavramı önemli bir yere sahiptir. Kullanımı Duchamp ile beraber yaygınlaşmaya başlasa da, Yeni-Dada ve Pop-Art sanat anlayışı içerisinde tüketim kültürü ve gündelik yaşamların sanat konusu olarak ele alınmasıyla Hazır-Nesne fikri evrimleşmiştir. Lazzarato (2017) ise “Hazır-Nesne her hangi bir özen, ustalık, çaba gerektirmediği için bir tembel tekniği” olduğunu ifade etmiştir (s. 38).

“Duchamp, yaratıcılık ilkesine itimat etmediği gibi Hazır-Nesne’si ile sanatın kutsanmasını hor görmektedir. Hazır-Nesne, bir zihinsel tekniktir. O, ne metanın tekdüze dünyasından sanatın büyüdüğü dünyasına geçişe veya sanatla sanat olmayan arasındaki geçirgenliğe işaret eder, ne de günümüz sanat eleştirmenlerinin genellikle savunduğu gibi heterojen unsurların basit bir karışımını temsil eder. Hazır-Nesne, ne bir nesnedir ne de bir imgedir. Bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesine erişmek amacıyla, yerleşik değerleri, bilhassa da estetik değerleri alaşağı etmeyi sağlayan yöntemler tesis eder. Hazır-Nesne, üretilmez seçilir. Üstelik bu seçim sadece sanatçının rolünün ve ona atfedilen ürünün askıya alınmasıyla değil aynı zamanda estetik beğenin tesirsiz bırakılmasıyla gerçekleşir. Hazır-Nesne estetik bir değer taşımamasından dolayı göze hitap etmez ve izleyiciyi rahatsız eder” (Lazarato, 2017, s. 39).

Hazır-Nesne’ler, hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin sanat yapıtı olarak seçilmektedir. Ancak, seri üretim ürünleri olduklarından dolayı klasik anlayışa göre özgün değildir. Bu sebeple klasik sanat anlayışının temel ilkelerinden biri olan biricik kavramı Hazır-Nesne ile yıkılmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birçok sanat eseri kopyalanmış ve daha kolay dünyaya yayılmıştır. Bu şekilde sanatçı tarafından sanat eseri kriterlerinin sorgulanmaya başlanması ve sanata karşı anti estetik tavır sergilenmesiyle Hazır-Nesne’nin önemi ortaya çıkmaktadır (Türkmençalıkoğlu, 2012).

Batur’un da (2015) dediği gibi Duchamp’ın bu uğraşı, şövale üzerinde gerçekleştirilen (yağlı boya vb.) resmin değerini ve hayranlığını yok etmek amacıyla “Terebentin Zehirlenmesi” olarak tabir edilen etkilerden kurtulma arzusu içerisinde yasaların belirlediği sanatı yıkarak yeni sanatı tamamen rastlantıya bırakma amacıdadır (s. 367).

2.2.3. Amacı

20.yy’da Modernizm ile beraber sanat kavramı kendini aramaya başlayan bir araç görevi görmekten kurtularak amaç haline gelmiştir. Teknolojinin ilerlemesi, sanayi devrimi ve reform hareketlerinden sonra makineleşmeyle birlikte sanat artık doğayı, dini ibareleri taklit etmekten kurtulmaya doğru yol almıştır. Birçok sanatçı sanatın başlangıcından bu yana, farklı teknik ve yöntemleri kullanarak resimler yapmış ve bu

tekniklerden yaygın olanı ise kuşkusuz yağlıboya olmuştur. Fotoğraf makinasının icadı ile fotoğrafın sanat alanında da kullanılmaya başlamasıyla beraber, endüstrileşme, sosyo-ekonomik yapı, bilimde ve teknolojiye görülen ilerlemeler gibi değişen koşullar sanatçıları da etkilemiştir.

Özellikle Sentetik Kübizm ile geleneksel sanat anlayışı, malzeme olarak yıkıma uğramıştır. Pablo Picasso ve George Braque'nin çalışmalarında kullandığı gazete kâğıdı, ip vb. nesnelere ile Mimesis kavramından kopmadan sanat nesnesini parçalayarak yüzlerce yıllık natüralist sanat geleneğini yıkmıştır. Nesnenin görüntüsünü sadece boya ile değil bizzat nesnenin kendisini kullanarak da sınırları zorlamıştır. Geleneksel malzemelerin dışına ilk olarak Sentetik Kübizm ile çıkmıştır. Picasso'nun kolajları, bu kırılmaya ilk örneklerden biri olarak verilebilir. Ancak Hazır-Nesne kullanımı, Sentetik Kübizm ile başlasa da, hiçbiri Duchamp'ın ortaya attığı pisuar kadar sanat için tartışmalı ve baskın olamamıştır. Duchamp'ın amacı tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Klasik sanatın estetik hazzını ve sanat eseri olarak görülmesi konusundaki kriterlerin gereksizliğini, sanatçının isterse herhangi bir malzemeyi ele alarak ve malzemeye sadece anlam yükleyerek de sanat eseri olarak kabul edilmesiyle vurgular. Bürger'e (2010) göre:

“Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir "bütün" şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir” (s. 148).

Sentetik Kübizm ile başlayan kolaj anlayışı, her ne kadar Hazır-Nesne kavramı ile benzer nitelikler taşısa da Hazır-Nesne'ler, endüstriyel ürünlerin sanat objesi olarak metaforik bir dönüşüme uğramıştır. Serig'in de (2006) metafor hakkında düşüncelerinde ifade ettiği gibi Duchamp'ın oluşturduğu Hazır-Nesne anlayışında, sanatçının duygularını ifade etme biçimi olarak sıradan nesneyi yeniden organize ederek ve harmanlayarak sanatçı; sanat eseri, izleyici, mekân, sosyal ve kültürel etki içerisinde eserlerini yeniden üretmeyi öngörmüştür. Hazır-Nesne sanat eseri olarak kabul görmesi, sanat ve sanat eserinin ne olduğu konusundaki tartışmalara yol açmıştır (s. 230). Hazır-Nesne birçok olası yanlış anlaşılmayı da beraberinde getirmiştir. Bunlardan birincisi nesneyi sanat yapıtı değilken sanat olarak

değerlendirmek, ikincisi ise gerçek bir nesne olarak sanat yapıtını değerlendirmektir (Danto, 1974).

Hopkins'e (2006) göre: "Duchamp'ın Ready-Made'leri, sanat nesnesinin görsel bir dil oluşturma yönünde ve göstergebilimin yeni sanat anlayışında ne kadar etken rol oynayabileceğini göstermiştir. Ready-Made ile sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur" (s. 19). Bu bağlamda Hazır-Nesne'lerin sanat yapıtı olarak ele alınması, sanatsal etkinliğinin alanını da genişletmekte ve zenginleştirmektedir. Bundan dolayı, 20. yy. sanat anlayışına yön veren Hazır-Nesne döneminin sanatçıların etkilenmesinde ve birçok sanat anlayışının ortaya çıkmasında büyük bir role sahiptir. Özellikle kavramsal sanatın ortaya çıkışındaki temel esas olarak Duchamp'ın Hazır-Nesne'si olduğu görülmektedir. 1950-60'lı yıllarda, sanatın merkezi haline gelen New York'ta Neo-Dada ve Pop Art ile birlikte Hazır-Nesne kavramı, yeni bir boyut kazanarak ilerlemiştir.

2.2.4. Tarihçesi

2.2.4.1. Kübizm

19. yy'in sonlarına doğru Dünya, Fransız Devrimi, Reform Hareketleri ve sanayileşmenin ortaya çıkmasıyla beraber, dönemin birçok sanatçısı da bu sanayileşme ve endüstriyel hayattan nasibini almıştır. Bu süreçte fotoğraf makinesinin icadı ile sanatın betimleyici işlevini arka plana atarak sanatçının bu açıdan başarısını anlamsız kılmıştır. Modernizm dönemindeki birçok sanat akımı her ne kadar sanat anlayışında yenilikçi eserler üretse de Kübizm gibi keskin sınırlar ile geleneksel sanat anlayışından kopamamıştır.

Paris'te 1908'de ortaya çıkan Kübizmin temelini Picasso ve Braque'ın attığı bilinmektedir. Özellikle Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eseri Kübizm akımının ilk örnekleri arasındadır. Kübizm, 20. yy'in sanat anlayışında önemli bir rol oynamış ve aynı zamanda klasik anlayışa başkaldırının ilk adımlarını atmıştır. Sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, Braque'in bir eserini incelerken, bu eser için "Küçük Küpler" sözcüğünü kullanmasıyla, Kübizm kavramı dile getirilmeye başlanmıştır. Kübistler, nesneyi parçalayıp yeniden şekillendirerek tuval yüzeyinde üç boyutlu yanılısamayı, iki boyutlu yüzeyde kullanarak düz anlatımını tercih etmişlerdir. Yeni bir kavramsal anlayış içerisinde nesneye farklı açılardan bakma imkânı ve dünyadaki geometrik şekiller üzerinde düşünme fırsatı tanımayı amaçlamışlardır (Erzen, 1991).

Kübizm'in 1912'den sonraki dönemi olan Sentetik Kübizm, doğal olarak kavranan nesnelere değil, sanatçının zihninde biçimlenen nesnelere ele alır. Bir bakıma, sıradan nesnelere biçimlendirilerek yeni bütünler oluşturmayı amaçlar. Kübizm'de esas olan, nesnenin parçalara ayrıştırılması iken, Sentetik Kübizm döneminde ise kolaj tekniği ile birleştirme veya yapıştırma eyleminde bulunulmuştur. Bu şekilde sanatta gazete, ip, kumaş, tahta vb. sıradan nesnelere ilk defa kullanılmaya başlanmıştır. İlk örnekleri Picasso'nun "Şişe, Bardak ve Keman", "Gitar" (Şekil 2) adlı çalışmalarında görülmektedir (Appollinaire, 1996).

Picasso'nun yapmış olduğu, gazete kağıdı, ağaç dokulu muşamba ve karakalemle oluşan aşağıdaki çalışma ile beraber kolaj tekniği de kübizmin bu döneminde resim sanatı içerisinde yer alarak yaygınlık kazanmasını sağlamıştır.



Şekil 2: Pablo Picasso, Sise, Bardak ve Keman, Karışık teknik, 1912

"Kolajın olağanüstü katkısı, göstergenin gerektirdiği temsil edilebilirlik koşullarının sistematik denebilecek keşfine yakın bir şeyin resim sanatlarında ilk gerçekleştirimi olmasıdır. Kübist kolajlardaki etkileri sözcüklere indirgeyen, EAU'nun (Beaujolais) gösterdiği şarabın ya da JOUR'un (Journal) gösterdiği gazetenin gerçek adını veren oyunu, daha çok göstergenin temsil olarak konumunu güvence altına alan tamamlanmamışlık ya da yokluk koşuluyla adın kendisinin gösterilmesi demektir" (Krauss, 2006, s. 310-311).

Kolaj tekniğinde kullanılan malzemelerin ilk uygulamaları Picasso, Braque ve Gris'in eserlerinde görülmektedir. Picasso ve Braque Kübizmin bu evrelerinde yeni

bir problem ortaya koymuştur. Nesnenin parçalanması ve giderek görünümünün ortadan kaybolmasını önlemek için Braque, yapışkan kâğıtları kullanarak rengi biçimden net bir şekilde ayırmayı başarmıştır. Bu noktada Hazır-Nesne'nin sanata girmesi ile birlikte artık gerçeklik boya ile değil de doğrudan tabloya dâhil edilmeye başlamıştır (Cabanne, 2013).

Picasso daha sonra bu yeni sanat anlayışını heykellerine de taşımıştır. Saç, metal, bisiklet gibi malzemeler kullanarak heykeller üretmiştir. Bunun ilk örneğini ise bir bisiklet gidonu ve bisiklet selesini kullanarak yaptığı “Boğa Başı” (Şekil 3) adlı heykelinde görülmektedir. Bu bisiklet parçaları artık onun için gidon veya koltuk olmaktan çıkmış boğaya dönüşmüştür. Picasso aynı şekilde gitar adlı heykelini montajlayarak yapmıştır. Saç, metal ve demir tel gibi malzemeler kullanarak gerçekleştirmiştir. Kolaj denemeleri yapan Sentetik Kübizmin önemli sanatçılarından bir diğeri ise Juan Gris'tir. Kolaj mantığını kullanarak geleneksel malzemelerin dışına çıkmış, çalışmalarında, hırdavat parçaları vb. nesnelere kullanarak farklı ritimde düzenlemeler oluşturmuştur.



Şekil 3: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942

20. yy'in kitle kültürü içerisinde yer alan nesnenin ve kolaj tekniğinin kendi dönemi içerisinde modern olmasını Berger (1999) iki şekilde açıklamaktadır: “Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkânında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır” (s. 66).

Modernizm döneminde yer alan bu hırdavat parçaları, günlük kullanım nesnelere veya atık nesnelere Kübizm ile beraber ilk kez sanat anlayışı içerisinde kullanılmaya

başlanmış, Picasso ve dönem arkadaşlarının da çalışmalarında kullandıkları birçok sanat eseri üretilmiştir. Ancak, Kübist sanatçıların kullandıkları bu kolaj tekniği içerisinde nesnelerin birbirleriyle kurduğu ilişki ve sentetik kompozisyonu oluşturması bakımından Hazır-Nesne'den çok farklı anlam taşımaktadır. İlerleyen dönemlerde Dadaizm sanat hareketiyle beraber kullanılan Hazır-Nesne, dönemin zirvesini oluşturmuştur.

2.2.4.2. Dadaizm

1916 yılında ortaya çıkan Dadaizm sanat hareketi, Almanya, Fransa ve Amerika başta olmak üzere Avrupa'nın hemen hemen her tarafına yayılmış ve temelinde "Başkaldırı" ilkesi yatan bir Avangart harekettir. Toplumun kalıplaşmış sanat, din, gelenek gibi değerlerine karşı protesto amacını içeren bir sanat hareketidir. Bu sanat hareketi ilk başlarda edebiyat alanında ortaya çıkmış olsa da daha sonraki yıllarda resim alanında da kendisini göstermiştir. Dada sözcüğü, hiçbir anlam ifade etmemesine rağmen birçok dilde farklı anlamlar taşımıştır. "Fransızca 'da tahta at, Almandada hoşçakal, görüşmek üzere, Rumence'deyse evet, evet, olur olur" gibi anlamları içeren bir sözcüktür (Dachy, 2014, s. 17).

1914'de Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, Avrupa'da tam bir katliam söz konusu olmakla birlikte, savaştan uzak barış yanlısı sanatçıları da bunalıma sürüklemiştir. Savaşın ortaya çıkardığı yıkım nedeniyle sığınmacı olarak İsviçre'ye giden Hugo Ball, aynı sebepten dolayı mülteci olan diğer sanatçıları bir araya toplamak amacıyla Zürih'te, "Cabaret Voltaire'i" açmıştır. Bu kabarenin kurucuları arasında Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp ve Richard Hulsenbeck gibi birçok önemli sanatçı ve yazar yer almaktadır (İnce, 1975).

Richter (1993), Hugo Ball'ın bu kabarenin kurulma amacı ile ilgili açıklamıştır:

"Kabaret Voltaire'i kurduğum sıralarda, İsviçre'de benim gibi düşünen ve yalnız özgürlüğün tadını çıkararak değil aynı zamanda özgürlüğünü kanıtlamaktan mutluluk duyan gençlerin var olması gerektiğinde emindim. Meirei'in sahibi Herr Ephraim'e, gece kulübü açmak istediğimi ve kendi yerini bana vermesini rica ettim. Burada sergilenmek üzere tanıdığım bazı sanatçılardan desen, resim ve baskı resim (gravür) istedim. 5 Şubat'ta bir kabare düzenledik, Mademoiselle Hennings ve Mademoiselle Leconte, Fransız ve Danimarka şarkıları söylediler. Romanyalı Tristan Tzara Romanya şiirleri

okudu. Bir balalayka orkestrası halk danslar çaldı. Afişi tasarlayan Bay M. Slodki 'den ve sergilenmek üzere bana kendi çalışmalarından ve Picasso'dan örnekler veren O. Van Rees'tan, Artur Segall'dan resim toplayan Bay Arp 'tan büyük yardım ve teşvik gördüm. Tristan Tzara, Merceel Janco ve Max Oppenheimer gibi baylar kabareye katılmayı peşinen kabul edip tüm girişimleri desteklediler. Kabare'nin amacı, savaş ve ulusçuluk sınırlarını aşarak, diğer idealler için yaşayan birkaç özgürlükçü insanın Cabaret Voltaire 'deki etkinliklerini ve buraya gösterilen ilgiyi halka duyurmaktır. Bu çatı altında toplanan sanatçıların bundan sonraki hedefi, uluslararası bir gösterinin gerçekleştirilmesidir. Gösteri, Zürih'te sergilenecek ve Dada adını taşıyacaktır. Dada Dada Dada” (s. 13-14).

Dadaist sanat, toplumsal bir gerekçeye sahiptir. Çünkü insan değerlerini temsil etmek için dürtü ve vicdan çatışması, istekler ve şart, insan kişiliklerinin tabakalandırılması ve insan toplumunun karmaşık yapısını, her türlü eylem ve hatta en gülünç ifadeleri barındırmaktadır. Bundan dolayı, sanatsal bir eylem olmasının yanı sıra sosyolojik, psikolojik bir sanat hareketidir. Ancak, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği bunalım ve sanayi toplumunun içerisinde yaşayan yetişkin dünyası, tüketim kültürünün ortaya çıkardığı talep gücü yüksek bir insan psikolojisine bürünmüştür (Verkauf, 1975).

Tzara'nın (2016) oluşturduğu Dada manifestosunda, sanatı yeniden tanımlayan, mantığa saldıran ve özgür bir düşünce yaratan şu ifadeler yer almaktadır:

“hiçbir kuram tanımıyoruz. Kübist ve Fütürist akademilerden o biçimsel düşünce laboratuvarlarından, bıktık. Para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat? Kübizm basit bir nesnelere bakma biçiminden doğmuştu: Cezanne, bir fincanı gözlerinden 20 cm aşağıda tutarak resmederdi, kübistler, fincana yukarıdan bakıyor, kimileri dikey bir kesit alıp onu akıllıca kenara yerleştirerek görünüşü karmaşıklaştırıyor... Yeni sanatçı ise karşı çıkar: artık resim yapmaz o, doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgârıyla her yöne döndürülebilir hareketli organizmalar yaratır. Resimsel ya da plastik her türlü yapıt gereksizdir” (s. 17-18).

Tzara, gazeteden sözcük parçalarını keserek, bir şapkada karıştırıp rastgele harfleri seçerek Dada şiirlerini oluşturmuş ve bu şiirler, Kabare'de düzenlenen etkinliklerde

aktif rol oynamıştır. Öte yandan Marcel Janco'nun, Kabareye katılan insanları, görsel olarak dikkat çekici ve hatta tırmalayıcı maskeler ve kostümler ile karşılaşmıştır. Hugo Ball'ın "Piskopos Kostümüyle, Karawane" şiirini okuması buna en güzel örneklerden birisidir. Jean Arp (Şekil 4) ise ahşap gravür çalışmaları ve rastlantı yoluyla düzenlenmiş kolajlar üretir.



Şekil 4: Jean Arp, Tristan Tzara'nın Portresi, 1916-17

Dada'nın Berlin'e taşındığı yıllarda çalışmalarını yürüten, George Grosz, John Heartfield, Otto Dix ve Hannach Höch gibi önemli sanatçılarda Dada sanat anlayışı içerisinde hareket ederek, savaş karşıtı tavırlar sergilemişler ve her şeyi tersyüz etmeyi amaçlamışlardır. Aynı zamanda Berlin Dadacıların kullandığı fotomontaj tekniği dönemin yenilikleri arasındadır. Kalabalık insan topluluğunun artı ve eksi yönlerini ele alarak, savaşın zenginleştirdiği ve yine savaşın zarar verdiği insanları bir arada ele alınmıştır (Eroğlu, 2014).

Dadazof Raoul Hausmann 1920'de ürettiği Mekanik Kafası ile zamanın ruhunu simgeleyen bir anlatı sergilemiştir. Tel, cam, karton, kumaş, tahta ve metal parçalar gibi gerçek malzemeler kullanarak oluşturmuştur. "Mechanical Head (Mekanik Kafa)" (Şekil 5) adlı çalışmayı, genelde kuaförlerin perukları sergilemek için kullandıkları ahşap başlı bir kukla ile çeşitli materyalleri bir araya getirerek oluşturmuştur. Kuklanın alın kısmında bir şerit ölçüsü, cephede Alman askerlere verilen türden bir teleskopik beher ve alnın diğer bir bölümünde yirmi iki numaralı basılmış bir levha vardır. Mekanik bir hareketi simgeleyen saat kafaya

yerleştirilmiştir. İçerisinde bir baskı silindiri bulunan mücevher kutusu, kulağın yerine yapıştırılmıştır (Dietmar, 2004).



Şekil 5: Raoul Hausmann, mechanical head, 1920

Hemen hemen her çalışmasına “Merz” adını veren Kurt Schwitters “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” (Hopkins, 2006, s. 32). Diyerek Commerzbank sözcüğünden türeterek, kullandığı nesnelere kolajlar yapmıştır. Ağrı anlamına gelen bu sözcüğü, kapitalin ağrıya sebebiyet verdiğini vurgulamak için kullanmıştır. Schwitters’e göre, sanat, sadece biçim, içerik ve türden oluşmamaktadır. 1920’li yıllarda Berlin Hannover kentinde, kendi evinde ilk yerleştirmelerden biri olarak nitelendirilebilen “Merzbau” adlı kolaj çalışmasıyla, boya ile üç boyutlu malzemenin yapıt algısını ortadan kaldırarak, mekan algısını resimsel niteliğe yerleştirmiştir (Hopkins, 2006).

Hazır-Nesne fikrinin öncüsü olan Marcel Duchamp ise 1911’e kadar Modern Dönemin bütün sanatsal eğilimlerini keşfetmişti. Bu dönemde bazı sanatsal faaliyetler içerisinde olan gruplara katılmıştır. 1911’de Kübistlerin Section d’Or grubunda faaliyet gösteren Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” adlı çalışmasının Fütürist eğilimde olması nedeniyle grup tarafından reddedilmiştir (Faerna, 1996). İlerleyen dönemlerde Dada Sanat Hareketi içerisinde yer alan Duchamp, Fransa’dan Amerika’ya yerleşerek Dada hareketinin diğer bir bölümünü New York’ta Picabia ile birlikte kurmuştur. Hazır-Nesne’leri ile sanat anlayışına yeni bir bakış açısı getirerek

sanat tarihinin seyrini değiştirmeyi başarmıştır. Üzerinde tartışmaların bugünde devam ettiği Hazır-Nesne kavramı, Modernizm döneminin uç noktasını oluşturmuştur. Duchamp'ın ortaya koyduğu bu düşünce sanatı, 1950'lerden sonrada Andy Warhol gibi sanatçıların Hazır-Nesne'ye kattığı farklı bakış açılarıyla, birçok sanat akımı içerisinde yer almış, biçim ve içerik bakımından önemli bir rol oynamıştır.

Duchamp, savaşın verdiği yıkım yüzünden sanatın artık biçim ve içerik yönünden değişmesi gerektiğine inanmış ve sanatın kutsal sayılan temel kurallarını yıkmayı hedeflemiştir. Bir bakıma alışılmışın dışına çıkararak, izleyiciyi şaşırtmak ve dünyayı tersine çevirmek istemiştir. Kübist ve Fütürist tarzda birçok çalışma yapan Duchamp, herhangi bir sanat anlayışına bağlı kalamamış ve sürekli kendini sorgulayarak yeni bir adım atma arayışı içerisinde girmiştir. Günlük hayatta, kullanılan bazı nesnelere yeniden biçimlendirerek sanatın artık sadece boyadan ibaret olmadığını vurgulamış ve Rönesans'tan bu yana oluşturulmuş Geleneksel sanat anlayışını yıkmayı hedeflemiştir. Bir bakıma sanatın artık samimi olmadığına inanan Duchamp, kurulu olan bu düzene karşı bir eleştiri getirmek istemiştir.



şekil 6: Marcel Duchamp, Kırık Kolun Önü, 1964

Duchamp'ın ilk hazır yapımları, ‘‘Bisiklet Tekerleği (şekil 1), şişe Kurutucusu, Eczane, Kakao Öğütücüsü, Kırık Kolun Önü (şekil 6), Durumlar Ağı’’ gibi çalışmaları oluşturmaktadır. Bir sonraki çalışmaları için de hazırlık niteliğini

taşımaktadır. Duchamp'a göre, sanatçının işlerini zanaat ustalığıyla yapıp yapmamasının hiçbir manası yoktur. Onun için sanatçının her hangi bir nesneyi seçmesi yeterli olacaktır. Bunun en basit örneğini Duchamp, "Fountain" adlı çalışmasıyla göstermek istemiştir (Yılmaz, 2012).

Duchamp'ın en önemli eserlerinden birisi olan "Fountain (Çeşme)" (şekil 7) adlı çalışmasıdır. Duchamp 1917'de Mott Works adlı firmanın ürettiği porselen bir pisuarı "R. Mutt" adında bir takma isim ile kendisinin de yönetim kurulu üyesi olduğu bağımsız sanatçılar birliğine göndermiştir. Sergi katılım şartlarında sergi ücretinin ödenmesi koşulu ile her sanatçıya açık olduğunun belirtilmesine rağmen, çalışma diğer jüri üyelerince reddedilmiştir. Duchamp'ın buradaki amacı günlük hayatta kullanılan bir nesnenin yeniden ele alınarak, farklı bir bakış açısının kazandırılması ve alışılmış sanat anlayışının değiştirilmesidir. Daha sonralarda bu yönetim kurulu üyeliğinden ayrılarak, pisuarın reddedişiyle alay ederek bu parçanın sanat olduğunu iddia etmiştir (Shiner, 2013).



Şekil 7: Marcel Duchamp, Fountain, 1917

Duchamp, el becerisi ile yapılan bir bakıma zanaat olarak tanımladığı çalışmalar yerine, sanatın daha çok düşünceye dayalı olduğunu öne sürerek, 1913'den itibaren çalışmalarını bu yönde üretmeye başlamıştır. Batur (2003) bu konu üzerine şu ifadeleri kullanmıştır; "Duchamp'a göre, artık sanatçı bir imalatçı değil, bir eylemcidir" (s. 311). Hazır-Nesne ile ilgili olarak "Andre Breton; Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan

üst sınıfa (daha doğrusu en üst sınıfa) atlatmış olduğunu” ifade etmiştir (Kuspit, 2010, s. 38-39).

Duchamp “ L.H.O.O.Q.” adını verdiği bir diğer çalışmasında ise Leonardo Da Vinci’nin baş yapıtları arasında yer alan “Mona Lisa” adlı çalışmasının bir kopyasını çıkararak üzerine müdahalelerde bulunmuştur (Şekil 8). Duchamp’ın buradaki amacı, sanatın kopya edilip edilemediği üzerine bir tartışma konusu yaratmak olmuştur. Mona Lisa tablosunun üzerine takma bıyık çizerek müdahalelerde bulunarak kendine mal etmesi, başka bir tavrın göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat artık biriciklik düşüncesinden ayrılmıştır. Önceden yapılmış bir çalışmanın sanatçı tarafından yeniden kopyalanması, müdahalelerde bulunması veya yeniden adlandırılmasıyla sanatta kopya kavramının önü açılmıştır. Duchamp daha önceden sadece Mona Lisa tablosuna değil Francisco Goya’nın çalışmasına da müdahalede bulunmuş ve ütü masası olarak kendine mal etmiştir.



Şekil 8: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919

“Üç Standart Stopaj” adını verdiği çalışmasında ise Duchamp, metre kavramını ele almıştır (Şekil 9). Buradaki amacı evrensel olarak kabul edilen metre birimini düzlem üzerinde göstermek yerine, bir metre uzunluğundaki üç ipi rastgele yere bırakarak iplikleri düştükleri şekilde tuvale yapıştırmaktır (Lyton, 1991).



Şekil 9: Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj, 1913-1914

Bir dönem Sürrealist sanatçılarla birlikte hareket eden Duchamp, 1938’de Sürreal özellikli “Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası” (Şekil 10) ve 1942’de New York’taki “Sürrealizm’in Başvuru Belgeleri” sergisi için “Otuz Kilometrelik İp” adlı Enstalasyonları (Yerleştirme) üretmiştir. Her iki yerleştirmede resimin varlığı yok denilecek kadar azalmıştır. Nesnelere alışılmışın dışında yer almış, birden fazla kömür torbası ve elektronik sistemle aydınlatılmış bir kömür mangalı kullanılmıştır. Bu iki yerleştirmeyi dikkat çekmek amacı ile retrospektif serginin varlığını açıkça sorgulayan ve günü geçmişliğini betimleyen bir anlayışta Sürrealistlerle birlikte sergilemiştir (Artun, 2005).



Şekil 10: Marcel Duchamp, Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası, 1938

Döneminin başyapıtı olarak adlandırılan “Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)” (Şekil 11) adlı çalışmasında ise, Duchamp’ın üzerinde yoğun bir şekilde çalıştığı ve Hazır-Nesne’nin en olgun hali olarak karşımıza çıktığı önemli bir yapıttır. Duchamp, bir süreliğine resim yapmayı bıraktığı yıllarda satranç

oyunarak vakit geçirmiş ve simya gibi farklı bilim dalları ile uğraşmıştır. Bu çalışmada, geçmişte çalıştığı eskizlerin izleri bulunmakta ve cam panolar kullanılarak mekânda farklı bir derinlik algısı yaratmaktadır. Savaş sonrası yıkım ve metalaşma algısı kahve öğütücüsü ile makineleşmeye işaret etmektedir. Gelin kavramını ise ikinci panoda yer alan kısım oluşturmaktadır. Daha çok soyluları temsil eden bu alan aslında sisteme karşı gelişin temsilidir. Çünkü alt kısım ise bekârları temsil eder ve hiçbir zaman bekârların geline ulaşamaması algısı zihinlerde oluşmaktadır. İki ayrı panodan oluşması ise bu fikri kanıtlar niteliktedir (Housefield, 2012).



Şekil 11: Marcel Duchamp, Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 1915-1923

2.2.4.3. Sürrealizm

20. yy'da savaşların ardı ardına verdiği yıkım ve ülkelerin uyguladıkları politika sebebiyle insanlar yaşamlarını sürdürebilmek için kapitalist sistemin dayattığı şartlara (bir bakıma insanların robotlaşması) ayak uydurarak bu sistemin içerisinde yer almaya başlamışlardır. Ancak bu problemlili dünyada, hayal ettikleri hayatı ve kendi iç dünyalarını yaşamak gibi arzu ve isteklere kapılmaya başlamışlardır. İşte Sürrealizm tam da bu noktada ortaya çıkmıştır. 1922'de Andre Breton, Sigmund Freud'un psikanalist görüşlerinden etkilenerek yeni bir estetik anlayışı kurma yoluna girmiştir. Breton'un bu anlayışı "modern arayışların geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun da ilk adımı olmuştur" (Antmen, 2009, s. 133).

Artun (2015), Breton'un Sürrealizm manifestosunu şu şekilde aktarmaktadır: "Sürrealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Gerçekleştiği (ya da gerçekleştiği kabul edilen) sınırlar içinde rüya, bir devamlılık arz eder ve belli bir düzenin izlerini taşır" (s. 190-203).

Breton, bir süre sonra *Littérature* adlı dergisini çıkarmıştır. Ancak bu derginin yönetimini bir süreliğine Tzara'ya devretmiştir. Daha sonralarda 1924'te çıkartılan "La Révolution Surréaliste (Sürrealizm Manifestosu)" adlı dergi ile sürrealizm sanat akımının müjdesini vermiştir. Bu süreçte içerisinde Paris'teki bir galeride George Chirico, Hans Arp, Pierre Roy, André Masson, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miro, ve Man Ray gibi sanatçıların eserleriyle ilk Sürrealist sergi gerçekleştirilmiştir (Yılmaz, 2006, s. 137).

Sürrealizm; Marksizm ve Freud'un felsefesini benimsemiştir. Bir bakıma düşünce ve sanat anlayışını, Dadaizm'den alarak tıpkı Dada sanatçıları gibi gelenekselliği ve burjuvaziye reddetmiştir. Gombrich (2014), Sürrealizm ile ilgili olarak; "tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi" diyerek Sürrealizme açıklık getirmek istemiştir (s. 592).

Gerçeküstücüler, aklın-mantığın dışına çıkmayı hedeflemişler ve sanatın bilinçliyen icra edilemeyeceğini öne sürmüşlerdir. Çünkü bilinç, bilimi temsil ettiği için bilinç dışı isteklere yönelik çalışmalar yapmak amaçlanmıştır. Otomatizm yöntemini kullanan sanatçılar kendilerini mantığın ötesine iterek, bilinç dışı ve sınır tanımazlığın yolunu rüyalarda bulmuşlardır. Bu anlayış sanatçıları çok etkilemiş hatta Sürrealizm'in ileri safhalarını temsil eden Salvador Dali ve onun dönem arkadaşları bilinç dışına çıkabilmek için kendilerini aç bırakarak halüsinasyon görmeyi amaçlamışlardır. Sanattaki hareket özgürlüğü, Dadaizm'de olduğu gibi Sürrealizmde de odak noktası sayılmış ve hayal gücünün getirdiği sınır tanımazlık, Hazır-Nesne'nin de önünü açmıştır.

Bu sebeple malzeme bakımından çok geniş bir yapıya sahip olan Hazır-Nesne fikri dönemin sanatçıları tarafından kısa sürede benimsenmiştir. Marx Ernst, Man Ray, Joan Miro gibi sanatçılar Sürrealizm'in sanatsal ifadesi olarak, Hazır-Nesne'yi kullanmışlardır. Köln Dada grubunun kurucusu olan Marx Ernst, 1922 de kolaj

çalışmalarına başlamış ve ürettiği kolajlar, Breton'un ilgisini çekmiştir. Bazı dönemde Dadaistlerle birlikte ortak sergide buldukları için zamanla sürrealistler arasında yer bulan Marx Ernst, kolajların yanı sıra Frotaj adını verdiği kâğıdı ovalayarak zeminin dokusunu kâğıda yansıtan bir teknik de kullanmıştır. Max Ernst, kolajlarında geleneksel malzemeleri arka planda tutmuştur. Kolajlarında renklendirme ve boyama yöntemlerden vazgeçmeden aklın ve mantığın yıkımını gerçekleştirmek istemiştir (Passeron, 2000).

“Ernst, kolajlarında, ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar ve bilimsel anatomi incelemeleriyle ilgili fotoğrafları yan yana kullanarak, rahatsız edici zıt gerçeklikler üretmeyi amaçlamıştır.” (Hopkins, 2006, s. 109). “Santa Conversazione (Kutsal Konuşma)” (Şekil 12) adlı çalışması örnek olarak verilebilir (Şekil 12). Bu çalışmada Ernst, kadın anatomisi fotoğrafları ile kuş illüstrasyonlarını bir arada kullanarak kompozisyonunu oluşturmuştur. Çalışmadaki ana figürün karın bölgesinde bulunan güvercin, bakireliği temsil etmektedir (Hopkins, 2006).



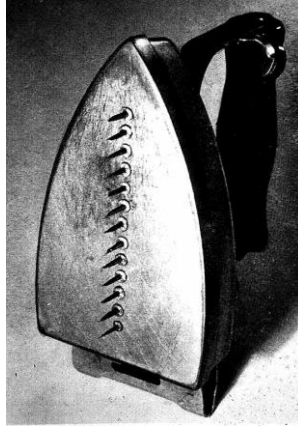
Şekil 12: Marx Ernst, Santa Conversazione, 1921

Marx Ernst'in, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk” (Şekil 13) adlı resminde ise, çalışmanın oluşturduğu resimde tamamen klasik sanat anlayışında hüküm süren öğeler olmasına rağmen, Dada'nın yıkıcı etkisinin izlerini de taşır. Değerleri alt üst eden ilginç öğeler vardır. Ernst, kendi dönemi içerisinde resimlerinde, soyut çalışmalarından, fotoğraf makinasının kaydettiği resimlerde, Ovalama (Frotaj) gibi birçok farklı yöntemi kullanmıştır (Lyton, 2015).



Şekil 13: Marx Ernst, Bülbul Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924

Ernst'in yanı sıra, Dada ve New York Dada grubunun kuruluşunda önemli rol oynayan Man Ray, kullandığı Hazır-Nesne ve geliştirdiği fotoğraf anlayışı ile dönemin sanat anlayışının değişmesinde ve zenginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçı özellikle "Regalo (Armağan)" (Şekil 14) adlı çalışması ile daha çok tanınmakta olup, Duchamp'ın ortaya çıkardığı, nesnelerin yeniden anlamlandırılması fikrini benimseyen ve çalışmalarını bu anlayışta devam ettiren sanatçılardan birisidir. Man Ray, endüstriyel bir ürün olan ütüyü ele alarak, ütünün gündelik hayatta elbise kırışıklığını gidermek için kullanılan anlamını ve işlevini değiştirerek ütüye bir sanatsal değer biçmiştir.



Şekil 14: Man Ray, Armağan, 1920

İkinci Dünya savaşı sonrası Paris'te yaşamayı sürdürürken Hazır-Nesne ile beraber fotoğraf alanında da öncü bir rol oynayan Man Ray, Rayograph olarak adlandırdığı yeni fotoğraf anlayışında, fotoğraf makinesi kullanmadan, duyarlı kâğıt üzerine

nesneleri istediği şekilde yerleştirip daha sonrada ışığa tutarak nesnelere görüntülerini duyarlı kâğıt üzerinde elde etmeyi başarmıştır (Tükel, 1997).

Sürrealizm, bir bakıma Dada'nın bir akıma dönüşmüş hali de denilebilir. Bu akım içerisinde çalışmalarını üreten sanatçılar, nesnenin görünen kısmını değil de görülmeyen kısmını yani nesnenin anlamını yansıtmaya çalışmışlardır. Buradaki amaç soyut düşünsel varlıktır. Yani gerçek hayatta nesnelere anlamlarını ve de işlevlerini değiştirerek, sanatın düşünsel boyutunu ön plana atmayı amaçlamışlardır. Özellikle Kavramsal Sanatın öncü isimlerinden biri olan Rene Magritte, Sürrealist çalışmalarında tamamen işin kavramsal boyutunu ele alarak çalışmalar üretmiştir. Özellikle "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışması ile resim olarak uyguladığı piponun resim mi yoksa pipo mu? gibi bazı sorular üzerinden çalışmalarını oluşturarak bu yönde ilerletmeyi amaçlamıştır.

Dalbadan (2006), Sürrealist sanatçıların Hazır-Nesneye bakış açıları ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

"Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları kuşkusuz nesneyi görüş ve algılayış konumuna bağlıdır. Bu farklı gerçeklik anlayışı bir bilinç-altı araştırmasına dönüşür. Rüyalarda görülen imgeler, bazen rüyaların kendisi bu gerçekliğin yakalanıp gün ışığına çıkartıldığı yerlerdir. Gerçeküstüçülüğe farklı bir boyut kazandıran ve daha sonra aşkınlığının sınır tanımaması yüzünden gruptan atılan Dali'nin çalışmalarında bilinçaltının farklı kullanımlarını görürüz" (s. 33).

Sürrealizm sanat akımı içerisinde yer aldığı dönemlerde Salvador Dali ve Luis Bunuel, oluşturdukları "Bir Endülüs Köpeği" adlı deneysel filmi, Sürrealist anlayışı yansıtan en iyi örneklerden birisidir. Filmin adı ve filmde rol alan kişinin kadın olması, dönemin toplumsal bozukluklarının göstergesi niteliğindedir. Sürrealist sanatçılardan Victor Brauner, 1946'da resim çalışmalarında balmumunu, Hans Belmer, 1933'te oyuncak bebekleri, Meret Oppenheim ise 1936'te "My Nurse" (Şekil 15) adlı çalışmasında kadın ayakkabısını bir tepsi içerisinde hazır bir yemek gibi kullanarak, Sürrealist sanat akımı içerisinde Hazır-Nesne'nin örneklerini vermişlerdir (Demirkol, 2008).



Şekil 15: Meret Oppenheim, My Nurse, 1936

2.2.4.4. Yeni-Dada (Neo-Dada)

Yeni-Dada 1960'larda, Pop-Art'ın hazırlık dönemi olarak ortaya çıkan bir sanat anlayışıdır. Bir bakıma, Pop-Art ekseninde, gerçek Dadacılığın 1960'lardaki, sosyal, kültürel ve politik koşullarda, sanatın estetik kaygısının yeniden meydana gelişi olarak nitelendirilebilir. 1960 ile önceki yılların kültürel ve sosyal yapısı aynı koşullukta değildir. Bu sebeple, yaşamın getirdiği teknoloji çağında insanlık, içgüdüsel özelliğini yitirmiş ve 60'lı yılların toplu başkaldırılarının kaynağını oluşturmuştur (Genç, 1983).

Genç (1983), Yeni-Dada ile ilgili görüşlerinde şu ifadelerle yer vermiştir:

“Yeni-Dada olarak nitelenen birçok Pop yapıtında, Picabia, Arp ve diğer dadacıların çalışmalarında olduğu gibi mekanik imgelere, endişe fotoğraflarına ve tanıtım amacıyla tasarlanmış grafik tıpkıbasım resimlerine rastlanmaktadır. Dadacılar, popüler fotoğraf illüstrasyon ve baskı resim imgelerini taklit etmişler ve yakıştırmaca fotomontaj teknikleriyle belli konular betimlemişlerdir. Yeni-Dadacılar (Rauschenberg, John, Lichtenstein, Warhol) aynı teknikleri ve aynı türden popüler imgeleri kullanırken, dadacıardan farklı bir amacın peşindeydiler Yeni Dada ve Pop eğilimlerinde bu tür imgelerin resim malzemesi olarak kullanılmasında, özgün motifler, baskı imgeleri ve fotoğraflarla satirik etkileri, garip ve anlamsız (çatışık-çelişkili) düşünceleri ortaya koymak gibi dadacı bir hedef gözetilmemiştir. Bu

imgeler Yeni-Dada ve Pop sanatında özgün anlam ve içerikleri çarpıtılmadan, çağrıştırdığı kavram ve duygulara göre, resim düzleminde daha etkileyici ve belirgin bir görselliğe kavuşturularak kullanılmıştır” (s. 135).

Yeni-Dada her ne kadar Pop-Art’ın başlangıcı olarak bilinse de, temeli Marcel Duchamp’lı New York Dada hareketine dayanmaktadır. Ancak Dadaizm ile Yeni-Dada arasında malzeme ve teknik anlayışı uyuşması olsa bile, aslında bu iki sanat hareketi, dönemin kültür olgusu ve anlayışı bakımından farklılıklar göstermektedir.

“Pop-Art akımında Raushenberg, Johns ve diğerleri Dadanın yeniden dirilişi olarak görülmüştür. Bu nedenle sanat eleştirmenleri Raushenberg ve John’un yapıtlarına ilişkin olarak Neo-Dada’yı sık sık kullanmışlardır. Ancak, aralarındaki ilişkiler, yapıştırma ve fotomontaj gibi verdiği izlenimlerden öte büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü Yeni-Dada olarak nitelenen bu eğilimde, sözgelimi Duchamp’ın Ready-Made’lerinde olduğu gibi bir nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın sadece düşünsel içeriği nedeniyle sanat yapıtı olarak belirleme olgusu yoktur” (Genç, 1983, s. 134).

Antmen’in (2013) kitabında yer alan Yeni-Dada başlıklı bölümde Duchamp, Hazır-Nesne’nin benimsenmesiyle ilgili olarak Yeni-Dada için şu ifadeleri kullanmıştır: “Neo-Dadacılar benim Hazır-Nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmışım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!” diyerek Hazır-Nesne ile ilgili olarak benimsenen estetik güzelliğe karşı tepkisini dile getirmiştir (s. 161).

Yeni-Dada’nın önemli temsilcilerinden olan Robert Rauschenberg, Duchamp’ın çalışmalarında kullandığı Hazır-Nesne anlayışını benimsemesinin yanı sıra sadece nesnenin saf halini kullanmak yerine nesneye yeniden müdahale ederek (yağlı boya vb. teknikler ile) kolaj tekniğini sorgulamış ve klasik malzemeleri reddetmek yerine zayıflayan Hazır-Nesne kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlayışa en iyi örnek “Yatak” isimli çalışmasıdır.

Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen “Yatak” (şekil 16) isimli çalışmasında boya malzemesi de dâhil olmak üzere nesne olarak yastık, yorgan, tabaka üzerine yağ ve kalem kullanarak çalışmasını tamamlamıştır. Rausemberg’in, “Comhine Paintings (Bileşik Resim)” olarak adlandırdığı çalışmalarında kola kapakları, çöp, kumaşlar,

araba lastiği ve kobaşı gibi organik veya inorganik malzemelere rastlamak mümkündür (Şekil 17) (Krausse, 2005, s. 114).

Rauschenberg'in eserlerinin analizi ile ilgili olarak Karahan (2003) Şu ifadelere yer vermiştir:

“Robert Rauschenberg'in biyografisiyle bağlantılı olarak, eserlerinin olduğu karakteristlik, temel özellikleri vardır. Onun jenerasyonundaki hiçbir Amerikalı sanatçının eserlerinde böylesi aşırı uçlarda sanatsal bir etkiyi birleştirdiği söylenemez. O, çalışmalarında hem geleneksel etkiyi hem de modern ifade araçlarının evrenselliğini birleştirmiştir. Rauschenberg'in amacının medya endüstrisinin mekanik, değersiz röprodüksiyonlarını grafik, sanatsal ve plastik elementlerle yüzleştirmek, karşılaştırmak olduğu söylenebilir. Eserlerindeki nesnelliliğin ve özneliliğin zıtlığı; genel, kişisel ve yaratıcı olanla ilişkili fonksiyonel ve önceden tasarlanmış izlenimi veren yüzeylere yansır. Özgürce tasarlanmış tesadüfi ve anlamsız bir şekilde birleştirilen konu dışı unsurları ile Rauschenberg'in resimleri bu tür alışılmış kriterleri yerine getirmez, dolayısıyla da o i duygudan uzak gibi görünmektedir. Resimlerindeki şans unsuru göz önüne alındığında onun tekniği şüphesiz Action Painting'in (eylem, aksiyon resmi) tekniğiyle karşılaştırılabilir” (s. 23).



Şekil 16: Robert Rouschenberg, Yatak, 1955



Şekil 17: Robert Rauschenberg, Charlene, 1954

Yeni-Dada anlayışı içerisinde çalışmalarını üreten bir diğer sanatçı ise Jasper Johns'dur. Johns, Rauschenberg'in aksine çalışmalarında sadeliğe önem vermiş ve basit simgeler kullanmıştır. Nesnelere tasvir etmek yerine nesneyi olduğu gibi çalışmayı benimseyen Johns, 1950'de Amerika'da soyut dışavurumculuğu reddederek, somut olarak tasvir edilen bir sanat biçimine dönüştürmüştür. Çalışmalarında Amerikan bayrağı ve harita gibi kavramlardan yola çıkarak eserlerini üretmiştir. Johns'un kullandığı bu yalın ifadeler bir bakıma Minimalizm'in ilk örnekleri olarak verilebilir. Ancak, çalışmalarında kullandığı imgelerde tıpkı Rauschenberg gibi popüler kültürden beslenmiştir.

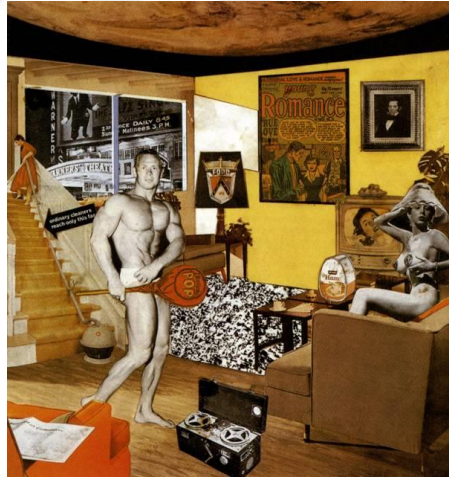
Johns'ın bayrağı kariyerinin ilk simgesi olarak ortaya çıkmıştır. 1958'de Castelli Galerisinde sergilendiğinde, hedef ve numaralardan oluşan seri çalışmaları gibi Yeni-Dada olarak adlandırılmasına rağmen, Johns'ın bu çalışması popüler imajı sebebiyle Pop-Art olarak da adlandırılabilir. (Şekil 18) Johns, bu çalışmasını galeride sergilediğinde tepkilere yol açmış ve sergiye gelen kişilerin kafasında soru işareti bırakmıştır. Bayrakla dalga mı geçiyor?, yoksa bayrağı yüceltiyor mu? gibi konular uzun bir süre tartışılmıştır (Karmel, 2010).



Şekil 18: Jasper Johns, Üç Bayrak, 1955

Rauschenberg ve Johns'u takip eden Richard Hamilton ise, diğer sanatçılar gibi sanat eğitimini tamamladıktan sonra Amerika'da çalışmalarına devam etmeye başlamış ve Duchamp'dan büyük ölçüde etkilenmiş bir sanatçıdır. Çalışmasında kolaj tekniği kullanan Hamilton, "Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?" (Şekil 19) adlı çalışmasıyla göze çarpmıştır. Bu çalışma ilk olarak bir galeride açılan "İşte Yarın" adlı afiş olarak tasarlanmıştır. Aynı zamanda bu sergi Pop-Art çalışmalarının sunulduğu ilk sergi olma unvanını taşıdığı görülmektedir.

Kolajda, renkli gazeteler ve dergilerden bölümler keserek küçük renkli lekeler ile kompozisyonunu oluşturan Hamilton, odanın tam ortasında ayakta duran, çıplak olarak çekilmiş sportmen bir erkek fotoğrafı, kanepede oturan bir bayan figürü ve erkek figürden oldukça büyük bir şekilde eline tutturulmuş pop yazılı bir şeker, bu kolajın ana temasını oluşturmaktadır. Konu olarak, bu oda içerisinde yer alan nesnelere ve yaşamı kolaylaştıran eşyalarla dolu olması insanların reklam ve televizyon ile insanların özendirildiklerini, aynı zamanda gerçek yaşamın da tıpkı bu kolajdaki gibi olduğunu vurgulamaya çalışmıştır (Beyoğlu, 2015).



Şekil 19: Richard Hamilton, günümüzün evlerini bu kadar farklı ve çekici kılan nedir?, 1956

Yeni-Dada'da tüm bu gelişmeler ile toplumsal kültür, reklam afişleri, televizyonculuk ve popülerlik kavramı üzerinden ortaya çıkan bu eserler Pop-Art'ın da doğmasına sebep olmuştur. Soyut dışavurumculuk ile Pop-Art arasında ortaya çıkan Yeni-Dada, her ne kadar Pop-Art hareketinin doğmasına yol açsa da aralarında temel bir ayrım söz konusudur. Yeni-Dadacıları Pop-Art'dan ayıran şey ise Pop sanatçıların medya aracılığı ile popüler olan şeyleri alıp yansıtmasıdır.

2.2.4.5. Pop-Art (Popüler Sanat)

19. yy'in sonlarında ortaya çıkan Modernizm (Yenilik) kavramı, 1900'lü yıllardan başlayarak 60'lı yıllara kadar uzanan bu süreçte sanatın içinde yatan temel kurallarını reddetmiştir. Kübizm akımı ile değişime uğramaya başlayan sanat, Dadaizm ile yıkımı yaşamıştır. Modernizm sürecinde önemli bir rol oynayan Hazır-Nesne ile birlikte Picasso'nun kolajları ve sonraki yıllarda ise Rauschanberg'in "Combine Paintings (Birleşik Resim)" isimli çalışmalarıyla biçim değiştirerek 1960'lara kadar taşınmış olan Modernizm'in yerine Postmodernizm (Modernizm Sonrası) kavramının yer almasına neden olmuştur. Kelime olarak -den sonra gelen, -sonraki anlamını taşıyan Postmodernizm, Modernizm sonrası olarak nitelendirilmektedir. Postmodernizm, İkinci Dünya Savaşı sonrası, savaş eleştirisini tanımlamak için kullanılmış, daha sonralarda felsefi bir tanımlamanın ifadesi olmuştur.

Postmodernizm döneminde sanat artık tamamen estetik eleştiriden yoksun hiçbir kaygı gözetmeksizin sanatçının istediği yerde istediği şekilde kendini ifade edebildiği bir ortam haline gelmiştir. Bu dönem içerisinde kendisini gösteren Pop-Art ise Amerika ve İngiltere merkezli olarak ilk bu yıllarda varlığını göstermiştir. İngiliz Pop-Art'ı, Richard Hamilton, Peter Blake, Allen Jones, Eduardo Paolozzi, Richard Smith gibi sanatçılar temsil ederken, Amerika Pop-Art'ı ise Roy Lichtenstein, Claes Oldenberg, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann gibi sanatçılar temsil etmiş ve Yeni-Dadacı olarak adlandırılan Hamilton'nun "İşte Yarın" adlı sergi için hazırladığı afiş ve sergide bulunan çalışmalar ile dile getirilmeye başlanmıştır (Karahana, 2003).

Pop kelimesini ilk olarak İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway dile getirmiştir. Eleştirmen Alloway, 1962'de bir yazısında İngiliz Pop-Art'ın 1949'dan bu yana gelişimini, medya, bilim kurgu ve reklamlara dayandırmıştır (Kelly, 1964). Pop-Art ile tüketim kültürünün yaygınlaştığı bu süre içerisinde, televizyon, internet, medya afişi, reklamlar gibi yeni iletişim yolları ile toplumun kültürel algısına seslenmekte ve toplumu etkisi altına alarak popülerlik sebebiyle tüketim kültürünün getirdiği rahat yaşam standartları, toplumda değer görme arzusunu bir ihtiyaç olarak ortaya çıkarmaktadır (Baudrillard, 2010). Pop-Art'ın önemli temsilcilerinden olan Andy Warhol, Coca-Cola markası, dönemin ünlü aktörlerinden biri olan Marilyn Monroe, Brillo kutusu gibi kapitalizmin ortaya çıkardığı, popüler kültüre ait seri üretim

mantığında çalışmalardan yola çıkarak, sanat ortamına yansıtmıştır (Şahiner, 2013).

Harrison ve Wood (2007), Andy Warhol'un Pop Sanat Nedir? Konusu üzerine yaptığı bir röportajını, şu şekilde aktarmaktadır:

“insanların birbirine benzer görünmesi, benzer hareket etmesi ve bu benzerliğin gittikçe artması kendiliğinden oluyor. Bence herkes bir makine olmalı. Bence herkes herkese benzemeli. Pop Sanat işte budur. Şeyleri bir makine gibi sevmektir. Çünkü her zaman aynı şeyleri yaparsınız. Aynı şeyleri sürekli tekrarlıyorsunuz ve bunu yapmayı uygun bulursunuz” (s. 747-748).

“Tilman Osterword'a göre pop terimi, seri üretim mallarından markalara, bunlara ait tüm görsel simgelere, film ve müzik dünyasının basmakalıp idollerine ve şehir merkezlerindeki ışıklı tabelalara kadar yayılmış geniş bir alana analitik olarak bakan sanat yapıtlarını betimlemek üzere kullanılmaktadır” (Karahana, 2003, s. 134).

Pop-Art'ın Amerika'da ortaya çıkışı Robert Rauschenberg ve Jasper Johns ile ilişkilidir. Çalışmalarında kullandıkları Soyut Dışavurumculuk'un etkilerine sıradan nesnelere de dâhil etmeleri 1950 ve 60'lı yılların sanat hareketlerinin birbirine bağlanmasına yani aralarında bir köprü görevi görmesine yol açmıştır (Germaner, 1996).

Pop-Art ile Dada arasındaki süreçte Duchamp'ın mekanik bir forma sahip olan pisuarı, sanat eseri olarak sergilemek istediğinde çok fazla eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat onun amacı kutsallığını yıkmaktır. Pop sanatın önemli temsilcisi olan Warhol ise Duchamp'dan yaklaşık kırk yıl sonra Duchamp'ın sanat eseri, özgünlük ve kopya olgusunun önünü açmasıyla ünlü kişilerin portrelerini milyon defa çoğaltarak insan imajını bir mekanik imaj haline dönüştürmüştür (Şahiner 2013).

Ticari sanat olarak, varlığını devam ettirmeye başlayan Pop, zevksizlik, rutinleşme ve mekanikleşme anlamına gelmekte ve gerçek sanatın tam tersi olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısında Pop-Art sanatı 1960'lı yıllarda olgunluğa ulaşarak Batı Avrupa'ya doğru yayılmaya başlamıştır. Bu dönem içerisinde sanatçılar daha çok kopya üzerinden çalışmalar üreterek ve bu çalışmalarını galeride sergileyerek varlıklarını devam ettirmişlerdir (Osterword, 1999).

Warhol ilk başlarda reklamcılık ve illüstratörlük yaparken, 1960'lı yıllarda reklam afişleri, çizgi roman resimleri ve ticari nesnelere resimlerini yapmaya başlamıştır. Reklamcılığı ve illüstratörlüğü bir kenara bırakarak, ciddi bir sanatçı edasıyla popülerliği konu alarak resimlerinde işlemiştir. Soyut Dışavurumculuk üzerindeki ilgiyi sanatçının öznel ifadesinden alarak yeniden nesnelere dünyasına çekmeyi başarmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle ortam yumuşamış ve mutluluk hâkim olmaya başlamıştır. Bu dönem de Pop sanatçıları, Amerikan televizyonu ve sineması, Amerikan arabaları ve Dwight McDonald gibi markalaşan kapitalizm kültürü olgusunu kullanarak kendi lehlerine çevirmeyi amaçlamışlardır. “Warhol, reklam dünyasından sanat dünyasına geçiş yaparak 1962’de Campbell Hazır Çorba kutu etiketi (Şekil 20), Coca-Cola şişeleri, bir bulaşık teli markası olan Brillo Kutuları” gibi resimlerinde ürünlere yer verdiği süreç içerisinde dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. İlerleyen dönemlerde ise fotoğrafik ipek baskı tekniğini kullanarak döneminin ünlü Hollywood yıldızı olan “Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley” gibi ünlülerin portrelerini seri üretim halinde kopyalayarak baskılarını gerçekleştirmiştir (Şahiner, 2013, s. 16).



Şekil 20: Andy Warhol, Campbell Çorba, 1962

“Warhol’un, bu çorba kutularını boyamasının sebebi, onun için bir şey ifade etmesinden öte, tamamen bir ticari yansıma olarak nitelendirmiş olması ve bu konu üzerinde yoğunlaşmasıdır” (Karahana, 2003, s. 189). Warhol’un Hazır-Nesne’si, Duchamp’ın Hazır-Nesne’sine kıyasla çok uç noktadır. Çünkü Duchamp’ın nesnesi, tamamen bir mekanik parçadan oluşuyor ve dönemin metalaşmasını, kutsallığını

işaret ediyordu. Ancak, Warhol'un nesnelere ise gündelik hayatta kullanılan birkaç ticari açıdan ünlenmiş markalardan ibaret olmasıdır (Karahan, 2003).

Warhol'un önemli çalışmalarından birisi ise Mona Lisa çoğaltmasıdır. Önceleri Duchamp'ın da ele aldığı Mona Lisa tablosuna müdahalelerde bulunarak kendine mal etmişti. Warhol ise Mona Lisa'nın popülerliğinden yararlanmak istemiş ve tuval üzerine çeşitli saf renklerle baskılamıştır. Aynı şekilde Marilyn Monroe portresini çoğaltma yöntemiyle daha saf ve daha canlı renkleri kullanarak tuval üzerine basmıştır. Bu ünlülere ilgi duymasının sebebi ise topluma mal olmuş insanların göz kamaştırıcı şöhretine hayran olması ve bu kaynağa ulaşma arzusudur (Şahiner, 2013). Warhol, bu çalışmasını baskılamak için ilk olarak saçları sarı ile renklendirmiştir. Daha sonra göz üzerine mavi gölgeler ve ten rengi eklemiş dudak kısmının kırmızı rengini tıpkı taşmış makyaj gibi serigrafi tekniğine hakim olduğu halde bilinçli bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Bununla birlikte ipek baskının da verdiği olanakla beraber defalarca aynı hareketi tekrarlamıştır (Şekil 21). Bu hareket tıpkı Fovist sanatçıların kullandığı renkler gibi çarpıcı olması ile benzerlik taşımasına karşın tek farkı grafiksel nitelik taşımasıdır (Bourdon, 1991).



Şekil 21: Andy Warhol, Marilyn Diptiği, 1962

Warhol'un "Brillo kutusu" (Şekil 22) adlı çalışmasında ise, asistanlar yardımı ile marketlerde satılan sabun teli markası olan bu kutuyu 400 adet çoğaltarak Enstalasyon şeklinde sergilemeyi amaçlamıştır. Diğer çalışmalarında olduğu gibi ortaya bir ticari değer sunmuştur. Onun için kutular pek bir anlam ifade etmemesine rağmen sanatçı için gündelik hayatın ve elit kesimin kendilerini alışverişte, markalar arasında seçim yaparken bulması olmuştur. O sadece sıradanlığı sanata dönüştürmekle kalmamış aynı zamanda sanatı da sıradanlaştırmıştır (Şahiner, 2013).



Şekil 22: Andy Warhol, Brillo Boxes, 1970

“Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılmasına rağmen onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıklarmış gibi insanların kendilerini ünlülerle özdeşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki) varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz” (Kuspit, 2006, s. 165).

Danto (1992) “Brillo Kutusu” adlı kitabında Warhol ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “Warhol, sanatın aradığı şeyi sunmak için gerçekliğin ürünlerini kullanmaktan daha ideal bir yol olmadığını sezmiştir. Dolayısıyla eşyayı olduğu gibi, gölgesiz, perspektifsiz, gölge ışık oyunu, ince dokunuşlar ve boyalar olmadan sunmak gerekiyordu” (s. 171).

Sıklıkla kendisinin bir makine olduğunu dile getiren Warhol, Amerika’da sanatın zirvesine çıkmayı başarmış ve bu zirvenin verdiği parlıtlı sarhoşluktan zevk aldığını dile getirmiştir. New York’ta eski bir fabrikayı atölye haline dönüştürerek döneminin en popüler mekânları arasında yer almasını sağlamış ve bu yaşam tarzı ile kendisi de en kısa sürede popüler olarak tanınmaya başlamıştır. Onun için Pop-Art artık bir yaşam tarzı haline gelmiştir.

Pop-Art’ın bir diğer önemli sanatçısı ise Roy Lichtenstein’dir. Lichtenstein daha çok çizgi animasyon çalışmalarıyla bilinmektedir. 1960’lı yıllarda popüler kültür nesnelere ilgilenmeye başlamasıyla birlikte Mickey Mouse, Bugs Bunny, Donald

Duck gibi çizgi film karakterlerini resimlerinde yansıtmıştır. “ ‘Girl With Ball’ ve ‘Step On-Can with Leg’ isimli çalışmalardaki gibi, reklamlardan taşınan imgeler tuvalinin kaba dokusu üzerine gazete baskılarında kullanılan filmlerin ince noktalarından oluşan grenli yapısına benzer bir etkiyle kullanılmıştır” (Karahana, 2003, s. 192). Lichtenstein’in çalışmalarında bireysel üslupta izler bulunmamakla birlikte kenar çizgileri siyah renkten oluşan ve iç kısmında ise tamamen düz renklerden oluşturulmuştur. Çalışmalarında matbaa tekniğinde kullanılan baskı yöntemlerini taklit etmiştir. Çarpıcı renlerle oluşturduğu baskılarında Tıpkı Warhol’un çalışmalarındaki kusursuzluğu yakalamayı amaçlamıştır. Fakat bu aynı zamanda sanatçı ile eser arasında bir mesafe yaratmasına da sebep olmuştur (Karahana, 2003).

Claes Oldenburg ise tüketim nesnelere heykellerine devasa boyutlarda yansıtarak, Arazi Sanat’ı gibi melez hareketlerin kullandığı teknik öğeleri ele alıp Pop-Art’a kazandırmıştır. Oldenburg’un bu yönü sanata ironik ve eleştirel yönde farklı bir boyut kazanmıştır. Alloway’a (1974) göre: “mağaza periyodunda, Oldenburg parlakça boyanmış eşyaları, büyük fiyat etiketlerini ve besinleri üreterek, Warhol’un Önce ve Sonra resimlerine eşdeğerde, düşük veya popüler kültürü işlemiştir” (s. 103).

1962’de New York’taki Gren Sanat Galerisi’nde ilk kez sergiye sunduğu yumuşak veya sert malzemelerden oluşan, dondurma külâhı, hamburger, banyo vb. eşyalar, farklı türden gıda ürünleri ve araba motoru gibi renkli nesnelere kullanarak sergiyi düzenlemiştir (Şekil 23). Oldenburg, tüketim nesnelere ele alarak oluşturduğu devasa boyutta çalışmalar ile izleyicide büyük bir etki yaratmasına sebep olmuştur (Batur, 2003).

Oldenburg, devasa boyutta heykeller üreterek bir nevi izleyiciyi kutsallık noktasında ikna etmiştir. Teknoloji ve makinelerin ürettiği bu tüketim nesnelere sosyo-kültürel ve psikolojik yönlerinin bir yansıması niteliğindedir (Akay, 2002).



Şekil 23: Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962

Pop-Art ile başlayan makineleşme ve sanatın ticarileşmesi ile sanat artık pazarlama yoluyla galerilerde sergilenmeye başlanmıştır. Duchamp'ın sanatın klasik anlayışını yıkma görevini üstlendiğinde pisuarı seçerken pazarlama düşüncesinde olmamıştı. Ancak Pop-Art'taki Hazır-Nesne mantığında, reklam ve ticari faktörler barındırmak suretiyle sanatın birinci amacı kültürel faktörler olmuştur. Amerikan rüyası diyebileceğimiz 60'lı yıllarda, sanatı piyasanın yönetmeye başladığı söylenebilir. Aynı zamanda seri üretim mantığında sanatçılar çalışmalarını, fabrika üretimi gibi düzgün ve kusursuz etkide oluşturmalarıyla beraber sanatçı ile eser arasındaki ilişki tamamen duygusuzlaşmaya veya seri üretim mantığında olmasından dolayı zevksizleşmeye başlamıştır. Pop-Art'ın gelişiminde Warhol'un rolü çok büyüktür ve sadece popüler olma arzusu içerisinde makine olmayı tercih etmekle kalmamış Amerikan'ın popüler kültür bağlamında etkileşimini çalışmalarında yansıtmıştır.

2.2.4.6. Yeni Gerçekçilik

1950'li ve 1960'lı yılların başında Fransız eleştirmen Pierre Restany tarafından Yves Klein'in evinde, Yeni Gerçekçilik fikri ortaya atılmıştır. Gerçeklik kavramına yeni bakış açısı getirmeye çalışan Avrupa sanat topluluğudur. Bu sanat topluluğu, toplumsal gerçeklikleri yansıtmak amacıyla, Hazır-Nesne ve doğal malzemeler kullanarak toplum içerisinde yaşananları bütün şeffaflığı ile sergilemiştir. “César, Fernandez Arman, Gérard Deschamps, Yves Klein, Jim Dine, Martial Raysse, Jean Tinguely, Daniel Spoerri” gibi sanatçılar bu sanat topluluğu içerisinde yer almıştır. Antmen (2013) tarafından aktarılan, Pierre Restany'in Yeni Gerçekçilik manifestosunda şu ifadeler yer almaktadır:

“Tuval resmi (resim ve heykel temelli diğer klasik ifade biçimleri gibi) miadını doldurmuş bulunuyor... Peki, biz onun yerine neyi öneriyoruz? Biz

gerçeğin kendisini öneriyoruz; kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçekçi değil, gerçeğin kendi tutkulu mecazlarını öneriyoruz... Bir bütünlük içinde sosyolojik gerçeklik, insanlığın bütün eylemlerinin ortak iyiliği, sosyal etkileşimlerimizin yüce cumhuriyeti, toplumsal bir alışveriş ortaya çıkacaktır”(s. 179).

Yeni gerçekçiler tıpkı Pop sanatçıları ve Yeni-Dada gibi popüler kültür ve tüketim kültürünü konu alarak eserlerinde yansıtmayı hedeflemişlerdir (Phillips, 2016). “Yeni Gerçekçiler sanatta devrim yaratmışlardır. Onlar tüm insanları birleştirmeyi ve sanattan çağın teknik ritmi içinde duygulanmayı şart koşmaktadırlar. Onun görevi hayatın kendisini vermektir. Gerçekliğin kanunu Objektivitedir. Gerçek objektif olan ise evrenseldir. Bu Dada'nın kırk yıl sonra anlaşılmasıdır. Bu gerçeğin her parçası dışa, modern tabiata dönük, anlamlı bir canlılık taşımaktadır. Bu anlam eşyanın kendisinde veya olayların içinde bulunur” (Eti, 1971, s. 56).

Yeni Gerçekçilik günlük yaşamın akıcılığı, teknolojinin hızlı ilerlemesi, estetik kaygının yarattığı problemler üzerine sorgulanan bir akım olma niteliğini taşımaktadır. Tıpkı Modernizm dönemindeki gibi klasik sanat biçim ve ilkelerine karşı duran, daha önceki dönemlerin sanat anlayışlarından özgürce yararlanan oldukça seçici bir topluluk olma özelliğini taşımaktadır. Hazır-Nesne'nin getirdiği yeni olanaklarla beraber renk ve biçim zenginliğinden oldukça yararlanılmıştır. Malzeme ve içerik yönünden nesneyi saf haliyle kullanmayı tercih eden Yeni Gerçekçiler, Duchamp'ın ortaya çıkardığı Hazır-Nesne sorunsalının uzun bir aradan sonra yeni anlaşıldığını göstermektedir. Dadaizm sanat hareketini benimseyen ve etkisi altında kalan bir sanat topluluğudur.

“Fernandez Arman, sıradan nesnelere sanata dönüştürürken, benim için çalışmalarımın anlamı parçalar halindedir, anlam kullandığım nesneye bağlıdır” diyerek nesne ve anlam ilişkisi üzerinde durmuştur (Boyras ve Cantürk, 2013, s. 129). Arman, Phillips'in (2016) de ifade ettiği gibi savaştan kurtarılmış nesnelere saydam bir kutu içerisine yerleştirmiştir. Bunun yanı sıra eski sürahi malzemeleri ve gaz maskeleri gibi aynı tipteki nesnelere veya çeşitli atıkları kullanmıştır.

Yeni Gerçekçiler, Yeni-Dada'da olduğu gibi eserlerinde büyük ölçüde rastlantısallığa yer vermişler ve Hazır-Nesne'leri kullanmışlardır. Yves Klein başta olmak üzere, Fernandez Arman, Raymond Hains, Jean Tinguely, César gibi akımın öncü

sanatçılarından oluşan, Paris'te bir galeride açılan sergiye “Dada'nın 40 Derece Üstünde” ismi verilmiştir (Karahan, 2002, s. 86-87). Bu sergi ile beraber, Hazır-Nesne'nin yeni bir ifade biçiminin temel yapı taşlarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar Hazır-Nesne yıllarca eleştirilere maruz kalsa da, sanatsal ifade olarak özümsemek sanatçılar için yeni bir esin kaynağı olma niteliğini taşımaktadır. Yves Klein, Yeni Gerçekçiliğin yayılmasında ve ilgiyi üzerine toplamasında önemli bir rol oynamıştır. Klein'in boş bir galeri mekânına “Boşluk” (Şekil 24) ismini vererek sergi açması ve aynı süreçte Arman'ın ise aynı galeri mekânında Klein'e hitaben galeri içerisini tıka basa atık ve ürünlerle doldurması eleştirilerin odağında Yeni Gerçekçilik fikrinin topluma tanıtılmasını sağlar (Şekil 25).



Şekil 24: Yves Klein, boşluk,1958



Şekil 25: Fernandez Arman, dolu, 1960

Yves Klein, 1956'da bir kimyagerinde yardımı ile oluşturduğu yeni pigment boya içerisinde yağ ve akrilik kalıntısı kalmaksızın kuru pigmentin varlığını koruyan bir formül oluşturmuştur. Bu formülü “Uluslararası Klein Mavisi” olarak adlandıran Klein, gerçek monokrom ile uyguladığı mavi çalışmalar üretmiştir. Ancak bu

patentin getirdiği özgürlük ve bu özgürlüğün sınırsızlığının ne kadar olduğu konusunda düşüncelerde soru işareti bırakmıştır (Watts, 2010, s. 69). Çalışmalarında birçok kez yalın nesneyi kullanan Klein “The Speace (Boşluk)” (Şekil 24) adlı çalışmasında fiziksel olarak var olan bir mekân içerisinde hayali bir çalışma ortaya çıkarmak amacı ile bunun kullanılıp kullanılmayacağını sorgulamıştır. Mekânın duvarlarını boyayarak mekânı sanat eseri olarak sergilemeyi amaçlamış ve sanat alanında metafiziksel bir alan yaratmıştır. Klein, bir bakıma madde ve anlam ayrımını yapmaya çalışarak sanatın sınır tanımazlığını vurgulamak istemiştir. Bu bağlamda her iki sergi için madde ve anti madde üzerinde izleyiciyi etkisi altına alan ve her ne kadar zıt iki çalışma olsa da birbirlerini tamamlar nitelikte sergilerdir (Boyraz ve Cantürk, 2013).

Fernandez Arman ise topladığı eski atık malzemelerin yanı sıra hurda parçaları plastik ve metal kökenli Hazır-Nesne’leri ve Renault marka otomobil parçaları ile oluşturduğu Akümülyasyon’ları (Toplama) ile Yeni Gerçekçilik sanat anlayışı içerisinde eserler üreterek dikkat çekmeyi başarmıştır (Şekil 26). Arman, hemen hemen bütün çalışmalarında sıkıştırılmış ve ağzına kadar doldurulmuş çalışmalar üreterek, oldukça ironik bir yaklaşım sergilemiştir (Germaner, 1996).

Hamilton (2008), Arman’ın akümülyasyonlarını şu şekilde dile getirmektedir: “Toplumun görgü tanığı olarak her zaman yapay ve biyolojik ürünlerin tüketiminde, geri dönüşümünde ve imhasında çok fazla yer aldım. ve uzun zamandır eski atılmış objeler ve çöpler ile çok çarpıcı materyallerin dünyamızı sele uğratması gerçeği ile acı çekiyorum” (s. 54-67). Arman, “Sweet Home” (Şekil 27) adlı çalışmasında savaş süresince askeri malzeme olarak kullanılan kimyasal saldırılara karşı korunmak için kullanılan gaz maskelerini bir araya getirerek yığıntı oluşturmuştur. Buradaki amaç savaşın verdiği yıkımın etkisi altında kalan sanatçının toplumsal gerçeklik üzerindeki hassasiyetini ön plana çıkarmaktadır (Hamilton, 2008).



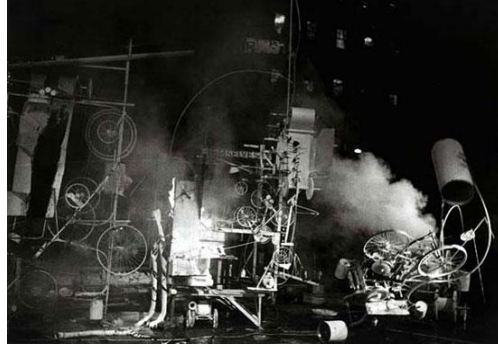
Şekil 26: Fernandez Arman, Long term parking, 1982



Şekil 27: Fernandez Arman, Sweet Home, 1960

Gerçeği farklı bir şekilde anlatmak isteyen Jean Tinguely ise, çalışmalarında nesne olarak motor parçaları, metal ve endüstri ürünleri olan makineleri kullanmayı tercih etmiştir. Tinguely'in önemli çalışmalarından biri olarak bilinen "Homeage to New York (New York'a Ağıt)" (Şekil 28) adlı çalışması kendi kendini sergi esnasında yok edebilen bir kinetik heykel olma özelliği taşımasının yanında, sanat eseri olarak nesneden makine sistemine geçişi işaret eden önemli bir eserdir. Buharlı makineler ve rastgele birçok parça ile oluşturulan mekanik karmaşığının estetiği üzerinde durmuştur ve çalışmalarına motor ekleyerek hareket halinde olmasını sağlamıştır. Bu çalışmasında heykeli daha da karmaşık hale getirmek için arkadaşlarından da yardım alarak, heykelin kendi kendini yok etmesini sağlamıştır. Kendi çalışmasını önce inşa edip daha sonra yıkılmasını sağlayan Tinguely, yok ettiği bu çalışmadan arda kalanları toplayarak "New York'a Ağıt'dan Kırıntılar" olarak sergilemiştir.

Çalışmasında bisiklet tekerleği, boya kutusu, elektrik kabloları için kullanılan ahşap tekerlek ve çeşitli metal malzemeler gibi Hazır-Nesne'leri kullanmıştır (Arikan, 2008).



Şekil 28: Jean Tinguely, Homeage to New York, 1960

Tinguely'in yanı sıra Daniel Spoerri de çalışmalarında Hazır-Nesne kullanmayı tercih etmiş, kolaj ve asamblaj mantığı içerisinde bir çok çalışma üretmiştir. Asamblaja örnek olarak "Duş" isimli çalışmasını verebiliriz. Bu çalışmada klasik tarzda yapılmış olan bir manzara resmi üzerine banyo duş sistemini monte ederek, sanatın eleştirel boyutu ile ilgilenmiş ve daha sonralarda ise "Eat-Art" olarak isimlendirilen eğilimin öncülerinden biri olmuştur. Spoerri, hazırladığı yemek masaları ile dikkat çekmeyi başararak Yeni Gerçekçi sanatçılar ile beraber katıldığı sergide günlük tüketilen besin maddelerinin yanı sıra yemek artıklarını da bir araya getirerek ambalajlarını oluşturmuştur.

Postmodernizm döneminde "Boşluk ve Doluluk" sergileri, Tinguely'in kinetik heykelleri ve Arman'ın Akümülyasyon'ları ile beraber önemi ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik grubu gündelik yaşam konularını ve popüler kültürü ele alır. Sanatçılar tarafından gerçeğin farklı bir şekilde ele alındığı bu süreçte sanatın sınırının ne olduğu sorusu kafalarda büyük bir soru işareti olarak kalsa da sanat eseri artık iki veya üç boyutlu sınıflandırmasının güç olduğu bir dönem içerisine girmiştir.

2.2.4.7. Minimalizm

"İlk kez 1961 yılında Richard Wollheim tarafından içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak tanımlanan Minimalizm, Fransızca'da minimum kelimesi kökünden gelmektedir (Babadağ, 2016, para. 1). Minimum, en küçük veya en az (miktar, derece) olarak tanımlanmakta ve aynı zamanda matematik biliminde en alt basamak olarak ifade edilmektedir. Minimalizm, Amerika'da ortaya çıkmış bir sanat akımı

olmasına karşın temelleri Kazimir Malevic'e dayanmaktadır. Yaklaşık on yıl süre gelen bir zaman diliminde Amerika'ya hâkim olan Soyut Ekspresyonistlere karşın kendi iç dünyalarını ve ruh hallerini yansıtmak yerine belirli bir anlatıcının veya bir anlatının olmamasının yanı sıra arınmanın yalnızca izleyici deneyiminin üzerinde oluşturulmasına dayanan bir anlayış sergiler (Babadağ, 2016).

Ortaya çıkan bu sanat anlayışından bahsederken sadelik veya yalınlık olarak tanım yapmak mümkün gözükmemektedir. Bir fikri en az renk, biçim, çizgi veya dokuya indirgemek, Minimalist sanatçıların hedefi arasındadır. Kendisinden başka hiçbir nesneyi sembolize etmeyi kabul etmez. Gerçek mekân, gerçek materyallere dayalı bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Duchamp'ın Hazır-Nesne'si minimal sanatçıları da etkisi altında bırakmıştır. Ancak, nesneyi kendi işlevinden soyutlamak veya betimlemelerini yapmak yerine nesnenin kendi anlamını ortaya çıkararak bir bakış açısı çerçevesinde sadelik ve biçimsizliğe bürünmüştür (Islakoğlu, 2005).

“ABC Art”, “Dizisel Sanat” gibi isimler ile anılan Minimalizm, Amerika'da Pop-Art'ın en yaygın olduğu dönemlerde ortaya çıkmış ve izleyici kitlesini kendisine çevirmeyi başarmıştır. “Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Morris” gibi önemli sanatçıların bulunduğu Minimalizm bünyesinde sanatçılar genelde üç boyutlu çalışmalar üretme yoluna gitmişlerdir. Resim ve heykel gibi temel başlıklar altında sınıflanmak yerine resim veya heykelden öte sanatsal ifadenin duyurusunu yapmışlardır. Minimalist sanatçılarda nesnelere döneminin çoğu sanatsal ifadelerinde olduğu gibi yapı endüstri ürünleri olmakla kalmamış, tuğla, floresan, alüminyum, kontrplak, çelik gibi sert ve mimaride kullanılan malzemeler tercih edilmiştir (Antmen, 2013, s. 182). Causey (1945), Minimalizm'i tanımlarken şu ifadelerle yer vermiştir:

“Minimalizm'i sadece görsel bir benzerlik olayı olarak ele almamak gerekmektedir, hatta farklı Minimalist sanatçıların işlerinde bir takım görsel benzerlikler olsa da Minimalizm hiçbir zaman bir stil olmamıştır. Sanat üretim yöntemlerinin belirli prensipler çerçevesinde bir araya getirilmesi olarak daha iyi bir şekilde tanımlanabilir. Minimalizm yakın zamanlara kadar kendisine öncülük eden bazı sanatçıları arasında bile çokça tartışılan bir hareket olmuştur” (s. 119–129).

Genel olarak geometrik şekiller üzerinden yola çıkarak üç boyutlu işler üreten sanatçılar, sadelik ilkesine bağlı kalmışlardır. Resim veya heykel sınırını ortadan kaldırmayı amaçlayan Donald Judd, 1965 yılında yayınladığı bir makale ile çalışmalarında sınıflandıramadığı bu üç boyutlu nesnelere “Spesifik Nesnelere” ismini vererek yeni bir tanım ortaya atmıştır. Antmen (2013), Donald Judd’un Spesifik Nesnelere adlı makalesini aktarırken, resmin sınırı sorununa şu ifadelerle açıklık getirmiştir;

“Son birkaç yılda üretilen yeni işler artasmda en iyilerinin ne resim ne de heykel olduğu görölmektedir. Öte yandan, genellikle biriyle ya da diğeriyle uzaktan ya da yakından ilişkili bir üretim söz konusudur. Çeşitlilik arz eden bu işlerde, resimde ya da heykelde olmayan ve kendi çeşitliliğini içeren özellikler var. Üç boyutluluk, resim ya da heykel gibi kapsayıcı bir çerçeve olmayabilir ama bu işlerin ortak noktası tam da bu. Üç boyutluluğun kullanılması, gayet açık bir alternatif oluşturuyor. Çünkü bu, birçok açılım sağlayabiliyor... Resimle ilgili başlıca sorun, duvara asılan yassı bir dikdörtgen yüzey olmasıdır. Dikdörtgen zaten başlı başına bir biçimdir, biçimin kendisidir, içinde olanların ve üzerine konacakların düzenini belirler ve sınırlar. 1946 öncesinde işlerde dikdörtgenin uçları bir sınırdır ve resim o sınırdan biter. Kompozisyon resmin kenarlarına göre bir bütünlük içinde kurgulanırken, tuvalin dikdörtgen şekli vurgulanmaz; önemli olan, resmin farklı bölümleriyle bu bölümlerin renk ve biçim açısından birbiriyle ilişkisidir” (s. 187).

Minimalizmin önde gelen isimlerinden Carl Andre, “Eşdeğer VIII” (Şekil 29) isimli çalışması ile ön plana çıkmıştır. Andre, Hazır-Nesne olarak tuğla, demir levha gibi endüstriyel ürünler kullanmış ve bütün çalışmalarını galeride yerde sergilemiştir. Modernist heykelle alışık olan izleyici Andre’nin yerde sergilemesiyle altüst olmuştur. Bu “Eşdeğer” Modernizm’den kopuşun önemli bir temsili olarak sayılabilir.



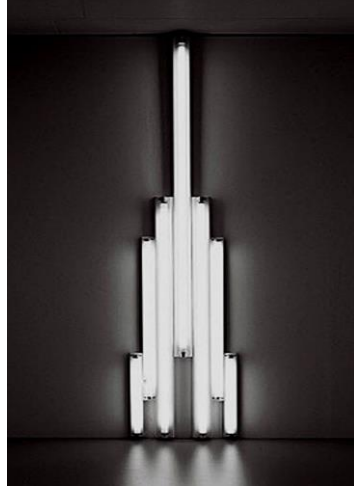
Şekil 29: Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966

Minimalizm'in ve aynı zamanda kavramsal sanatın içerisinde yer alan Sol LeWitt, çalışmalarında genelde çizgisel yapıda özellikler ve oluşturduğu basit geometrik şekilleri bir araya getirerek kullanması nedeniyle minimal olarak değerlendirilmektedir. LeWitt'in işlerinde geometrik nesne birbirini tekrarlayarak uzay, mekan ve nesne ilişkisini sorgular (Şekil 30).



Şekil 30: Sol LeWitt, Progressive Structure, 1991

Minimal çalışmalarına ışık efektini katarak, mekâna özgü düzenlemeler ve geometrik yüzeylerden oluşan renkli enstalasyonları sergileyen Dan Flavin, ışığı heykelin algılanması için kullanmasından öte, ışığı heykel içerisinde bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir. Oluşan renklerin izleyicide ve mekânda psikolojik atmosfer, derinlik gibi algı değişimlerinin yaşanması ve izleyicide etki bırakması açısından, ışığa ve floresan renklere müdahale etmeden mekâna yerleştirmiştir. Her hangi bir temsil veya anlatım kaygısı taşımayan Flavin, eserlerini hem soyut biçimden hem de temsil etme sembolleşme kaygısından uzak geometrik ışıklı çizgiler ile minimal sanatın etkili isimleri arasında yer almıştır (Şekil 31).



Şekil 31: Dan Flavin, Monuments for V. Tatlin, 1966

Minimalist sanatçıların oluşturduğu bu yeni Spesifik Nesnelere, sanatın ayrımındaki başlıkları ortadan kaldırmaya yönelik bir hareket olmasının yanı sıra izleyicide bıraktığı etki ve betimleme problemağı açısından şaşırtıcı bir boyuttadır. Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun etkisinden çıkarak yeni bir kitle kültürü yaratmayı başarmıştır. Her ne kadar bu nesnelere üç boyutlu olsalar da oluşturdukları geometrik şekillerin bir biri ardından tekrarı ile oluşan enstalasyon ve sanat mekân ilişkisinde belirleyici bir rol üstlenilmiştir. Konu olmaksızın ele alınan nesne sadece kendi özelliklerini betimleme içerisinde sadelik ve geometrik şekillerle mekânlarda sergilenen bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır.

Duchamp'ın Hazır-Nesne olgusundan bu yana ortaya çıkan metalaşma sürecinde 1960'lı yıllardan sonra sanat eseriyle ilgili olarak artık resim, heykel, enstalasyon gibi sınıflandırmanın yapılması gittikçe zorlaşmıştır. Bunun sebebi ise Postmodern sanat anlayışının hâkim oluşuyla birlikte Hazır-Nesne'nin sanatçıya verdiği sınırsızlık olgusudur. Bir sanat eserinin iki boyutlu iken kullanılan malzeme ve teknik bakımından aynı zamanda üç boyutlu olma özelliğini taşıması, Donald Judd'un oluşturduğu Spesifik Nesne kavramı ile sanat eserinin bu problemağı çözüme kavuşturulmaya çalışılmıştır.

2.2.4.8. Kavramsal Sanat (Conceptual Art)

20. yy. boyunca gelişen teknoloji, Dünya savaşlarının yarattığı yıkım, psikolojik, sosyal ve ekonomik açıdan insanoğlunu büyük ölçüde etkilemiştir. Duchamp'ın pisuarı sergilemesiyle 1950-1960'lı yıllara kadar devam eden Hazır-Nesne, tıpkı

Yeni Gerçekçilik, Yeni-Dada ve Pop-Art'ta olduğu gibi yeniden bir dönüşüm içerisine girmiştir. Sanat artık sadece malzeme ve teknik olmaktan öte düşüncenin ön planda olduğu bir sanatsal üretim biçimine dönüşmüştür.

Kavramsal sanat denilen düşünce sanatının, Rene Magritte ile başladığı söylenebilir. Sürrealist sanatçı Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir” adlı çalışmasında bir bakıma resimdeki nesnenin pipodan ibaret olmadığını ve bir resim olduğunu ifade etmeye çalışmış, çalışmanın düşünce ve dil boyutunu ön planda tutmayı amaçlamıştır. Her ne var ki kavramsal sanat 1966'da ortaya çıksa da 20. yy'in başlarında ortaya çıkan anlayışlar içerisinde çalışmalarını üreten sanatçılar ve özellikle Duchamp'ın Hazır-Nesne'si, Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasında önemli bir etkiye sahiptir. Kavram sanatı olarak ortaya çıkan bu sanat anlayışını ilk olarak ortaya atan kişi ise sanata ve felsefeye ilgi duyan matematikçi Henry Flynt'dır. Flynt, kavramsal sanat terimini açıklarken şöyle ifade etmektedir: “Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da dil olduğu türden bir sanattır. Müzik öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir” (Yılmaz, 2006, s. 216).

Yılmaz (2016) ise kavramsal sanatı açıklarken, kavramsal sanatta düşüncenin işin en önemli kısmı olduğunu ve sanatçının, çalışması üzerine zihninde tasarladığı bütün plan, eskiz ve kararlarını işin başında yapmış olması sebebiyle uygulama kısmının sadece teferruattan başka bir şey olmadığını söylemiştir (s. 173).

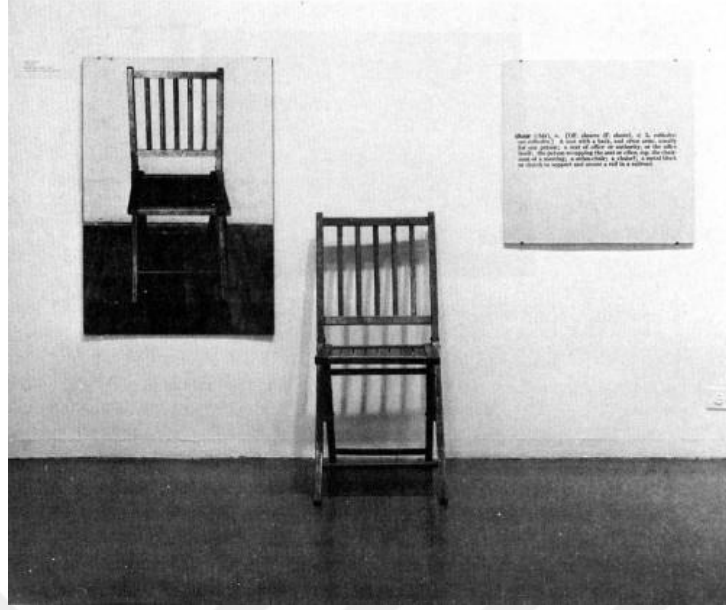
LeWitt'in (1987) kavramsal sanat üzerine paragraflar adlı makalesinde; “Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Kavramsal sanat, yapıtını izleyiciye anlıksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen sanatçının yaklaşımıdır” (para. 7). Düşüncesiyle kavramsal sanata bu yönde bir açıklık getirmeye çalışmıştır. Kısaca kavramsal sanatta, sanatçı işe başlamadan önce düşündüklerini zihninde tasarlar ve sonra bu zihnindeki tasarımı uygulamaya döker.

Kavramsal sanatın dillendirilmeye başlandığı yıllarda Sol LeWitt ve özellikle Joseph Kosuth gibi sanatçıların makaleleri ve çalışmaları ile yaygınlık kazandığı söylenebilir. Ancak dilbilimci Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes ve Claude Levi-Strauss gibi isimlerin dilbilim ve göstergebilimden yararlanarak kavramsal

sanatı çözümlenmeye çalıştıkları da bir gerçektir (Gümüser, 2013). Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların yanı sıra Terry Atkinson, Harold Hurrell, David Bainbridge ve Michael Baldwin gibi sanatçıların oluşturduğu bir Dil Grubu (Art Language) ortaya çıkmıştır. Grubun amacı, kavramsal sanatı sorgulamak ve bunun üzerine sanat yapıtı üretmek yerine konu üzerinde tartışmaya gitmek ve eleştirel bakış açısıyla ortaya attıkları sorunları cevaplamaktır. Çıkarılan Art Language (Sanat Dili) dergisinin ilk sayısında Atkinson, ele aldığı makalesinde “kavramsal sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir kavramsal sanat çalışması olarak görülebilir mi?” sorusunu ortaya atmıştır (Atakan, 2015, s. 47).

Kavramsal sanatta amaç eylemi gerçekleştirmekten öte bu eylemi düşünmek ve zihinde tasarlamaktır. Joseph Kosuth’a göre sanatın temelini irdelemek ve sanatı bir üslup olarak görmenin, yapıtın yalnızca biçimsel boyutunu görme anlamına geldiğini ve bu nedenle sanatçının aktarmak istediği niyetin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir (Atakan, 2015).

Kavramsal sanatın, sanat ve dil arasındaki ilişkiyi gösteren aynı zamanda kavramsal sanatın önemli örnekleri arasında yer alan “Bir ve Üç Sandalye” (Şekil 32) isimli Joseph Kosuth’un eserine bakıldığında sanatın farklı bir bakış açısından sorgulandığını görmek mümkündür. Kosuth, Hazır-Nesne olarak sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin kelime anlamını açıklayan metnin çıktısını alarak sergilemiştir. Bu mantıkta üçlü kombinasyon tarzında bir çok iş ortaya çıkarmıştır. Burada amaç, sandalyenin kendisi ve sandalye kelimesinin anlamsal boyutunu ortaya koymaktır. Kosuth’un gerçek nesne, nesnenin kopyası ve nesnenin kavramı arasındaki ilişkiyi izleyiciden sorgulamasını istemektedir. “Bir ve Beş Saat”, “Bir ve Üç Çekiç”, “Bir ve Üç Pencere” isimli eserlerinde de Kosuth’un, biçime özgü benzer kaygılarının devam ettiği görülmektedir. Yılmaz (2006) Kosuth’un bu eserini, türü ve biçimi bakımından şu şekilde analiz etmiştir: “gördüğümüz şey, ne bir resimdir ne de heykel. Kosuth’un deyimiyle, kavramsal sanat denen yeni bir türün kapsamında değerlendirilmesi gereken bir yapıttır. Siz buna bir takım nesnelere oluşmuş kavramsal bir yerleştirme de diyebilirsiniz elbet” (s. 228).



Şekil 32: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Her ne kadar sanatçı boyanın dokusundan uzak Hazır-Nesne kullanmış olsa da düzenli ve gözü rahatsız etmeyecek bir şekilde, sandalyenin fotoğrafını sola, gerçek sandalyeyi ortaya ve sözcük anlamını sağa asarak sade dengeli ve sırtımayan bir kompozisyon oluşturmuştur. Kavramsal sanatın çıkışından sonra Avrupa’da ve bütün dünyada sanatçıları etkisi altına alarak yayılan bir sanat tarzı haline gelmiştir. Özellikle “Azacı Sanat”, “Beden Sanatı”, “Arazi Sanatı”, “Gösteri ve Eylem Sanatı” gibi birçok sanat tarzının temelinde kavramsal sanat anlayışının yattığı gerçeği göz ardı edilemez. Bu süreçte kavramsal sanat, sanatın fikri / fikir sanatı temeline dayalı işler üretirken sadece işten ibaret olmadığını aynı zamanda sanatçının da düşüncesinin önemli olduğunu vurgulayan bir akım olmuştur.

2.2.4.9. Fluxus

Fluxus, ilk olarak 1960’lı yıllarda George Maciunas tarafından ortaya atılmış bir sözcüktür. Hareket, akış, yükseliş vb. anlamlara gelen Fluxus, aslında müzik üzerine çıkmış bir sanat anlayışıdır. Yunan filozof Herakleitos’un (panta rei) her şey akar düşüncesinden elde edilmiştir. Her ne kadar müzik üzerine bir sanat anlayışı olarak ortaya çıksa da etkisini diğer sanat dallarında da hissettirmiştir. Fluxus’a göre Duchamp’ın Hazır-Nesne’si, John Cage’nin hazır sesi olarak karşılık bulmuştur (Yılmaz, 2006).

Antmen'e (2013) göre: "sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak, ölü sanattan arınmak, sanatta devrimci bir akım başlatmak" gibi fluxus manifestosunu sıralarken, "bir akım olmaktan çok sözcük anlamı gibi akışa kapılan sanatçıların taşımış olduğu bir tavidir" diyerek sözlerine devam etmiştir (s. 203).

"Fluxus sanatçıları, yarattıkları alanda gündem oluşturarak yaşam-sanat ikiliğini bütünleştirmeye çalışmışlardır... Sanatçıların neredeyse sayısız eylemleri hayatın her alanını kapsamaya yöneliktir. Bu eylemlerden en çok göze çarpan günlük kullanım malzemelerinin ya da sanat araçlarının kullanım ve çağrışımsal boyutuyla oynarcasına farklı pratikler gerçekleştirmeleridir" (Yavuz, 2004, s. 103-104).

Fluxus sanatçılarının önde gelen isimleri olarak gösterilen "Joseph Beuys, George Brecht, Ken Friedman, Jacson Maclow, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell" gibi sanatçılar çalışmalarında, konserve kutuları, sandalye, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, kaset ve plaklar gibi Hazır-Nesne'ler kullanarak pek çok eser üretmişlerdir. Dönemin teknolojisinin getirdiği birçok yenilik ile sanatın artık dijitalleşmeye başladığının ilk adımlarını da Fluxus atmıştır. Wolf Vostell'in Dekolaj olarak adlandırdığı çalışmaları dijitalleşmeye örnek nitelikteki çalışmalardır. Vostell, tv, radyo ve bilgisayar gibi iletişim araçlarından yararlanarak kompozisyonlarını oluşturmuştur (Şekil 33). Wolf Vostell ve çağdaşı Nam June Paik ile beraber Video Sanatı olarak adlandırabileceğimiz melez anlayışın da ilklerini bu dönemde görmek mümkündür. Friedman'ın da (1990) belirttiği gibi "Fluxus ve intermedia, ilk bilgisayarlar, bilgi işlem bilimi ve evrimsel psikoloji kaos çağında meydana geldiler" (s. 328-332).



Şekil 33: Wolf Vostell, Endogen Depression, 1980

Fluxus'un önemli sanatçılarında Nam June Paik'in "Baş İçin Zen" adlı gösterisi dikkat çeken bir diğer performanslar arasındadır. Paik, gerçekleştirdiği bu gösteride domates suyu ve mürekkepten oluşan bir kovanın içerisine başını daldırıp yerde bulunan kâğıt parçasını kafası ile boyamıştır. Bu gösteride tıpkı Klein'in fırça yerine bir kadını kâğıt üzerinde sürükleyerek resim yapması gibi sanat nesnesi olarak sanatçının da dâhil olduğu bir ortama sürüklemiştir. Bu süreç içerisinde sanatçının artık tuval veya herhangi bir Hazır-Nesne'yi kullanmak yerine tamamen kendisini nesne olarak dâhil etmesiyle, performans sanatı da yaygınlık kazanmıştır.

Fluxus'a yön veren isimlerden birisi Joseph Beuys'dur. Beuys gerek çalışmalarında kullandığı Hazır-Nesne gerekse yaptığı heykelleri ile dikkat çekmesinin yanı sıra İkinci Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra gerçekleştirdiği performansları ile tanınır. Beuys, aynı zamanda Simya ve Şamanizm ile yakından ilgilenmiştir. Yağ ve keçe içeren eserler ile birlikte canlı, cansız nesnelere yanı sıra endüstriyel malzemeler de kullanmıştır. Beuys için, her kişi bir sanatçıdır. Her eylem ise bir eserdir. Sanat tanımını bu derece genişletmesi, onun hayatında hem dalgalanmalara hem de şiddetli tartışmalara sebep olmuştur. Doğaya yönelik araştırmalar ve çalışmalarında, iyileştirme konusunu işleyerek hayvan yağı vb. nesnelere kullanarak doğallığı vurgulamayı amaçlamıştır (Reucher, 2006).

Beuys, Duchamp'ın çalışmalarından çok etkilenmiştir. Bu yüzden Hazır-Nesne'yi kullanmaktan kaçınmamıştır. Bir sandalye üzerinde bulunan yağ, Beuys'un Hazır-Nesne'ye örnek çalışmalarından biridir. Daha sonralarda bir takım elbiseyi olduğu gibi kullanıp askılığı ile beraber asmıştır (Şekil 34).



Şekil 34: Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, 1963

Beuys'un Hazır-Nesne kullandığı çalışmalardaki etki ve nesneyi tıpkı Duchamp gibi saf haliyle kullanması dikkat çekicidir. Ancak Beuys, Hazır-Nesne'yi kullanmasından öte performanslarıyla ün salmıştır. Özellikle iki performansı çok dikkat çekicidir. Bunlardan ilki "Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır" (Şekil 35) başlıklı performansdır. Diğeri ise Amerika'daki "Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni" başlıklı performansdır. Kendi okulunu kurduktan sonra kişisel sergilerine yönelerek "Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır" başlıklı performansını, Düsseldorf'daki Galeria Schmela'da sergiler. Beuys, kafasını bal ve altın yaldız rengine boyadıktan sonra ayaklarının altına çelik bir taban bağlar ve daha sonra kollarının arasına bir ölü tavşanı alarak resimlerini sessiz bir ortamda dudak hareketleriyle açıklayarak tam üç saat geçirir (Fineberg, 2011).



Şekil 35: Joseph Beuys, Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?, 1965

Beuys hayvanlara olan ilgisi ve doğaya olan hayranlığını hemen hemen her çalışmasında dile getirmektedir. Ancak, bu performanslarını gerçekleştirirken sadece sanat nesnesi olarak kendi bedenini kullanmakla kalmamış aynı zamanda ölü bir tavşanı performansına dâhil ederek Hazır-Nesne mantığını daha ileriye taşıyarak ölü bir tavşan bedenini sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Beuys'un bir diğeri sansasyonel etkinliği ise Amerika'da gerçekleştirdiği performanstır (Şekil 36). Dönemin Amerika başkanı ile polemik yaşayan Beuys, bir daha Amerika'ya adımını atmayacağını söylemiştir. Ancak uzun bir aradan sonra Amerika'da bir performans gerçekleştirmesi için davet edilmiştir. Bunun üzerine Beuys, Amerika'ya giderek performansını gerçekleştirmek için hazırlıklara başlamış ve bir yabancı kır kurt ile aynı odada kalacağı bir performans tasarlamıştır. Sergi günü Beuys, Amerika'ya

ayak basmadan sergi salonuna bir ambulansla intikal ettirilmiştir. Performansta, Beuys'un üzerinde büyük keçe, elinde baston, el feneri ve eldivenler ile birlikte türbin sesi yayan bir cihaz bulunmaktadır. Üç gün boyunca Amerika'ya özgü bir kurt olan kır kurdu ile beraber aynı salonda kalmayı planlamıştır. Beuys belirli zaman dilimlerinde bir koreografiye uyarak keçenin içerisinde belirli aralıklar ile kurt ile iletişimde bulunmaya çalışır. Serginin son gününde ise aynı işlemleri devam ettirerek performansını bitirir ve Almanya'ya geri döner (Merdaner, 2016).



Şekil 36: Joseph Beuys, Kır Kurdu. Amerika'yı Severim ve Amerika'da Beni Sever, 1974

2.2.4.10. Arte Povera (Yoksul Sanat)

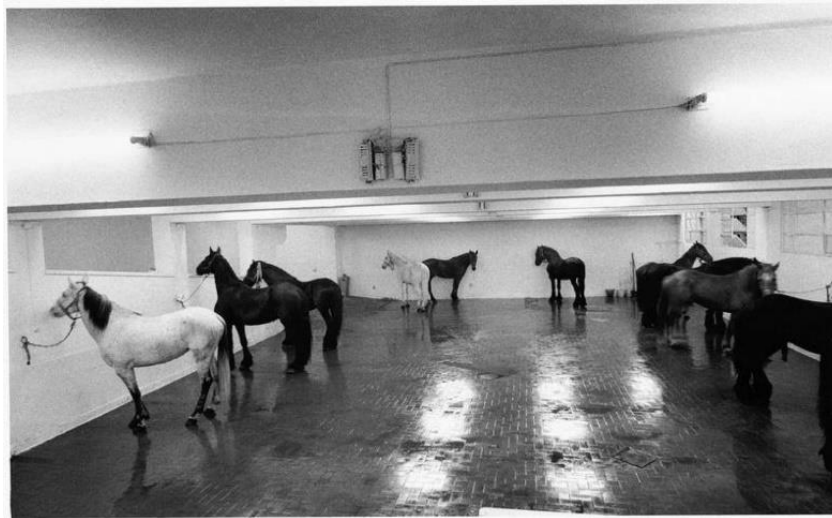
Arte Povera, diğer bir anlamı ile Yoksul Sanat olarak geçen 1967 yılının yeni sanat hareketlerinden birisidir. Bu sanat hareketi tıpkı 20. yy'in diğer sanat akımlarında olduğu gibi estetiği yıkmayı amaçlayan ve Amerikan sanat akımları ile hemen hemen aynı pencereden bakan bir İtalyan sanat akımıdır. Akımın ortaya çıkmasında kavramsal sanatın etkisi büyük olmasının yanı sıra İngiliz Art&Language ve Land-Art gibi grupların ve melez sanatların etkisi büyüktür. Kavramsal sanatın İtalya'ya yayıldığı bu dönemde, Germano Celant ile Arte Povera olarak ortaya çıkmasının yanı sıra son derece etkin bir sanat akımına dönüşmüştür. Arte Povera sanatçıları, kırık cam parçaları, toprak, su, ham metal malzemeler, ağaç kütükleri, özellikle çöp ve atık gibi hazır malzemeleri kullanmayı tercih ederek, doğadan gelen maddeleri sergi

salonlarına taşıyarak tıpkı Minimalizm gibi malzemenin kendi doğasını ön plana çıkarmayı amaçlamışlardır (Eroğlu, 2014).

Hazır-Nesne'nin, sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde amaç, nesneyi asıl işlevinden soyutlayarak yeni bir anlam kazandırmaktı. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Hazır-Nesne dönüşümü içerisinde nesneye yeni bir anlam katmak yerine nesnenin kendi doğasının sergilenmeye başlandığı söylenebilir. Arte Povera bu bağlamda nesnenin kendi doğasını koruyarak sanat eserlerine aktarmıştır.

Arte Povera sanatçıları, tamamen deneysellikten yana, düşünceden ve kurgudan uzak durmayı tercih etmişlerdir. 1960'lı dönemlerin sosyal ve politik gelişmelerinden güç almış, Vietnam savaşı, Che Guevera, Beatles müziği gibi önemli toplumsal ve kültürel olayların etkisi altında kendi sanatsal kimliklerini edinmişlerdir. "Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto" gibi sanatçıların ortaya çıkardıkları eserler ile büyüyen ve varlığını sürdüren Arte Povera, bireycilik kimliğinin yanında yenilikçi bakış açıları ile farklı bir sanat dili geliştirmişlerdir (Eroğlu, 2014, s. 548).

Arte Povera akımının etkin isimlerinden Jannis Kounellis, 1969'da Roma'daki Atiko Galerisinde on bir adet canlı atı galeride sergilemesiyle ünlüdür. Aynı zamanda Arte Povera'ya verilebilecek en iyi örneklerden birisidir (Şekil 37). Canlı bir hayvanı sanat nesnesi olarak kullanan Yunan sanatçı Kounellis, onbir adet canlı atı eşit aralıklarla galeriye bağlayarak enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Arte Povera'da amaç, sanat nesnesinin doğadan veya canlı olarak ele alınması olmuştur.



Şekil 37: Jannis Kounellis, Cavalli, Canlı Atlar, 1969

Arte Povera sanatçılarından Mario Merz ise düzenleme ve yerleştirme ile ilgilenmiş aynı zamanda Igloo gibi kubbemsi yapılarla tanınmaktadır. Merz, çalışmalarında matematiksel ifadelerde kullanmasının yanı sıra mimari elemanlara da yer vermiştir. Merz için seçilen nesne yine doğadan olmakla beraber sanatçı son dönemlerinde neon ışığı ile yazılar, sıradan nesnelere ve ham materyaller ile kurguladığı çalışmalarında dünya ve ideayı simgeleyen “Igloo” ve dünyanın kendini yenilemesi anlamını içeren “Fibonacci” gibi bazı temel konular üzerinde durarak yerleştirmelerini gerçekleştirmiştir (Eroğlu, 2014).

1960 ve 70’ler süresince, düzenleme ve yerleştirme mantığı hâkim olmakla beraber Arte Povera ile tuvalin ve boyanın tamamen ortadan kalktığını söylemek mümkün olabilir. Merz’in “Giap İgloosu” (Şekil 38) adlı çalışmasında taş, neon ışık tüpleri, borular ve kümes telleri kullanarak gerçekleştirmiş ve ana malzemesi taş olmuştur. Bu kubbemsi formlar aynı zamanda ilk çağlarda orta Asya’dan ilkel Amerika’ya toplumun ev yaşantısının kültürü olarak tanımlanabilir (Eroğlu, 2014).



Şekil 38: Mario Merz, Giap İgloosu, 1968

Jannis Kounellis’den sonra Arte Povera akımı içerisinde kendinden söz ettirmiş ve yapmış olduğu çalışmalar ile Yoksul Sanat’ın temel edindiği ilkeleri en iyi anlatan Michelangelo Pistoletto, bir dönem kolaj ve dekolaj teknikleri üzerinde durmuş ve daha sonralarda ise atık malzemeleri değerlendirme yoluna girmiştir. Pistoletto’nun çalışmaları Arte Povera’ya ışık tutacak nitelikte olmasının yanı sıra çalışmalarında mekân olgusunu reddetmeyerek mekânın varlığını yaptığı işlerle ilintilemiştir. Pistoletto, tıpkı Dada gibi sanatı oyun olarak görmekte ve her türlü malzemenin sanata dönüştürülebileceğini ve aynı zamanda sanatçının kavramsal etkinlik

içerisinde bulunabileceğini göstermiştir. “Venüs’ün Bezleri” (Şekil 39) adlı çalışmasında Pistoretto, klasik Yunan heykelleri arasında yer alan Venüs heykelinin önüne ve üzerine bez parçaları yığılmıştır. Venüs’ün kopyası ve üzerine yığılmış kirli bez parçaları ile sanatın gündelik hayat ile sınırını ne olursa olsun ortadan kaldırmayı başarmıştır (Eroğlu, 2014).



Şekil 39: Michelangelo Pistoretto, Venus of the rags, 1967

2.2.4.11. Günümüz Sanatı

Güncel/çağdaş veya günümüz sanatı olarak adlandırılan 21. yy. sanat anlayışı, 20. yy'den bu yana sanatın sürekli değişim gösterdiği ve nitekim bu değişimler sonucunda ortaya çıkan bireysel yönelişlerin adıdır. Çağdaş Sanat nedir?, Çağdaş Sanat düşüncesi nasıldır?, Çağdaş Sanat'ta estetik kaygı var mıdır? gibi bazı sorulara cevap aranırken, Çağdaş Sanat'ta malzeme ve tekniğin temel problem olduğu söylenebilir. Çağdaş Sanat, bir bakıma modern kavramının öldüğüne işaret etmekle kalmayıp çağın sanat anlayışını yeniden şekillendirmeye yönelik geçmiş avangart etkilerden kurtarma veya post-avangart olarak dönüştürmeye çabalar. Çağdaş Sanat'ın artık bir akım veya hareket olarak tabir edilen eylemleri takip etmek yerine daha çok üslup ve teknik üzerinden bireyselliği temsil eden bir sanat olma özelliğini taşıdığı söylenebilir.

Çağdaş sanat, nitekim sanatın merkezi olarak görülen Avrupa'dan ziyade Amerika merkezli sanat anlayışı olma özelliğini taşımaktadır. Çağdaş Sanat'ın doğuşu 1989 yılı olarak gösterilse de birçok eleştirmen ve müze küratörü, 1960 ve 1970'lere dayandırmış ve New York kentinde doğduğu varsayımı ortaya atılmıştır. Çağdaş sanat, artık bir atölye içerisinde üretilmesi veya bir galeri mekânında sergilenmesi

şartı taşımayan ve dönemin popüler kültürüne bağlı olarak gündelik yaşamdan izler taşıyan yapıya dönüşür. Ticari bir envantere dönüşümü bakımından bazı sorunları da meydana getirdiği söylenebilir (Artun, 2013).

Günümüz sanat anlayışı içerisinde malzeme ve teknik önemli bir etkidir. Duchamp'ın 20. yy'in başında başkaldırı niteliği taşıyan pisuarı kullanması ve sıradan nesneyi sanat nesnesi haline dönüştürmesi ile sanatın temel taşlarını yerinden oynatmıştır. Duchamp'ın bu hareketi ile sanatın ne olduğu konusundaki tıkanıklığı, Hazır-Nesne ile geniş bir sınıra yayarak önünü açmıştır. Fakat Duchamp'ın nesnesi de artık sanat nesnesi olarak görülmesiyle, yeni bir problem ortaya çıkarmıştır. Bu problem ise Hazır-Nesne'nin-Hazır-Nesne'si olarak kendisini göstermiştir. Çağdaş Sanat'da kendine mal etme kavramı, kopya ve kiç oldukça yaygın olmakla beraber hemen hemen günümüz sanatçılarının çoğu, bu kavramlar üzerinde çalışmalarını üretmişlerdir. Çağdaş Sanat'ta Hazır-Nesne kullanımına ilk örnek verilebilecek sanatçı Jeff Koons'dur. 1980'li yıllarda ortaya çıkan Neo-Pop sanat akımının önemli isimlerinden olan Koons, tıpkı Duchamp gibi Hazır-Nesne'nin kendisine müdahale etmeden sergilemeyi tercih etmiştir. Koons'un sıradan nesnelere ilk adımını kullandığı elektrik süpürgeleri örnek olarak verilebilir (Şekil 40). Daha sonralarda ise "Equilibrium" serisi izlemektedir (Foster, 2017).



Şekil 40: Jeff Koons, Yeni Dönüştürülebilir Elektrik Süpürgesi, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, 1987

Jeff Koons'un en ünlü yapıtları ise endüstri malzemelerini kullanarak paslanmaz çelik, boya kaplama, ayna yüzeyli yavru köpek ve bu türden pek çok seri üretimidir (Şekil 41). Kullandığı bu parlak görünümlü malzeme sayesinde balon havasını andıran işler dönemin popüler kültürünü yansıtarak bütün dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır (Kavrakoğlu, 2016).



Şekil 41: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000

Çağdaş Sanat'ta Hazır-Nesne kullanımına örnek teşkil eden çalışmalardan birisi de Pierre Pinoncelli'nin, Duchamp'ın pisuarını yeniden ele alarak, anlamsızlık oluşturma çabası içerisinde taklit ve deformasyona bağlı, pisuarın içerisine idrarını yapması ve R.Mutt imzasın hemen yanına kendi ismini yazarak imzalaması olmuştur (Şekil 42). Bu eylem Hazır-Nesne'nin-Hazır-Nesne'si olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat nesnesi olarak seçilen pisuarın sıradanlaşması ve hayatın içerisinde kaybolması anlamını taşımaktadır.

Duchamp'ın pisuarını yeniden ele alan sadece Pinoncelli olmamıştır. Aynı zamanda Shere Levine de taklit ve kendine mal etme gibi kavramlar üzerinden birçok sanatçının eserlerini yeniden ele almasıyla dikkat çeken önemli sanatçılardan birisidir (Şekil 43). Nitekim sadece günümüz sanatçıları kopya ve taklit üzerinden kendine mal etme mantığı içerisinde çalışmalar üretmemiştir. Duchamp'ın Monalisa tablosu da, bu konuya en önemli örneklerden birisidir. Bu sebeple, Hazır-Nesne'nin-Hazır-Nesne'si olarak Levine'in pisuarı yeniden ele alması absürt kaçmamakla birlikte çağdaş sanatın da temelinde yatan bazı olguları da açıklayıcı nitelikte olabilir. Sanatçı Mike Bidlo da yine aynı şekilde, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleğini ve Şişe Kurutucusu adlı çalışmasını tekrar ederek Duchamp'ın bisiklet tekerleğine

“Duchamp’ın Değil” ve “Duchamp’ın Şişe Kurutucusu Değil” ismini vererek sergilemiştir.



Şekil 42: Pierre Pinoncelli, Duchamp’ın “Fountain” Hazır-Nesne’si’ne müdahalede bulunduğu eylem, 1993



Şekil 43: Shere Levine, Marcel Duchamp’tan Sonra “Fountain”, 1991

Günümüz sanatında Hazır-Nesne’yi en çarpıcı ve etkileyici bir şekilde kullanan Daimen Hirst’dir. O, ölü hayvan bedenlerini özel bir akvaryumda sergilediği çeşitli seri çalışmalarıyla ün kazanmış bir İngiliz sanatçıdır. Tıpkı, Beuys’un performanslarında kullandığı ölü tavşanı sanat nesnesi olarak tercih etmesi gibi, ölü hayvan bedenlerini formaldehit çözelti ile hazırladığı akvaryumların içerisine yerleştirerek sergilemiştir. Yaşam ile ölüm, güzellik, korku ve dinsel ağırlıklı konuları işleyen Hirst, 1800’lü yıllardan kalma bir kafatasının kalıbının üzerine 8601 adet elması kusursuz bir el işçiliği ile yerleştirerek “Tanrı Aşkına” ismini verdiği

çalışması ile sanatın ticari boyutuna büyük ölçüde damga vurmuştur. Birçok tartışmayı da beraberinde getiren bu iş, sanatın değerli bir nesneden yapıldığı için mi değerli olup olmadığının sorgulanmasına da yol açmıştır (Wilson, 2015).

2.2.5. Yöntem ve Teknikler

2.2.5.1. Kolaj

Kolaj kelimesi, kes yap veya çeşitli nesnelerin derlemesi anlamını taşımasına karşın düz bir zemin üzerine fotoğraf, gazete kâğıtları ve buna benzer malzemelerin bir araya getirilip yapıştırılması ile elde edilen bir resimleme tekniğidir. Bu resimleme tekniği, Modernizmin başlarından itibaren Sentetik Kübizm ile beraber Picasso ve Braque'ın ortaya koyduğu çalışmalar ile ön plana çıkmış ve rağbet gören bir teknik haline dönüşmüştür. Picasso ve Braque kullandıkları gazete kâğıtları, metal malzemeler, ip, sac gibi nesnelere kolajlarının bir ifade aracı olarak görmüştür. Kübizm'deki geometrik anlayış kolaj tekniğine yakın olması sebebi ile kolajın anlamının Kübizm ile yakalandığı söylenebilir.

Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort" adlı çalışması, kolajın ilk örneklerini oluşturmaktadır. Braque'nin "Pipolu Adam" ve "Meyve ve Keman" adlı kolajlarında kullandığı belirgin nesnelere gazete kağıtları, karakalem ve arka tarafta ahşap kaplama izlenimi veren duvar kağıtları kolaj tekniğine örnek teşkil etmektedir.

2.2.5.2. Dekolaj

İlk olarak Fransa'da afişçilerin duvarlara asmak için kullandıkları bir yöntem olarak ortaya çıksada, ilerleyen dönemlerde sanat alanı içerisinde de yaygın olarak kullanılmış bir tekniktir. Dekolaj, duvarlara üst üste yapıştırılmış katmanlar halindeki afiş, resim veya herhangi bir baskılı kâğıdın bazı bölümlerinin kesilip çıkarılmasıyla oluşturulan resim tekniği olarak tanımlanabilir. Yapım aşamasında, kolaj tekniği ile zıt bir süreç izlemesine rağmen hem sanatsal anlatım hemde sonuç olarak aralarında pek bir fark yoktur. Dekolaj tekniği ilk kez 1950'de Alman sanatçı Wolf Vostell'in eserlerinde yer almıştır. Yeni Gerçekçi sanatçıların da yaygın olarak kullandığı bir tekniktir. Vostell, savaş sonrası şiddet olaylarını yansıtmak amacıyla sokaklarda dekolajlarını yaparak, kamusal alanlardaki posterleri deforme etme ve manipüle etme fikrini yaymayı amaçlamıştır. dekolaja örnek olarak "Coca-Cola, (1961)" adlı çalışması verilebilir (Sanat Sözlüğü, 2013).

2.2.5.3. Asemblaj

Asemblaj terimi, Jean Dubuffet tarafından ilk defa 1953'te Hazır-Nesne'den oluşan sanatsal çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmaların iki boyutlu yüzey üzerine üç boyutlu malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmesi bakımından asemblaj kelimesi Dadaist sanatçılar tarafından sıkça kullanılan bir ifade aracı veya teknik olmuştur. Asemblaj kelimesi birleştirme(asmblage) anlamından gelmektedir. Çeşitli nesnelere bir araya getirilerek oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı niteliğini taşımaktadır (Erzen, 1997).

Asemblaj tekniği, tıpkı kolaj gibi sanata başkaldırı ve avangard oluşum içerisinde yıkıma karşı farkındalık yaratmak için günlük kullanım nesnesi tercih edilerek oluşturulur. Asemblaj tekniği dada hareketinde yaygın kullanıldığı gibi Yeni Dada ve Pop-Art sanat hareketleri bünyesindeki Robert Rausenberg gibi sanatçıların da çoğunlukla tercih ettikleri teknik olmuştur. Dada Hareketinde Marcel Janco'nun Cabaret Voltaire için hazırlamış olduğu masklar, Jean Arp'ın 'Tristian Tzara Portresi' adlı çalışması ve Kurt Schwitters'in Merz başlığı altında oluşturduğu seride kullandığı malzemeler asemblaj tekniğine örnek niteliğindedir. Raul Hausmann'ın Mekanik Kafası ve Robert Rausenberg'in gerçek yatak örtüsü ve yastığa boya ile müdahalede bulunarak sergilediği çalışmalarda Asemblaj tekniğinin çarpıcı örnekleri olarak verilebilir.

Asemblaj tekniğini Hazır-Nesne kavramından ayıran özellik ise sanatçının daha çok boya ile müdahalede bulunması olmaktadır. Oysaki Hazır-Nesne'de sanatçı tarafından seçilen nesne anlam değişimine uğratılarak veya Pisuar örneğindeki gibi nesneye imza atılarak kendine mal etme ile gerçekleşir.

2.2.5.4. Montaj

Mounting, montage, assembly gibi kelimelerden türeyen kurgu anlamını taşıyan bir kavramdır. Montaj kelimesi diğer kolaj ve asemblaj tekniğine yakın anlamda kullanılması ile birlikte kübist sanatçıların nesnelere parçalayarak yeniden kompozisyon oluşturmaları montajı doğurur. Montaj kelimesi fotomontaj yöntemini de içine alan birbirlerinden farklı anlamsız nesnelere bir araya getirilmesi ve bir bütün oluşturulması anlamını taşımaktadır.

Sanatın yıkımını yaratan dada hareketi ile birlikte teknolojinin gelişimi ve endüstrileşmeyle yöntemin içine makine ve elektronik malzemeler de girmiştir. Montaj yöntemine verilebilecek en iyi örnek ise Jean Tinguely'in makine ve motor gibi birçok etken nesneyi ve bunun da yanında ses efektini de ekleyerek oluşturduğu hareketli heykel çalışmasıdır. Montaj da tıpkı kolaj ve asemblaj gibi kavramlardan etkilenmiş bir yöntem olma özelliğini taşımasının yanı sıra müzik, edebiyat gibi diğer sanat alanlarında da sıkça kullanılmıştır.

2.2.5.5. Atık Nesne

Atık Nesne kavramı, Hazır-Nesne ile benzerlik taşımasına karşın aslında birbirinden farklı ve zıt anlamlar içerir. Atık Nesne daha çok Arte-Povera (Yoksul Sanat) akımı ile gündeme gelmiş bir kavramdır. Atık Nesne ile nesnelerin merkezde yer aldığı ancak, Duchamp'ın uyguladığı şekilde anlam değişimine uğratmak yerine bizzat kendi anlamları ile kullanıldığı ya da daha çok organik nesnelerin yer alması gerektiği savı öne sürmüştür ve Hazır-Nesne mantığına bir bakıma karşı çıkmıştır. Art Povera' da kullanılan Atık Nesne mantığı ise Duchamp'ın anlayışından daha farklı tıpkı minimalist sanatçılar gibi nesnenin metafora dönüşmesinden önce nesnenin kendi anlamında kullanılması amacı içerisindedir. Çalışmalarını günlük nesnelere seçerek herhangi bir anlam yüklemeyen Duchamp'ın tersine nesnenin kendi kavramsal anlamı ile sergilemişlerdir.

Duchamp nesnelere hiçbir dokunuş yapmadan sadece işlevlerini değiştirip sanatın yeni dili olarak sergilemişti. Modernizm ve Postmodernizm dönemi içerisinde kullanılan Hazır-Nesne fikri, Arte Povera akımı ve sanatçıları sayesinde nesnelerin kendi anlamları ile sergilenmesini ve doğanın ön plana alınarak çalışmaların da bu yönde şekillenmesi fikrini destekler. Atık Nesne'ye örnek olarak Jannis Kounellis'in canlı atlar enstalasyonu ve Michaelangelo Pistoletto'nun Venüs heykeli üzerine serilen kumaşlarla oluşturduğu çalışması örnek olarak verilebilir.

Özetle 20. yy'da ortaya çıkan yeni sanat anlayışı ve teknik olarak tuval dışına çıkılarak malzeme çeşitliliğinin oluşturulduğu bu dönemde kübizm ile kullanılan Kolaj ve Montaj-Fotomontaj tekniği, Dadaizm ile ortaya çıkan Asemblaj tekniği, Yeni Dada ile beraber Roberd Roushenberg'in Combine Painting resimleri, Art Povera ile birlikte kullanılan atık malzemeler ve Fluxus akımının öncü sanatçılarından Beuys'un performanslarında kullandığı ölü hayvan bedenlerinin sanat

nesnesi olarak kullanılmasının temelinde Duchamp'ın Hazır-Nesne kavramı yatmaktadır. Ancak Hazır-Nesne ile ilgili olarak küçük bir detay vermek gerekirse, teknik olarak uygulamadan daha çok felsefesi ile ön plana çıkmıştır.

2.3. Sanat Eğitiminde Hazır-Nesne

Hazır-Nesne kavramı, Sanat tarihinde önemli bir rol üstlenmiş ve bir bakıma seyrini de değiştirmiştir. Birçok sanatçının çalışmasına konu olan ve üzerine tartışmaların devam ettiği çağımız sanat anlayışında, Hazır-Nesne kavramının önemi yadsınamaz bir gerçektir. Bu sebeple sanat eğitimi, eğitilimi olarak öğrencinin sanatsal yaratıcılığını geliştirebilmesi ve çağdaş sanat anlayışlarını yakalayabilmesinde, önemli bir basamağı temsil etmektedir. Geçmişten günümüze kadar sanat eğitimi alanında birçok yenilik ve kuramlar ortaya atılmasına karşın Güzel Sanatlar Eğitimi'nin özellikle de sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen Güzel Sanatlar Fakültelerinin ders müfredatları konusunda sıkıntı çektiği görülmektedir. Onan'a (2017) göre:

“Sanat eğitiminde sınırların genişletilmesi olgusu, aslında sanat alanındaki sınırları neredeyse ortadan kaldıran postmodern yönelimlerle paralellik göstermektedir. Postmodern sanat, önceki modernist anlayışın aksine sanatı, geleneksel malzeme-biricik eser-deha sanatçı-müze/galeri-pasif izleyici sınırlamalarından kurtarmakla kalmaz sanat dışı farklı disiplinlerle de iş birliği içine girer. Bu anlamda sanattaki bu yeni yaklaşımları kavramak için sanat eğitimi de aynı ölçüde sınırlarını genişletmelidir. Bunu sağlamanın en iyi yollarından biri ise geleneksel malzeme yerine kimi zaman günlük ya da endüstriyel malzemeler kullanan, biricik bir eser yerine süreci esas alan işler üreten, estetik yerine günlük yaşamı esas alan, izleyiciyi pasif kılmak yerine etkin hale getirerek onların da yer aldığı performanslar gerçekleştiren çağdaş sanatçıların eserlerine müfredatta yer verilmelidir” (s. 298).

Sağlam ve Enginoğlu (2016), sanat eğitiminde Hazır-Nesne'nin birey ve toplum için önemi üzerinde durmuştur:

“Çağdaş eğitim sisteminden beklenen, sadece belirli bilgi ve becerilerin öğrenciye kazandırılması değil, düşüncelerini ve fikirlerini bilgi ve becerileri ile birleştirerek, yeteneğini geliştirmesi ve birey olarak kazandığı bu bilgi ve becerilerini gerektiği zaman uygulayabilmesi açısından, çağdaş sanat eğitimi sistemi anlayışının temelinde bireysellik yatmaktadır. Bu

bağlamda sanat eğitiminde Hazır-Nesne uygulamalarının yapılması, derslerde daha çok bireyin ön plana çıkmasını sağlayacaktır” (s. 50).

Özellikle İlkokul veya Ortaokul seviyelerinde çocukların kişisel gelişim ve sanatsal yaratıcılığı için birçok farklı materyal veya üç boyutlu nesne, öğretmenler tarafından Hazır-Nesne olarak uygulatılmasına karşın, çocuğun diğer bilimsel dersler öncesinde, zihninin rahatlaması ve ders öncesinde deşarj olması için oyun olarak görülmesinden öteye gidilememiştir. Hazır-Nesne, öğrenci için geniş bir alanda kendini ifade edebilme olanağını artırmaktadır. Öğrenci, imgelem gücünü tuval üzerine yağlı boya vb. teknikler ile kendisini ifade edebileceği gibi herhangi bir sırandan nesneyi seçerek de fikirlerini aktarabilir. Hazır-Nesne, bir bakıma öğrencinin ele almak istediği konuyu nesneye göre seçebilmekte veya nesneyi düşüncesinde tasarladığı ifadelerle şekillendirebilmektedir.

Günümüz sanat eğitiminde hazırbulunuşluk seviyesi yüksek olan öğrenci, geleneksel anlayışta (yağlı boya, akrilik vb.) kendi düşüncelerini ve fikirlerini ifade edebiliyorken, çağdaş sanatın getirdiği sınırsızlık sebebiyle sanatsal üslup geliştirmesi veya teknikler kullanabilmesi açısından yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple, Güzel Sanatlar Eğitimi alan bir öğrencinin günümüz sanat anlayışında işler üretebilmesi ve günümüz sanatının nabzını yakalayabilmesi gerekmektedir. Türkiye’de Güzel Sanatlar Eğitimi alan herhangi bir öğrenci, Hazır-Nesne kullanarak hem sorgulamayı hem de zihninde tasarladığı fikirlerini, hiçbir özelliği olmayan bu nesnelere ile aktarabilir. Hazır-Nesne, öğrencinin farklı türden nesnelere bir araya getirerek kompozit edebilmesi, nesneyi tanıma ve yaratıcılığını geliştirebilmesi açısından kolaj veya assemblaj tekniklerini de uygulayarak sanatsal çalışmalarını üretebilme imkânı sağlamaktadır.

Şahiner’in (2002) makalesinde de belirttiği gibi “sanat eğitimi, verilen kurumlarda sistemli bir şekilde planlanarak diğer sanat dallarıyla birlikte ele alınmalıdır. Özellikle resim ve heykel gibi ana disiplinleri birbiriyle iç içe geçmiş olarak, öğrencinin istediği teknik ve yöntemleri de dilediğince alabileceği bir eğitsel süreç gerçekleştirilmelidir” (para. 18). Bu bağlamda Hazır-Nesne uygulamalarına daha çok ilkököl ve ortaoköl düzeyinde yer verilsede, Güzel Sanatlar Fakülteleri veya Resim-İş Öğretmenliği ana sanat dallarında eğitim alan öğrenciler için de üzerinde durulması gereken önemli konulardan biridir.

Hazır-Nesne, malzemeye doğrudan iletişime geçerek öğrenciyi düşünmeye teşvik eder ve malzemenin kendisine sunduğu olanaklar bağlamında sahip olduğu tüm yaratıcı süreçleri sergileyebilmesini sağlar. Ancak burada sadece öğrenciye iş düşmez, gerekli durumlarda sanat eğitimcisi de araya girerek, öğrencinin sorunun çözümüne yönelik formüller geliştirmesine yardımcı olabilir ve müdahalelerde bulunabilir. Bu bağlamda, sanat eğitimcisinin de kendisini yenileyerek güncel tutması oldukça önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. “Yaratma eylemi her içine katılanı doğrudan ya da dolaylı biçimde etkileyen enerjik bir sürece dönüştürülür. Üstelik buradaki metod, öğrenciyi belirli bir model aracılığıyla düşünmeye itip, şartlandırmak veya sınırlandırmak değil, onu bizzat yaratma eyleminin merkezine çekerek, kendi sınırlarını keşfetmesini sağlamaktır” (Şahiner, 2002, para. 20).

Sonuç olarak sanat eğitiminde Hazır-Nesne kullanımının amacı, Güzel Sanatlar Eğitimi alan bir öğrencinin yaratıcılığı ve ortaya çıkaracağı sanatsal ürünleri yenilik ve özgünlük bağlamında değerlendirmeye tabi tutarak düşüncelerini ifade edebileceği bir ortam sağlamaktadır. Birey, Hazır-Nesne’yi tanıyarak ve onunla iletişime geçer, gündelik yaşamdan birçok malzemeyi nasıl biçimlendireceğini öğrenir ve Hazır-Nesne’ler ile kompozisyon kurabilme, inşa etme gibi sanat eğitimi için gerekli olan birçok kavramı da uygulamalarında kullanarak öğrenmiş olur. Bu sebeple sanat eğitiminde Hazır-Nesne önemi ve gerekliliği bakımından üstünde durulması gereken bir konudur (Sağlam ve Enginoğlu, 2016).

2.4. Üniversiteler/Okullar

2.4.1. Hans Hofmann School of Fine Arts Education (Hans Hofmann Güzel Sanatlar Eğitimi Okulu)

Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu, Amerika’nın soyut ekspresyonist sanatçılarından olan ve okula kendi adını veren Hofmann tarafından 1915 yılında Amerika’da açılmıştır. Okulun kuruluşundan itibaren savaş sebebi ile çok fazla öğrencisi olmamıştır. Ancak savaş sonrası yıllarda okulun ününün çabucak yayılması sebebiyle başta Amerikalı öğrenciler olmak üzere diğer ülkelerden de katılım çok fazla olmuştur. Hofmann’ın ders verdiği bu okulda günlük ders programı üç aşamadır. “Sabah saat 9-12 canlı model ve portre üzerine, öğleden sonraları saat 2-4 portre ve giysi üzerine ve akşamları ise saat 5-7’de tek veya bir grup model ile

canlı modelden çalışmalar yapılmıştır’’ (Seitz, 1963, s. 56). Hofmann’ın öğretileri, Alman ve Fransız düşünürlerden etkilenmiş, derslerinde Hegel, Wölfflin ve Goethe gibi düşünürlerin fikirlerini sınıf ortamına yansıtmıştır. Hofmann’ın dersleri tıpkı düşünceleri gibi tek bir sanat akımına bağlı kalmamıştır. Birçok sanatçıdan ilham alarak kendi süzgecinden geçirdiği fikirler ile kendi felsefesini oluşturmuştur. Münih’te verdiği dersler esnasında hafta sonları Rembrant, Franeska, Giotto gibi ünlü sanatçıların eserlerini analiz için gittiği Alte Pinakotek’deki Müze’de kendi düşüncesinde oluşturduğu kompozisyon diyagramlarını derslerinde uygulamış fotoğraf ve röprodüksiyon resimlerden yararlanmıştır (Eroğlu, 2017).

Hofmann’ın amacı, eğitimi ve tecrübeli genç sanatçıları sanat tarihini sabırla ve metodik olarak renmeleri aynı zamanda teknik becerilerini geliştirmeleri ve geçici olarak New York’un kalabalık, yoğun caddelerinden uzak kalmaları için bir ortam oluşturmaktır. Hofmann, herhangi bir akım veya sanatsal yaklaşımı başka bir yol üzerinde vurgulamayı reddetmiştir. Hofmann’dan sanat eğitimi almak, titiz ve tekrarlama yoluyla renmeyi gerektirmiş ve bu şekilde rencinin gerçek anlamda orijinal bir şeyler ortaya koyabileceğini ne sürmüştür. İlerleyen yıllarda Amerika’ya yaz okulu için gitmiş ve sonrasında bazı politik sebeplerden dolayı Hans Hofmann Güzel Sanatlar okulunu resmi olarak 1934’de Amerika’da açmıştır (Wolf, 2017).

Hofmann Güzel Sanatlar Okulu’nda yer alan dersler ise şu şekildedir:

“Doğadan izim: iki ve üç boyutlu form, siluet çizim ve hacim, meknsal kütle, yaşamsal estetik formun yaratılması. Resim dersi özgün ve doğadan: iki boyutlu yüzeylerin ustalığı, renk değerleri ve kontrastlar, denge, üç boyutlu uygulamalar, saf renk, soyutlama, transpozisyon. Kompozisyon: iki ve üç boyutlu konsantrik uygulama (doğadan zgn)” (Seitz, 1963, s. 56).



şekil 44: Richard Stankiewicz, Instruction, 1957

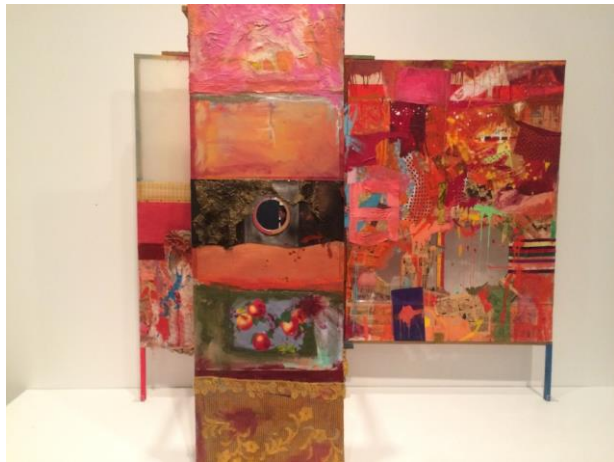


Şekil 45: Allan Kaprow, Yard, 1961

Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'nda “Nell Blaine, Wolf Kahn, Richard Stankiewicz (Şekil 44), Robert De Niro, Sr. Lee Krasner, Mercedes Matter, Red Grooms, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler, Jan Muller and Larry Rivers, Allan Kaprow (Şekil 45)” gibi aralarında iki Türk sanatçının da bulunduğu Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, ders almış ve Hofmann atölyesinde çalışmışlardır (Wolf, 2017, para. 15).

2.4.2. Black Mountain College (Kara Dağ Koleji)

Kara Dağ Koleji, 1933 yılında tıpkı Bauhaus gibi sanat tasarım üzerine kurulmuş bir okul niteliğini taşımaktadır. Bauhaus, Naziler tarafından kapatılmasına karşın Kara Dağ Koleji, Bauhaus'u her açıdan örnek almıştır. Geleneksel Amerikan eğitimi anlayışı dışında kendi kendini yönetebilen bir yapıya sahip olmasının dışında katı hiyerarşiyi azaltmak ve bağımsız çalışabilmek amacıyla yeni reformlar gerçekleştirerek, okul yapısını sürekli güncel tutmak amaçlanmıştır.



Şekil 46: Robert Rauschenberg, “Minutiae” çalışması, 1954

John Andrew Rice, Theodore Dreier ve Florida'daki Rollins Koleji'nin diğere öğretimi üyeleri tarafından kurulan Black Mountain College, demokratik ve eşitlik anlayışı içerisinde sanat ve el emeği üzerinde durarak, yenilikçi eğitim ilkelerine yönelik liberal sanat üniversitesi kurmayı amaçlamışlardır. Batı Carolina dağlarında bulunan bu okul, Avangard yaratıcılığı benimsemiştir. Deneysel sanat ortamını barındırması sebebiyle okula aşırı derecede ilgi duyulmuştur. John Cage, Robert Rauschenberg (Şekil 46), Franz Kline, Walter Gropius, Josef Albers ve Willem de Kooning gibi çağdaş sanatı yönlendiren önemli Amerikalı sanatçılar da bu okulda yetişmişlerdir. Okul ilk disiplinlerarası sanat uygulamaları bakımından öneme sahiptir. "Happening" performans sanatının okul düzeyinde ele alınıp uygulanması bakımından ilkler arasında yer almıştır. John Cage, 1952 yılında ilk Happening'i gerçekleştirirken, Robert Rauschenberg Cage'in koleksiyonunu üretmiştir. Okulun disiplinlerarası ders müfredatı ve avangard sanat eğitimi anlayışı ile sadece 23 yılda büyük bir üne kavuşmuş ve sanat eğitimi içerisinde derin bir iz bırakmıştır. Okul, multimedya sanat ortamı ve uygulaması bakımından bir ilke imza atmıştır. Sanatın her şey olabileceği, herhangi bir şeyden yapılabileceği bu sebeple, sanat eğitiminde klasik anlayışta verilen eğitimden vazgeçilmesi gerektiğinin bir örneği niteliğindedir. Okul daha sonralarda iç anlaşmazlık ve borçlanmalar sebebi ile 1957'de kapatılmıştır (Black Mountain College, t.y.).

2.4.3. Free International University (Uluslararası Özgürlük Üniversitesi)

1973 yılında yaratıcılık ve disiplinlerarası araştırmalar için Henrich Böll'ünde yardımı ile Joseph Beuys tarafından Almanya'da kurulmuş özel bir üniversite niteliğini taşımaktadır. Performans sanatının büyük ustalarından olan Joseph Beuys, ilk başlarda Düsseldorf Sanat Akademisi'nde profesör olarak görev yaparken öğretmenliğin en büyük sanat eseri olduğunu savunmuştur. Dersleri esnasında sıraların dolup taşıdığı Beuys atölyesi, 233 öğrenciye ulaşması sebebiyle öğrenci sınırlaması müfredatına uymadığı gerekçesi ile yönetim ile çoğu kez sıkıntı yaşamış ve bu okuldan atılmıştır (Merdaner, 2016).



Şekil 47: Waldo Bien, NL: 'Shaving/Savings', 1984

Okulun amacı; “Disiplinlerarası araştırma ve eğitimi yürütmek, yayınlar ve sergiler üretmek, sanat ve bilim alanında sosyal proje ve etkinlikler yapmak, geleceğin ekolojisi, Sosyo-ekonomik modeller, arşivleme ve bilginin çeşitli medya vasıtasıyla aktarımı amaçlanır” (F.I.U. Amsterdam, t.y., para. 1).

Joseph Beuys'un ve Fluxus Sanat Hareketinin ortaya çıkardığı anlayış içerisinde FIU, sanatın farkındalığını geliştirmek ve çoğaltmak amacı ile Beuys'un sanat düşüncelerini yansıtan bir eğitim sistemi içerisinde yer almıştır. Amsterdam'da varlığını sürdüren FIU, Beuys'un birçok performansına ev sahipliği yapmıştır. Bu etkinliklerden birisi de “Neden Joseph Beuys Beni Tıraş Etti” adlı performanstır. Daha sonralarda Waldo Bien isimli öğrenci bu performansta kullanılan nesnelere sergilemiştir (Şekil 47). FIU, tüm öğrencileri kabul eden bir akademi olma özelliğini taşımaktadır. Okul bünyesinde yer alan tüm bireylerin yaratıcılıklarının nasıl geliştirileceği üzerinde durularak, sanatla ilgili olsun veya olmasın dışardan gelen herkesin bu akademide yer alabileceği bir akademik sistem yapısı oluşturulmuştur. FIU, Amsterdam, Münih ve Hamburg'da Beuys'un öğrencileri tarafından gruplaştırılarak eğitim sistemi daha üst seviyeye taşınmıştır (F.I.U. Amsterdam, t.y.).

2.4.4. Kunst Akademia Düsseldorf (Düsseldorf Sanat Akademisi)

Düsseldorf Sanat Akademisi resim, heykel ve mimarlık alanlarında Elector Palatine Akademisi olarak Elector Carl Theodor tarafından 1773 yılında kurulmuş köklü bir üniversitedir. İlk ismi Elector Palatine Akademisi olarak başlayan sanat akademisi 1819'da Prusya Kraliyet Sanat Akademisi olarak varlığını devam ettirmiş, bugün ise Düsseldorf Sanat Akademisi olarak Almanya'da Kuzey Ren-Vestfalya eyaletinde varlığını sürdürmektedir. Düsseldorf akademisi, resim, heykel, grafik, fotoğraf, film

ve video sanatı gibi döneminin sanat anlayışı içerisinde disiplinlerarası sanat anlayışını da benimseyerek ve öğrencileri ders müfredatına uygun bir şekilde hazırlamayı hedeflemiştir. Zamanla içerisinde güzel sanatlar, sanat tarihi, pedagoji eğitimi, şiir ve sanatsal estetik, felsefe gibi sanat ile ilgili bilimleri de barındıran Avrupa'nın eski ve köklü bir devlet Akademisi haline gelmiştir. Joseph Beuys (Şekil 48), Nam June Paik gibi profesörler akademide ders vermiş, Paul Klee, Gerhard Richter gibi önemli sanatçıların bir kısmı da akademide öğrenci olarak ders almıştır. Alman Pop ve Fluxus gibi hareketlerin ortaya çıkmasında Beuys'un da etkisiyle sanat kavramının genişlemesine ön ayak olmuş bir sanat akademisidir. Akademi aynı zamanda çağdaş sanatın nabzını tutan Venedik Biennale gibi dünya çapında büyük etkinliklere katılmıştır. Öğrenci alımında herhangi bir yetenek testi uygulanmamakla birlikte sanatsal tasarım yeteneği, seçilen sanatsal ortamda gerçekleştirme kabiliyeti, sanatsal anlayış ve yoğunluk gibi belirli kriterlere göre öğrenci alımı günümüzde de devam etmektedir (Kunst Akademia Düsseldorf, t.y.).



Şekil 48: Düsseldorf Sanat Akademisi, öğrenci çalışması



Şekil 49: Düsseldorf Sanat Akademisi, öğrenci çalışması

Sanat Bölümü

Düsseldorf Sanat Akademisi, sanat ve sanatla ilgili Bilimler olarak iki fakülteye ayrılmıştır. Sanat Bölümünde öğretim, öncelikle sanatçı sınıflarında gerçekleştirilir. Serbest Sanat ve Sanatsal Öğretim çalışma programlarının öğrencilerinin her biri sanatçı sınıfı olan Oryantasyon çalışmalarından (3. dönemden itibaren) sonra diğer bölümlere geçebilmektedirler. Mimarlık, Heykel, Manzara, Tasarım Tipografi ve Kitap Sanatı, Film ve Video, Özgür sanat, Entegrasyon Güzel Sanatlar ve Mimarlık, Boyama, Resim ve Grafik, Yönlendirme Alanı, Fotoğrafçılık gibi bölümler yer almaktadır.

Sanatla İlgili Bilimler Bölümü

Bu bölümde, Felsefe, Sanat ve Halk, Eğitim, Sanat Tarihi, Sosyoloji, Poetika ve Sanatsal Estetik, Güzel Sanatlar Didaktikleri, Mimari Teori ve Tarih gibi sanatsal bilimler yer almaktadır.

Eğitim: Sanat ve Eğitim’de Deha, İmaj Eğitimin Temellerine Giriş: Resmin Eğitimsel Antropolojisi, Küresel Müze vb. dersler yer almaktadır.

Sosyoloji: Algı Sosyolojisi, Estetik ve Post-Gerçeklik, Araştırma Atölyesi vb. dersler yer almaktadır.

Poetika ve Sanatsal Estetik: Geleceğin resmi, Fütürizmden Geleceğin Normuna (Fütürizm, Dil, Resim, heykel, müzik ve fotoğrafçılığın sanat ve toplum üzerindeki etkisi modern çağ) gibi dersler yer almaktadır.

Sanat Tarihi: Sanat tarihi alanında bilimsel çalışma yöntemleri, Sanat eserlerinin alınmasında izleyicinin rolü, Seçilen eserler temelinde konunun terminolojisi ve akımların yanı sıra 19. yy. ile 21. yy’ın kuramsal yaklaşımlarını inceler. Çağdaş Sanatın Yeri, Dusseldorf Resim Sanatı 1819 – 1918, Sanat üzerine Metinler, Geleceğin Resmi, Bugünün Estetiği, Epistemoloji topluluğu vb. dersler yer almaktadır.

Güzel Sanatlar Didaktikleri: Sanat didaktik, sanat ya da algı gibi görüntü ile ilgili süreçlerin yansıması üzerine estetik deneyim, estetik eylem ve gelişimi ve gibi kavramlar üzerinde öğrenciyi yönlendirir. Resim Yetkinliği I: Antik çağ sanatı, Güncel sanat kavramları, Renk algısı ve materyal, seminer ve atölye ziyareti vb. dersler yer almaktadır.

Bilimsel Çalışmalar Lisans Tezi: Sanatsal çalışma süreci, sanatsal deneyimin tarihi, çalışma yöntemleri, kişinin kendi sanatsal yaklaşımının önemi ve özelliklerini materyal, durum, kaynak ve ilgili bağlamlar üzerinden araştırır. Aynı zamanda tüm bölümleri içerir (Kunst Akademia Düsseldorf, t.y., para. 1-3-4-5).

2.4.5. School of the Art Institute of Chicago (Chicago Enstitüsü Sanat Okulu)

Chicago Sanat Enstitüsü, 1866'da kurulmuş bağımsız sanat ve tasarım okullarından birisidir. Lisans, Lisans Sonrası ve Yüksek Lisans eğitimleri verilmektedir. Fakülte kapsamında, Sanat ve Bilim; Mimari, İç Mimarlık ve Tasarımlı Nesnelere; Sanat Yönetimi ve Politikası; Sanat Tarihi, Teori ve Eleştiri; Sanat Eğitimi ve Sanat Terapisi; Moda Tasarımı; Film, Video, Yeni Medya ve Animasyon; Seramik; Elyaf ve Malzeme Çalışmaları; Boyama ve Çizim; Performans; Fotoğraf; Baskı; Heykel; Ses; Görsel İletişim ve Liberal Sanatlar gibi yaklaşık 18 ayrı Ana Bilim Dalında eğitim imkânı sunulmaktadır. Jeff Koons, Claes Oldenburg, HC Westermann gibi çağdaş sanata ışık tutan önemli sanatçıları mezun vermiş bir fakülte olma özelliğini taşımakta ve çağdaş eğitim olanakları sunmaktadır (School of the Art Institute of Chicago, t.y.).

Okulun amacı: “Görsel, Tasarım, Medya ve ilgili sanatlarda küresel bir eğitim sunumunda mükemmelliği sağlamak. Yazılı, sözlü, medya ve sergi tabanlı bir dizi formatta eğitim vermek. İlgili sanatlardaki Lisans ve Lisansüstü programlarda verilen dersler ile öğrencinin bireysel yeteneklerinin gelişimini sağlamak“ (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 2-3).

Fakülteye öğrenci kabulü ise kabul etkinlikleri çerçevesinde standart test puanları, not belgeleri ve tavsiye mektuplarıyla beraber öğrencinin ilgi alanı, teknik sanat ve tasarım becerilerinin ötesinde keşfetmek, denemek ve düşünmeye istekli en iyi ve en yeni eserlerinin bir portföyü talep edilmektedir. Kabul edilen öğrenciler öğrenim ücretlerini yatırdıktan sonra istediği sınıfa veya sınıflara kayıt yaptırabilmektedirler (School of the Art Institute of Chicago, t.y.).

Çağdaş Uygulamalar Bölümü Ders İçerikleri:

Çağdaş Uygulamalar, Temel ve Araştırma Stüdyosu derslerinde Çağdaş Sanat ve Tasarım alanındaki fikir ve teknikleri test edilir. Çağdaş Uygulamalar, çizimden

dijital teknolojiye kadar beceri temelli öğretim ile kavramsal araştırmanın ve sanatsal araştırmanın stüdyo tabanlı yöntemlerini bir araya getirmektedir. Her biri üçer kredilik derslerden oluşmaktadır (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 1).

Core Studio I ve II Sınıfları: Disiplinlerarası sanat ve tasarım uygulamalarını tanıtan tempolu, uzun süreli bir ders aşamasından oluşmaktadır. Öğretilen dersler yüzey, alan ve zamana (2D, 3D ve 4D) ait materyalleri ve teknikleri, ayrıca bu alanların bağlantılarını ve etkileşimini keşfeder. Temel stüdyo resmi ile kavramsal, geleneksel ve çağdaş olan bütünleşir. Öğrencilerin uygulamalarının gelişimini hızlandırmak için mevcut kültürel üretimin çeşitli yaklaşımlarını görünür kılar (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 1).

Sanat ve Teknoloji Uygulamaları Bölümü Dersleri:

Hibrit ve Sanal Dünyalar: Deneysel Görselleştirme ve Üretim; Performatif Nesnelere ve Duyarlı Ortamlar: Malzemeler ve Mekân Olarak Etkileşim; Biyo Sanat; Sanat ve Teknoloji Çalışmaları gibi dersler bu bölümde verilmektedir (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 1).

Boyama ve Çizim Bölümü Ders İçerikleri:

Resim Uygulama Sınıfları: Resim temelleri öğretilir. Teknik, biçimsel ve maddi kaygılar üzerine güçlü bir müfredat vurgusu ile çeşitli görsel ve eleştirel biçimler ile tanıştırılır.

Stüdyo Çizim Sınıfları: Bireysel projeleri ilerletirken teknik anlayışı geliştirmeye devam edebilmesi için ortam sunar. Çizgi Roman, Dışavurumculuk, Renk, Kavramsal Yaklaşımlar, Soyutlama/Gösterim, Kolaj, Manzara gibi belirli konulara odaklanmaktadır (Şekil 49).

Figür çizimi ve figür boyama sınıfları: İnsan biçimini gelenekselden deneysel alana tasarlamayı amaçlayan, Anatomi, geniş format figür çizimi ve anlatı yapılarını vurgulayan sınıfları içerir.

Malzeme ve teknik sınıfları: klasik ve gelişmiş akrilik teknikleri gibi öğrenciye aktarılacak olan ortamların hazırlanması ve uygulanmasına odaklanır (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 1).

Performans Bölümü Ders İçerikleri:

Bölüm; ülkedeki tek Lisans Çağdaş Performans bölümüdür. Dersler; Disiplinlerarası yaklaşım, Canlı Aksiyon, Performans Kurulumu, Hareket Araştırma gibi alanlar da dâhil olmak üzere çok çeşitli performans şekillerine dayanırken, müfredat yoğun stüdyo uygulamalarını, öğrencilerin estetik tercihlerini ve ifadelerini yakalamak gibi titiz, eleştirel, teorik ve tarihsel çalışmayı birleştiriyor. Canlı Eylemler; İnteraktif Dijital Teknolojiler; Hareket Araştırması; Taktik ve Saha Performansı; Performans Yazıları gibi sınıflardan oluşmaktadır (School of the Art Institute of Chicago, t.y., para. 1).



Şekil 50: Breanna Robinson, Found object and embroidery, 2017

2.4.6. Goldsmiths University of London (Goldsmiths Londra Üniversitesi)

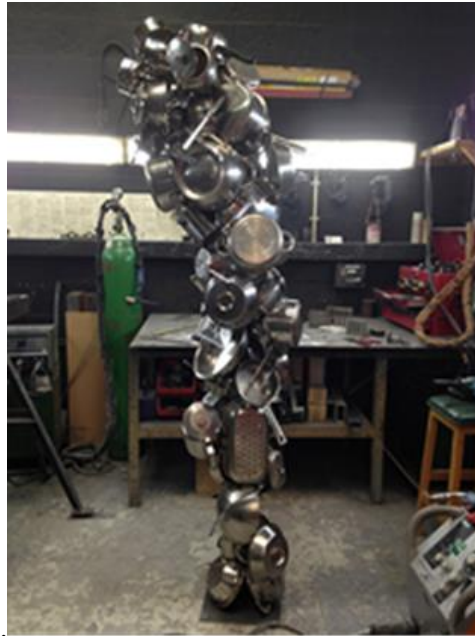
Goldsmiths Londra Üniversitesi, 1891 yılında Goldsmiths Worshipful şirketi tarafından kurulmuş köklü üniversiteler arasında yer almaktadır. Üniversitenin sanat üzerine çalışmalarına başlaması 1907 tarihine dayanmaktadır. Üniversitenin temel bölümlerinden olan sanat bölümü, uluslararası bir üne sahip olmasıyla tüm dünyadan öğrenciyi okul bünyesine çekmeye devam etmektedir. Geleneksel süreçleri ve yeni teknolojileri birleştiren Araştırma Laboratuvarı ve Uygulama Stüdyoları, Dijital Ortamda Deneyler, Güzel Sanatlar Baskı İmalatı, Fotoğrafçılık, Döküm, Metal, Ağaç İşleri, Dikiş ve Kumaş, Baskı ve Boya gibi öğrencinin istediği alana erişebilme olanağını sağlamaktadır. Ayrıca çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden Daimen Hirst'i mezun vermiştir. Sanat bölümü öğrenciye farklı dereceler sunmaktadır. Lisans, Yüksek Lisans, yabancı uyruklu öğrenciler için uzatma derecesi, Güzel Sanatlar ve Sanat Tarihi Bölümlerinde BA (dört yıllık lisans) derecesi sunulmaktadır. Güzel Sanatlar,

Küratörlük ve Sanat Yazarlığı alanında MFA (Multi Fibre Agreement) derecesi sunulmaktadır. Üniversiteye giriş koşulları ise 3A seviyesi, uluslararası bakalorya (iki yıllık lisans) veya eşdeğer bir yeterliliğin başarıyla tamamlanması, iş portföyü veya Sanat ve Tasarım Vakfı diplomasını başarıyla tamamlanması ve İngilizce dil seviyesi şartı istenmektedir (Goldsmiths University of London, t.y.).

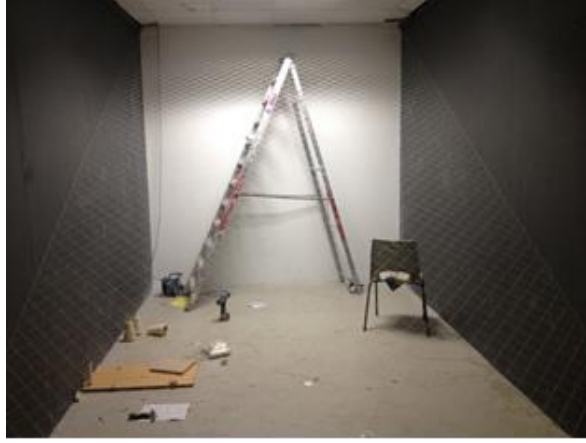
Sanat Bölümü:

Stüdyo Uygulaması Dersi: Öğrenciye ilk günden itibaren kendine ait bir stüdyo ortamı sağlanmakta ve öğrenciye her türlü teknik destek verilebilmektedir. Stüdyo uygulamaları yıllara ve disiplinlere göre bölünmektedir. Çizim, Boyama, Yapılı Tekstiller, Baskı, Heykel, Dikiş, Kumaş, fotoğrafçılık, Basılı tekstiller, Video, Kurulum, Performans gibi birçok disipline ayrılmaktadır. Stüdyo öğretimi, öğrencinin pratik gelişimiyle ilgili teknikleri ve becerileri tanıtacak atölye alanları tarafından desteklenir ve tanımlanır. Bölüm öğretmenleri ve ziyaretçi sanatçılar ile düzenli bireysel ve grup dersleri verilmektedir (Şekil 50), (Şekil 51).

Eleştiri Çalışmaları Dersi: Birinci yılda ders ve seminerler dizisi yani sanatın tarihi ve eleştirel bağlamını incelemek ve keşfetmek. İkinci yılda öğrencilerin seçtiği seminerler üzerinden, eleştirel becerilerini geliştirmek, çağdaş sanat hakkında analiz, yargılama ve yazma becerilerini geliştirmek. Üçüncü yılda ise tezin tamamlanması gibi müfredat yapısına sahiptir (Goldsmiths University of London, t.y., para. 5-6-7).



Şekil 51: Öğrenci Çalışması, Jiwon Jung



Şekil 52: Baldassarre Ruspoli, mixed media installation, 2015

2.4.7. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi 1984 yılında kurulmuş 1983-1984 yılında eğitim faaliyetlerine başlamıştır. Bölüm içerisinde “Desen Atölyesi, Resim Atölyesi, Baskı Atölyesi, Ortam Odaklı Sanat Atölyesi, Temel Sanat Eğitimi Atölyesi” yer almaktadır. Lisans, Lisansüstü Eğitim ve Sanatta Yeterlilik Eğitimi verilmektedir. Bölümlere öğrenci alımı yetenek sınavı ile gerçekleştirilmektedir. Bölüm kontenjanları ise 25 kişiden oluşmaktadır. Fakülte programında, atölye sisteminde uygulamalı çalışmalar yapılmaktadır. Görsel Biçimlendirme ve Deneysel Sanat gibi Günümüz Sanatını içeren dersler bulunmaktadır (Hacettepe Üniversitesi, t.y., para. 1-3).

Resim Bölümü Atölye Dersleri:

Deneysel Sanat I, II, III, IV, V, VI, VII (zorunlu): Doğal, yapay, metal, cam, kumaş gibi farklı yapı ve dokuları olan obje etütleri, görsel ve kavramsal algılama-soyutlama düşüncesini kazandırmak; Sanatın temel kavramlarını irdeleme ve görsel düşünceyi uygulamaya dönüştürme becerisi ve deneyimi kazandırmaktır (Şekil 52), (Şekil 53).

Resim I, II, III, IV, V, VI, VII (zorunlu): Sanatın temel kavramlarının araştırılması, sorgulanması ve tartışılması; Sanatsal dilin temel öğelerinin incelenmesi ve gerekli uygulamaların yapılması.

Ortam Odaklı Sanat I, II, III (seçmeli): Yapılacak çalışmayı mekânla ilişkilendirmek, mekânın işlevine uygun teknik seçimi ve ön hazırlıkları, mekân ile

ilgili araştırma yapmak ve proje hazırlamak, hazırlanmış olan projeyi uygulamaya geçirebilmek için ön çalışmalar.

Video ve Fotoğraf Atölyesi I, II, III (seçmeli): Kamera ve kurgu teknikleri, fotoğraf ve video sanatının tarihi ve çağdaş örnekler, video ve fotoğraf uygulamaları, Video ve fotoğraf uygulamalarının biçim ve içerik ilişkisi açısından irdelenmesi, yeni teknolojilerle geleneksel medyumların ilişkisi, farklı medya türleri (Hacettepe Üniversitesi, t.y.).



Şekil 53: Hazal Ünsal, Aile Fotoğrafi, 2014



Şekil 54: Ezgi Ecem Okşin, Uzunlamasına, 2015

2.4.8. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

1926'da Mustafa Kemal Atatürk tarafından Ankara'da kurulmuştur. Güzel Sanatlar Fakültesi ise 2005 yılında kurulmuş ve ilk öğrencilerini almaya başlamıştır. Disiplinlerarası sanat atölye ve kuramsal çalışmalar ile desteklenen güncel bir ders yapısına sahiptir. Fakültede, Lisans, Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik programları da yer almaktadır. Fakülteye öğrenci alımı yetenek sınavı ile yapılmaktadır (Gazi Üniversitesi, t.y.).

Resim Bölümü Atölye Ders İçerikleri:

Deneysel Sanat I, II, III, IV, V: İçerik-biçim ilişkilerini sorgulayarak değişik malzeme ve anlatım olanaklarıyla özgün bir dil oluşturabilme.

Resim atölyesi I, II, III, IV, V: Konulara sezgisel ve yaratıcı bir boyutta yaklaşarak gözlem, deney ve bilgiyi görselleştirme.

Disiplinlerarası Sanat I, II: Deneysel sanatın çok yönlülüğünü farklı disiplinlerle deneyimleyerek süreç/ürün ilişkisini sorgulayabilme ve üretim biçimlerine yeni seçenekler geliştirebilme (Gazi Üniversitesi, t.y.).

Heykel Bölümü Atölye Ders İçerikleri:

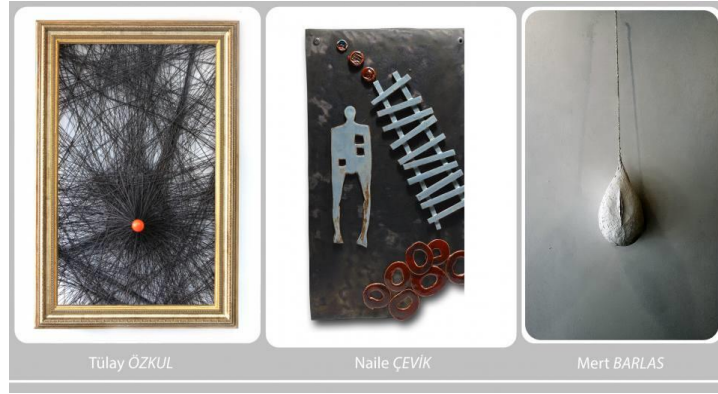
Heykel ve Çevre 4. Dönem (zorunlu): Üç boyutlu çalışmalarını çevreyle birlikte ele alarak tasarlanması. Heykel ve dış mekân ilişkisini kentsel mekân açısından yorumlayarak ve tasarımı etkileyen faktörler çerçevesinde kentsel mekâna yönelik heykel tasarlanarak özgün plastik çalışmalar gerçekleştirme ve bunlara ilişkin yazılı metin oluşturabilme.

Metal Atölye 5.dönem (zorunlu): Teknik ve malzeme bilgisini sentezleyerek, malzeme üzerine farklı teknikler geliştirebilme ve özgün projeler yaratabilmek (Şekil 54), (Şekil 55).

Enstalasyon Atölyesi VII (seçmeli): Enstalasyon sanatında farklı anlatım biçimleri ayırt edebilme, biçim ve düşünce arasında mekân üzerine ilişkiler geliştirebilme, kişisel yaklaşımlar üzerine üretim ve süreç arasında ilişkiler geliştirebilme (Gazi Üniversitesi, t.y.).



Şekil 55: Gazi Üniversitesi Heykel Bölümü Öğrenci Çalışmaları



Şekil 56: Gazi Üniversitesi Heykel Bölümü Öğrenci Çalışmaları

2.4.9. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

1997 yılında kurulan Fakülte, Türkiye'nin ilk Sanat ve Tasarım Fakültesidir. 1999'da eğitim ve öğretime başlayan bu fakülte, bünyesinde Sanat Bölümü adı altında, Bileşik Sanatlar, Sanat Yönetimi, Fotoğraf ve Video programları yer almaktadır. Ayrıca Lisans ve lisansüstü eğitime yer verilmektedir. Misyonu; Sanat alanında ortaya çıkan yeni eğilimleri, yönelimleri ve teknolojik olanakları takip eden, çağdaş bir anlayışla sürekli kendini yenileyen, genel kültürleri sağlam, sanat terminolojisi ve kavramlarına hâkim, kuramsal birikime sahip sanatçı adayları yetiştirmektir. Sanatçı adaylarının, gerek bireysel, gerekse kolektif çalışma prensiplerini kavramalarını sağlamak, bir sanatsal meselenin çözümünde farklı disiplinlerden gelen sanatçı ve bilim insanlarıyla ortaklaşa projeler geliştirmeyi ve işbirliğini özendirme, bir çalışmayı ortaya koyarken farklı malzeme, teknik ve ifade biçimlerinin denenmesinin, etkileşimsel süreçlerin ve katılımcı sanat anlayışının önemini kavratmaktır (Yıldız Teknik Üniversitesi, t.y.).

Bileşik Sanatlar Bölümü Atölye Ders İçerikleri:

Üç Boyutlu Sanat Atölyesi, I, II, III, IV (Zorunlu): Günümüzde üç boyutlu sanatın konumu, çağdaş malzemeler ve bu malzemelerle forma farklı yaklaşımlar, obje, üç boyutlu sanat çalışmalarında mekân kullanımı, üç boyutlu sanatta anlam ve form sorununu güncel hayat ve sanat alanında tartışmak, üç boyutlu sanatın farklı tanımlarını irdelemek, çok boyutlu bir algılama ortamı yaratmak. Üç boyutlu sanat çalışmalarının sanatın algılanışını ne yönde değiştirdiğini göstermek ve disiplinler arası sanat anlayışına katkı sağlamak. Diğer sanat alanlarının ortak kavramlarını araştırıp üç boyutlu sanat çalışmalarına dönüştürüp gündelik hayatla iletişimini sağlamayı amaçlar (Şekil 56), (Şekil 57).

Kolaj-Asemblaj (Mesleki Seçmeli 1-2) dersleri: Sanatta Hazır-Nesne ve kullanımı, Kübizm ve Kolaj'ın mantığı, Fotoğraf ve Fotomontaj, Dada ve Asamblaj, Bilgisayar ortamında Kolaj ve Fotomontaj uygulamaları, tasarım çerçevesinde malzeme seçimi ve uygulamaları, Kolaj ve Asamblaj'ın sanatta kullanımı ve tarihçesi üzerine dersler verilerek çeşitli malzeme ve araçlarla uygulama çalışmaları.

Güncel Sanat Atölyesi (4. Yıl, Bahar): Bu ders farklı alanlarda uzmanlaşmış sanatçıların davet edilmesi ile işlenecektir. Böylelikle öğrencinin öğrenim sürecinde edinmesi amaçlanan sanat formasyonu dışında kalan, sanatın farklı tanımlarını irdeleyen, günlük yaşamın ve farklı malzemelerin olanaklarını araştırma ve sanata dönüştürme, çok boyutlu bir algılama, kavramsallaştırma çalışması sağlanacaktır. Kâğıt Sanatı, Bilim, Teknoloji ve Sanat, Müzeler, Geleneksel Türk Sanatlarının kavramsallaştırma ve uygulaması, Kamusal Sanat gibi konular değişkenlik göstererek dinamik bir yapı oluşumu.

Sanat Atölye I, II, III, IV (Zorunlu): Sanat üretimi ve kişisel çalışma yöntemleri geliştirme de sanatın nesnesi ile ilişki, bilgi, bilginin gerçeklikle bağlantısı ve bilginin dönüştürülmesi süreçleri ele alınır. Bu derste amaçlanan öğrencinin verili veya seçilmiş bir kavram üzerinden farklı medyum ve tekniklerle proje geliştirme (Yıldız Teknik Üniversitesi, t.y., para. 1-2-3).



Şekil 57: Emel Kayın, Üç Boyutlu Sanat Atölyesi, Non-Communication, 2017



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, çalışma grubu, veri toplama aracı, veri toplama tekniği ve verilerin analiz edilmesi ile ilgili bilgiler verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma nitel araştırma olup durum çalışmasını kapsamaktadır. “Durum çalışması, araştırmanın hem ürünü hem de nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belirli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlanmış sistemler hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin, gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller, doküman ve raporlar) aracılığı ile detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır” (Creswell, 2013, s. 97). Araştırmada, açık-uçlu sorulardan oluşan görüşme formu kullanılmıştır.

3.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Türkiye’deki Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı bulunan üniversiteler oluşturmaktadır ve kolay ulaşılabilir durum örneklemesi kullanılarak üniversiteler seçilmiştir. Bu sebeple çalışma grubunu; Cumhuriyet Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Erzincan Üniversitesi, Dumlupınar Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Aksaray Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Giresun Üniversitesi’nin Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Atölye, Seramik Ana Sanat Atölye ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda Sanat Eğitimi veren öğretim üyeleri ve elemanları oluşturmaktadır.

3.2.1. Görüşme Yapılan Akademisyenlere İlişkin Bilgiler

Bu başlık altında yapılan yazılı görüşmeler sonucunda katılımcıların, unvan, yaş, çalıştığı kurum, bölüm, kurumda çalıştığı yıl ve okutulan dersler başlığı altında incelenerek, veriler hazırlanmıştır.

3.2.1.1. Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu bölümde, yapılan yazılı görüşmede Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim veren akademisyenlere ilişkin bulgular yer almaktadır.

Unvan

Tablo 1: Unvan İle İlgili Bilgiler

Unvan	Kişi Sayısı	Yüzde
Prof. Dr.	3	30,00
Doç. Dr.	2	20,00
Dr. Öğr. Üyesi	5	50,00
Toplam	10	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 1'de görüldüğü gibi %30.00'u Prof. Dr. unvanına sahip, %20.00'si Doç. Dr. unvanına sahip, %50,00'si Dr. Öğr. Üyesi unvanına sahiptir.

Yaş

Tablo 2: Yaş İle İlgili Bilgiler

Yaş	Kişi Sayısı	Yüzde
31-40	4	40,00
41-50	4	40,00
51-60	1	10,00
Toplam	10	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 2'de görüldüğü gibi %40.00'ı 31-40 yaş aralığında, %40.00'ı 41-50 yaş aralığında, %10,00'u 51-60 yaş aralığındadır.

Kurumlar

Tablo 3: Kurumlar İle İlgili Bilgiler

Kurum	Kişi Sayısı	Yüzde
Cumhuriyet Üniversitesi	1	10,00
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	4	40,00
Dumlupınar Üniversitesi	1	10,00
Selçuk Üniversitesi	2	20,00
Necmettin Erbakan Üniversitesi	1	10,00
Süleyman Demirel Üniversitesi	1	10,00
Toplam	10	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 3’de görüldüğü gibi %40,00’i Ondokuz Mayıs Üniversitesi, %20,00’si Selçuk Üniversitesi, %10,00’u Necmettin Erbakan Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Dumlupınar Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesinde görev yapmaktadır.

Bölümler

Tablo 4: Bölümler İle İlgili Bilgiler

Bölüm	Kişi Sayısı	Yüzde
Resim Bölümü	8	80,00
Seramik Bölümü	1	10,00
Fotoğraf Bölümü	1	10,00
Toplam	10	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 4’de görüldüğü gibi %80,00’i Resim Bölümü, %10,00’u Seramik Bölümü ve Fotoğraf Bölümünde ders vermektedir.

Yıl

Tablo 5: Yıl İle İlgili Bilgiler

Yıl	Kişi Sayısı	Yüzde
0-1	1	10,00
1-10	2	20,00
11-20	4	40,00
21-30	3	30,00
Toplam	10	100

Tablo 5’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan akademisyenlerin hizmet ettiği kurumda %10,00’u 0-1 yılı aralığında, %20,00’si 1-10 yılı aralığında, %40,00’i 11-20 yılı aralığında, %30,00’u 21-30 yılı aralığından oluşmaktadır.

Dersler

Tablo 6: Dersler İle İlgili Bilgiler

Ders	Kişi Sayısı	Yüzde
Temel Sanat Eğitimi	1	10,00
Resim Atölye	7	70,00
Desen	3	30,00
Seçmeli Sanat (Resim)	1	10,00
Seramik Atölye	1	10,00
Teorik Dersler	7	70,00
Toplam	10	100

Tablo 6’da görüldüğü gibi araştırmaya katılan akademisyenlerin %70,00’i Resim Atölye, %30,00’u Desen, %10,00’u Seçmeli Sanat, %10,00’u Temel Sanat Eğitimi , %10,00’u Seramik Atölye, %70,00’i teorik derslerini vermektedir. Teorik dersler; Sanat Tarihi, Sanat ve Estetik, Türk Sanatı Tarihi, Güncel Sanat, Sanat Eleştirisi, Sanat Psikolojisi, Sanat Sosyolojisi, Geleneksel Türk Resim Sanatı, Seramik Sanatı Tarihi derslerinden oluşmaktadır.

3.2.1.2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

Bu bölümde, yapılan yazılı görüşmede Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda eğitim veren akademisyenlere ilişkin bulgular yer almaktadır.

Unvan

Tablo 7: Unvan İle İlgili Bilgiler

Unvan	Kişi Sayısı	Yüzde
Doç. Dr.	1	20,00
Dr. Öğr. Üy.	3	60,00
Öğretim Görevlisi	1	20,00
Toplam	5	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 7'de görüldüğü gibi %20,00'si Doç. Dr. unvanına sahip, %60,00'si Dr. Öğr. Üyesi unvanına sahip, %20,00'si Öğretim Görevlisi unvanına sahiptir.

Yaş

Tablo 8: Yaş İle İlgili Bilgiler

Yaş	Kişi Sayısı	Yüzde
31-40	2	40,00
41-50	2	40,00
51-60	1	20,00
Toplam	5	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 8'de görüldüğü gibi %40,00'ı 31-40 yaş aralığında, %40,00'ı 41-50 yaş aralığında, %20,00'si 51-60 yaş aralığındadır.

Kurumlar

Tablo 9: Kurumlar İle İlgili Bilgiler

Kurum	Kişi Sayısı	Yüzde
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	20,00
Erzincan Üniversitesi	2	40,00
Aksaray Üniversitesi	1	20,00
Giresun Üniversitesi	1	20,00
Toplam	5	100

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tablo 9’da görüldüğü gibi %20,00’si Ondokuz Mayıs Üniversitesi, %40,00’i Erzincan Üniversitesi, %10,00’u Aksaray Üniversitesi, Giresun Üniversitesinde görev yapmaktadır.

Yıl

Tablo 10: Yıl İle İlgili Bilgiler

Yıl	Kişi Sayısı	Yüzde
1-10	4	80,00
21-30	1	20,00
Toplam	5	100

Tablo 10’da görüldüğü gibi araştırmaya katılan akademisyenlerin hizmet ettiği kurumda %80,00’i 1-10 yılı aralığında, %20,00’si 21-30 yılı aralığından oluşmaktadır.

Dersler

Tablo 11: Dersler İle İlgili Bilgiler

Ders	Kişi Sayısı	Yüzde
Ana Sanat Atölye (Resim)	4	80,00
Temel Sanat Eğitimi	2	40,00
Desen	4	80,00
Seçmeli Sanat Atölye (Heykel)	2	40,00

Teorik Dersler	3	60,00
Diğer Dersler	2	40,00
Toplam	5	100

Tablo 11’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan akademisyenlerin %80,00’i Ana Sanat Atölye (Resim), %80,00’i Desen, %40,00’i Seçmeli Sanat, %40,00’i Temel Sanat Eğitimi , %40,00’i Diğer Dersler; Özel Öğretim Yöntemleri, Öğretmenlik Uygulaması, %60,00’i ise teorik derslerini vermektedir. Teorik dersler; Sanat Tarihi, Sanat ve Estetik, Türk İslam Sanatları, Çağdaş Sanat derslerinden oluşmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak, Araştırmacı tarafından oluşturulan, dört adet standartlaştırılmış açık-uçlu görüşme türünde sorular kullanılmıştır. “sanat ve sanat eğitiminde Hazır-Nesne’yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir?, Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne’nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?, atölye derslerinizde Hazır-Nesne’yi içeren uygulamalara yer verilmekte midir? Hangi malzeme ve teknikler kullanılmıştır. Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?” bu sorular görüşme formunda yer almaktadır. Hazır-Nesne’nin sanat eğitimindeki gerekliliği, atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak kullanılması ve Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencinin yenilik ve özgünlük bakımından çalışmalar üretmesindeki rolünü, katkısını veya etkisini inceleyen sorulardan oluşmaktadır. Araştırmada görüşme soruları, görüş/değer türünde hazırlanmış ve görüşme formu ek olarak aşağıda verilmiştir.

3.4. Veri Toplama Tekniği

Araştırmada literatür taraması aşaması, Hazır-Nesne ve sanat eğitimi ile ilgili temel iki ana başlıktan oluşturulmuştur. Hazır-Nesne ve sanat eğitimi konusunda çok sayıda yerli ve yabancı (dergi, makale, kitap, internet vb.) kaynaklardan yararlanılarak elde edilen verilerin düzenlenmesi veya yorumlanmasıyla gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, Araştırmada belirlenen çalışma gruplarında (Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı) sanat eğitimi veren öğretim üyesi ve elemanlarına e-posta yolu ile iletişime geçilerek yazılı

görüşme ve yüz yüze görüşme yapma isteğinde bulunulmuştur. Toplamda otuz akademisyen ile yapılan görüşmeler sonucunda on beş kişi yanıtlamıştır. Bunların ikisi yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların her birine kod verilerek (örneğin A1, A2, A3 vb.) kategorize edilmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Yapılan yazılı görüşme ile elde edilen verilerde betimsel analiz yöntemi kullanılmış ve ortaya çıkan bulgular yorumlanarak değerlendirilmiştir. Betimsel analiz, elde edilen bulguların daha önceden belirlenmiş temaların özetlenmesi ve yorumlanması anlamını taşımaktadır ve bilginin yorumlanmasında etkili olması sebebiyle tercih edilmiştir. Betimsel analizde yazılı görüşme ile elde edilen bulgular, “Gerekli-Gereksiz”, “Evet-Hayır”, “Olumlu-Olumsuz”, gibi temalara göre sınıflandırılmıştır. Yapılan yazılı görüşme sonucunda soruların cevapları dördüncü bölümde detaylı olarak verilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV. BULGULAR

4.1. Akademisyenler İle Yapılan Yazılı Görüşmelerin Analizi

Araştırmada alt problemlere yönelik yapılan yazılı görüşme sonucunda cevaplanan görüşme formundaki sorular ve cevapları bu bölümde yer almaktadır. Cevaplanan her bir soru için ayrı ayrı istatistiksel çözümlenmeler oluşturularak tablo halinde sunulmuştur.

4.1.1. Güzel Sanatlar Fakültesi

4.1.1.1. Sanat ve Sanat Eğitimi'nde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir?

Sanat ve Sanat Eğitimi'nde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir? sorusuna sekiz akademisyen “Gerekli” olarak yanıt vermiş, iki akademisyen ise “Gereksiz” yanıtını vermiştir. Konu ile ilgili olarak birinci soruda, Hazır-Nesne'nin sanat eğitiminde kullanılmasının gerekliliği ile ilgili akademisyenler şu görüşleri belirtmişlerdir; A1: “Sanatta yeni tavır ve uygulamaların Hazır-Nesne ile doğrudan bir ilişkisi vardır. Bu ilişkilerin ve söylemlerin oluşmasında Hazır-Nesne'nin sahip olduğu anlamlar üzerinden kurulan birliktelikler sanat adına yeni alanların açılması açısından önem taşır”. A2: “Hazır-Nesne, geleneksel olana itiraz niteliğindedir. Geleneksel sanat, günümüzde yerini fikir ve kavramlara bırakmıştır. Duchamp ile sanatın farklı tanımı yapılmış ve bu da sanatın özgürleşmesini sağlamıştır. Dolayısıyla sanat eğitiminde Hazır-Nesne kullanılması kaçınılmazdır”. A3: “Hazır-Nesne'lerin sanat üretiminde kullanılması öğrencilerin yaratma sürecinde geleneksel ifade araçlarından bağımsız düşünmesine olanak sağlar. Hazır-Nesne'ye yeni anlamlar ve görevler yükleyen öğrenciler sadece biçim yaratmada değil kavram yaratmada da gelişirler”. A4: “Bu türden uygulamaları içeren projelerin gerekli olduğuna inanıyorum. Alışılmışın ötesinde, ifadenin bir kavrama bağlanıp farklı anlatılar doğurarak izleyici ile düşünsel ilişkiler kurma şeklinin daha demokratik ve özgür olduğunu düşünüyorum”. A5: “Sanat eğitiminin temeli sanatçıya hazır sunulan doğanın görülmesi, algılanması, anlamlandırılıp yorumlanmasına dayanır. Bu manada doğaya ait olan olmayan her türlü nesne sanat eğitiminde olmazsa olmaz malzemelerdir”. A6: “4 yıllık eğitim sürecinde öğrencilere Hazır-Nesne kavramı teorik ve atölye derslerinde örneklerle aktarılmaktadır. Bu bağlamda Hazır-Nesne, yenilikçi

fikirlerin gelişmesi ve deneysel uygulamaların yapılması için gerekliliğini kendiliğinden doğurmuştur. A7: “Çağdaş sanat organizasyonlarının yaşandığı günümüzde, sanat eğitiminin ve dolayısıyla sanat eğitimcilerinin bu sürece kayıtsız kalması düşünülemez. Sonuç olarak, “mutlaka Hazır-Nesne’lerin sanata eklenmesinin gerekliliğinden ziyade, Hazır-Nesne’lerin de sanat eğitiminde kullanılabileceği düşüncesi” göz ardı edilmemelidir”. A8: “Gereklilik, bir şeyin yapılabilmesi, olabilmesi için koşulu ifade eden kavram olarak değerlendirildiğinde, Hazır-Nesne’yi içeren uygulamalar sanat ve sanat eğitiminde kullanılmazsa, sanat ve sanat eğitiminin olmayacağı/gerçekleştirilemeyeceği anlamı ortaya çıkar. Sanat ve sanat eğitimi Hazır-Nesne uygulamalarının gerçekleştirilmesine bağlı ise bu gereklidir”. A9: “Oldukça gerekli ve önemli bir uygulamadır. Çünkü günümüz Postmodern Sanat anlayışı ile doğru orantılı olarak bir nesnenin bağlamından koparılıp yeni bir bağlamda yeni anlam kazanma biçiminin kavratılması aşamasında öğretici bir yöntem olacağı için Hazır-Nesne’lerin kullanıldığı uygulamalar yaptırılması gereklidir”. A10: bu soruya cevap vermemiştir.

4.1.1.2. Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne’nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne’nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir? sorusuna katılımcıların sekizi alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne’nin kullanılmasıyla ilgili “Olumlu” görüş beyan ederken, ikisi “Olumsuz” görüş vermiştir. Konu ile ilgili olarak akademisyenler şu görüşleri belirtmişlerdir; A1: “Hazır-Nesne’nin geleneksel bir malzeme olan seramikle kurduğu diyalog başka söylemlere dikkat çeker. Bu bağlamda öğrencinin deneysel çalışmaları cesaretlendirilmekte ve özellikle katkı sağlamaktadır”. A2: “Hazır-Nesne, öğrenciye yenilikçi farklı bir bakış açısı sağlar. Hem malzeme çeşitliliği sunar hem de eğitici katkı sağlar”. A3: “atölyelerde zaman zaman Hazır-Nesne’ler ile ifade olanakları sağlanmalıdır. Öğrencilere verilen kimi objelerle belli bir kavram üzerinde projeler üretmelerini beklemek, grup çalışmalarına teşvik etmek, malzemeye farklı bakmanın yollarını aramak, var olan sanat yapıtlarını bu anlamda ele alıp irdelemek önemlidir”. A4: “bu, birazda uygulamaların yapılacağı kurumun eğitim politikasına göre şekillenebilecek bir durumdur. Atölye çalışmaları geleneksel teknikler ile bütünleşik bir içerik ile oluşturulmuşsa Hazır-Nesne’lerin kullanımı farklı bir dersle

desteklenebilir. Ya da uygulamalar, farklı aşamaları olan projelerle çeşitlendirilerek, geleneksel tekniklerin kavrama odaklanan işlere evrilmesi sağlanabilir”. A5: “hazır malzemenin kullanımı el göz beyin koordinasyonunun gelişimi açısından önem teşkil eder. Zira mekân algısını oluşturmada gerekli olan perspektif dersinde olduğu geometrik yapısı ile ön plana çıkan oran ve orantıyı daha matematiksel ölçülendirmeler ile irdeleyebileceğimiz Hazır-Nesne’ler bireyin çizim kabiliyetini olumlu etkiler”. A6: “Öğrencilerin kavram geliştirebilmeleri için her türlü deneysel tekniği ve Hazır-Nesne kullanımını serbest bırakıyorum. Asamblaj tekniği ile yeni deneysel kurgular yapabilmeleri yönünde örnekler vererek Hazır-Nesne kullanımına yönlendiriyorum”. A7: “Marcel Duchamp 1910’lu yıllarda sanata dâhil ettiği nesnelere, 10 yılı aşkın sanat serüveninde gelmiş olduğu nokta göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde sanat eğitimi veren kurumlarda Hazır-Nesnelere atölye çalışmalarında “alternatif malzeme olarak” konumlandırılmasının doğru olduğunu düşünüyorum”. A8: “Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne kullanılabilir. Gereklik olmaması faydalı olmadığı anlamına gelmez. Hazır-Nesne’ye yeni bir anlam kazandırmaya dayalı uygulamaların yapılması öğrencilerin, düşünmeye/düşündürmeye yönelik bakış açısı geliştirmesinde bir alternatif olabilir”. A9: “Günümüz Postmodern Sanat anlayışı ile doğru orantılı olarak bir nesnenin bağlamından koparılıp yeni bir bağlamda yeni anlam kazanma biçiminin kavratılması aşamasında öğretici bir yöntem olacağı için Hazır-Nesne’lerin kullanıldığı atölye uygulamaları yaptırılması gereklidir. (1. Soru ile aynı cevap oldu çünkü uygulama alanları dışında aynı soru)”. A10: “Hazır-Nesne sanayi devriminden sonra “sanat-zanaat” ayrımında ortaya çıkan ve endüstrileşen ve giderek zanaatleşen özgün değerini yitirmiş sanatın bir tepkisini içermekteydi. İronik ve ikonik neticeleri ile ön plandaydı. Atölye derslerinde kullanılması için malzeme yani elzem olan, lüzumlu olan, lazım olan makyaj olması gerekir.”

Atölye derslerinizde Hazır-Nesne’yi içeren uygulamalara yer verilmekte midir? Hangi malzeme ve teknikler kullanılmıştır.

Ek soruya ilişkin akademisyenlerin yedisi “Evet”, üçü “Hayır” olarak yanıtlamıştır. Konu ile ilgili olarak yapılan görüşmelerde; A1: “Evet. Hazır-Nesne’nin kavramsal olarak yüklediği anlamlar çerçevesinde yeni tasarımlar gelişmesi sağlanmıştır. Hazır-Nesne’nin seramik malzeme ile yeniden inşası ve kendi sahip olduğu anlamların yanı

sıra müdahale, ekleme ve çıkarma gibi tekniklerle sanatsal ifadesi yönünde kalıp alma, çoğaltma teknikleri kullanılmıştır”. A2: “Bulut nesnelere ve kumaş, kağıt vb. malzemeler yer almaktadır”. A3: “Atölyelerimizde Hazır-Nesne’ler ile zaman zaman denemeler yapılmaktadır. Öğrencilerimiz Üniversite hurdalığından malzemeler toplamakta sonra bunları üç boyutlu kompozisyonlara dönüştürmektedirler. Bununla birlikte tuval düzlemi üzerinde kolaj çalışmaları da yapılmaktadır”. A4: “Atölye derslerimde Hazır-Nesne kullanımına gitmedim. Ancak alternatif sergileme, yerleştirme ve ifade yollarını tabii ki bu ders kapsamında deniyoruz. Beni buna yönelten, biraz da Hazır-Nesne kullanımına yönelik ve kavramsal başka işlerin üretilebildiği (atölye derslerimden ayrı) dersleri veriyor olmamdı. Hazır-Nesne kullanımının yanında doğa yürüyüşleri ya da terk edilmiş mekânlara (fabrika, yerleşim yerlerine) yaptığımız keşifler esnasında bulduğumuz buluntularla yaptığımız yerleştirmelerimiz olmuştur.” A5: “Birimimiz malzeme konusunda akademisyene olanak sunmadığı için atölye ortamı içinde kendi olanaklarımız ile bulabildiğimiz şase, tabur, sandalye, pense, kelpeten, bot, kol çantası vb. objeleri farklı çözümleme malzemeleri ile yorumlatmaktayız”. A6: “İçerik olarak atölye dersleri öncelikle geleneksel olarak işlenmektedir. Bunun yanında öğrencilerin ilgi alanlarına bağlı olarak bazı dönemlerde Hazır-Nesne uygulamaları yapılabilmektedir. Eski daktilo, dişçi koltuğu, kapı, bilgisayar kasaları, monitörler gibi fakültemizin açık hava deposunda bulunan Hazır-Nesnelere öğrenciler faydalanarak eser üretebilmektedir. A7: “Yeni öğrenci alan bir bölümde görev yapıyorum. İlerleyen süreçlerde atölye derslerimde öğrencilerin talepleri doğrultusunda Hazır-Nesne içeren uygulamalar yapmalarına olumlu yaklaşırım. Nesnenin sanata dâhil edildiği bir uygulamada sadece ‘biçim’ değil aynı zamanda ‘içerik’ de önemlidir. Öğrenci ister doğal isterse yapay malzemeler kullansın önemli olan vermek istediği mesajdır. Unutulmamalıdır ki; çağdaş sanatı oluşturan birçok sosyo-kültürel olgu bulunmaktadır. Bazen başlı başına bir hazır nesne sanat eseri olarak sunulabilir. Sanatçı, yırtık bir ayakkabı ile yoksulluğu, valiz ile göç’ü ya da baret ile iş sağlığını anlatmaya çalışabilir”. A8: “Atölye derslerimde Hazır-Nesne kullanımına ve bunlara farklı anlamlar yüklemelerine dayalı çalışmalar yapmaya yönlendirmiyorum. Toplu olarak bu ve benzeri çalışmalar yapmalarını da istemiyorum. Farklı alternatifler hakkında fikir sahibi olan öğrencilerin yeni alternatifler üretmelerini sağlamak için öğrenci merkezli yaklaşımları önemsiyorum”. A9: “Öğrencinin eğitim aldığı bölüme göre farklı konular

için hazır malzeme kullanımına yönlendiriyorum. Ancak ilk aşamada malzemelerin seçimini ve yorumlanmasını öğrenciye bırakıyor, tasarımı tamamladıktan sonra eksi ve artılarını konuşarak alternatifleri tartışıyoruz”. A10: “Atölye derslerinde “malzeme” olarak Hazır-Nesne kullanılmasını mümkün kılabilirim. Ama sanat nesnesi olarak baştan belirlenmiş formasyona izin vermiyorum.”

4.1.1.3. Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?

“Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?” sorusuna akademisyenlerin sekizi “Olumlu” olarak yanıt vermiş, ikisi ise “Olumsuz” olarak yanıtlamıştır. Konuyla ilgili olarak yapılan yazılı görüşmede; A1: “Sanat konusunda geleneksel düşünce yapısının değişimine katkıda bulunduğu gibi öğrencilerin sanat malzemesi olarak kısıtlanmamasının gerektiğinin altını çizer ve kavramsal sanatın algılanmasını nesnelere dünyasının oluşumunda sanatın da ifade zenginliğine yeni alanlar açar. Yeni söylem dilini oluşturur. Deneysel çalışmalara olanak sağlar”. A2: “Öğrenciler, her türlü malzemeyi tanımış, Hazır-Nesne’yi dönüştürerek yeni üretimler yapmış, alışılmış olanın dışında, yeni tecrübeler deneyimlemiş olurlar. Hazır-Nesne’ye yeni işlevler yüklenerek, kavramsal eserler üretilebilmektedir”. A3: “Öğrenciler öncelikle bu yöntemi kendilerini yabancı hissetmektedirler. Örnek incelemeler ve deneysel çalışmalar sonucunda yaptıklarından keyif almakta ve farklı düşünme becerilerini geliştirmektedirler. Üç boyutlu nesnelere yeni yaklaşımlar kazandırmayı öğrenen öğrenciler görülmüştür ki resimlerinde de daha yaratıcı olmaktadır”. A4: “Şunu belirtmeliyim ki her öğrenci bu türden işleri yaparken özgünlüğe ulaşamamakta, hatta düşünme aşamasında umutsuzluğa kapılmaktadır. Ancak yenilik bağlamında değerlendirecek olursak geleneksel tekniklerin dışında eylemsel süreçlerin dâhil olması öğrencilere diyaloga daha açık olanaklar sağlamış, ifade dillerine farklı mecraları dâhil etmiştir. Bu nedenle desteklediğim ve uygulanmasına özen gösterdiğim bir süreci ifade etmektedir”. A5: “Çoklu bakış açısı kazandırıp çizimlerdeki hatayı daha kolay görme olanağı kazandırdığından daha çabuk gelişebilir. Benzer hataları tekrar edip ezber çizimden uzaklaşabilir. Farklı ve yeni yapılar çizmeye alışan öğrenci kendine ait özgün çizimler yapma yöntemi geliştirebilir”. A6: “Öğrencilerin kendi üslup ve konularını bulma sürecinde kesinlikle her türlü kavramdan faydalanmaları gerektiği

kanısındaım. Ortaya çıkan işlerde deneysel yaklaşımların etkisi oldu açık görülmekle beraber, Hazır-Nesne gibi sanatta var olan üsluplardan da faydalanmaları gerektiğini düşünüyorum”. A7: ““Sanatın evrensellik ilkesi’ ekseninde düşünecek olursak; özellikle ülkemizde de son dönemlerde gerçekleştirilen çağdaş sanat bienallerinde yerli ve yabancı sanatçılara ait sanat çalışmalarında nesnenin sanata eklenildiğini görmekteyiz. Çağdaş sanat sürecinde, sanat eğitimi veren kurumlarda öğrencilerin ‘hazır nesneyi’ sanatsal üretimlerinde kullanmaları doğaldır. Özellikle akademik sanat eğitiminde öğrencinin almış olduğu ‘kavramsal sanatın’ etkisinde kalarak farklı sanatsal uygulamalara yönelmesi doğaldır. Öğrencilerin bu yöndeki taleplerinin reddedilmesi sanatın ‘özgünlük ve yaratıcılık’ ilkelerine ters düşmektedir. Kavramsal çalışmalar yapan öğrenciler bir bakıma sosyo-kültürel dokulardan beslenirler. Bu süreçte ‘felsefe, psikoloji ve sosyoloji’ gibi farklı disiplinlerle etkileşime girer. Bu durum bireylerin farklı bakış açıları geliştirmelerine zemin hazırlayabilir. Fakat bu durum iyi bir ‘teorik’ bilgiyle uygulamaya dönüşür”. A8: “Çalışmanın özgünlüğünü ortaya koyan şey bana göre kullanılan malzeme olamaz. Kullanılan malzeme yeniliğin belirleyicisi olabilir fakat her yeni olan yaratıcı değildir yaratıcı fikrin olmadığı yerde de özgünlükten bahsedilemez. Hazır-Nesne kullanımı da aslında, zamanında (geçmiş, olmuş bitmiş) özgün bir fikrin forma dönüşünde kullanılan bir araç olmuştur. Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamaları öğrencilerin özgün çalışmalar üretmesinde dolaylı olarak fayda sağlayıcı olabilir. Fakat çalışmanın özgünlüğünde belirleyici olan parametreler arasında yer alamaz. Zamanında (sosyolojik, psikolojik, teknolojik, ideolojik.. Boyutları ile değerlendirilip) neden özgün olduğu açıklanıp günümüzle ilişkilendirilmesi sağlanması faydalı olabilir. Hazır-Nesne kullanımı, arazide sanat çalışmaları, eyleme yönelik çalışmalar vs. hepsi daha diyen yegâne varlık olan insana özgüdür. Öğrenciden yapılmış (Hazır-Nesne kullanımı) üzerinden uygulamalar ürettilererek özgün çalışmalar çıkarmasını beklemek yanlış olabilir. Bunu alternatif olmaktan çıkartıp öğrencilere özgün olma yolunda bir uygulama alanı olarak göstermenin de abartılı ve zararlı olduğunu düşünüyorum. Bunun yerine düşünce bazında odaklanmanın, yaşadıkları zamanı iyi tanımlarının, kendilerini iyi tanımlarının sağlanması; cesaret, özgür düşünme, sen kimsin gibi ithamları önemsememe gibi yetilerin gelişmesine yönelik yaklaşımlar lazım (sanki sanat ve sanat eğitiminde asıl gerekli olanlar bu ve benzerleri!). Hazır-Nesne kullanımı ve bunun kullanım mantığına varana kadar yapılabilecek yüzlerce uygulama alanı vardır.

Bunun içinde öğrenciye sağlam bir teorik alt yapı sağlayıp belli saplantılara takılmadan sanat eğitiminde gerekli olan hususları atlamayıp kendi yolunu çizmesine yardımcı olmanın önemli olduğunu düşünüyorum”. A9: “Günümüz koşullarında hem görsel hem düşünsel hem de ürün bağlamında oldukça yoğun bir üretim süreci yaşanmaktadır. Dolayısıyla günlük hayatında bu kadar yoğun nesne, düşünsel ürünler ve görsel ürünler ile karşılaşan öğrencilerin atölye derslerinde Hazır-Nesne kullanarak yaşamın içerisindeki verilerin farkındalığı, yeni bir bakış açısı ve etkin bir yorumlama kabiliyeti sağlayan yöntemlerden birisidir”. A10: “Yenilikçi, özgürlükçü ve dolayısıyla özgünlükçü materyal kullanılması ile sonuca ulaşması mümkün olmayan bir süreci anlamlandıracağından olumsuz etkisi olacağını düşünüyorum.”

4.1.2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim

Dalı

4.1.2.1. Sanat ve Sanat Eğitimi’nde Hazır-Nesne’yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir?

“Sanat ve Sanat Eğitimi’nde Hazır-Nesne’yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir?” sorusuna akademisyenlerin beşi “Gerekli” olarak yanıt vermiştir. Birinci soruda, Hazır-Nesne’nin sanat eğitiminde kullanılmasının gerekliliği ile ilgili Katılımcılar şu görüşleri belirtmişlerdir: A11: “Bu süreç öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesine etki edecektir. Sanatın ifade biçiminde disiplinlerarası özgünleşmeyi getirir”. A12: “Sanat eğitiminin sanatın icadında bu yana düşünülmüş ve uygulanmış tüm deneyimleri kapsamı gerektiğini düşünüyorum. Sanat eğitimini sürecini yöneten öğretim elemanının kendi deneyimleri ve yaklaşımları öncelikleri belirleyecektir. Bireyi gördüğünü farklı değerlendirmeyi görme becerisine kavuşturacak şekilde yetiştirmelidir. Bu yaklaşım bireyin problem çözme yetisini de artıracaktır. Bu bağlamda Hazır-Nesne kullanımına yer verilmeli ve sonuçları değerlendirilmelidir”. A13: “21. yüzyıl sanatçısının nesneyle birlikte yöneldiği arayış, kendi döneminin dinamikleriyle incelemek/irdelemek, günümüz sanatçısının nesneyle olan diyalogunu anlamada bir basamak ve yöntem oluşturmaktadır. Sonuç bağlamında sanat ve sanat eğitiminde Hazır-Nesne/ler, bizim yararlanacağımız şekilde biçimlendirilmiştir. Böylece ister resim, yontu, tasarı, inovasyon; ister şiir, edebiyat ya da müzik olsun, sanatta ve sanat eğitiminde Hazır-Nesne/ler, uygulamada yararlı olan imgeleri, sosyolojik ve psikolojik uyum bakımından kabul edilmiş olan genel bilgileri

ve son olarak da gerçeği kaplayan ve kapatan her şeyi, bizi nesneyle ve sanat nesnenin gerçekliğiyle karşı karşıya getirme faydasını da sağlamış olurlar”. A14: “Sanatta çeşitlilik bakımından Hazır-Nesne içeren uygulamaların olması gerektiğini düşünmekteyim. Sanat Eğitimi'nde öğrencilerin sanat bilgilerinin ve çizim konusunda sağlam alt yapılarının oluşturulmasına öncelik verilmesi görüşünü desteklemekteyim”. A15: “Sanat tarihine bir göz attığımızda zaten kübizme kadar gelen tual ve boya anlayışı yeteri kadar doygunluğa ulaştığını görmekteyiz. Değişen bir dünya ve gelişen teknolojiler karşısında sanatçılarda boş durmayarak gerek sistemin yanında gerekse karşısında durmuş ve güncel malzemelerle bu savaşın içinde yer almıştır. Günümüzde sanatseverlerinde artık farkındalık beklediklerini görmekteyiz. Bu farkındalıklara en güzel örneklerden biride atık nesnelere yapılan sanat eserlerin olduğunu düşünmekteyim”.

4.1.2.2. Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

“Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?” sorusuna akademisyenlerin tamamı alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanılmasıyla ilgili “Olumlu” görüş beyan etmiştir. A11: “atölye derslerinde Hazır-Nesne Sanatın ifade biçiminde disiplinlerarası özgünleşmeyi getirir”. A12: “Alternatif malzeme ve Hazır-Nesne'yi ana sanat atölye ve seçmeli heykel derslerinde kullanmaktayız. Bu malzeme yukarıda da belirttiğim gibi yaratıcı düşünme, nesneyi işlevinin dışında kullanma, malzeme bilgisini geliştirme, gördüğümüz nesnelere sanatsal bakış açısıyla değerlendirme gibi kazanımları sağlar. Dört senelik bir eğitim sürecinde öğrenci 3 veya 4 kez bu nesnelere kullanarak eser meydana getirmektedir”. A13: “Günümüz sanat ve sanat eğitiminde yeni sanatsal eğilimler güncel sanat başlığı adı altında; gelip geçici, atık ve doğal malzemeler de kullanılmaktadır. Aynalar, cam, gazete, toprak, taş, metal, Gibi organik ve inorganik malzemelerin yanı sıra Hazır-Nesnelere başka bir forma kavuşturarak da çalışmalarını yapan öğrenciler yalnızca malzemenin dağarcığını genişletmekle kalmıyorlar, aynı zamanda farklı nesnelere süreç içerisindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak da sanat deneyiminin sınırlarını genişletebilmektedirler”. A14: “Dersin içeriğine bağlı yani, resim veya çizim derslerinde değil, deneysel atölye dersleri veya kompozisyon derslerinde kullanılabilir”. A15: “Lisans öğrencilerine verilen birçok

teknığe ilaveten atık nesne ile sanat eseri üretmeninde önemli olduğu ifade edilmeli özellikle temel tasarım atölyelerinde alınan eğitimlerde Hazır-Nesne'lerin kullanılması ile başlayan tavır dördüncü sınıfa gelindiğinde ana sanat atölye dersi ile daha olgun hal alabileceğini düşünmekteyim”.

Atölye derslerinizde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yer verilmekte midir? Hangi malzeme ve teknikler kullanılmıştır.

Ek soruya akademisyenlerin üçü “Evet”, İki akademisyen ise “Hayır” olarak yanıtlamıştır. Yapılan görüşmelerde; A11: “Hazır-Nesne kullanımına yer verilmemektedir. Atık nesne ve kolaj uygulamalarına yer verilmektedir”. A12: “Hazır-Nesne olarak aklıma gelen dikenli telin, inşaat teli, saç, bakır, tenis raketi gibi nesnelere. Bunlar bazen nesnenin kendisinin eser olarak sunulduğu sanatsal formlara dönüştürülmüştür. Bazen de kolaj tekniği ile birbirine eklenen nesnelere kompozisyonu sanatsal form olarak kullanılmıştır”. A13: “Atölye derslerimde Hazır-Nesne'leri içeren uygulamalara yer vermekteyim. Genellikle atık, sıradan, yapay veya doğal malzemeler kullanılmaktadır. Teknik olarak kolaj veya dada art bağlamında teknikler kullanılmaktadır”. A14: “Atölye derslerimizde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yer verilmemektedir. Sadece Hazır-Nesne'ler yardımcı malzemeler olarak kullanılmaktadır”. A15: “Hazır-Nesne ve atık nesnelere resim üreten bir hoca olarak elbette öğrencilere de bu teknikle sanat eseri üretilebileceğini ifade etmekteyim. Sanatta disiplinlerarasılık Hazır-Nesnelere ile daha iyi ifade edilmektedir. Malzeme seçimi öğrencilerin hayal gücü ile bağıntılıdır. Herhangi bir malzeme ve teknik kısıtlaması yoktur”.

4.1.2.3. Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?

“Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?” sorusuna akademisyenlerin dördü “Olumlu”, biri “Olumsuz” olarak yanıt vermiştir. Bu konuyla ilgili olarak yapılan yazılı görüşmede Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesi ile ilgili görüşlerde; A11: “Hazır-Nesne'nin temsili sürecinde düşünsel ve kavramsal dönüşümü yeni biçim arayışı ve nesne üzerinde kendi fikrini ifade etmesi, Hazır-Nesne'nin kendi gerçekliğinden uzaklaştırılarak, başka bir gerçekliğe dönüştürülmesi anlamına

gelmektedir. Bu süreç öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesine etki edecektir”. A12: “Özellikle bir nesneyi yeniden ve farklı bir amaçla değerlendirme, esneklik, özgünlük gibi yaratıcı süreçlere etkisi olduğunu söyleyebilirim”. A13: “Öğrenciler, günümüz modern, postmodern, güncel; yeni sanat ve eğilimler bağlamında Hazır-Nesneleri hem dışarıdan keşfederek hem de içeriden keşfederek bütünsel bakış açıları geliştirebilmektedirler. Kapital(ist) bir toplumda atığa çıkartılan nesnelere yeniden dolaşıma sokmak ve bir sanat nesnesinin malzemesi yapmak, mevcut sisteme bir muhalefet ve avangard bir tutum olarak da durabilir. Bu doğrultuda 21. yüzyılın yeni-avangard sanatsal eğilimlerini benimseyen ve bu bağlamda çalışan öğrenciler, sanatın ticarileşmesine ve tüketim toplumlarına bir tepki olarak da kompozisyonlarında-tasarılarında bir anti-form düşüncesiyle Hazır-Nesne’yi kullanabilmektedirler”. A14: “Sanatsal alt yapısı iyi olan öğrenciler Hazır-Nesne kullanmadan daha ilginç, özgün, noovator karakteri taşıyan çalışmaları ortaya koyabilmektedirler. Sadece özgür düşünce ve yenilikçi ruha sahip olması yeter ve her şey denenerek ortaya çıkmaktadır”. A15: “Tual yüzeyinde sınırları zorlayamayan öğrenciler Hazır-Nesne’ler ile daha rahat ve daha yaratıcı bir tavıra bürünmektedirler. Güncel sanatı daha iyi anlamaktadırlar”.

BEŞİNCİ BÖLÜM

V. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, alt problemlere ilişkin yapılan yazılı görüşmeler ile elde edilen sonuçlar tartışılmıştır. Tartışma ve sonuç ekseninde önerilere yer verilmiştir.

5.1. Tartışma ve Sonuç

Araştırmanın amacına uygun olarak toplamda dokuz farklı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi Ana Sanat Dalı'nda görev yapan on akademisyen ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan beş akademisyenden veriler toplanmıştır. Araştırmada elde edilen veriler, problem ve alt problemlere uygun olarak analiz edilmiştir. Yapılan yazılı görüşmeler tartışma ve sonuç bağlamında ele alınmıştır.

5.1.1. Sanat ve Sanat Eğitimi'nde Hazır-Nesne'yi İçeren Uygulamaların Gerekliliği Hakkında Görüşleriniz Nelerdir? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç

Sanat eğitiminde Hazır-Nesne uygulamaları, günümüzde Güzel Sanatlar Fakülteleri ve bazı Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı atölye derslerinde hocaların insiyatifinde ele alınmakta ve uygulanmaktadır. Sanat eğitiminde Hazır-Nesne uygulamalarının yer almasının gerekliliğine ilişkin tartışmalarda, akademisyenlerin (A1), (A2), (A4), (A5), (A6), (A9), (A11), (A12), (A13), (A14) ve (A15) ifade ettiği gibi Hazır-Nesne'nin sanat eğitimine katkısının olumlu yönde yansıdığına altı çizilmiştir. Sanat adına yeni alanlar açılması konusunda, sanatın ifade biçimi olarak disiplinlerarası özgürleşmeyi getirmesi bakımından, Hazır-Nesne'nin önemli bir rol oynadığı ifade edilmiştir. Hazır-Nesne, yenilik ve özgünlük açısından deneysel çalışmaların yapılabilmesi için gerekliliğini kendiliğinden doğurmuştur.

Çağdaş sanat organizasyonlarının hâkim olduğu günümüzde sanat eğitimcilerinin de bu sürece kayıtsız kalması düşünülemeyeceği gibi Hazır-Nesne'lerin sanat eğitiminde kullanılabileceği fikrinin göz ardı edilmemesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Güzel Sanatlar Fakültesi ve Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında görev yapan akademisyenlerin on ikisi konu üzerine fikirlerini olumlu yönde beyan etmişlerdir. Ancak, Hazır-Nesne uygulamalarının Sanat eğitiminde yer almasının gerekliliğine ilişkin üç akademisyen gerekli olmadığı konusunda görüşlerini beyan etmiştir.

Akademisyen (A8) ve (A10), sanat eğitiminin gerçekleşmesi için Hazır-Nesne uygulamalarına yer verilmesinin sanat eğitimini her hangi bir şekilde etkilemeyeceği dile getirilmiştir. Gereksinimin mecburiyetten doğabileceği ve bu sebeple de sanat eğitiminde Hazır-Nesne kullanımının, öğrencinin yaratıcılığını büyük ölçüde etkilemeyeceği için gerekli olmadığı ifade edilmiştir. Akademisyen (A7), seri üretim ürünlerinin, sanat nesnesi olarak kullanılmasının gerekliliği konusunda, Rene Magritte örneğini vererek, günlük hayatta kullanılan birçok nesnenin geleneksel malzemelerle de tuvale yansıtılabileceğini ifade etmiştir. Magritte, tıpkı Duchamp gibi konu olarak işlediği sıradan nesnelere “işlev ve fonksiyonundan arındırdım” söylemini ortaya atmıştır. Sanatçı bunu yaparken nesnenin kendisini kullanmak yerine, geleneksel yöntem olan boya ile nesneyi tuvale aktarmıştır.

Sonuç olarak, Sanatın 20. yy'den itibaren büyük bir yıkım yaşaması ile birlikte Duchamp'ın sanatın yeni dilini oluşturmak için kullandığı Hazır-Nesne terimi, 1910'lardan bu yana teknoloji ve kültür ekseninde sanatın tamamen farklı yaklaşımlar / hareketler içerisinde yeniden doğan ve bu yönde etkilenecek birçok melez (hybrid) sanatsal faaliyetler (uluslararası bienaller, sergiler ve kongreler vb.) ile ifade biçimi olarak kendi varlığını sürdürmektedir.

Sanatın bu derece etkilendiği Hazır-Nesne anlayışının sanat eğitiminde de uygulanması, öğrencinin bakış açısını değiştirmesi, geliştirmesi ve çağımız koşullarında kavramsal çalışmalar üretebilmesi için gerekli olarak kabul edilebilir. Güzel Sanatlar Fakültelerinin çoğu güncel sanat kapsamında sanat eğitiminde ders olarak okutulmakta ve uygulanmaktadır. Özellikle Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan akademisyenlerin beşinin de sanat eğitiminde gerekli olduğu konusunda ortak fikir beyan etmeleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda eğitim alan öğretmen adaylarının çağdaş sanat alanında yetkin olabilmeleri ve günümüz sanat organizasyonlarının geleceğe nesillere aktarabilmeleri için ders olarak müfredatta yer almasının ve uygulanmasının gerektiğini açıkça ortaya koymuştur.

5.1.2. Atölye Derslerinde Alternatif Bir Malzeme Olarak Hazır-Nesne'nin Kullanımıyla İlgili Görüşleriniz Nelerdir? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç

Alt problemlerde yer alan, atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanımına ilişkin ortaya çıkan tartışma ve sonuçlarda, akademisyen (A7), Hazır-Nesne'nin alternatif bir malzeme olarak kullanılması ve atölye çalışmalarının da alternatif bir malzeme olarak konumlandırılmasının yanlış olduğunu ifade ederken Hazır-Nesne'nin sanat için alternatif bir malzeme olmaktan çok bizzat sanat nesnesi konumuna yükseltildiğini öne sürmüştür.

Akademisyen (A8) ve (A3), sanat eğitiminde bu tür uygulamalar gereksiz olarak görülse de sanat eğitimi için alternatif malzeme olarak kullanılması, öğrencilerin düşünmeye ve bu ekseninde fikir ortaya koyabilmeye yönelik eylemlerde bulunabilmeleri için, Hazır-Nesne'nin alternatif olmasının daha doğru olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda atölye derslerinde zaman zaman Hazır-Nesne'ler ile ifade olanaklarının sağlanmasının gerekli olduğu belirtilmiştir. Belirli nesnelere bir kavram üzerinden çalışmalar üretmelerini beklemek ve grup çalışmalarına imkân sağlamasından dolayı alternatif olacağı konusunda olumlu görüşler ifade edilmiştir.

Hazır-Nesne, öğrencilerde yaratıcı düşünme, nesneyi işlevinin dışında kullanma, malzeme bilgisini geliştirme, gördüğü nesnelere sanatsal bakış açısı ile değerlendirme gibi kazanımları sağlar. Bu sebeple lisans öğrencilerinin atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'yi dört senelelik eğitim süresi içerisinde zaman zaman uygulatılmasının doğru olacağı ifade edilmiştir.

Akademisyenlerin (A1), (A2), (A4), (A5), (A6), (A8), (A9), (A11), (A13), (A14) ve (A15) ortak bir görüşte bulunduğu gibi sanat eğitiminde Hazır-Nesne, sanat nesnesi veya alternatif bir malzeme olarak konumlandırılrsa da her iki şekilde atölye derslerinde uygulatılmasının öğrenci açısından faydalı olacağı kanısına varılmıştır. Yapılan yazılı görüşmede Güzel Sanatlar Fakültesi ve Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan akademisyenlerin on üçü olumlu bakarken iki akademisyenin konu ile ilgili verdikleri görüşlerde her ne kadar olumsuz bir sonuç olarak yansısada yaratıcılık ve özgünlük açısından olumlu sonuçlar doğurduğu ifade edilmiştir.

Sanat eğitiminde genelde atık nesne olarak tanımlanan malzemeler kullanılsa da, performans, enstalasyon kavramları kapsamında çalışmaların da üretilebilmesi için

adımların atıldığı ve öğrenci merkezli eğitim anlayışı çerçevesinde serbest bırakıldığı bir gerçektir. Hazır-Nesne'nin aşırı kullanımının tehlikeli olduğu ve tıpkı Duchamp'ın da aşırılıktan kaçındığı gibi sanat eğitimi alan öğrencilerin bu tür uygulamalarda yavaş yavaş ve emin adımlarla ilerlemelerinin daha doğru olacağı ortaya çıkmıştır.

Atölye derslerinizde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yer verilmekte midir? Hangi malzeme ve teknikler kullanılmıştır.

Ek soruya ilişkin tartışma ve sonuçlarda ise yapılan yazılı görüşmede, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan akademisyenlerin onu evet olarak yanıt vermiştir. Beşi ise hayır olarak yanıtlamıştır. Akademisyen (A4), atölye derslerinde bu tarz uygulamalara gitmemiştir. Ancak alternatif sergileme, yerleştirme ve buna benzer ifade yollarını ders kapsamında ele aldığını ve bunu atölye derslerinden ayrı olarak daha çok çağdaş sanat üzerinden başka derslere de girmesine bağlamıştır. Bu süreçte video art ve buluntu nesnelere ile yerleştirmeler yaptırdığını ifade etmiştir.

Akademisyen (A10) ve (A8), atölye derslerinde Hazır-Nesne kullanımına gitmediğini ve öğrencilerinde toplu halde bu ve benzeri çalışmalar yapmalarını istemediğini belirtmiştir. Ancak farklı fikirler ile yeni alternatifler üretmelerini sağlamak için öğrenci merkezli yaklaşımları önemseydiğini dile getirmiştir. Akademisyen (A7) ise görev yaptığı okulun yeni olmasından dolayı öğrencisinin olmadığı için bu tür uygulamalar yaptırmadığını ancak ileride bu tür uygulamaları yaptırabileceğini belirtmiştir. Akademisyen (A11) ve (A14), atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarına yer vermediğini, kolaj ve asemblaj tekniği üzerinden farklı malzemelerle uygulamalar yaptırdıklarını belirtmişlerdir.

Akademisyenlerin (A1), (A2), (A3), (A5), (A6), (A9), (A12), (A13) ve (A15) belirttiği gibi atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarına yer verilmesine ilişkin okulun bu noktada imkânının olmadığını veya ortamın elverişli olmadığı gerekçesiyle zaman zaman öğrencinin kendi imkânları ile buldukları atık nesnelere çalışmalarında kullanabildiklerini belirtmişlerdir. Ayakkabı, pense, daktilo, kumaş, sandalye ve çanta gibi nesnelere öğrencilerin çalışmalarını ürettiklerini, malzeme konusunda sınırlamaya gitmediklerini ifade etmişlerdir.

Sonuç olarak atölye derslerinde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yer verilmesine ilişkin Güzel Sanatlar Fakültesi'nde görev yapan akademisyenlerin müfredatta yer alan

(Çağdaş Sanat, Deneysel Sanat vb.) dersler sebebiyle daha sık yaptıkları ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda görev yapan akademisyenlerin ise hem ders müfredatında yer almaması hemde ortamın elverişli olmaması sebebiyle akademisyenin tercihinde ele alınmakta ve öğrencilere uygulanılmaktadır.

5.1.3. Atölye Derslerinde Hazır-Nesne Uygulamalarının Öğrencilerin Yenilik ve Özgünlük Açısından Çalışmalar Üretmesindeki Etkisini Değerlendiriniz? Sorusuna İlişkin Tartışma ve Sonuç

Alt problemlerde yer alan, atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisine ilişkin ortaya çıkan tartışma ve sonuçlarda, toplamda on üç akademisyen olumlu olarak yanıtlarken, iki akademisyen ise olumsuz sonuçlar doğuracağı konusunda düşüncelerini ifade etmişlerdir. Konu ile ilgili olarak akademisyen (A10), Hazır-Nesne kullanımının öğrencinin yenilik ve özgünlük açısından tehlikeli sonuçlar doğurabileceği ve bu sonuçlar doğrultusunda, çıkmaza doğru bir yol izleneceği kanısındadır. Bu tür bir tehlike aynı zamanda her öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyine bağlı olarak başarılı veya başarısız olunacağı kaçınılmaz bir gerçektir. Bunun sebebi ise hazırbulunuşluk düzeyi düşük olan bir öğrencinin çalışmaya başlamadan önce düşünme aşamasında umutsuzluğa kapılmasıdır.

Akademisyen (A12) ve (A8), sanatsal hazırbulunuşluk düzeyi yüksek olan bir öğrencinin Hazır-Nesne'leri kullanmadan da özgün ve etkili çalışmalar ortaya çıkarabileceğini ve çalışmanın özgünlüğünü ortaya koyan şeyin kullanılan malzeme olmadığını ifade etmiştir. Kullanılan malzeme yeniliğin belirleyicisi olsa da, her yeni olanın yaratıcı olmadığını ve bu sebeple de yaratıcı fikrin olmadığı yerde özgünlükten bahsedilemeyeceği savunulmuştur. Hazır-Nesne'nin alternatif bir malzeme olmaktan çıkartılıp öğrencilere özgün olma yolunda bir uygulama alanı olarak gösterilmesinin zararlı ve abartılı olduğunu, bu sebeple, öğrenciden özgün çalışmalar çıkarmasını beklemenin yanlış olduğu belirtilmiştir.

Akademisyenlerin (A1), (A2), (A3), (A4), (A5), (A6), (A7), (A9), (A11), (A13), (A14) ve (A15) belirttiği gibi Hazır-Nesne'nin atölye derslerinde uygulanması yenilik ve özgünlük açısından gerekli ve faydalıdır. Sanatta evrensellik ilkesi bağlamında atölye derslerinde alternatif olarak Hazır-Nesne'nin sanatsal üretimde kullanılmasının doğal

olduğunu belirtmiştir. Öğrencilerin bu yöndeki taleplerinin reddedilmesi, sanat eğitimi veren akademisyenin özgünlük ve yaratıcılık ilkesine ters düşeceğini ifade edilmiştir. Çalışmalarında sıradan nesnelere kullanan Öğrenciler, bu süreçte, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerle etkileşime girmeleri, öğrencilerin farklı bakış açıları kazanmalarını sağlamaktadır.

Hazır-Nesne'nin, 20. yy'ın başlarında ortaya çıkmış bir kavram olması yeni olduğu anlamını taşımasa da öğrencinin sıradan ve gündelik kullanım malzemelerini ele alıp çalışmalarında uygulaması kopya değil, özgün olduğunun kanıtı niteliğindedir. Ülkemizde bu konu üzerine yapılan çalışmalar ve fakültelerde yaptırılan uygulamalar yeni yeni hayatımıza girmektedir. Bunun sebebi ise Hazır-Nesne'nin özellikle ülkemizde 1980'ler sonrası sanat çalışmalarında görülmesidir. Bu gecikme, öğrencinin tamamen hazırbulunuşluk düzeyi ile ilişkili olmasından kaynaklıdır.

Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesi konusunda ülkemizde Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde yer alan güncel sanat proje yarışmasında, öğrencilerin bu bağlamda farklı nesnelere kullanarak çalışmalar üretmesine teşvik etmektedir. Bu sebeple, öğrencinin yaratıcılığının gelişimi noktasında ele alınan ve devlet tarafından desteklen önemli bir konudur. Bu ve bunun gibi birçok proje, genç sanatçıları destekleyen vakıf veya galerilerde de yer almakta ve genç neslin çağımız sanatsal ifade yöntemleri ile yeni ve özgün çalışmalar ortaya koyabilmesi bakımından gerçekleştirilmektedir.

Hazır-Nesne uygulamaları öğrencinin Çağdaş Sanatı anlayabilmesi ve Çağdaş Sanatın getirdiği etkenler içerisinde üretilen çalışmaları / projeleri çözümleyebilmesi aynı zamanda sanatsal becerisine veya bakış açısına günümüz sanatsal ifadelerini de dâhil edebilmesinde, Hazır-Nesne önemli bir basamak olarak görülmelidir. Çünkü bu uygulamalarda öğrenci projesini oluşturma aşamasında ilk olarak kendi içinde oluşturduğu problemden yola çıkarak anlatmak istediği düşüncelerini uygulamadan önce kafasında tasarlayıp bitirmeye çalışır. Bu bir bakıma işini savunabileceği kavramsal manifestosunu oluşturması demektir. Öğrenci, bu düşünce aşamasında, umutsuzluğa kapılıp pes etmesi veya zor olduğu hissine kapılıp işten kaçması gibi bazı tehlikeleri de beraberinde getirdiği bir gerçektir. Öğrenci, çalışmalarını üretirken

düşüncelerini yansıtabilecek doğru nesneyi seçmesi veya seçtiği nesneye göre düşüncelerini şekillendirmesi gibi adımları izlemesine yol açacaktır.

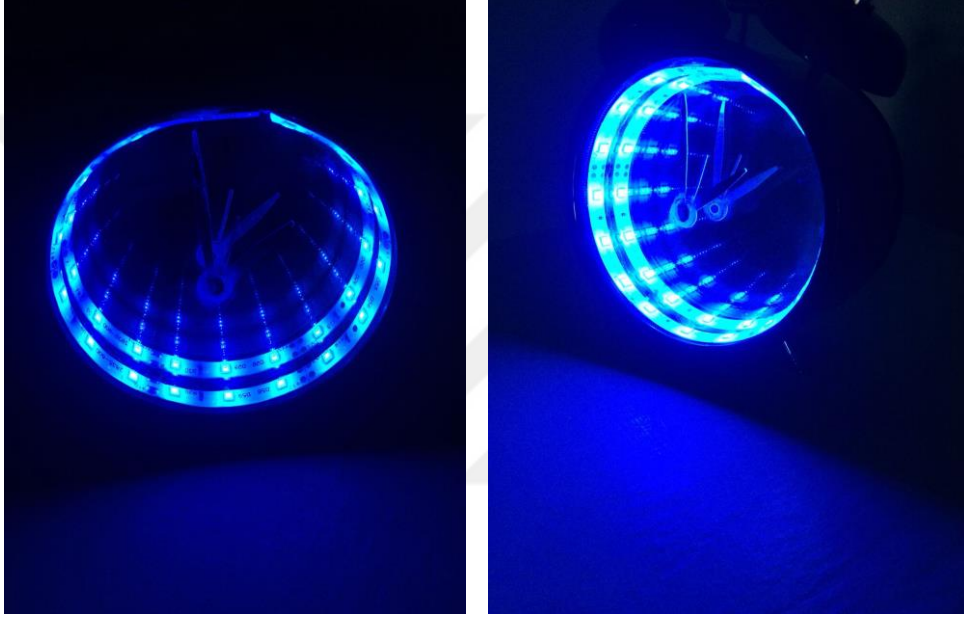
Öğrencinin, sadece seçtiği nesneyi değil aynı zamanda sergileyeceği mekân vb. faktörleri de göz önünde bulundurarak multi-disipliner bir alanda çalışmalar üretmesinde Hazır-Nesne uygulamaları önemli bir faktördür. Buna örnek olarak Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü ve Beşeri Bilimler Ana Sanat Dalı 4. sınıf lisans öğrencisi Şevval Öztürk'ün üçüncü Sınıfta Üç Boyutlu Sanat Atölyesi dersi kapsamında yapmış olduğu “Değersiz Değerli Kılmak” isimli projesinde “Yüzük Kutusu İçerisinde Olanlar” (Şekil 58) isimli çalışması önemli örneklerden birisidir.



Şekil 58: Şevval Öztürk, Yüzük Kutusu İçerisinde Olanlar, 2017

Öztürk, bu çalışmasında seçtiği doğadan organik nesnelere, aynı zamanda mekân algısı içerisinde sergileyerek enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Öztürk'ün burada anlatmak istediği modernleşme sonrası ve teknolojik gelişmeler sonucu insanoğlunun kendisini hızla tüketmesidir. Amaç, değersiz görülen doğayı değerli kılmak ve kullanılan bu organik nesnelere yüzük kutusu başlığı altında yeniden anlam kazandırması ve doğayı değerli kılması olmuştur. Bu noktada Hazır-Nesne olarak seçtiği organik nesnelere ve projesini gerçekleştirirken mekân olarak enstalasyonunu doğada gerçekleştirmesi öğrencinin yaratıcılığına katkıda bulunması açısından özgün çalışmalar üretmesinde etkili olduğu sonucuna varılabilir.

Öztürk'ün bir diğer çalışmasında ele aldığı bir çalar saat ve kullandığı led ışık ile zamanın sınırsızlığını anlatmak için “Sonsuz Döngü” (Şekil 59) olarak adlandırdığı çalışmada, insanın doğum ile ölüm arasındaki sınırlandırılmış yaşamın sonsuzluğu arzusunu içinde barındırmakta olduğunu açıklamıştır. Fizik alanında bulunan zaman ve yansıma kavramları ile ilişkilendirmiştir. Çalışmasında, bir saat içerisine tümsek ayna ve led ışık yerleştirerek zamanın sonsuzluğunu, sonsuz akışı ve sonsuz döngüyü ele almıştır. Ayna ve ışık ile yarattığı bu illüzyonda evrenin sınırları içinde olan canlı/cansız her maddenin içinde bulunduğu zaman boyutunu ifade etmiştir.



Şekil 59: Şevval Öztürk, Güncel Sanat Atölyesi, Sonsuz Döngü, 2018

Akademisyenlerle yapılan yazılı görüşmeler sonucunda Hazır-Nesne uygulamalarının sanat eğitiminde uygulanması konusunun gerekli olduğunu ve yeni olanı/özgün olanı üretebilmesinde, Hazır-Nesne uygulamalarının önemli bir noktada yer aldığı ve bu sebeple göz ardı edilmemesi gereken bir konu olduğu ortaya çıkmıştır. Yapılan yazılı görüşmede, atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarına yer verilmesi çoğu akademisyenin hemfikir olduğu bir konudur. Görüşmede, atölye dersinde imkânlar veya ders kapsamı içerisinde olmaması sebebiyle Hazır-Nesne uygulamalarına yer vermeyen akademisyenlerin bile bu noktada hemfikir olduğu ve bu uygulamalarının sanat eğitimi açısından önemli bir konu olduğu sonucuna varılmıştır.

Sonuç olarak Hazır-Nesne'nin sanat eğitiminde atölye derslerinde uygulama olarak yer alması, öğrencilerin özgün bir dil kullanabilmelerinde, farklı düşünce yapılarında

birbirinden farklı birçok nesneyi bir araya getirerek uyumlu bir kompozisyon oluşturabilmelerinde, sanat tarihini ve günümüz sanat anlayışlarını kavrayarak yorumlayabilmelerinde ve eleştirel bir bakış açısı kazanıp yaratıcılığını geliştirebilmelerinde etkilidir. modernizmden başlayarak günümüze kadar her dönemde örnekleriyle karşılaştığımız/karşılaşabileceğimiz Hazır-Nesne, sanat eğitiminde de atölye dersleri olarak uygulanmakta ve kullanımı oldukça yaygın örnek çalışmalar yer almaktadır.

5.2. Öneriler

Araştırmada ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda şu öneriler verilebilir. Öğrencilerin yaratıcılığı üzerine ve okul müfredatlarına yönelik öneriler;

1. Yapılan araştırmada, atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarına yönelik çalışmalar yaptırılmasında, Hazır-Nesne kullanımını Güzel Sanatlar Fakültesi veya Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında Resim, Heykel ve Seramik gibi bölümlerde ders olarak ele alınması gereklidir. Lisans birinci sınıftan itibaren teorik ders ile öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi yükseltilerek, Hazır-Nesne'nin sanat eğitiminde uygulanmasının disiplinlerarası özgürleşmeyi getireceği düşünülmektedir.
2. Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakülteleri bölümlerinde yer alan müfredatta Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yönelik dersler yer almaktadır. Bu dersler fakülte bünyesinde farklı isimler altında ele alınmakta ve çağımız sanat organizasyonlarını içeren çalışmalar / projeler yaptırılmaktadır. Özellikle Çağdaş Sanat, Deneysel Sanat, Üç Boyutlu Sanat Atölye, Kolaj-Asemblaj, Disiplinlerarası Sanat, Enstalasyon Atölyesi ve Güncel Sanat Atölyesi vb. derslerde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalar sıkça yer almaktadır. Bu dersler yurt dışındaki çoğu üniversitelerde de yer almakta ve disiplinlerarası sanat anlayışı çerçevesinde uygulanmaktadır. Özellikle performans, enstalasyon, çevre ve mekân kavramları üzerinden lisans öğrencileri, dört yıl boyunca seçmeli veya zorunlu olarak her dönem bu dersleri görmektedir. Bu sebeple, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda mevcut müfredat içerisinde yukarıda belirtilen (Deneysel Sanat, Üç Boyutlu Sanat Atölye, Kolaj-Asemblaj vb.) derslerin zorunlu veya seçmeli olarak yer almasının sanat eğitimi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Çünkü

öğretmen adayı yetiştiren fakültelerin hepsi mevcut müfredat gereği geleneksel sanat ifadelerini bünyesinde barındırmaktadır.

3. Teknolojinin ön planda olduğu çağımız sanat anlayışının dijitalleştiği disiplinlerarası çerçevede yer aldığı bir gerçektir. Öğretmen adayları ise bu konuda müfredat gereği yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple, öğretmen adaylarının bu tarz uygulamalar ile yetkin bir konuma geleceği ve teknoloji çağında yaşayan toplum içerisinde, resim öğretmenin de sanat alanında deneyimini artıracığı düşünülmektedir.
4. Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencinin hazır bulunuşluk düzeyine etki edeceğinden güzel sanatlar liseleri müfredatlarında ele alınarak uygulanmasının yararlı olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda öğrenci Güzel Sanatlar Fakülteleri veya Resim-İş Eğitimi bölümlerine yerleştiği zaman güncel sanat uygulamalarına yabancı kalmayacağı için Hazır-Nesne uygulamalarının da rahatça üstesinden gelebileceği düşünülmektedir.
5. Hazır-Nesne kullanımının Görsel Sanatlar Eğitiminde de ele alınmasının ilkökul ve ortaokul düzeyindeki çocukların gelişiminde ve farklı malzemeler kullanılmasından dolayı ince motor becerilerinin güçlenmesinde yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple Hazır-Nesne uygulamalarının Görsel Sanatlar Eğitiminde var olan müfredatta ders olarak ele alınmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.
6. Öğrencinin kalıplaşmış sanatsal ifade biçimlerinden sıyrılarak kendi dilini oluşturabilmesi ve geliştirebilmesinde Hazır-Nesne kullanımının faydalı olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda yenilik ve özgünlük açısından hem sanatın merkezinde olan fakülteler hem de diğer bölgelerde bulunan fakülteler açısından Hazır-Nesne'nin ders olarak müfredatta yer almasının faydalı olabileceği düşünülmektedir.
7. Öğrencinin bu tarz uygulamalara yönelmesinin, hem çağımız koşullarını yakalayabilmesi hem de Çağdaş Sanatı yorumlayabilmesi adına yeni ve özgün çalışmalar ortaya koymasında, yararlı olacağı öngörülmektedir.

Bu alanda çalışacak araştırmacılar için yapılacak öneriler;

1. Hazır-Nesne uygulamalarına Türkiye’de sıkça karşılaşılmamasından dolayı araştırmacının kaynak sorunu yaşayacağı bu sebeple daha çok İngilizce kaynaklara ulaşarak daha kapsamlı bilgiler elde edebileceği düşünölmektedir.
2. Türkiye’deki Güzel Sanatlar Fakölteleri ve Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği bölümlerinde lisans düzeyinde müfredat olarak sıkça yer almamasından dolayı araştırmacının konu üzerine yurtdışındaki eğitim kurumlarından örnekler ele alarak müfredat yapılarını incelemesinin yararlı olacağı düşünölmektedir.
3. Araştırma türünün nitel olması ve durum çalışmasını kapsamaması sebebiyle görüşme formu üzerinden seçilen akademisyenlerle e-posta yolu ile yazılı görüşme gerçekleştirilmiştir. Ancak bu yöntemle iletişime geçmenin kesin sonuç vermeyeceği bu sebeple yüz yüze görüşme ortamının araştırma için daha doğru ve objektif sonuçlar doğuracağı düşünölmektedir.
4. Bu araştırmada, öğrencilere Hazır-Nesne kullanılarak incelenmesinin daha doğru olacağı düşünölmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2002). *Postmodern görünü* (2. bs.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akyüz, U. (1998). Akademik sorunlar ve sanat eğitimi. *Öğretmen Dünyası Dergisi*, Sayı:220, 6. Doı: 1200-2759.
- Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (5. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık. 133-161-187-203.
- Allowey, L. (1974). *American pop art*. Londra: Collier Macmillan Publishers. 103.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta alternatif arayışlar* (2. bs.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları. 47.
- Apollinaire, G. (1996). *Kübist ressamlar* (Çev., Alp Tümertekin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arikan, B. (2017, 21 Temmuz). Sanat ürününe nesneden sisteme geçiş. *Düğümküme*. Erişim Adresi: <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>
- Aristoteles. (1983). *Poetica* (Çev., İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi. 16.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı müzeleri* (Çev., Elçin Gen, 1. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Sanat manifestoları* (4. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları. 190-203.
- Artun, A. (2015). *Sanatın örgütlenmesi* (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., ve Öрге, N. (2013). *Çağdaş sanat nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları. 11.
- Artut, K. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri* (6. bs.). Ankara: Anı Yayıncılık. 98-120-127.
- Aytaç, K. (1981). *Çağdaş eğitim akımları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya.
- Babadağ, M. (2016, 20 Haziran). Minimalizm'in paradoksu üzerine. *E-Skop Sanat Tarihi, Eleştiri*. Erişim Adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>
- Baudrillard, J. (2010). *Tüketim toplumu söylenceleri yapıları* (Çev., Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batur, E. (2003). *Modernizmin serüveni* (6. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 378-379.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat eğitiminde kolaj tekniği ve richard hamilton'ın eser örneğinin incelenmesi. *Ege Eğitim Dergisi*, cilt: 16, sayı: 2. Doı: 1307-4474.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yayınları. 66.
- Black Mountain College. (t.y.). Black mountain college, museum art center. Erişim Adresi: <http://www.blackmountaincollege.org/history/>
- Bourdon, D. (1991). *Warhol*. New York: A Times Mirror Company.

- Boyras, B., ve Cantürk, A. (2013). Yeni gerçekçilik bağlamında yves klein ve fernandez arman'ın boşluk ve doluluk sergileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt.2, Sayı: 3, 129. Doi: 2147-1185
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi* (3. bs.). Ankara: Pegem Akademi. 9.
- Bürger, P. (2010). *Avangart kuramı* (6. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları. 148.
- Cabanne, P. (2013). *Kübizm* (Çev., Işık Ergüden). Ankara: Dost Yayınları.
- Causey, A. (1998). *Sculpture since 1945, modernism and minimalism*. UK: Oxford History of Art. 119-129.
- Creswell, W., J. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri* (Çev. Ed., Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir, 3. bs.). Ankara: Siyasal Kitapevi. 97.
- Dachy, M. (2014). *Dada sanatın başkaldırısı* (Çev., Orçun Türkay, 1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 17.
- Danto, A. (1974). The Journal of aesthetics and art criticism. The Transfiguration of the Commonplace, *Published by the American Society for Aesthetics*, Volume, 33, Issue, 2, 171. Doi: 10.2307/429082.
- Daldaban, H. K. (2006). *Gerçeküstü resmin oluşumunun nesnenin dönüşümüne bağlı olarak incelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı, Adana. 33.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dietmar, E. (2004). *Dadaism*. Germany: Art from Taschen a selection.
- Duchamp, M. (1938). *Ready made, Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*. A. Breton ve P. Eluard (Ed.). Paris: Galerie des Beaux-Arts. 23.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Arte povera* (1. bs.). İstanbul: Tekne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Başlangıcından günümüze sanatın tarihi* (1. bs.). İstanbul: Tekne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada* (1 bs.). İstanbul: Tekne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2017). Hans hofmann üzerine. Erişim Adresi: <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=34>
- Erinç, M., S. (2004). *Sanatın boyutları* (2. bs.). Ankara: Ütopya Yayınevi. 26.
- Erzen, J. N. (1991). *“Modernizm sonrası sanat” çağdaş düşünce ve sanat*, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt: 1)*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Eti, S. (1971). *Çağdaş sanat*. İstanbul: Karaca Ofset. 56.
- Faerna, M., J. (1996). *Duchamp*. (A. Curotto, çev.). Abrams: Great Modern Masters. F.I.U. Amsterdam. (t.y.). F.I.U. history. Erişim adresi: http://www.fiuamsterdam.com/html/f_i_u_history.html

- Fineberg, J. (2014). *1940' tan günümüze sanat* (Çev., Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları. 11.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü* (Çev., Esin Hoşsucu, 2. bs.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Gazi Üniversitesi. (t.y.). Erişim Adresi: <http://gsf.gazi.edu.tr/posts/view/title/hakkinda-130403?siteUri=gsf>
- Germaner, S. (1996). *1960 sonrası sanat akımları, eğilimler, gruplar, sanatçılar* (1 b.). İstanbul: Kabalcı yayınları.
- Gençaydın, Z. (1990). *Ortaöğretim kurumlarında resim-iş öğretimi ve sorunları*. Ankara: Türkiye Eğitim Derneği Yayınları.
- Genç, A. (1983). *DADA - Antropi ve nedensizlik açısından dadacı sanat hareketlerinin çözümlenmesine ilişkin bir yöntem araştırması*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir. 134-135.
- Goldsmith, J. (2012, 16 Ekim). Original creators: premier décollage artist wolf vostell. Erişim Adresi: https://creators.vice.com/en_uk/article/d7xady/original-creators-premier-d%C3%A9collage-artist-wolf-vostell
- Goldsmiths University of London. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.gold.ac.uk/art/about/>
- Gombrich, H. E. (2014). *Sanatın öyküsü* (Çev., Ömer Erduran, Erol Erduran, 1. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi. 592.
- Gümüşer, T. (2013). 2000-2012 yılları arasında kavramsal sanatın Türkiye'de eğilimleri. *Uluslararası Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, cilt: 2, sayı: 5. Doi: 2147-4168.
- Hacettepe Üniversitesi. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/resim/index.html/>
- Hamilton, J. (2008). Arman's system of objects. *Art Journal, College Art Association*, Volume: 67, no: 1, 54-67. Doi: 10.2307/20068582.
- Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.) (2007). *Art in theory, 1900-2000, an anthology of changing ideas* (3 b.). Avustralya: Blackwell. 747-748.
- Housefield, J. (2012, 04 Aralık). Marcel Duchamp'ın sanatı ve modern Paris'in coğrafyası. (çev., ayşe önuçak Bozdurgut). *E-Skop Sanat Tarihi, Eleştiri*. Erişim Adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük* (Çev., Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. 19-109.
- Islakoğlu, P. M. (2005). Mimarlıkta minimalizm. *Ege Mimarlık*, cilt: 3, sayı: 55. Erişim Adresi: <http://www.izmimod.org.tr/egemim/55/14-19.pdf>.
- Kavrakoğlu, F. (2016, 20 Aralık).. Heykeller ve nesnelere 2 Jeff Koons. Çağdaş sanata varış 263. Erişim Adresi: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/tuketim-nesnesi-sanati/>

- Karahan, Ç. (2002). Dada'dan Yeni-Dada'ya oluşum süreçleri ve hazır eşya. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı:9, 86-87. Doi: 1302-2938.
- Karahan, Ç. (2003). Amerikan sanatında bir öncü; Robert Rauschenberg. *Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Güzel Sanatlar Eğitimi Özel Sayısı*, Sayı:8, 23. Doi: 1302-3241.
- Karahan, Ç. (2003). *Pop-Art'ta nesnenin bir gösterge olarak kullanımı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir. 1-101-192.
- Karmel, P. (2010). *Jasper Johns drawing over*. New York: Leo Castelli.
- Kelly, E. T. (1964). Neo-dada: a critique of pop art. *Art Journal, College Art Association*, Volume: 23, no 3. Doi: 10.2307/774470.
- Kırıçoğlu, O., T. (1991). *Sanatta eğitim, görmek-anlamak-yaratmak* (3. bs.). Ankara: Demircioğlu Matbaası.
- Kırıçoğlu, O., T. (2015). *Sanat, kültür, yaratıcılık* (2. bs.). Ankara: Pegem Akademi. 3.
- Krauss, R. (2006). Picasso adına. *Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları*, sayı: 100, 310-311. Doi: 1300-2740.
- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü* (1. bs.). Almanya: Literatür Yayıncılık. 114.
- Kunst Akademie Düsseldorf. (t.y).. Erişim Adresi: <https://www.kunstakademie-duesseldorf.de/>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (3 bs.). İstanbul: Metis Yayınları. 38-39-165.
- Lazzaratto, M. (2017). *Marcel duchamp ve işin reddi* (Çev., Sercan Çalcı, 1. bs.). İstanbul: Kolektif Kitap, Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti. 39.
- Lewitt, S. (1980). Kavramsal sanat üzerine paragraflar (çev., Nazlı Damlacı). Erişim Adresi: <http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm>
- Lytton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (Çev., Cevat Çapan ve Sadi Öziş, 2. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları. 132.
- Merdaner, E. (2016). *Joseph beuys* (1 bs.). Tekhne yayınları: İstanbul.
- Oliva, A., B. (1990). *Ubi fluxus ibi motus 1990-1962*. Milano: Published by Mazzotta. 328-332
- Onan, C., B. (2017). Çağdaş sanat eğitimi kuramcıları bağlamında sanat eğitiminde yeni eğilimler ve çeşitli uygulama önerileri. *Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, cilt: 30, sayı: 1, 298. Doi: 1301-3416.
- Osterwold, T. (1992). *Pop art*. Köln: Taschen. 6-7.
- Özdemir, İnce. (1975). Dada akımının amacı ve serüveni. *Milliyet Sanat Dergisi*, cilt: 161, sayı: 5. Doi: 1300-4425.

- Özsoy, V. (2007). *Görsel sanatlar eğitimi, resim-iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri* (2. bs.). Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi* (1. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Phillips, S. (2016). *İzmler modern sanatı anlamak* (Çev., Derya Nüket Özer). İstanbul: Yem Yayınları. 88-89.
- Platon. (2005). *Devlet* (Çev., Cenk Saraçoğlu ve Veysel Ataman). İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları. 28.
- Reucher, G. (2006, 23 Kasım). Joseph beuys -- artist who expanded art's boundaries. *DW Made for Minds*. Erişim Adresi: <http://www.dw.com/en/joseph-beuys-artist-who-expanded-arts-boundaries/a-1866423>
- Richter, H. (1993). *Dada 1916 -1966 bir sanat ve anti-sanat hareketi* (Çev., Mustafa Tüzel). İstanbul: Birey Yayınları. 13-14.
- Sabancılar, D. (2007). *Türkiye’de sanat eğitimi algulamaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Çanakkale. 41.
- Sağlam, F. ve Enginoğlu, T. (2016). Atık nesnelere sanat eğitiminde kullanılması. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, cilt: 7, sayı: 14, 50. Doi: 1308-8971
- Sanat Sözlüğü. (2013, 16 Ağustos). Dekolaj / decollege. Erişim Adresi: <http://sanatsozlugum.blogspot.com/2013/08/dekolaj-decollage.html>
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları* (3. bs.). Ankara: Ütopya Yayınevi. 17-18-80-83-84.
- School of the Art Institute of Chicago. (t.y.). Erişim Adresi: <http://www.saic.edu/about/#saic>
- Seitz, W., C. (1963). *Hans hofmann*. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday. 56.
- Serig, D. (2006). A conceptual structure of visual metaphor. *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Education* Volume 47, Issue 3.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı* (Çev., İsmail Türkmen, 3. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2002). Yeni bir bin yıl eşliğinde sanat ve yaratıcılık üzerine. Erişim Adresi: <http://www.rifatsahiner.com/makaleler/yenibin.pdf>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar* (2. bs.). İstanbul: Ütopya Yayınevi. 16.
- The Art Story Contributors (t.y.). The Art Story, Modern Art Insight. Black Mountain College. Erişim adresi: <http://www.theartstory.org/movement-black-mountain-college.htm>
- Tunçer, M. (2015, 09 Aralık). Kavram olarak eğitim. Erişim Adresi: <http://tebesirtozu.blogcu.com/1-egitim-nedir/20178431>

- Turani, A. (2015). *Sanat terimleri sözlüğü*. (16. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi. 16-76-99-117.
- Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt: 1-3). İstanbul: Yem Yayınları. 772-773.
- Türk dil kurumu. (t.y.). Erişim Adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5aec56a9753e64.30074781
- Türkmençalıkoğlu, S. (2012). *Sanat eserindeki özgünlük kavramı ve hazır-nesne*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Kayseri.
- Tzara, T. (2018). *Dada Manifestoları, diğer metinler* (Çev., Elif Gökteke, 1. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık. 17-18.
- Ünver, E. (2002). *Sanat eğitimi* (1. bs.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım. 16.
- Ünver, E. (2016). Neden ve nasıl sanat eğitimi. *İdil Sanat Dergisi*, cilt: 5, sayı: 23, 872. Doi: 10.7816.
- Verkauf, W. (1975). *Dada: Monograph of a Movement*. New York: Published by Academy Editions Ltd.
- Yavuz, S. (2004). Yapı-bozumsal sanat hareketi: Fluxus ve Joseph Beuys 132. *Sanat dünyamız, Yapı Kredi Yayınları Dergisi*, sayı: 93, 103-104. Doi: 3990000007390.
- Yıldız Teknik Üniversitesi. (t.y.). Sanat ve Tasarım Fakültesi. Erişim Adresi: http://www.sab.yildiz.edu.tr/bilesik_sanatlar/62/Hakk%C4%B1m%C4%B1zda
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat* (1. bs.). Ankara: Ütopya Yayınevi. 216-228.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli, güncelin sanatı* (1. bs.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Watts, O. (2010). *Yves klein and hysterical marks of authority*. Erişim Adresi: http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/arts/files/colloquy/colloquy_issue_20_december_2010/watts.pdf
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur* (Çev., Firdevs Candil Erdoğan, 1. bs.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 190.
- Wolf, J. (2017). Hans hofmann school of fine art. *The Art Story, Modern Art Insight*. Erişim adresi: <http://www.theartstory.org/school-hofmann.htm>

EKLER

EK 1. ARAŞTIRMA İZİN BELGESİ



T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURUL KARARLARI

KARAR TARİHİ	TOPLANTI SAYISI	KARAR SAYISI
31.01.2018	1	2018 / 1-26

KARAR NO: 2018 - 14
Üniversitemiz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans/doktora öğrencisi Fatih TAŞCI'nın Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN'ın danışmanlığında "Fikirler ve Nesnelere: Hazır Nesnenin Günümüz Sanat ve Sanat Eğitimi Üzerindeki Rolü" konulu yüksek lisans tezine ilişkin gözlem, ses kaydı ve görüşme formu çalışmaları okunarak görüşüldü.

Üniversitemiz Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans/doktora öğrencisi Fatih TAŞCI'nın Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN'ın danışmanlığında "Fikirler ve Nesnelere: Hazır Nesnenin Günümüz Sanat ve Sanat Eğitimi Üzerindeki Rolü" konulu yüksek lisans tezine ilişkin gözlem, ses kaydı ve görüşme formu çalışmalarının kabulüne oybirliği ile karar verilmiştir.

ASLI GİBİDİR.

EK 2. GÖRÜŞME FORMU

Merhaba, benim adım Fatih TAŞCI, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans öğrencisiyim. Hazır-Nesne'nin günümüz sanat ve sanat eğitimi üzerindeki rolü konusunda araştırmalarımı yürütmekte olduğum tezimde Ana Sanat Atölye ve Sanat Eğitimi alanında uzman olan siz değerli akademisyenlerin görüşlerine ihtiyaç duymaktayım. Katkılarınız için teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Danışman: Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN

Fatih TAŞCI

OMÜ- Resim-İş Eğitimi

Yüksek lisans öğrencisi

İletişim: 0531 946 03 24

fatihtasci@gmail.com

Kişisel Bilgiler

Unvan-Ad-Soyad:

Yaş:

Çalıştığınız Kurum:

Bulduğunuz Kurumda Çalıştığınız Yıl:

Okuttuğunuz Dersler:

Sorular

Açıklama: Atölye derslerinizde yapılan uygulamalar ile ilgili olarak, öğrencilerinize aşağıda bahsedilen konu üzerine uygulama yaptırmıyorsanız dahi, lütfen değerlendirmelerinizi yapınız.

Hazır-Nesne, sanatçının klasik malzeme anlayışına bağlı kalmadan, sıradan seri üretim imalatı olan günlük hayatta kullanılan veya endüstriyel ürün olan nesnelerin sanat objesi olarak kullanması ve nesnenin asıl işlevinden soyutlayarak nesneye yeni bir anlam kazandırması olarak tanımlanabilir. Marcel Duchamp'ın 1917 yılında jürili sergi için hazırladığı pisuarı ters çevirip imzasını atarak yeni bir anlam kazandırdığı "Fountain" isimli çalışması, Hazır-Nesne kavramına örnektir.

1. Sanat ve Sanat Eğitimi'nde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamaların gerekliliği hakkında görüşleriniz nelerdir?
2. Atölye derslerinde alternatif bir malzeme olarak Hazır-Nesne'nin kullanımıyla ilgili görüşleriniz nelerdir?
3. Atölye derslerinizde Hazır-Nesne'yi içeren uygulamalara yer verilmekte midir? Hangi malzeme ve teknikler kullanılmıştır.
4. Atölye derslerinde Hazır-Nesne uygulamalarının öğrencilerin yenilik ve özgünlük açısından çalışmalar üretmesindeki etkisini değerlendiriniz?

Zaman Ayırdığınız İçin Teşekkürler...

Fatih TAŞCI

EK 3: RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS MÜFREDATI

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI

I. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Temel Tasarım I	4	4	6
A	Desen I	2	2	3
A	Perspektif	1	2	2
GK	Atatürk İnkeleri ve İnkılap Tarihi I	2	0	2
GK	Türkçe I: Yazılı Anlatım	2	0	2
GK	Yabancı Dil I	3	0	3
MB	Eğitim Bilimine Giriş	3	0	3
TOPLAM		17	8	21

II. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Sanat Tarihine Giriş	2	0	2
A	Temel Tasarım II	4	4	6
A	Desen II	2	2	3
GK	Atatürk İnkeleri ve İnkılap Tarihi II	2	0	2
GK	Türkçe II: Sözlü Anlatım	2	0	2
GK	Yabancı Dil II	3	0	3
MB	Eğitim Psikolojisi	3	0	3
TOPLAM		18	6	21

III. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye I	2	4	4
A	Seçmeli Sanat Atölye I*	2	2	3
A	Yazı	1	2	2
GK	Bilgisayar I	2	2	3
GK	Batı Sanat Tarihi	3	0	3
MB	Öğretim İlike ve Yöntemleri	3	0	3
MB	Seçmeli	2	0	2
TOPLAM		15	10	20

IV. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye II	2	4	4
A	Seçmeli Sanat Atölye II*	2	2	3
A	Çocuğun Sanatsal Gelişimi	2	0	2
A	Sanat Felsefesi*	2	0	2
GK	Bilgisayar II	2	2	3
MB	Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı	2	2	3
TOPLAM		12	10	17

V. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye III	2	4	4
A	Seçmeli Sanat Atölye III*	2	2	3
GK	Bilimsel Araştırma Yöntemleri	2	0	2
GK	Türk Sanat Tarihi	3	0	3
MB	Sınıf Yönetimi	2	0	2
MB	Özel Öğretim Yöntemleri I	2	2	3
TOPLAM		13	8	17

VI. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye IV	2	4	4
A	Seçmeli Sanat Atölye IV*	2	2	3
A	Özel Öğretim Yöntemleri II	2	2	3
GK	Sanat Eleştirisi	2	0	2
GK	Çağdaş Sanat	3	0	3
GK	Türk Eğitim Tarihi*	2	0	2
MB	Ölçme ve Değerlendirme	3	0	3
TOPLAM		16	8	20

VII. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye V	4	4	6
A	Seçmeli Sanat Atölye V*	2	2	3
A	Müze Eğitimi ve Uygulamaları*	2	2	3
MB	Özel Eğitim*	2	0	2
MB	Rehberlik	3	0	3
MB	Okul Deneyimi	1	4	3
TOPLAM		14	12	20

VIII. YARIYIL

	DERSİN ADI	T	U	K
A	Anasanat Atölye VI	4	4	6
A	Seçmeli Sanat Atölye VI*	2	2	3
GK	Topluma Hizmet Uygulamaları	1	2	2
MB	Öğretmenlik Uygulaması	2	6	5
MB	Türk Eğitim Sistemi ve Okul Yönetimi	2	0	2
TOPLAM		11	14	18

GENEL TOPLAM	Teorik	Uygulama	Kredi	Saat
	116	76	154	192

A: Alan ve alan eğitimi dersleri, MB: Öğretmenlik meslek bilgisi dersleri, GK: Genel kültür dersleri