

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ PROGRAMI**



**GÜNCEL SANAT TUTUM ÖLÇEĞİNİN GELİŞTİRİLMESİ
VE RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ÖĞRENCİLERİNİN
GÜNCEL SANATA YÖNELİK TUTUMLARININ
İNCELENMESİ**

Doktora Tezi

Yasemin UZUN

Danışman

Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

SAMSUN
2021

TEZ KABUL VE ONAYI

Yasemin UZUN tarafından, Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU danışmanlığında hazırlanan “Güncel Sanat Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi Ve Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Güncel Sanata Yönelik Tutumlarının İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 27.7.2021 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Raif KALYONCU		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
	Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye (Danışman)	Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Yaşar BARUT		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Mahir YERLİKAYA		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Grafik Tasarımı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Dönem Projesi tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

... / ... / 2021
Yasemin UZUN

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : Güncel Sanat Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi Ve Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Güncel Sanata Yönelik Tutumlarının İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 18.06.2021 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 12

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

... / ... / 2021
Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

ÖZET

GÜNCEL SANAT TUTUM ÖLÇEĞİNİN GELİŞTİRİLMESİ VE RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ÖĞRENCİLERİNİN GÜNCEL SANATA YÖNELİK TUTUMLARININ İNCELENMESİ

Yasemin UZUN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı

Resim-İş Eğitimi Programı

Doktora, Temmuz/2021

Danışman: Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

Bu araştırmada, Güncel Sanat Tutum Ölçeği'nin geliştirilmesi ve Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat'a yönelik tutumlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda öğrencilere ait bazı değişkenler ile öğrencilerin tutumları arasında herhangi bir ilişki olup olmadığı incelenmiştir.

Toplum için oldukça yeni ve alışılmadık şekillerde kendini gösteren Güncel Sanat oluşumlarına karşı nasıl bir tutum sergilenmesi gerektiği ya da bu oluşumların ne şekilde algılanabileceği konusunda bir takım problemler olduğunu söylemek mümkündür. Gelecek kuşakların şekillenmesinde ve sanatın topluma aktarılmasında önemli bir role sahip olan Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının Güncel Sanat'a yönelik tutumları, verecekleri sanat eğitiminin niteliği ve çeşitliği açısından etkili olacaktır. Araştırmanın örneklem grubunu üniversitelerin Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim görmekte olan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplamak amacıyla, araştırmacı tarafından oluşturulan "Kişisel Bilgi Formu" ve araştırmacı tarafından geliştirilen "Güncel Sanat Tutum Ölçeği" (GSTÖ) kullanılmıştır. Araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan "Tarama Modeli" kullanılmıştır. Araştırma, iki aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada, GSTÖ geliştirilmiş, ikinci aşamada ise geliştirilen bu ölçekle Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim görmekte olan öğrencilerin Güncel Sanat tutumları belirlenip elde edilen bulgulara dayalı analizler yapılmıştır.

Ölçek geliştirme aşaması kapsamında gerçekleştirilen analizler doğrultusunda ölçeğin geçerli ve güvenilir bir ölçek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan analizler sonucunda Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumları "olumlu" düzeyde bulunmuştur. Öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında üniversitelerine, cinsiyetlerine, mezun oldukları lise türüne, ikamet yerlerine ve gelir düzeylerine göre anlamlı farklılıklar tespit edilmiştir. Buna karşılık öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında sınıf, yaş ve anne-baba eğitim durumu değişkenlerine göre anlamlı bir farklılık gözlenmemiştir.

Anahtar Sözcükler: Güncel Sanat, Çağdaş Sanat, Tutum, Güncel Sanat Tutum Ölçeği, Resim-İş Öğretmenliği.

ABSTRACT

DEVELOPMENT OF THE CONTEMPORARY ART ATTITUDE SCALE AND EXAMINING THE ATTITUDES OF ART TEACHING DEPARTMENT STUDENTS TOWARDS CONTEMPORARY ART

Yasemin UZUN

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Fine Arts Education

Art Teaching Program

Master Ph.D. Dissertation, July/2021

Supervisor: Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

In this research, it is aimed to develop the Contemporary Art Attitude Scale and to examine the attitudes of the Art Teaching Department students towards Contemporary Art. At the same time, it was examined whether there was a relationship between some variables of students and their attitudes.

It is possible to say that there are some problems about how to behave towards Contemporary Art formations, which manifest themselves in quite new and unusual ways for the society, or how these formations can be perceived. The attitudes of Art Teacher candidates, who have an important role in shaping future generations and transferring art to society, are important in terms of the quality and diversity of the art education they will provide. The participant group of the research consists of students studying at the Art Teaching Department of universities. In order to collect data in the research, "Personal Information Form" created by the researcher and "Contemporary Art Attitude Scale" developed by the researcher used. In the research, "Scan Model", which is one of the quantitative research methods, was used. The research was carried out in two stages. In the first stage, the Contemporary Art Attitude Scale was developed, and in the second stage, the Contemporary Art attitudes of the Art Teaching Department students were determined with this scale and analyzed based on the findings made.

In line with the analysis carried out within the scope of the scale development phase, it was concluded that the scale is a valid and reliable scale. As a result of the analysis made, the Contemporary Art attitudes of the Art Teaching Department students were found at a "positive" level. Significant differences were found in students' Contemporary Art attitudes according to their university, gender, type of high school they graduated from, place of residence and income level. On the other hand, no significant difference was observed in the Contemporary Art attitudes of the students according to their class, age and educational status of their parents.

Keywords: Contemporary Art, Attitude, Contemporary Art Attitude Scale Art Teaching, Art Teaching Department.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca, araştırma konusunun belirlenmesi ve geliştirilmesi dahil tezimin her aşamasında çok değerli katkıları olan, bilgi ve deneyimlerinden faydalandığım, her zaman yolumu aydınlatan kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU'ya emeklerinden, sabrından ve katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Tez jürimde bulunarak bana destek olan ve yol gösteren sayın Doç. Dr. Yaşar BARUT'a, Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ'a ve Dr. Öğr. Üyesi Mahir YERLİKAYA'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca kıymetli zamanını bana ayırıp yardım taleplerimi geri çevirmeyen Prof. Dr. Raif KALYONCU'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Tamer Civil'e ilgi ve yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Tez yazım sürecinde, bilgi ve deneyimlerini büyük bir özveriyle benimle paylaşan, yol gösteren, ölçek geliştirme aşamasında çokça desteğini aldığım Prof. Dr. Hikmet YAZICI'ya, nicel analizlerde yardımlarını esirgemeyen ve değerli vaktini bana ayıran sevgili Dr. Öğr. Üyesi Cansu TOSUN'a teşekkürlerimi sunarım. Bu zorlu süreçte her zaman yanımda olup motivasyonumu yüksek tutan Arş. Gör. Eda UZUN'a ve yakın arkadaşlarıma teşekkür ederim. Ayrıca veri toplamak için ölçeğimin öğrencilere ulaştırılması aşamasında yardımcı olan herkese ve araştırmamın örneklem grubu olarak projeme katkı sağlayan tüm katılımcılara teşekkür ederim.

Son olarak en önemlisi, beni hayata hazırlayan, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen kıymetli aile fertlerime ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Yasemin UZUN

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAY.....	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Problem Cümlesi	5
1.1.2. Alt Problemler	5
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi	6
1.4. Araştırmanın Varsayımları	6
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	6
1.6. Tanımlar	6
1.7. İlgili araştırmalar	7
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	15
2.1. Güncel Sanat Kavramı.....	15
2.2. Türkiye’de Güncel Sanat’ın Tarihsel Gelişimi	19
2.3. Sanatın Dönüşümü	21
2.3.1. Marcel Duchamp	27
2.4. Sanatta Yeni Yönelimler	34
2.4.1. Pop Sanat	34
2.4.2. Minimalizm.....	41
2.4.3. Kavramsal Sanat	45
2.4.4. Performans Sanatı (Gösteri Sanatı)	50
2.4.5. Arazi Sanatı	56
2.4.6. Enstalasyon Sanatı (Yerleştirme Sanatı)	60
2.4.7. Video Sanatı.....	63
2.4.8. Yoksul Sanat (Arte Povera)	65
2.5. Lisans Eğitiminde Güncel Sanat’ın Yeri.....	68

2.6. Tutum	69
2.7. Tutum Kavramının Ögeleri	70
2.7.1. Bilişsel Öge.....	70
2.7.2. Duyuşsal Öge.....	71
2.7.3. Davranışsal Öge.....	71
3. YÖNTEM	72
3.1. Araştırmanın Modeli	72
3.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	72
3.3. Veri Toplama Araçları.....	73
3.3.1. Kişisel Bilgi Formu.....	73
3.3.2. Güncel Sanat Tutum Ölçeği (GSTÖ)	73
3.4. Veri Toplama Süreci	74
3.5. Verilerin Analizi.....	75
4. BULGULAR.....	76
4.1. Araştırmanın Birinci Aşamasına Yönelik Bulgular	76
4.1.1. GSTÖ'nün Kapsam Geçerliliği	76
4.1.2. GSTÖ'nün Yapı Geçerliliği.....	78
4.1.3. GSTÖ'nün Güvenirlik Analizleri	80
4.2. Araştırmanın İkinci Aşamasına Yönelik Bulgular	80
4.2.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine Yönelik Bulgular.....	82
4.2.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	83
4.2.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular	83
4.2.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular.....	84
4.2.5. Araştırmanın Beşinci Alt Problemine Yönelik Bulgular.....	84
4.2.6. Araştırmanın Altıncı Alt Problemine Yönelik Bulgular.....	85
4.2.7. Araştırmanın Yedinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	85
4.2.8. Araştırmanın Sekizinci Alt Problemine Yönelik Bulgular	86
5. SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	88
5.1. Sonuç ve Tartışma	88
5.2. Öneriler.....	92
EKLER.....	100

SİMGELER VE KISALTMALAR

GSTÖ: Güncel Sanat Tutum Ölçeği

GSL: Güzel Sanatlar Lisesi



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Alfred H. Barr, Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi Katoloğ Kapağı.....	24
Şekil 2.2. Marchel Duchamp, Pisuar (Fountain).....	29
Şekil 2.3. Marchel Duchamp, L.H.O.Q.	32
Şekil 2.4. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir? 36	
Şekil 2.5. Andy Warhol, Marilyn.....	39
Şekil 2.6. Andy Warhol, Four Marilyns.....	39
Şekil 2.7. Andy Warhol, Brillo Box	40
Şekil 2.8. Frank Stella, Daha Çok Ya Da Az.....	43
Şekil 2.9. Donald Judd, İsimsiz.....	44
Şekil 2.10. Dan Flavin, 25 Mayıs 1963 Köşegeni	45
Şekil 2.11. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye.....	48
Şekil 2.12. Piero Manzoni, Merda d'artista	49
Şekil 2.13. Jackson Pollock Çalışırken	51
Şekil 2.14. Allan Kaprow, 6 Bölümlü 18 Oluşum	53
Şekil 2.15. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak	55
Şekil 2.16. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi.....	55
Şekil 2.17. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran	58
Şekil 2.18. Nancy Holt, Güneş Tünelleri	59
Şekil 2.19. Christo ve Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag	62
Şekil 2.20. Nam June Paik, Çarpık Tv.....	64
Şekil 2.21. Judith Barry, Birinci ve Üçüncü	65
Şekil 2.22. Alighiero Boetti, Kumaş Üzerine İşleme.....	66
Şekil 2.23. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs	67
Şekil 2.24. Jannis Kounellis, 12 At.....	68

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 3.1. GSTÖ'nün değerlendirme ölçütleri.....	74
Tablo 4.1. GSTÖ'nün faktör analizi sonuçlar	79
Tablo 4.2. Katılımcılara ait kişisel bilgilere yönelik bulgular	81
Tablo 4.3. Öğrencilerin GSTÖ puanları ortalaması	82
Tablo 4.4. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının öğrenim gördikleri üniversiteye göre farklılıkları	82
Tablo 4.5. Üniversitelere göre farklılık Tukey analizi	82
Tablo 4.6. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının sınıf seviyelerine göre farklılıkları.....	83
Tablo 4.7. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının cinsiyete göre farklılıkları	84
Tablo 4.8. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının mezun olunan lise türüne göre farklılıkları	84
Tablo 4.9. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının yaş aralığına göre farklılıkları.....	84
Tablo 4.10. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının ikamet yerlerine göre farklılıkları	85
Tablo 4.11. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının ikamet yerlerine göre farklılık Tukey analizi..	85
Tablo 4.12. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının aile gelir düzeylerine göre farklılıkları.....	86
Tablo 4.13. Aile gelir düzeylerine göre farklılık Tukey analizi.....	86
Tablo 4.14. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının anne-baba eğitim durumlarına göre farklılıkları	86

1. GİRİŞ

Araştırmanın konusu, “Güncel Sanat Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi Ve Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Güncel Sanata Yönelik Tutumlarının İncelenmesi”dir. Gelecek kuşakların şekillenmesinde ve sanatın topluma aktarılmasında önemli bir role sahip olan Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının Güncel Sanat’a yönelik tutumları, verecekleri sanat eğitiminin niteliğini ve çeşitliğini etkileyecektir. Literatür incelendiğinde, öğretmen adaylarının Güncel Sanat’a yönelik tutumlarının ölçülmesinde kullanılabilecek herhangi bir ölçme aracına rastlanmamıştır. Bu gerekçelerden dolayı araştırmada, Güncel Sanat Tutum Ölçeği’nin geliştirilmesi ve Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat’a yönelik tutumlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan “Tarama Modeli” kullanılmıştır. Araştırma, iki aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada, GSTÖ geliştirilmiş, ikinci aşamada ise geliştirilen bu ölçekle Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim görmekte olan öğrencilerin Güncel Sanat Tutumları belirlenip elde edilen bulgulara dayalı analizler yapılmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde, problem durumuna, problem cümlesine, alt problemlere, araştırmanın amacına, araştırmanın önemine, araştırmanın varsayımlarına, araştırmanın sınırlılıklarına, tanımlara ve ilgili araştırmalara ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

İnsanlık tarihinin en başından beri sanatın var olduğu ve bizlerin birer parçası olduğu bilinmektedir. Bu da sanatın insanoğlu için bir gereksinim olduğunun kanıtıdır. İlk insanların yaptıkları ilk danslardan, söyledikleri ilk şarkılardan, avcılarının avlarını ve kahramanlıklarını ilk kez mağara duvarlarına resmetmelerinden bu yana sanat, insan yaşantısını yansıtan, betimleyen ve kanıtlayan bir unsur olmuştur. Hayatı anlamlandırmaya çalışan insanoğlu, açıklayamadıkları şeyleri ifade edebilmek için sanatı keşfetmişlerdir. Nasıl ki oksijen olmadan nefes almak mümkün değilse günümüzde artık sanatsız bir toplum da mümkün değildir (Özsoy, 2007: 19).

Sanat, bir önceki kuşak ile yeni kuşak arasında bir bağ oluşturarak insanlığın sürekliliğini sağlayan önemli alanlardan biridir. Eğer bir millet geçmiş ile gelecek arasında sağlam bir köprü kurmak, geçmişini geleceğe sağlıklı bir şekilde taşımak ve

zamanın estetik değerlerini paylaşmak istiyorsa muhakkak ulusal kültür ve sanat değerlerine önem vermeli ve bu değerleri sürekli güncel tutarak geliştirmelidir. Atatürk'n "Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" sözü tam da bu konuya vurgu yapmaktadır (Mercin, 2011: 3; zsoy, 2007: 19).

Günümüzde sanatın geniş kitleler tarafından konuşulması, tartışılması ve güncellik kazanması sebepsiz değildir. Günümüz insanı hızlı gelişen teknoloji ve endüstrileşme sayesinde, çevresinde oluşum gösteren sanatsal faaliyetlere fazlasıyla şahit olmaktadır. Bizzat bulunamadığımız sanat ortamlarına sanal olarak kolaylıkla ulaşabilmekteyiz. Nitelikli ya da niteliksiz, isteyerek ya da istemeden meydana gelen bu karşılaşmalar, kaliteli bir sanat eğitiminin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Endüstri ve sanayisi gelişmiş lkere baktığımızda sanatı, önemli bir değer olarak yaşamın bir parçası haline getirdiklerini görürüz (Yolcu, 2009: 1-3). Bu doğrultuda bilim ve teknolojide ilerlemiş ve sanayileşmiş toplumlar, sanat alanında da muhakkak ileri seviyelere gelmişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti Devletinin kuruluşunun ilk yıllarında, Mustafa Kemal Atatürk, "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli, o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur." şeklindeki ifadesiyle sanatın ve eğitimin önemini dile getirerek sanat ve kalkınma arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır (Kalyoncu, 2009: 11).

lke olarak hedefimiz, ağdaş uygarlık seviyesinin üzerine çıkararak bu doğrultuda ağdaş düzene ayak uydurabilen nitelikli nesiller yetiştirmektir. Bu hedefe ulaşabilmek için gerekli olan en önemli şey, kaliteli ve gerçekçi bir eğitim sistemidir. Sanat, bilim ve teknolojiden uzak olan ağdaş bir eğitim sistemi düşünülemez. Teknolojik ve endüstriyel hakimiyetin yaşandığı günümüz tarihinde, ilerlemenin ve ağı yakalamanın tek yolu; sorgulayan, araştıran, tartışan, üreten, eleştirel ve yaratıcı düşünme yetisine sahip donanımlı nesiller yetiştirmektir. Eğitim sisteminde ulaşılması hedeflenen bu amaçlar, sanat eğitiminin önemini açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Uzun, 2017: 13). Bazı ilgi ve yetenekleri ortaya çıkarmanın yanında hayatı değerli kılmak ve hayattan keyif almayı sağlamak, sanat eğitiminin amaçları arasındadır. Sanat eğitimi, sanat eserinin hitap ettiği dinleyicide, seyircide ve okuyucuda estetik kayęı oluşturmayı, görsel-uzamsal zekanın beslenmesini ve geliştirilmesini hedefler ve bu doğrultuda estetik algının gelişmesine olanak tanır. Sanatı bilen ve sanatın özel dilini öğrenen kişi, bu dil yardımıyla tarihi

ve Güncel Sanat eserlerine değer yargısıyla ulaşabilir ve eleştirel gözle bakabilir. Bu sayede birey, sanat eserlerine olduğu kadar çevresine ve her türlü görsele, estetik ölçütlerle yaklaşmayı öğrenir (Yolcu, 2009: 94).

Sanat eğitiminin verimli ve amacına uygun olabilmesi bazı önemli faktörlerle mümkündür. Nitelikli bir sanat eğitimi; eğitim için yeterli süre, amacına uygun fiziki ortam ve araç-gereçler, sanatın önemini farkında olan bir toplum ve eğitim sistemi, dönemin şartlarına göre kendini güncelleyen bir öğretim programı ve donanımlı bir sanat eğitimcisi ile gerçekleşir (Uzun, 2017: 11). Nitelikli bir sanat eğitimi, iyi bir eğitimci ile mümkündür. Sanat eğitimcisi olarak mezun olan öğretmenlerin, aldıkları eğitimle yetinmeyip sürekli kendilerini geliştirmeleri, çağın gelişen ve değişen şartlarına ayak uydurmaları önemlidir. Araştıran, okuyan, sorgulayan, yeni sanat faaliyetlerini takip eden, sanatsal uygulamalara devam eden eğitimciler kendi gelişimlerine katkı sağlayacaktır ve kendilerindeki bu birikim öğrencilerine de yansıtacaktır. Donanımlı ve kendini iyi yetiştirmiş sanat eğitimcileri, tıpkı kendileri gibi nitelikli öğrenciler yetiştirecektir (Buyurgan ve Buyurgan, 2007: 19-20). Sanat eğitimcisi, kültürü oluşturan değerler içerisinde sanatı gereken yere oturtan ve bireyleri sanatsal anlamda geliştiren kişidir. Sanat alanındaki bilgi, beceri ve deneyimleri toplumun her kesimine ulaştırır ve toplumun kültürel gelişimine katkı sağlar. Sanat ve toplum arasındaki bağın sağlamlığı, iyi bir şekilde yetişecek olan sanat eğitimcilerine bağlıdır (Kırıçoğlu, 2005: 234-235).

Sanat, insanlık tarihi boyunca var olmuş, gelişmiş ve süreç içerisinde değişmeye ve gelişmeye devam etmektedir. Tarih boyunca yaşanan önemli olaylarla birlikte insanoğlu yeniden kendini keşfetmiş ve aydınlanmıştır. Bu doğrultuda sanat alanında da dönüşümler ve kırılmalar yaşanmıştır. Her dönemin kendine has sanat anlayışı gelişmiş ve geleceğin sanatının şekillenmesinde etkili olmuştur. Günümüzde de çağı yansıtan farklı sanat dinamikleri sanatçıları yönlendirmekte ve 21. yüzyıl sanatını oluşturmaktadır. Günümüz sanatında, tuval ve boya malzemelerinden daha farklı anlatım araçları da kullanabilmektedir. Sanat artık yeteneğin değil aklın sınırlarını zorlayan bir seviyeye gelmiştir. Bu durumda toplum ve sanat arasındaki köprüyü kuracak olan sanat eğitimcisi, sanatın geldiği noktayı takip edip Güncel Sanat alanına hakim olmalıdır. Bu düşüncelerden hareketle sanat eğitimcilerinin Güncel Sanat'a ilişkin tutumlarının belirlenmesi oldukça önemlidir ve bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Literatür incelendiğinde, araştırma konusu ile ilgili bazı çalışmalara rastlanmıştır. Kalkan ve Altinkurt (2012) araştırmasında, elde ettiği sonuçlar doğrultusunda özellikle üniversitelerin katkısı ile üretilen Güncel Sanat eserlerinin daha fazla izleyici kitlesine ulaşabileceği önerisinde bulunmuştur. Venalainen (2012), “Bir Öğrenme Deneyimi Olarak Çağdaş Sanat” isimli makalesinde sanatın son elli yılda çok değiştiğini fakat okullardaki sanatın rolünün aynı kaldığını dile getirmiştir. Bulut (2014) araştırmasında, sadece altıncı yarıyılıda teorik olarak verilen “Çağdaş Sanat” dersinin, yeni sanat anlayışının özümsemesi, yorumlanabilmesi ve öğrencilere aktarabilecek yetiyi kazandırabilmesi açısından yetersiz olduğunu ifade etmiştir. Çoşkun Onan (2017), araştırmasında elde ettiği bulgular doğrultusunda postmodernist anlayışta bir sanat eğitime ihtiyaç olduğunu vurgulamış ve lisans eğitimi ders programlarının ve ders içeriklerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur. Jeffers ve Parth (1996)’ın “Tartışmalı Çağdaş Sanat ve Okul Sanatını İlişkilendirmek” isimli makalesinin bulgularına göre, okul sanatı ile Çağdaş Sanat arasındaki boşluğu doldurma gücünün sanat öğretmenlerinin kendilerinde olduğuna inanılmakta ve eğitimciler kendilerini geliştirirlerse boşluğun o kadar çabuk dolacağı düşünülmektedir. Tanyolaç (2008) araştırmasında, sanat eğitimcilerinin öğrenme alanı ile ilgili dünyadaki gelişmeleri takip etmesi ve kendini güncellemesi gerektiğini dile getirmiştir. Buna benzer olarak Gümgüm (2016), araştırmasının bulguları doğrultusunda sanat eğitimcisinin, çağın sanatsal gelişimini anlayıp değerlendirebilmek için Güncel Sanat’ı izlemesi gerektiği ve kendisini sorgulayarak var olan yeterliklerini geliştirme çabası içinde olması gerektiği önerisinde bulunmuştur. Heptunalı (2007) araştırmasında, çağın değişen koşullarına ayak uydurabilen ulusal ve evrensel anlamda yaşamda etkin katılım sağlayabilen sanatçı ve sanat eğitimcilerine ihtiyacımız olduğunu ifade etmiştir. Sungurtekin ve Bilhan (2017) tarafından gerçekleştirilen araştırma sonuçlarına göre, öğretmen adayları Çağdaş Sanat’ı günümüz sanatı olarak algılamakta fakat içinde buldukları çağın sanatçıları, sanatını ve ürettikleri eserleri yeteri kadar tanımamaktadır.

Bu kuramsal temeller doğrultusunda araştırmada, gelecekte sanat eğitimcisi olarak görev yapacak olan Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat’a yönelik tutumlarının nasıl olduğunun belirlenmesi hedeflenmiştir. Literatür incelendiğinde Güncel Sanat’a yönelik tutumların

ölçülebilmesi için geliştirilmiş herhangi bir ölçeğe rastlanmamıştır. Bu sebeple öncelikle GSTÖ'nün geliştirilmesi hedeflenmiş ve sonrasında, ileride sanat eğitimi verecek olan Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının Güncel Sanat tutumlarının ölçülmesi ve ölçüm sonuçlarının bazı demografik değişkenler açısından incelenmesi hedeflenmiştir.

1.1.1. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problemi, “Güncel sanat’a yönelik tutumların ölçülmesi için geliştirilen ölçek geçerli ve güvenilir midir?” ve “Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat’a yönelik tutumları nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

1.1.2. Alt Problemler

1. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “öğrenim gördükleri üniversiteye” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
2. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “sınıf seviyelerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
3. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “cinsiyetlerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
4. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “mezun olunan lise” türüne göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
5. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat Tutumlarında “yaş aralığına” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
6. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “ikamet yerlerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
7. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “ailenin gelir düzeyine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?
8. Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “anne ve baba eğitim durumlarına” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın birinci aşamasında, Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarının ölçülmesinde kullanmak amacıyla, Güncel Sanat Tutum Ölçeği'nin geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın ikinci aşamasında, Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat'a yönelik tutumlarının belirlenmesi ve elde edilen GSTÖ puanları ile öğrencilere ait bazı değişkenler arasında herhangi bir ilişki olup olmadığının incelenmesi amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Sanat, dünyada yaşanan sosyal-ekonomik gelişmeler, bilimsel-teknolojik ilerlemeler sonucunda değişime uğramıştır ve uğramaya devam etmektedir. Toplum için oldukça yeni ve alışılmadık şekillerde kendini gösteren Güncel Sanat anlayışlarına yönelik nasıl bir tutum sergilenmesi gerektiği ya da bu anlayışların ne şekilde algılanabileceği konusunda bir takım eksiklikler olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Gelecek kuşakların şekillenmesinde ve sanatın topluma aktarılmasında önemli bir role sahip olan Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının tutumlarının nasıl olduğu, verecekleri sanat eğitiminin çeşitliliği ve niteliği açısından önem teşkil etmektedir ve bu sebeple araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın ele aldığı bu konu, sanat eğitimi alanına önemli bir katkı sağlayacaktır. Aynı zamanda araştırma, yapılan ölçek geliştirme çalışmasıyla literatüre yeni bir ölçek kazandırılması açısından da önemlidir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Katılımcıların “Kişisel Bilgi Formu” ve “Güncel Sanat Tutum Ölçeği”ne içtenlikle ve yansız bir şekilde cevap verdiği varsayılmıştır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Türkiye geneli on üç farklı üniversitenin Resim-İş Öğretmenliği Programlarında eğitim görmekte olan öğrenciler ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Sanat: Sanatçıların hepsi izleyicilerden beğenilmeyi talep ederler. Bu doğrultuda sanat, hoşça giden biçimler yaratma çabasıdır (Read, 2014: 11).

Güncel Sanat: Güncel Sanat, terim manasından anlaşıldığı gibi aktüel olan, şu ana ait bir sanattır. Güncel Sanat, türlü malzemeleri ayırım yapmaksızın kullanan, minimal bir yaklaşımla ilerleyen, deneyselliği sürdüren, hassaslığın üzerine giden bir sanat türüdür ve kendine has bir anlatım dili vardır (Akay, 2005: 115-116).

Tutum: Tutum, insan tarafından gerçekleştirilen bilişsel, duyuşsal ve devinişsel bir tepki eğilimidir. Bu eğilimler, bireyin kendisine ya da etrafındaki herhangi bir konu, toplumsal olay veya nesneye karşı duygu, bilgi, deneyim ve güdülerine göre şekillenir (İnceoğlu, 2011: 22-23).

1.7. İlgili araştırmalar

Kalkan ve Altinkurt (2012), yaptıkları araştırmada günümüz sanat ortamında Çağdaş/Güncel Sanat yaklaşımlarına ilişkin sanatçı, eleştirmen ve sanat galericilerinin görüşlerini belirlemeyi amaçlamıştır. Elde edilen bilgilere göre katılımcılar, Çağdaş Sanat yaklaşımlarını geleneksel sanat yaklaşımlarından ayıran felsefik, amaçsal ve yöntemsel farklılıkların var olduğunu ifade etmişlerdir. Katılımcılar, Türkiye’de Çağdaş Sanat sergisi izleyicisinin oldukça az olduğunu ve alternatif sanat ve sergi mekanlarının yeterli olmadığını belirtmişlerdir. Araştırma sonucunda gelecekte, sanatçı-alıcı buluşmasındaki rolün galeriler, fuarlar ve bienaller tarafından üstlenileceği sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda araştırmacılar, Güncel Sanat yaklaşımları konusunda özellikle üniversitelerin katkısı ile üretilen sanat eserlerinin daha fazla ve nitelikli izleyici kitlesine ulaşabileceği önerisinde bulunmuşlardır.

Sungurtekin ve Bilhan (2017) çalışmalarında, Çağdaş Sanat’ı anlamaya yönelik müzik, dans/devinim ve resim alanlarını kapsayan disiplinlerarası bir sanat eğitimi uygulamasını gerçekleştirerek bu alanda Görsel Sanatlar öğretmeni adaylarının yeterliklerini geliştirebilmeyi ve sürece ilişkin görüşlerini değerlendirmeyi amaçlamışlardır. Araştırma sonuçlarına göre öğretmen adayları Çağdaş Sanat’ı günümüz sanatı olarak algılamakta fakat içinde buldukları çağın sanatçıları, sanatını ve ürettikleri eserleri yeteri kadar tanımamaktadır. Buna karşılık bazı Görsel Sanatlar öğretmeni adayları, Çağdaş Sanat dersinde günümüz sanatına yeteri kadar değinilmediğini ve takip edilmediğini belirtmiştir. Yapılan sanat eğitimi uygulaması ile öğretmen adayları Çağdaş Sanat ve sanatçılar hakkında yeni bilgiler edindiklerini, farklı sanat formlarını ilişkilendirebildiklerini ve yeni bir perspektif kazandıklarını dile getirmişlerdir. Araştırmanın sonucunda okullardaki eğitim-öğretim sürecine uyarlanması konusunda disiplinler arası etkileşimin faydalı olacağı sonucuna varılmıştır.

Bulut (2014) araştırmasında, görsel sanatlar öğretmenlerinin lisans eğitimleri süresince almış oldukları sanat eğitiminin ve ders içeriklerinin incelenmesi, eğitim

programının 21. yüzyıl sanatını anlama, eleştirebilme ve öğrencilere aktarma yetisini kazandırması açısından yeterli olup olmadığı konusunda bir değerlendirme yapmıştır. Araştırmada yapılan incelemelere göre, Türkiye’de görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren üniversitelerin programlarına bakıldığında Çağdaş Sanat’ı anlamaya yönelik bazı seçmeli derslerin tercih edildiğini görülmektedir. Fakat bu dersler bazı nedenlerden dolayı genellikle büyük şehir üniversitelerinde programa dahil edilebildiği görülmektedir. Araştırmanın sonucunda, sadece altıncı yarıyıldaki teorik olarak verilen “Çağdaş Sanat” dersinin, yeni sanat anlayışının özümsemesi, yorumlanabilmesi ve öğrencilere aktarabilecek yetiyi kazandırabilmesi açısından yetersiz olduğu vurgulanmıştır. Araştırmaya göre, üniversitelerin lisans programlarında Çağdaş Sanat’ın anlaşılmasına katkı sağlayacak hem uygulamalı hem de öğrencileri düşünmeye ve tartışmaya yönlendirecek etkinliklerin yer aldığı derslere ihtiyaç olduğu düşünülmektedir. Araştırmacı, güncel ve yeni sanat anlayışlarının anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için Çağdaş Sanat dersinin bir dönemden fazla okutulması gerektiği ve ders çeşitliliğinin artırılması gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur.

Çoşkun Onan (2017) “Çağdaş Sanat Eğitimi Kuramcılarının Bağlamında Sanat Eğitiminde Yeni Eğilimler ve Çeşitli Uygulama Önerileri” isimli çalışmasında Postmodernizm etkisindeki sanatsal uygulamalara paralellik gösteren sanat eğitimi ortamlarının, bu değişime ayak uydurabilecek yapılara dönüştürülebilmesi amacıyla sanat eğitiminin yeni uluslararası eğilimlerini tartışabilmeyi amaçlamıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre, çağdaş sanat eğitimi kuramcılarının sanat eğitimini; çokkültürlülük, postmodern sanat eğitimi, görsel kültür çalışmaları, sınırların genişletilmesi, metaforların kullanılması, mikro söylem olarak öğrenci gibi başlıklar altında incelemektedir. Eğitim kavramı postmodernist süreçte değişikliğe uğramış, öğrenci tanımı eğitim programlarının hedefi olan bireyler olmaktan çıkarak sürekli deneyimleyen aktif birey tanımına evrilmiştir. Bu doğrultuda öğrencilerin, tektipleşen öğretim materyallerine bağımlılıkları azaltılarak yaşamın içindeki her tür nesneyi sanat nesnesi olarak değerlendirebileceği kavramsal, deneysel ve metaforik çalışmalara özendirilmesi gerekmektedir. Araştırmacıya göre elde edilen bulgular doğrultusunda postmodernist anlayışta bir sanat eğitimine ihtiyaç vardır ve araştırmacı, lisans eğitimi ders içeriklerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur.

Böyükparmaksız (2016) araştırmasında, Güncel Sanat'ın öğretilmesine yönelik eğitim uygulamalarının incelenmesi ve yeni bir eğitim programının hazırlanması, uygulanması ve değerlendirilmesini amaçlamıştır. Araştırmanın alt problemi olarak “öğrencilerin Güncel Sanat ile ilgili ön bilgi ve farkındalıkları” yarı yapılandırılmış görüşme formu ile belirlenmiştir. Bunun sonucunda öğrenciler Güncel Sanat'ı, düşünceye dayalı toplumsal konuları ele alan yenilikçi ve güncel olan sanat olarak ifade etmişlerdir. Öğrenciler, klasik sanat eğitiminin yanı sıra Anasanat Atölye derslerinde Güncel Sanat uygulamalarına yer verilmesinin faydalı olacağını, bu sayede çağa ayak uydurabileceklerini belirtmişlerdir. Araştırmanın sonucuna göre, uygulanan Güncel Sanat eğitimi programı öğrencilerin günümüz sanatını anlamlandırmasında ve bakış açısı geliştirmelerinde etkili olmuştur. Öğrenciler, uygulanan programın öğretmenlik mesleklerini icra ederken onlara faydalı olacağını belirtmişlerdir. Uygulanan sanat eğitimiyle öğrencilerin toplumsal olaylara ve sorunlara karşı duyarlılık geliştirdiklerini ve çalışmalarında geliştirdikleri farkındalıkları yansıtabildikleri gözlemlenmiştir. Araştırmacı, Resim-İş Eğitimi alan dersleri gözden geçirilmeli değişen çağa göre program düzenlenmeli ve Güncel Sanat dersi kapsamlı bir şekilde programlarda yer almalıdır önerisinde bulunmuştur.

Gür (2010) “Türkiye’de Güncel Sanatın Yeri ve Önemi Üzerine Sanatçı Uzman-İzleyici ve Alıcı Görüşleri” isimli çalışmasında Türkiye’de Güncel Sanat uygulamaları ile Güncel Sanat'ın sanat ortamlarındaki kullanım ve algılanma boyutunun gerekliliğini, Türk kültürel ve ekonomik yapısı ile bağdaştırarak tespit edebilmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın sonucuna göre, Güncel Sanat; daha çok günümüz toplumundan beslenen postmodern yapısı nedeniyle belli bir malzemeye bağlı kalmaması, teknolojiden faydalanması, özgünlüğü, biçimsel kaygılar gütmemesi gibi özellikleri ile geleneksel sanattan ayrılmaktadır. 1990 yılından itibaren Güncel Sanat kavramı iyice yaygınlaşmış ve küreselleşmenin getirdiği sanat algısı ile Türk sanatçıların isimlerini dünya çapında duyurmasına olanak sağlamıştır.

Demircan (2009) araştırmasında, sanat eğitimi veren fakültelerdeki Resim Bölümü öğrencilerinin modernizm sonrası sanat oluşumlarına ve sanat yapıtlarına yönelik farkındalık düzeylerinin incelenmesini amaçlamıştır. Elde edilen sonuçlara göre Yüksek Öğretim Kurumlarındaki Resim Bölümü öğrencilerinin en çok farkında oldukları sanatçılar Andy Varhol, Joseph Kosut, Bedri Baykam, George Baselitz, Javachef Christo, Villem De Kooning, Anselm Kiefer, Bansky'dir ve en çok

farkında oldukları sanat akımı ise Kinetik Art'tır. Buna karşılık farkında olmadıkları sanatçıların, Robert Rauschenberg, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Robert Morris, Sarkis Zabunyan ve farkında olmadıkları sanat akımının Land Art olduğu belirlenmiştir. Araştırmacı, sonuçlar doğrultusunda sanatçıların ve yapıtların öğrenciler tarafından yeterince önemsenmediğini ifade etmiştir ve öğrencilerin modernizm sonrası sanatçı ve sanat eserlerine yönelik farkındalık düzeylerinin geliştirilmesi yönünde önerilerde bulunmuştur.

Herdili (2014) "Türkiye'de Güncel Sanat Olayları İçinde Gündeme Gelen Sorunların Sanat Eğitiminde İrdelenmesi" isimli çalışmasında, görsel sanatlar eğitimcisi yetiştiren yükseköğretim kurumlarında Türkiye'de son yıllarda gündeme gelen sorunsal sanat olaylarına yönelik ilgi, bilgi ve önem durumlarını saptamak amaçlamıştır. Elde edilen sonuçlara göre, görsel sanatlar öğretmeni adaylarının Güncel Sanat gelişmeleri içinde sanat sorunları konusuna yönelik algı düzeyleri tespit edilmiş olup, bu durumların sebepleri tartışılmıştır. Araştırma sonucuna göre, öğretmen adaylarının alanlarına yönelik ilgi, bilgi ve algı seviyelerinin yeterli düzeyde olduğu görülmüştür. Kadın öğretmen adaylarının algı düzeylerinin erkek öğretmen adaylarının algı düzeylerinden daha yüksek düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Büyükşehirde yetişmiş olan öğretmen adaylarının algı düzeylerinin, diğer yerlerde yetişmiş olan öğretmen adaylarının algı düzeylerinden daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Heptunalı (2007), "Günümüzde Plastik Sanatlarda Yeni Sanat Yaklaşımları ve Bu Yaklaşımların Sanat Eğitimindeki Yeri" isimli çalışmasında, sanat eğitimcilerinin günümüz sanatı ile ilişkileri ışığında sanat eğitiminde Kavramsal Sanat'a yer verilmesine yönelik bir araştırma yapmayı amaçlamıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre, 20. yüzyılda teknolojik, bilimsel, siyasal, toplumsal ve düşünce yapısındaki değişimler, sivil haklar ve özgürleşme hareketleri, felsefe alanındaki gelişmeler ve görsel malzemenin fazlalaşması sonucunda yaşama ilişkin yargılarımız da değişmiştir. Sanat eğitiminde; çok disiplinli yaklaşım, alanlar arası geçiş, iletişim ve çağa uygunluk gereklidir. Çağın değişen koşullarına ayak uydurabilen ulusal ve evrensel anlamda yaşamda etkin katılım sağlayabilen sanatçı ve sanat eğitimcilerine ihtiyacımız vardır.

Bu sonuçlar doğrultusunda araştırmacı, Çağdaş Sanat oluşumları ve yeni ifade olanakları doğrultusunda içeriğin zenginleştirilerek sanat eğitimi programlarının

güncelleştirilmesi yönünde önerilerde bulunmuştur. Araştırmacıya göre, öğretmen adayları Güncel Sanat örnekleriyle karşılaştırılmalı, bu anlamda üniversite bölümlerinde arşivler oluşturulmalı ve Güncel Sanat olayları ile ilgili konferanslar verilmelidir.

Bulut Kılıç (2015), “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi” isimli tez projesinde Çağdaş Sanat’ta metaforik düşünceye dayalı uygulamaların ve Çağdaş Sanat’ı kapsayan ders içeriğinin yer aldığı bir atölye dersinin Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin sanat eğitimi başarısına kuramsal ve uygulama boyutunda etkisi olup olmadığını tespit edebilmeyi amaçlamıştır. Araştırma kapsamında yapılan deneysel işlem sürecinden sonra öğrencilerin, genel olarak Çağdaş Sanat’a yönelik farkındalık düzeylerinde, anlama düzeylerinde ve ilgilerinde artış olduğunu ifade ettikleri görülmektedir. Öğrencilerin yapılan uygulamaların eğitimcilik yönlerini geliştirdiği ve benzer uygulamaların her yaş grubundan öğrenci için faydalı olabileceği yönünde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda araştırmacı, atölye derslerinde Çağdaş Sanat’a yer verilmesi, lisans programında Çağdaş Sanat’a yönelik derslerin güncel örneklerle desteklenmesi, atölye dersleri kapsamında güncel ve farklı sanat formlarının denenmesine olanak sağlanması ve derslerin belli kavramlar doğrultusunda araştırma okuma, düşünme ve tartışma gibi etkinlikler içermesi konusunda önerilerde bulunmuştur.

Gümgüm (2016), “Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Sanat Eğitimi Programlarında Güncel Sanatın Yeri Ve Önemi” isimli araştırmasında Resim-iş Eğitimi bölümü öğrencilerinin Ana Sanat-Resim Atölye derslerinde Güncel Sanat’ın etkililiği ve uygulanabilirliğini tespit etmeyi amaçlamıştır. Öğretim programının ve öğretim üyelerinin, sanat eğitimcisi yetiştirme ve öğrenme sürecine katkısı incelenmiştir. Gümgüm’ün araştırmasında güzel sanatlar eğitimcisi yetiştiren kurumların ve alandaki öğretim üyelerinin bulunduğu çağın ruhuna uygun günümüz sanatını takip etmede eksik kaldıklarını ifade etmiştir. Güncel Sanat uygulaması örneklerine, eğitim kurumlarının sergilerinde yeterince yer verilmemesi sebebi ile sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin Güncel Sanat’a yönelik ilgileri gelişmediği kanısına varılmıştır. Araştırmacı, elde edilen bulgular doğrultusunda, sanat eğitimcisi, çağın sanatsal gelişimini anlayıp değerlendirebilmek için Güncel

Sanat'ı izlemelidir ve kendisini sorgulayarak var olan yeterliklerini geliştirme çabası içinde olmalıdır önerisinde bulunmuştur.

Tanyolaç (2008), “Çağdaş Sanat Eğitimi Üzerine Model Araştırması” isimli araştırmasında, yüksek öğrenim sanat eğitiminin günümüz sanatının gereklerini karşılamadığını varsayarak problemlerin belirlenip, çözümlenmesi için gerekenlerin tartışılmasını amaçlamıştır. Araştırmada, yüksek öğretim kurumlarında kullanılan sanat eğitimi yöntemleri incelenmiş ve günümüz sanatının gereklerine ne derece uygun olduğu araştırılmıştır. Araştırmanın sonucuna göre, günümüz sanatçı ve sanat eğitimcilerinin, sanat eğitiminde disiplinlerarası yaklaşımın çok önemli etkilerinin olduğu açısından ortak bir görüşte toplandıkları gözlemlenmiştir. Sanat eğitimcileri kendi uzmanlık alanları dışındaki diğer plastik sanatlar alanındaki bilgiyi de alması, öğrenme alanı ile ilgili dünyadaki gelişmeleri takip etmesi ve kendini güncellemesi gereklidir. Tanyolaç, Türkiye'deki sanat eğitiminin güncel gereksinimleri karşılayabilmesi için yeni eğitim modellerinin önerilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Venalainen (2012), “Bir Öğrenme Deneyimi Olarak Çağdaş Sanat” isimli makalesinde Çağdaş Sanat'ın kendisini bir öğrenme ortamı olarak sunduğu birçok farklı yolu göstermeyi amaçlamıştır. Sanatın son elli yılda çok değiştiğini fakat okullardaki sanatın rolünün aynı kaldığını dile getirmiştir. Çağdaş Sanat'ın hem güvenilir hem de gerekli bir öğrenme ortamı olarak düşünülebileceğine vurgu yapmıştır. Ona göre, Çağdaş Sanat'ın kavramsallığı, sembolik doğası ve beraberindeki belirsizliği, öğrenme için önemli olan merakı besler. Ona göre, çocuklara özgü yaratıcı düşünme Çağdaş Sanat ile de gerçekleştirilebilir.

Jeffers ve Parth (1996), “Tartışmalı Çağdaş Sanat ve Okul Sanatını İlişkilendirmek” isimli makalesinde; Tartışmalı Çağdaş Sanat'ın okul sanatıyla ilgisi nedir? Öğrenciler ve öğretmenler için Çağdaş Sanat ve okul sanatının ayrı paralel dünyalarını deneyimlemek nasıl bir şey? Bu iki dünyanın varlığını açıklayabilecek kültürel ve tarihsel faktörleri nasıl anlıyoruz? gibi sorulara yanıt aramışlardır ve Çağdaş Sanat ile okul sanatı arasında köprü kurmanın mümkün olup olmadığı sorusunu gündeme getirmek istemişlerdir. Bu araştırma doğrultusunda öğretmen ve öğrencilerden görüşler alınmıştır. Bazı katılımcılar müze, galeri ve stüdyolara saha gezilerinin düzenlenmesini önermiştir. Bazı öğrenciler sanat müfredatında yeni medya ve materyalleri görmek istediğini dile getirmiştir. Bir öğrenci, öğrencilerin ve sanatçıların ortak projeler üzerinde birlikte çalışmasını önermiştir. Öğrencilerinden

biri, okul sanatı ile Çağdaş Sanat arasındaki boşluğu doldurma gücünün sanat öğretmenlerinin kendilerinde olduğuna inanmaktadır ve ona göre eğitimciler kendilerini geliştirirlerse boşluk o kadar çabuk dolacaktır.

Zupancic (2005), “Çağdaş Sanat Eserleri ve Sanat Eğitimi” isimli çalışmasında Çağdaş Sanat’ın ne olduğunu tanımlamış ve Çağdaş Sanat eserlerinin eğitime sunduğu olanaklardan bahsetmiştir. Bazı Çağdaş Sanat çalışmalarının sanat eğitiminde nasıl kullanılacağı ile ilgili örnekler vermiştir. Ona göre Çağdaş Sanat eserleri, öğrencilere çok önemli konuları ve farklılıkları tartışmak için fırsatlar sunmaktadır. Araştırmacı, bu artışmaları yaparken öğrencileri sadece Çağdaş Sanat dünyasını değil, aynı zamanda kültür ve siyaset dünyasını da anlamaya hazırladıklarını ifade etmiştir. Çağdaş sanatçıları ve eserlerini incelemek, sanatın ne olduğunu, daha da iyisinin ne olabileceğini anlamamızı sağlar. Aynı zamanda temel etik ikilemlerin tartışılmasını kolaylaştırır, küresel dünyadaki kültürel ilişkilerin araştırılmasını sağlar.

O’Donoghue (2015), makalesinde Çağdaş Sanat’ta deneyime dönüşü ele almış ve “sanat eğitimi farklı düşünme” potansiyelini incelemiştir. Yazarın amacı, eğitimciler olarak birlikte çalıştığımız bireylerin yaşam dünyalarına tekabül eden alanı şekillendirme potansiyeline sahip sanat eğitimi için başka bir olasılığın peşinden gitmektir. Çağdaş Sanat’ta deneyime dönüş, sanat eğitiminin ne yaptığı ve ne yapabileceği konusunda diğer olasılıkları eğlendirmek için bir potansiyel sunar. Sonuç olarak, sanat eğitiminde deneyime dönüşün, dünyayı bize merak ve olasılıklarla dolu bir yer olarak açtığını, pek mantıklı gelmeyen soruların, etkinlikleri için değil, geldikleri yerler için sorulmaya değer olduğu söylenebilir. Araştırmaya göre, bu şekilde uyum sağlamak, öğretmenler ve öğrenciler arasındaki bilgi hiyerarşilerini ortadan kaldırmaya önemli şekillerde katkıda bulunabilir.

Alberro (2008), “Çağdaş Sanat’ın Dönemselleştirilmesi” isimli makalesinde Çağdaş Sanat’ın tarihsel serüvenini araştırmıştır. Ona göre 1980 sonrasında bu yana Sovyetler Birliğinin çöküşü ve küreselleşme çağının başlangıcı olmuştur ve güzel sanatlar alanında bu yeni dönem Çağdaş Sanat olarak adlandırılmıştır. Yeni sanat tarzları ve farklı algılama biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu yeni tarzların modernist atalarına çok şey borçlu olduğu ve modernist anlayışa ait fazlaca iz taşıdığı unutulmamalıdır.

Tröndle, Kirchberg ve Tschacher (2014), “Bu Sanat mı? Ziyaretçilerin Çağdaş Sanat Yargısı Üzerine Deneysel Bir Çalışma” isimli çalışmasında: Müze ziyaretçilerinin Çağdaş Sanat hakkındaki yargılarını etkileyen faktörler nelerdir? Ziyaretçilerin ön bilgileri, sosyo-demografik arka planları, duygusal deneyimleri ve sanat eserine ait belirli özellikler, ziyaretçilerin Çağdaş Sanat yargılarını ne ölçüde etkiliyor? gibi sorulara cevaplar aramışlardır. Araştırma sonucuna göre, müze ziyaretçilerinin yaş aralıkları arttıkça, müzede gördüğü bir Çağdaş Sanat çalışmasının sanat eseri statüsünü inkar etme olasılıkları da artmaktadır. Yeni sanat biçimlerinin (performans, video ve yerleştirme gibi) takdir edilmesinin, ziyaretçilerin Çağdaş Sanat çalışmalarına yönelik sanat yanlısı yargılarını olumlu yönde etkilediği gözlemlenmiştir. Araştırmanın bulguları ile ilgili olarak yaş ve belirli sanat formlarına yönelik tercihin, müze ziyaretçilerinin yargıları için yordayıcı olarak kabul edilebileceği sonucuna varılmıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Güncel Sanat Kavramı

Güncel Sanat kavramını tam anlamıyla açıklayabilmek için öncelikle Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Postmodernizm kavramlarını yorumlayıp nerede birleştiklerini ve nerede ayrıldıklarını analiz etmek gerekmektedir. Modern, çağdaş ve güncel kavramlarına kelime manası olarak baktığımızda üçünün de aynı noktayı işaret ettiği görülmektedir. Bu kavramlar bir şeyin; yeni, muasır, asri, içinde yaşanan çağa uygun ve günün konusu olduğunu ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Fakat bu kelimeler, sanat alanında kullanılan bir terim ve bahsedilen sanatın nasıl olduğunu niteleyen sıfat olarak düşünülürse farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü bahsedilen kelimeler, sanat tarihinde belli bir döneme ya da belli bir sanat eğilimine de vurgu yapabilmektedir. Bu konuda küratörler, sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçiler, süreç içerisinde fikir ayrılığına düşmüşlerdir. Sözlüklerde güncelin anlamı, “şimdiki”, “günün konusu olan”, “aktüel” olarak verilmektedir. Buradan yola çıkarak Güncel Sanat’ı, şu an yapılmakta olan sanat olarak tanımlayabiliriz.

“Güncel Sanat”, sanat dünyasında hızlıca yaygınlaşan bienaller ve sergiler ile yavaş yavaş kendine bir yer bulmaya çalışan bir sanat türüdür. Peki “Güncel Sanat nedir?” diye sorduğumuzda, öncelikle onu Modern Sanat ve Çağdaş Sanat’tan ayıranın ne olduğunu bilmemiz gerekir. Modern sanat olarak adlandırdığımız şey, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan, İkinci Dünya Savaşı’na kadar süren ve ard arda ortaya çıkan kübizm, fovizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi birçok akımı kapsayan dönemin adıdır. “Modern Sanat” öncü olarak adlandırılan sanatçıların yeni ve daha da yeni aradığı bir dönemdir. 1945 sonrası sanatı kapsayan dönem ise “Çağdaş Sanat” olarak adlandırılmaktadır ve Amerikan Soyut Ekspresyonizmi ile başlayan, Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile birlikte gelişen ve kaynağını Avrupa’dan alan bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. 1950 yıllarına gelindiğinde Çağdaş Sanat bir çıkmaza girmiştir. Postmodern olarak adlandırılan bu süreç, yeni ve öncü arayışların sona erdiği bir dönem olmuştur (Akay, 2005: 113-114). Postmodern terimi, 1975’te ilk defa Charles Jencks tarafından kullanılmıştır. Jencks, “Fonksiyonalizm” öğretilerinden bıkmış ve modern mimari ile özdeşleştirilmiştir bir mimardır (Gombrich, 2013:619).

Yılmaz, Modern Sanat'ın ilkelerinin dışına çıkan, çağdaş yönelimleri kapsayan bir üstbaşlık, bir şemsiye kavram olarak "Postmodern Sanat" terimini kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü ona göre, bugün çağdaş ya da güncel denen şeye, yarın ne deneceği muğlaktır. Çünkü yarının da bir güncel (çağdaş) sanatı olacaktır. Bu sebeple çağdaş ya da güncel kavramı bir dönemi ya da biçimi nitelemekten uzaktır (Yılmaz, 2013: 29). Yılmaz'a göre Çağdaş Sanat ya da Güncel Sanat olarak ifade edilen kavram içeriklerinin farklı gibi algılanmasının sebebi çevirilerde kullanılan farklı tercihlerdir. Çünkü araç, yöntem, eğilim, dönem, tür ve sanatçılar açısından incelendiğinde, farkların ortadan kalktığını görürüz. (Yılmaz, 2012: 37). İngilizce metinlerde, Modern Sanat'ın sonrasını belirtmek için "contemporary art" terimi kullanılmaktadır. 1980'lere kadar modern ve çağdaş arasında dönemsel bir ayrım yoktu. Bu terimler birer dönem ve sanat eğilimi olarak kabul edildiğinde de aralarındaki tarihsel sınırı ve farkı belirlemek mümkün değildir. 1980'den sonra sanat ile ilgili yayınlarda, Modern Sanat'tan sonra "çağdaş" ya da "postmodern" sanattan söz edilmeye başlanmıştır. Demekki 1980 sonrası sanatı nitelemek için "modern" kelimesi yetersiz görülmüştür. Çağdaş sıfatı, sanat dünyasına postmodern tartışmalarıyla aynı zaman zarfında girmiştir. Bazılarına göre bugünün sanatına "Çağdaş Sanat" denebilir çünkü önemli olan bazı sanat dönemlerini birbirinden ayırmaktır (Yılmaz, 2013: 28).

Danto'ya göre, "Çağdaş Sanat", uzun bir süre "Modern Sanat"tan farklı bir anlam taşımamıştır. Ona göre, modern kelimesi zamansal bir dönemi ifade etmektedir ve bu doğrultuda "en yakın tarihli" gibi anlamlardan daha kuvvetlidir. Çağdaş (contemporary) ise şimdi olmakta olan anlamına gelmektedir. Nasıl ki "Modern Sanat" kavramı "en yakın tarihli" sanat değil bir dönemi ifade eder hale geldiğiyse, "Çağdaş Sanat" kavramı da şu anın sanatından daha fazlasını yansıtan bir tür sanat adı haline gelmiştir. Danto'ya göre bundan sonraki süreçte, "postmodern" teriminin icadı, "çağdaş" teriminin bir üslubu aktarmadaki görece zayıflığını ispatlar niteliktedir. (Danto, 2014: 33).

Güncel Sanat kavramını ilk kullanan kişi, Vasıf Kortun'dur. 2018 yılında, e-yayın olarak çıkardığı "Salt" isimli kitabında bunu bizzat kendisi şu şekilde ifade eder: "On beş yıldan fazladır "Çağdaş Sanat" yerine "Güncel Sanat" tabirini kullanıyorum. Tarifin müsebbibi benim, vebali de üzerimdedir" (Kortun, 2018: 48). Kortun'a göre Çağdaş Sanat'ın aksine Güncel Sanat'ın, Cumhuriyet projesini

yansıtmak gibi bir amacı yoktur. Bu nedenle modern ve Çağdaş Sanat'tan farklıdır. Güncel Sanat, gelecek şekillendirmekle ilgilenmez, burada ve şimdi başlar (Kortun, 2018: 48). Buradan anlaşılabilir, Güncel Sanat'ın yeni bir gelecek şekillendirmek gibi bir kaygısının olmaması onu özgür kılmıştır ve Güncel Sanat ile Çağdaş Sanat arasındaki en önemli farklılık budur.

Yazıcı'nın 2007 yılında yaptığı haberinde, Güncel Sanat ile ilgili farklı dönemlerden küratör ve sanatçıların görüşlerini almak istediğini fakat kimilerinin bu tartışmaya katılmaktan çekindiğini belirtmiştir (Yazıcı, 2007). Çalıkoğlu'ya göre; Güncel Sanat, kendi zamanını yansıtan, zengin bir ifade tarzı olarak yorumlanıyor. Çağdaş Sanat'ın ise modernizme ait sorunlar üzerine düşünen, dönüşüme uğrayan bir imge olduğu düşünülüyor. Bu tarz bir ayrım sadece bir ihtiyaçtan doğmaktadır. Zaten iyi sanatçıyı ve sanatı, bu iki kelimenin sınırlarına hapsedmek mümkün değildir. Madra'ya göre; "Güncel Sanat" bugüne ait demek ve içerisinde geçicilik anlamı barındırmaktadır. Yani bugün vardır ama yarın olmayabilir. Çağdaş deyince daha geniş bir anlam ortaya çıkmaktadır. Ona göre "Comtemporary Art"ın bizdeki tam karşılığı "hemzaman"dır. Yani Madra'ya göre, Çağdaş ya da Güncel Sanat yerine "hemzaman sanat" terimini kullanmak gerekmektedir (Yazıcı, 2007). Agamben, "Çağdaş olmak ne demektir?" sorusuna ilk işaretin ünlü filozof Nietzsche'den geldiğini dile getirmektedir. Nietzsche, zamanla hesaplaşmak ve zaman içerisinde yerini belirlemek isteğiyle eserler yayımlamıştır. Nietzsche'ye göre, çağın talep ettiklerine uymayan, kendi zamanıyla tamamen çakışmayan ve bu yüzden güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına aittir ve çağdaştır. O halde dönemleriyle fazlaca örtüşen ve uyum halinde olan kişiler çağdaş değildir. Çünkü tam da o sebeple yarını göremezler, bugüne fazlaca bağlıdırlar (Agamben, 2017: 41-43).

Medina'ya göre "çağdaş" kelimesi, öncelikle "modern"ın ölümünü kanıtlayan bir terim olarak karşımıza çıkmıştır. Modern kelimesinde olduğu gibi "çağdaş" kelimesinin de bir gün sonunun geleceği, bir gün bu terimin de anlamından uzak bir biçimde tarihe geçeceği, eski bir kavram muamelesi göreceğini öngörmek zor değildir. Modern tartışmalarının tarihe karıştığı noktada "Güncel Sanat" (Current Art), kronolojik yakınlık amaca uygun bir nitelik haline gelmektedir. Estetik güncelliğin bu anlaşılmaz anahtarı tam da modern tartışmaları tarihe karıştığında alışılmış hale gelmiştir (Medina, 2017: 7-9).

Yılmaz'a göre Güncel Sanat, bir akımın ya da sanat türünün adı değildir. (Yılmaz, 2012: 43). Güncel Sanat, adı üzerinde aktüel yani şu ana ait bir sanattır. Bu anlamda Güncel Sanat, Modern Sanat'tan da Çağdaş Sanat'tan da farklılaşır. Artık tuval ve boyadan ibaret olan geleneksel sanatın haricinde enstalasyonlarla, bedenlerle, objelerle, dijital malzemelerle, video ve fotoğraflarla gerçekleştirilen sanatların hepsi Güncel Sanat ile biraraya gelmeye başlamıştır. Güncel Sanat'ın, türlü malzemeleri ayırım yapmaksızın kullanan, minimal bir yaklaşımla yol alan, hassaslığın üzerine giden, deneyselliği kullanan bir sanat olduğunu ve kendine has bir anlatım dili olduğunu söyleyebiliriz. Bugünün Güncel Sanat'ında sanatçı, kavramlarla değil malzemeyle düşünmektedir. Bu sebeple bütün malzemeleri Güncel Sanat'ın içerisinde harmanlanmış bir şekilde bulabilmekteyiz (Akay, 2005: 115-116). “Sanatçı artık hayatın içinde, suya sabuna dokunan!, “interaktif “ sanat yapıtı gibi hayatla etkileşimli bir ilişki içindedir” (Ersen, 2010: 48). Malzeme sınırının olmamasından dolayı sanatçının daha rahat ürettiği bir dönemde bulunmaktayız. Sanatçı, yazarak, yaşayarak, araziyi, sokak duvarlarını, hazır nesnelere ve hatta kendi bedenini kullanarak Güncel Sanat'ı gerçekleştirmektedir çünkü fikir hepsinden daha önemlidir. Güncel Sanat adı altında buluşan sanatçılar, yeni eserler ortaya koymaktan çok farklı ve sıradışı çalışmalar yaparak sınırlarını zorlamak istemişlerdir. Seçilen yollar farklılık gösterse de hepsinin en önemli amacı fikirlerini yansıtmaktır. Kosuth'un “Üç Sandalye” si, Andy Warhol'un baskıyla çoğaltılmış “Ünlülerin Portreleri”, Sol Le witt'in söylemleri, Marcel Duchamp'ın “Pisuar”ı gibi çalışmalar önemli örneklerdir (Bulut, 2018:69).

Günümüz sanatında fikrin ve anlatılmak istenenin, diğer estetik kaygılardan çok daha önemli olduğu söylenebilir. Farklı malzemelerin kullanımı da birinci elden anlatım olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, bisiklet resmi çizmek yerine direkt bisikletin kendisini kullanarak birinci elden anlatım sağlamaktadır ve ifadeyi daha etkili hale getirebilmektedir. Bu tür hazır nesnelere geçmişte, sanat malzemesi olarak kullanılabilmesi düşünülmemiş bir şeydir ya da imkansız olarak yorumlanmıştır. Günümüzde geleneksel tuval sanatında da fikir, anlatılmak istenen, sanatçının derdi ve manifestosu eserin plastik ve estetik değerlerinden daha ön plandadır. Bir zamanlar, kimin sanatçı olabileceği ve neyin sanat olarak kabul edilebileceği hakkında net bir ayırım yapılabılırken artık günümüzde net bir ayırım yapabilmek söz konusu değildir.

2.2. Türkiye’de Güncel Sanat’ın Tarihsel Gelişimi

1980’li yıllarda Türkiye sanat dünyasında “modernlik”, “modernleşme” ve “modernizm” gibi kavramlar tartışılmıyordu. Gerek derslerde gerek kitaplarda, İzlenimcilikten önceki sanat anlayışlarına “geleneksel”, daha sonra ortaya çıkan sanat anlayışlarına da “modern (çağdaş)” deniyordu. Hemen hemen herkes geleneksel olana karşıydı ve Modern Sanat’tan yanaydı. Fakat hiçkimse, modernizm ve modernlik arasında bir anlam farklılığı olduğunun farkında değildi. Hatta “postmodern” ve “güncel” kavramı henüz dillere düşmemişti bile. Bu kavramların Türkiye’de sanat literatürüne girmesi için 1990’ların beklenmesi gerekecekti. Güncel kelimesi sanatsal bir sıfat olarak 1990 yıllarından beri kullanılmaktadır ve kendilerini “güncel sanatçı” diye isimlendiren bir grup sanatçı vardır (Yılmaz, 2012: 35-39).

1980 sonlarında, Modernizm ve Postmodernizm tartışmaları başladıktan sonra Modern Sanat ve Çağdaş Sanat’ın aslında farklı anlamlara geldiği iddaa edilmeye başlanmıştır. Esas kavram karmaşası burada başlamıştır. Çünkü bir de çeviri sorunu ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2013: 28). Sözlüklerde contemporary’nin anlamı çağdaş, yaşıt, bugüne özgü, aynı zaman diliminde olan manasında verilmektedir. Modern sözcüğüne verilen anlamlarda farklı olan sadece “ilerlemeden yana olan” vurgusudur. Peki cotemporary, çağdaş diye mi çevrilmeli yoksa güncel diye mi? (Yılmaz, 2012: 39). Türkçe’de yaşanan bu kavram karmaşasını sonlandırmak maksatlı iki farklı girişim olmuştur. Bir grup insan; “Modern Art”’a Modern Sanat, “Contemporary Art”’a Çağdaş Sanat demeyi seçmiştir. Diğer bir grup ise “Modern Art”’a Modern Sanat demeyi sürdürüp “Contemporary Art”’a Güncel Sanat demeyi tercih etmiştir ve bu grubun gerekçesi ideolojiktir. Grubun öncüsü Vasıf Kortun’a sorulduğunda, çağdaş kelimesinin devletçilik, elitizm ve zoraki laiklik koktuğunu ve ingilizcedeki ”actual” ve “contemporary” kavramlarını karşılamadığını, bu sebeple “güncel” kelimesini tercih ettiğini dile getirmiştir. Bunun sonucunda “contemporary” kelimesine iki farklı Türkçe karşılık önerilince karışıklığa yol açması kaçınılmaz olmuştur. Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat kavramları iki farklı şeymiş gibi algılanmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2013: 28-29; Yılmaz, 2012:40).

1980’lerin sonunda yaşanan sanatsal, kültürel ve politik gelişmeler, değişimler ve tartışmalar günümüzdeki pek çok sanatçının üretim biçimini ve düşünce yapısını oluşturmuştur. Türkiye’de üretimde bulunan sanatçılar, gelenek, toplum, otorite gibi

yerleşmiş fikirleri reddetme ve onlara karşı biçimsel ve içeriksel eserler üretmeye 1980 yıllarının sonunda başlamıştır (Çalikoğlu, 2008:8). Toplumda yaşanan sosyo-kültürel değişimlerin sonucu olarak Güncel Sanat, yavaş yavaş sanat piyasasında yerini almaya başlamıştır. Kavram olarak tam karşılığını bulamamış olan Güncel Sanat'ın amacı; üslubu ve estetik değeri değil fikri öne çıkaran gerçeklikleri sade bir biçimde ifade etmektir. Tüketim toplumlarında herşeyin basit bir şekilde tüketilebildiği gibi, Güncel Sanat da çabuk tüketilebilen bir sanat olarak düşünülebilir. Donald Judd'un "Sanatçının neyi anlatmak istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir." şeklindeki ifadesi, Güncel Sanat'ın en önemli kilit noktasına vurgu yapmaktadır (Giderer, 2003: 145).

Postmodernistlerin sık sık ele aldığı küreselleşmenin bir sonucu olarak metropollerde yaşayan insanların yalnızlığı ve çaresizliği konusu, modern sanatçıların da eserlerinde işlediği bir konu olmuştur. Fakat uygulamada kullanılan teknik ve aktarma biçimi olarak birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bir diğer ayrım da, postmodernistlerin, modernizmin şekilciliğini eleştirerek kitlelerin beğenisinin sanatsal üretim için yeterli olduğu fikrini taşımasıdır. Özellikle Türkiye'de yapılan sanat etkinliklerine modern, çağdaş ya da güncel bir yaklaşım olup olmadığı konusunda yapılan değerlendirmeler, tedirginlik yaratmaktadır. Bu kavramlara yönelik geliştirilen sanat, derin, özgür ve içsel bir düşünce ürünü olmaktan uzak olması sebebiyle eleştirilmektedir. Buna ek olarak Güncel Sanat adı altında çoğu çalışmanın sponsorların destekleriyle gerçekleştirilmesi, yapılan sanatın bağımsızlığı hakkındaki tartışmalara da sebebiyet vermektedir (Kalkan ve Altinkurt, 2012: 128).

Türkiye'de 2000 yıllarına bakarsak, Güncel Sanat yapmakta olan sanatçıların çalışmaları sergilenmiş fakat bunlara çok fazla değer biçilememiştir. Hızlanan evrensel turizm ve seyahatler sayesinde bilhassa İstanbul burjuvasının gittikleri ülkelerde gördükleri galeriler, sergiler ve müzelerin yeni koleksiyonları onları bu yönde aydınlatmış ve talepkar hale getirmiştir. Özellikle yeni nesil koleksiyoncular Güncel Sanat eserlerine yönelmiştir. Ama yine de resim alanına yeni malzemelerin girmiş olması pentürün bittiği anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda tuval resimlerindeki pentür dili de değişime uğramaktadır. Pentür hala yapılmakta ve koleksiyoncular tarafından rağbet görmektedir (Akay, 2005: 120).

Sanatın tarihini yazarken dönemselleştirmek, tarih yazımının ilerlemeci olgusunu ortaya koymaktadır. Sanat tarihi bu sayede büyük dönemler (modern,

güncel, çağdaş) ya da küçük dönemler (kuşaklar, sanatçı grupları) olarak sınıflandırılmakta ve bu şekilde gelişimleri gözlemlenebilmektedir. Türkiye’de 1970 öncesinde esas olan “Modern” dönemselleştirmesine, 1970 sonrasında “Çağdaş” ve “Güncel” olarak adlandırılan iki dönemselleştirme daha eklenmiştir. Sanat tarihi anlatılarında, kavramsal ve zamansal olarak ayrıştırılan ancak sanat pratiklerinde tarihsel bir devamlık oluşturan bu dönemler Modern Sanat’ı takip etmektedir. Kendi öz arayışında tarihsel olarak gelişen Güncel Sanat, sadece Türkiye’de ortaya çıkan bir dönem ismi ve kavramlaştırma olarak sanat tarihi literatüründe yerini almıştır (Özpinar, 2016: 138).

2.3. Sanatın Dönüşümü

Güncel Sanat’ta ortaya çıkan, pratikler, olgular ve olaylar ancak geriye dönük bir bakış açısıyla anlaşılabilir. Sanat, tarih içerisinde bazı yapıbozum süreçlerinden geçerek dönemsel değişimlere uğramıştır. Gerçekliğin tasvir edilmesi, perspektifin keşfi, doğanın taklit edilmesi, perspektifin reddedilmesi, tasvirten vazgeçilmesi, nesnenin parçalanması, soyutlamaya geçilmesi, fikrin ön plana çıkması ve farklı nesnelerin sanat malzemesi olarak kullanılması gibi süreç içerisinde yaratılan eylemler, toplumların ideolojik düşüncelerinin ürünleri olmuştur. Üretilen her eser, oluşturulduğu dönemin düşünce biçimlerini yansıtmaktadır. Sanat eserleri, içinde bulunduğu zaman diliminin sosyal, tarihi, siyasi ve kültürel değerlerini içermektedir. Bu sebeple her dönemin sanata, sanatçıya ve sanat eserine bakış açısı farklılık göstermektedir.

20. yüzyılın başından beri yenilikçi ve öncü (avangard) akımlar ortaya çıkmakta, sanat alanında devrimler yaşanmakta ve çeşitli eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Buna karşılık, yaşanan bu sanatsal etkinlikleri ve deneyimleri belli bir kronolojik düzen içerisinde ve tutarlı bir şekilde sunabilecek herhangi bir sistem mevcut değildir. Çağdaş Sanat’ta yaşanan krizler bir can çekişme olarak düşünülse de, bir yüzyılın tamamlanması demek bir dönemin sona ermesi demek değildir (Farago, 2020: 9). Çağımız sanatının şekillendiği yıllar, 1910 ile 1930 yılları arasına denk gelmektedir. Bu kısa zaman dilimi içerisinde Batı sanatı, şimdiye kadar hiç görülmemiş bir gelişmeye şahit olmuştur. O zamana kadar kalıplaşmış olan bütün fikirler ve gelenekler yıkılmıştır ve sanatçılar, gelişen ve değişen çağa ayak uydurmaya çalışmışlardır (İpşiroğlu, 1993: 16). Alışılmamışlığın sanatı olan Çağdaş Sanat’ta bütün sanatçılar, sanatın ve sanatçıların yüceltilmesi konusunda hemfikir

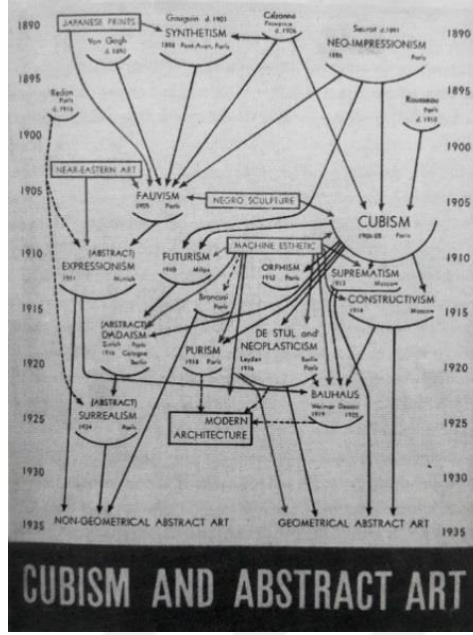
olmuşlardır. 1960'tan beri avangart fikirlerin ortaya çıktığı Dadaist-Sürrealist akım, sanatçıyı tasvir yapmaktan kurtarmaya çalışmıştır. Tablonun dışına çıkışla birlikte sanat bilinmeyenle, anlaşılamayanla karşı karşıya gelmiştir. Artık herhangi bir nesne, daha önce hiç görülmemiş bir şekilde sanat eseri olarak sunulabilmektedir (Farago, 2020: 219-220).

Leppert'e göre Modernizmden önceki resimlerle kutsal metinler arasında önemli ilişkiler vardır ve Batı sanatının yüceliği anlatı gücünden kaynaklanmaktadır (Leppert, 2017: 52). Rönesans döneminde Avrupa'da uzun süre, gerçeği tasvir etmenin sanatın temel amacı olduğu kabul edilmiştir. Sanattaki bu temel eğilim, moderniteyle birlikte yıkılmaya başlamıştır. Biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta ve nesnellikten nesnel olmayana geçiş yaşanmıştır (Farago, 2020: 9-10). Bu yeni ve bağımsız alanda, romantik, dini, mitolojik ve epik olan eski konulara ilgi azalmıştır. Geleneksel sanat anlatısının baskısından kurtulan sanatçılar, sanatın özüne inmeye başlamıştır ve kendilerini özgür hissedilen sanatçılar, resim ve heykel üzerinde kendi özgün anlatılarını oluşturmaya çalışmışlardır (Gombrich, 2013: 522). Modern çağın oluşum sebeplerinden biri de hiç kuşkusuz sanatın, din ve ahlak gibi bağlardan kurtulmasıdır. Bu kırılma, sanat yapıtının kendine özgü yapısallığına yönelik bir araştırmayı da beraberinde getirmiştir (Soylu Koyuncu: 2003: 3).

Ortaya çıkan modernizm geleneği, yaklaşık olarak beş yüz yılın birikimini paramparça etmiştir. Artık bundan sonra sanat, güzel olmak, resimsel değerler taşımak ve ressamın sihirli dokunuşunun eseri olmak zorunda değildir. Bütün bu değişiklikler on yıllarla ifade edilebilecek kısa bir zaman diliminde aşama aşama gerçekleşmiştir (Danto, 2016: 17). Modern Sanat'ın başlangıç ve bitiş tarihleri konusunda herkesin ortak bir fikirde birleşebilmesi olanaksızdır. Modernlik süreci, her bölgede zaman ve görüş olarak farklı yaşanmış olsa da, yine de ortak özelliklerden ve değerlerden söz edilebilir (Yılmaz, 2013: 14-19). Modernizm'in şekillenmesinde, dönem içerisinde yaşanan önemli olaylar etkili olmuştur. Sanayi devriminin, modernizmin başkalaşımında önemli bir etkisi vardır. Köyden kente yaşanan göçlerde, büyük ölçüde bir artış yaşanmıştır. Sanayi Devrimi sonrası yaygınlaşan endüstrileşme ve makineleşme, insanları endüstriyel bir dünyada yaşamaya zorlamıştır ve insanlar teknolojik gelişmelere ayak uydurmak mecburiyetinde kalmışlardır.

1837 yılında sanatçılar için hiç hayra alamet olmayan, fotoğraf denen bir şey ortaya çıkmıştır. Bu, dönemin ressamalarının hakimiyetlerinin kırılması demektir çünkü artık imge üreten başka bir şey vardır. Yaşanan bu gelişmenin ardından portre ressamlığı değer kaybetmeye başlamıştır (Yılmaz, 2013: 23). Görüldüğü gibi bu teknolojik gelişmenin sanatta etkisi, devrim niteliğindedir çünkü Modern Sanat'ın sınırlarına sığamamış ve parçalanmasında etkili olmuştur. Doğayı birebir kopya edebilen bu icatla yarışabilmek mümkün değildir. Nitekim bundan sonra sanatçının doğayı kopya etmesine gerek olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar sanatçıyı yeni tarzlara ve konulara yönlendirmiştir (Yılmaz, 2013: 48-50). Rönesans döneminde sanatçılar için önemli olan, konudur. Bir portre ya da Meryem tablosu sipariş aldıklarında onu en iyi şekilde yapabilmek için uğraşmışlardır. Bu tarz istekler ve siparişler azalınca sanatçılar, kendilerine konu seçmek mecburiyetinde kalmışlardır ve hatta bazıları alıcısının dikkatini çekebilecek konulara yönelmeye başlamıştır. Bu sebeple Empresyonistler, ışık ve renk aracılığı ile optik gerçekliği yakalamak adına açık havada saman yığınlarının ve sokakların resmini yaparak seyirciyi şaşkınlığa uğratmışlardır (Gombrich, 2013: 577).

Geleneksel sanat anlayışını kıran ve yeni bir anlatım dili oluşturan sanat akımı Kübizm olmuştur. Rönesanstan bu yana sanatçı, doğanın dış görünümünü yansıtmıştır ancak Kübistler, doğanın ve nesnelere özünü yansıtmak istemişlerdir. Onlara göre nesnenin özü, duyuyla değil ancak akılla kavranabilirdi (İpşiroğlu, 1993: 26). Alferd Barr'ın 1890'dan 1930'a kadar olan dönemi kapsayan hiyerarşik şemasına göre (Şekil 2.1.), Kübizm 20. yüzyılın en yenilikçi ve etkili akımıdır. Barr'ın bu şeması, ilk kez 1936'da New York Modern Sanat Müzesinde düzenlediği "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisinin dergi kapağında yer almıştır. Avrupada, Modern Sanat'ın gelişimini anlatan bu şema, bir ana prensip olarak kabul edilmiştir (Kuspit, 2018: 17).



Şekil 2.1. Alfred H. Barr, Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi Katoloğ Kapağı, 1936, (Kuspit, 2018: 23)

Kübizm'in öncülerinden olan Picasso'ya göre, nesne ve figürler o zamana kadar gördüklerinden çok daha farklı bir biçimde resmedilmeliydi. Bu tavır, geleneğe aykırıydı ama Picasso bunu başarmıştır. Picasso'nun Avignonlu Kızlar'ı sanat tarihinde önemli bir kırılma noktasıdır. Bu eserden sonra Avrupa sanatında Kübizim adı verilen bir akım hüküm sürecektir. Picasso'nun 1907 tarihinde yaptığı Avignonlu Kızlar isimli tablosuyla, nesne temsili olan görüntü parçalanmış ve bu sayede soyutlama sürecine girilmiştir. Varlığı farklı bir biçimde yorumlamak için geleneksel kuralları yıkmak gerekiyordu. Klasik perspektif kurallarının çiğnenmesi, görüntünün de kırılması anlamına gelmektedir (Yılmaz, 2013: 27-85). Rönesanstan itibaren alışılmış olan tek odaklı perspektif anlayışı üzerine yeni bir görme biçimi sunan bu sanatsal tavır, artık gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir (Antmen, 2019: 47). Kübistler, sanatta önemli olanın biçim konusuna çözümler bulmak olduğunu idda etmişlerdir. Onlara göre her zaman biçim konudan önce gelmektedir (Gombrich, 2013: 578). Bu doğrultuda biçimsel sorunların ele alındığı ve yoğun bir şekilde tartışıldığı Kübizm, soyutlamaya doğru atılan bir adım olma niteliğindedir.

Picasso, 1912 yılından itibaren resimlerinde kolaj tekniğini kullanmaya başlamıştır. Resimlerine, baskılı kumaşlar ve kağıt parçaları yapıştırarak asamblajın ilk örneklerini vermiştir. Bu tür denemeler, sanat dışı amaçlar için üretilen nesnelere sanata karışmasına kapı aralamıştır. Neyin sanat yapıtı olup olmayacağı hakkında kalıplaşmış fikirlerin olduğu o dönemlerde kolaj tekniği büyük bir gelişme olarak

tarihe geçmiştir. Bazı tartışmaları gündeme getiren bu adım, 20. yüzyılın Dada ve Pop kolajlarına, fotomontajlarına hatta günümüzün dijital çalışmalarına zemin hazırlamıştır (Antmen, 2019: 48-49; Yılmaz, 2013: 27).

Sanata, sanat haricinde bir görev yüklenmesine modern sanatçıların bir çoğu karşı çıkmıştır. Onlar için sanat, sanat için yapılmalıdır. Bu düşünce ilerleyen süreçte sanatı gerçekçilik kaygısından uzaklaştırmıştır. Bu durum, sanatta nesne temsilinden soyut ve kavramsal anlatıma giden bir yol çizmiştir. Modern sanatçılar geleneğe karşı çıkmak maksatlı, geleneksel nesne temsilinden kurtulmak için nesne görüntüsünü bilinçli olarak bozmuşlardır (Yılmaz, 2013: 26-27). 20. yüzyılın başlarında, tasviri reddeden, varoluşu keşfetmeye yönelik bir soyutlamaya geçiş macerası yaşanmıştır. Soyutlama pratiği, sanatta tinselliğin ve üstün gerçekliğin ifade edilmesi arayışı içerisindedir. Soyut Sanat'ın öncüleri, yaptıkları sanatla biçimi ortadan kaldırıp, eski sanata ait olan bütün sanatları değiştirmişlerdir (Farago, 2020: 12). 20. yüzyıldan önce modern sayılan Empresyonizm (İzlenimcilik), artık geleneksel olarak görülmeye başlanmıştır. 1910 yıllarında sanat dünyası sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğini tartışmaya başlamıştır. Bu tartışmalar Modern Sanat'ın, Soyut Sanat olduğunu destekleyen boyuta ulaşmıştır (Yılmaz, 2013: 98). Gerek Soyut Sanat'ın uygulayıcıları gerekse kuramcılarına göre, gerçek olan şey maddi dünyanın ötesindedir. Duyu organlarıyla değil, düşünceyle kavranabilir. O halde gerçeğe ulaşabilmek için sanatçı maddesel dünyanın etkisi altından kurtulup onun ötesine geçmelidir (Yılmaz, 2013: 101).

Soyut Sanat öncülerinden olan Paul Klee, "Blaue Reiter" yani Mavi Atlı ressamlar grubuna dahil bir ressamdır. Bu grup, savaş öncesi dönemdeki en önemli yenilik hareketini oluşturmuştur. Klee'ye göre, gelenekselliği savunan kişilerin yaşadığı bir dönemde yaşamak zorunda olmak, gerçekten tahammül edilemez bir şeydir. Resim sanatında kopuş yaratan diğer bir soyut sanatçı da Vasili Kandinsky'dir. Kandinsky, doğayı taklit etmekten vazgeçtiğinden beri, doğayı daha çok sevmeye başladığını ve sanatın doğadan daha üstün olduğunu ifade etmiştir (Farago, 2020: 150-169). Kandinsky'ye göre soyut ressamlar, çalışmalarında iç dünyasını yansıtır ve onun iç dünya dediği şey, sevinç, hüznün, korku gibi kaba saba duygulardan oluşan bir dünya değildir. Ona göre, soyut sanatçı, bu duygulardan arınır, hakikate ulaşır ve özgürlüğüne kavuşur (İpşiroğlu, 1993: 52). Soyut Sanat öncülerinden olan bir diğer sanatçı Piet Modrian, her seferinde yenilikçi olma

iddasıyla yola çıkan birçok akımda yer aldıktan sonra resimde soyutlamaya doğru bir yol izlemiştir. Ona göre doğallıktan çıkarmak soyutlamaktır ve derinleştirmektir (Farago, 2020: 176-177).

Moderniteyle birlikte temsilden vazgeçilmiştir ve sanat alanında bir değişim yaşanmıştır fakat sanat en radikal değişimini 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki Dada hareketi bu büyük değişimin öncüsü ve habercisi olmuştur. Çağdaş Sanat'ın kaynağını, 1960'lı yıllarda yeniden ortaya çıkan Dada hareketi oluşturmaktadır (Farago, 2020: 13). Dada hareketi, Zürih ve New York'ta eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır ve Dadacılar, 1917'de uluslararası çevrede tanınır olmuşlardır. Önemli bir belge olan Dada Bildirisi (Manifestosu), Tristan Tzara tarafından 1918'de yayımlanmıştır ve bu bildiri de Dada yıkıcı bir eylem ve özgürlük olarak adlandırılmıştır (Antmen, 2019: 122; Yılmaz, 2013: 145-147).

Çağdaş avangart akımların çoğalmasının ve yayılmasının sebebi, Dadaist zihniyettir. Dadaizimden doğan yenilikçi akımlar, "sanat eseri" kültürünü yıkmaya çalışmışlardır. Sanatta bir yapıbozum süreci yaşatan Dadaizm, eski sanatsal düzeni yıkıp paradoksal bir şekilde yeni bir sanat düzeni oluşturmak istemiştir. Dadaizme göre, yerleşmiş olan bütün değerler sisteminden kurtulmak gerekir, hertürlü ahlaki değerlere karşı çıkılmalı ve toplumsal kurallar reddedilmelidir. Dadaizm, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirmeyi amaçlamıştır ve bir sanatın da ötesinde bir insan öğretisi olmuştur. Onlara göre sanatsal olan tüm tiyatral, edebi, müzikal ve plastik unsurlar birleşmelidir. Bu sebeple Dadaizm ; şiiri, sesleri, kolajları, fotomontajları bir araya getirmiş ve resim sanatına yabancı olan bütün malzemeleri harmanlamaya çalışmıştır. Marcel Duchamp, "tozları kaldırmaya" çalıştığını söyleyerek ya da Hans Arp, parçaladığı kağıtları düştükleri yerlere yapıştırarak bu düşünceyi destekler nitelikte çalışmalar üretmişlerdir (Farago, 2020: 222-225). Dadaizimde, sanatçının sanat eseri olarak sunduğu her şey artık sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda sergilenen her eser, skandallar yaratarak kendilerini göstermiştir. Marcel Duchamp Çeşme'yi (1917), Joseph Beuys Yağlı Sandalye'yi (1964), Piro Manzoni Sanatçı Pislikleri'ni (1961), sanat eseri olarak ilan etmişlerdir ve bunlar sanatçıların bilerek yarattığı skandallardır (Farago, 2020: 227).

Duchamp ve onun ready-made (hazır nesne)'leri, çağdaş avangard akımlardan önce ortaya çıkmıştır ve 1960 yıllarında meydana gelen yapıbozum kültürünün kökeninde yer almaktadır. Duchamp'ın yarattığı bu sarsıntı, sanat dünyasına sanatın

ne olduğunu, sanatçının kim olduğunu, ustalığın ve biricikliğin önemli olup olmadığını tekrar sorgulamaya başlamıştır. Bu durum aynı zamanda 1960'lar ve sonrasında tartışılacak olan "Kavramsal Sanat"a zemin hazırlamıştır (Farago, 2020: 226-227; Yılmaz, 2013: 152).

Kavramsal Sanat, 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmıştır ve bu akıma göre sanat eseri düşünsel olarak dikkat çekmelidir (Farago, 2020: 240-241). Bu akımın öncülerinden olan Kosuth, Kavramsal Sanat'ı "art as idea as idea" (fikir olarak sanat) olarak tanımlar ve kelimelerle çalışır. Kavramsal Sanat'ta, dilbilimine başvurulur ve kavram nesnenin yerini alarak kendini ortaya koyar (Farago, 2020: 241-147). Kavramsal Sanat'ın kaynağını Marcel Duchamp'ın oluşturduğu konusunda hemen herkes hemfikirdir. Duchamp'tan esinlenerek gelenekselliğin dışında eserler üreten sanatçılar, çalışmalarına kavramsal sıfatlar yüklemişlerdir. Kavramsal sanatçıların, karşı çıktığı geleneksel sanata karşı seçenek olarak önerilen Beden Sanatı, Gösteri Sanatı, Arazi Sanatı, Video Sanatı, Yoksul Sanat gibi türlerin kavramsal boyutları da vardır. Hatta Yılmaz'a göre, bu sanat akımlarının tamamını Kavramsal Sanat kapsamında ele almak yanlış olmaz (Yılmaz, 2013: 284-285)."Felsefeden Sonra Sanat" (Studio International) adlı çalışmasında Kosuth, Duchamp'tan sonra gelen tüm sanatın kavramsal hale geldiğini savunmaktadır (Farago, 2020: 245).

Hızla yaygınlaşarak tüm dünyaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında ortaya çıkan tüm sanat akımlarının ve oluşumlarının yolunu açmıştır. Felsefik bir düşünce pratiği ile izleyiciye sanatın ne olduğunu sorgulatan, sanatın işlevi ile ilgili yeni teoriler ortaya koyan, yetenek yerine yaratıcılığı ve fikri savunan Kavramsal Sanat, birçok akım ve oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmıştır ve günümüzdeki resim, heykel gibi geleneksel olan türlerinde kavramsallaştırılmasına yol açmıştır (Antmen, 2019: 196).

2.3.1. Marcel Duchamp

Sanat tarihine bakıldığında Duchamp'ın, Modern Sanat'ın pek çok akımında etkili olduğu ve Postmodern Sanat'ın yeni yönelimlerinde de öncü olduğu görülmektedir. Duchamp, resme başladığı ilk yıllarda izlenimciliğin etkisinde kalarak bu alanda eserler üretmiştir. Her zaman bir arayış içerisinde olan ve sanatın ne olduğunu sorgulayan sanatçı, daha sonra Fovizm, Kübizm ve Fütürizm etkisinde eserler üretmiştir. Dada hareketiyle iyice ön plana çıkan sanatçı, sanata kazandırdığı

yeni anlayışlarla 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Onun sanata ve sanatçıya karşı olan duruşu ve tavrı ileride yaşanacak olan birçok sanatsal oluşuma zemin hazırlamıştır.

Birçok sanatçı gibi Duchamp da bir dönem Picasso'nun açtığı yolda ilerlemiştir. Duchamp'ın, "Merdivenlerden İnen Çıplak", "Trende Üzgün adam" ve "Kral ve Kraliçe" isimli eserleri o döneme ait eserlerdir. O dönemde "Merdivenden İnen Çıplak" isimli eseri kendi arkadaşları tarafından Paris'teki sergiye kabul edilmemiştir. İşte bu olay Duchamp'ın ressamlık hayatının sonu olmuştur. Modernist gidişatın bir çıkmaza girdiğini düşünen sanatçı, ya düzene kayıtsız kalarak ayak uyduracaktı ya da kendine yeni bir yol çizecekti. Kübist yolda ilerlemeyi tercih etse muhtemelen Picasso'nun gölgesinde kalacaktı. Sanatçı, işte bu yüzden tuval resmini bırakma kararı almış ve kendine yeni bir yol çizmeyi seçmiştir (Yılmaz, 2013: 161-162). Aldığı bu kararla Duchamp, tek başına sanatı daha önce hiç olmamış bir şekilde kökten değiştirmeyi başarmıştır. Önceleri kübist olan ressam, tuval resmini terk etmiş ve seri üretilmiş sıradan nesnelere sanat olarak sunarak sanat dünyasını ayaklandırmıştır. Duchamp, sanatın sanatçı eliyle yapılması gerektiği görüşüne karşı çıkmıştır ve sanatçının fikirlerinin, sanatının nasıl yapıldığından daha önemli olduğunu ileri sürmüştür. Sanatçının bu fikirleri daha sonra 20. yüzyılda gelişen Kavramsal Sanat'ın temelini oluşturmuştur (Hodge, 2019: 136). Sanatın illaki sanatçının eliyle yapılması gerekmediği görüşünde olan Duchamp, fikir sahibinin sanatçı olmasının yeterli olduğunu vurgular. Duchamp aslında bir nevi felsefe yaparak sanat yaptığını iddia etmiştir ve felsefeyi sanat dünyasına sokan ilk sanatçı olmuştur. Bu durumda Duchamp, döneminin en özgün, en devrimci, en yenilikçi sanatçısı olarak nitelendirilebilir.

Marchel Duchamp, Dada akımının yayılmasında etkili olan en önemli sanatçılardandır. Dadaistler, sanatsal yaratım sürecini sorgulamışlar ve bu doğrultuda yapıtlar üretmişlerdir. Duchamp'ın değiştirerek ya da hiç değiştirmeden sergilediği endüstriyel olarak üretilmiş hazır nesnelere, sanatı farklı noktalara taşımıştır. Bunların en bilineni, "Çeşme" (Fountain) isimli yapıttır (Farthing, 2014: 411). Duchamp'ın bir pisuarı alıp onu bir sanat eseri olarak sunmasıyla "Peki ama bu sanat mıdır?" sorusu sorulmaya başlanmıştır. Duchamp'ın yaptığı bu şey modernizmin ilk günahı olarak değerlendirilmiştir (Heartney, 2008:40). Duchamp bu sayede, eskiden filozofların ve düşünürlerin kafa yorduğu konuları ve "Sanat Nedir?", "Sanatçı Kimdir?" sorularının

sorulduğu tartişmaları, sanat alanının içine çekmeyi başarmıştır. Sanatçılar o zamana dek sanat üzerine pek fazla düşünmeden sadece ürünler vermeye odaklanmışlar, filozoflar ise sanat tartişmaları yapmışlardır. Sanatçı, felsefe dünyasını sanata, sanat dünyasını da felsefeye taşıyarak bu iki alana da omak sokmayı başarmıştır (Yılmaz, 2013: 167).



şekil 2.2. Marchel Duchamp, eşme (Fountain) 1917, Hazır Nesne (Kuspit, 2017: 103)

Duchamp'ın pisuarı 1917 yılında, New York'taki kendisinin de ye olduğu Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ilk sergisinde "eşme" ismiyle birlikte sanat tarihine girmiştir. Alışılmadık olan bu nesne sergiden kaldırılmıştır ve Duchamp dernekten hemen istifa ederek bu duruma tepki göstermiştir. Bu olayın üzerine, eser sanat dünyasında önemli bir statüye sahip olmuştur. eşme'nin kopyaları çoğalmış ve birçok koleksiyonda bulunur olmuştur (Heartney, 2008: 40).

Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği serginin şatnamesine göre belli bir miktar ödeme yapan herkesin eseri sergide sanat yapıtı olarak sergilenebilecekti ancak "R. Mutt 1917" imzalı ters çevrilmiş pisuar sergiye kabul edilmemiştir. Kimsenin tanımadığı Richard Mutt adında birisi tarafından gönderilen bu nesnenin adı da "eşme" (fountain) idi. Seçici kuruldaki herkes bu eseri şiddetle reddederken iş adamı W. C. Arensberg, bir sanatçı tuvale hayvan pıslığı yapıştırmış olsa dahi eğer onu sanat eseri olarak nitelendiriyorsa saygı duyulması gerektiğini düşünüyordu. Kendisinin de dahil olduğu seçici kurulda bu tartişmalar yaşanırken Duchamp, bir kenarda olup biteni seyretmiştir. Nihayetinde "eşme", kaba, ahlak dışı ve zgn

olmayan sıradan bir nesne olduğu için sergiye kabul edilmemiştir. Aslında bu eseri sergiye sahte isimle gönderen kişi Marcel Duchamp'ın ta kendisidir. Pisuarın üretildiği firmanın adı Mott Works, firma sahibinin adı ise J. R. Mott idi. Bu isimler bize Duchamp'ın kullandığı R. Mutt isminin kaynağını göstermektedir. Yani sanatçı pisuarın ismini rastgele seçmemiştir. Aynı zamanda bu isim İngilizcede “armut” şeklinde okunuyor ve Almanca'da armut “yoksulluk ve azlık” anlamına gelmektedir. Bunun aksine Fransız jargonunda Richard “para babası” demektir. Ayrıca Richard Mutt'un baş harfleri, ready-made sözcüklerinin de baş harfleridir (Yılmaz, 2013: 150-151). Buradan da anlaşıldığı üzere Duchamp eserlerini isimlendirirken harflerle, kelimelerle oynamış, ses benzerliklerini ve çağrışımlarını kullanmıştır. Bu sayede izleyicileri kavramlar üzerine düşünmeye zorlamıştır.

Sözünü ettiğimiz pisuarın özellikleri, beyaz olan porselenden yapılmış herhangi bir pisuarın özellikleriyle aynıdır. Asıl sorun sanat yapıtı olarak Çeşme'nin sıradan bir pisuarla aynı olup olmadığıdır. Ünlü eleştirmen Ted Cohen, Duchamp'ın bu çalışmasının pisuarı sergileme eylemi olduğunu söylemektedir. Eğer ortaya konan yapıt bir eylemse, pisuarın rengi, şekli ve parlaklığı üzerine konuşmak mantıksızdır. Yani bu pisuarda, diğerlerinde olmayan bir özellik vardır. Sanat dünyasına sunulan ve sanat tarihine geçen bu yapıt, endüstriyel olan pisuar ile görüntüde aynı özellikleri taşır ancak; sanat yapıtı olarak Çeşme'nin özellikleri Michelangelo'nun Julius Tomb'uyla ve Cellini'nin Great Perseus'uyla aynıdır (Danto, 2012: 115).

Duchamp'ın en ünlü hazır nesnesi olan Çeşme, komite tarafından yakışıksız bulunmuş, özgün olmadığı ve estetik değerlerden yoksun olduğu için reddedilmiş olsa da Modern Sanat'ın gidişatını değiştirmiştir (Hodge, 2019: 136). Duchamp'ın bu hamlesi ile artık herşey sanat nesnesi olarak değerlendirilebilecektir ve bu durum birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Duchamp'a göre sanat dediğimiz herşey aslında dünyadaki başka şeylerden tamamen farksızdır ve bu durum sanatı gündelik hayatın içine sokmaktadır. Walter Benjamin'e göre, Duchamp'ın pisuarı, sanatçının emeğinin ürünü olan orjinal eseri ile arasındaki bağın yıkılışının sembolüdür. Bu durum, geleneksel sanatın ölümünün ve sözde sanat kültürünün ortaya çıkışının habercisidir (Heartney, 2008: 40).

Rut Scheps'e göre, Duchamp tüm temsil yapılarını yıkmıştır. Duchamp bir senaryoyu yürürlüğe koymuş ve bu senaryo ile genelleşmiş estetik yargılarını yıkmaya yeltenmiştir. Estetikten yoksun olan bu nesnelerin sanat dünyasını girmesi

olağanüstü olayların meydana gelebilmesi demektir ve Duchamp bunu başarabilmiştir (Baudrillard, 2018: 88). Kuspit'e göre belkide Duchamp'ın en büyük başarısı, estetiğin gücüne olan inancının sarsılması olmuştur (Kuspit, 2018: 60). Danto'ya göre bugün, Marchel Duchamp'ın 1917 yılında yaptığı sansasyonel olaydan doğan bir devrim sonucunda artık bir buji bile sanat eseri olabilir ve bunun sebebi bujinin güzelliği değildir. Bu tür hazır nesnelerin (ready-made) estetik olarak değerlendirilemeyecek olması Duchamp'ın esas vurgu yapmak istediği noktadır. Yani Duchamp estetiğin, sanatın tanımlayıcı niteliği olmadığını kanıtlamıştır. Böylece geleneksel estetik ile sanat felsefesi arasına net bir çizgi çekmiştir (Danto, 2014: 113). Duchamp, 1962'de Hans Richter'e yazdığı mektupta bu durumu şöyle açıklar: "Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırma'yı düşündüm... Şişe askılığını ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar." (Richter'den aktaran Danto, 2014:113). Aynı zamanda sanatçı, hazır nesne kullanımını, belirli bir stile uyma tuzağından kurtulmak olarak ifade etmektedir (Hodge, 2019: 136).

Duchamp, hazır nesnelerini imzalayarak eserlerin biricikliğine ve bireyselliğine açık bir gönderme yapmıştır. Böylelikle Rönesans'tan bu yana gelmiş olan biriciklik ve bireysellik kavramları provokatif bir şekilde sorgulamıştır (Bürger, 2017: 111). Duchamp, sanatsal fikirlerin edinilmiş becerilerden çok daha değerli olduğunu öne sürerken sanatta biriciklik algısını ve sanatçıların yüceltmesini protesto etmiştir. Ona göre bir eserin sanat eseri olması, sanatçının onun sanat eseri olduğunu söylemesine bağlıdır (Hodge, 2019: 214). Duchamp aynı zamanda eserin sergilendiği mekana da vurgu yapmıştır. Sanat camiası tarafından bilinen bir mekanda sergilen sanatın, sanat olarak nitelendirildiğine dikkat çekmiştir. Yani objenin sadece kendisi değil sergilendiği mekan da, sanat algımızı şekillendirmektedir (Krausse, 2005: 100).



Şekil 2.3. Marchel Duchamp, L.H.O.Q., 1919, (Yılmaz, 2013: 178)

Duchamp, soylu resim ve yüce sanatçı gibi kavramları etkisiz hale getirebilmek için elinden geleni yapmıştır. Sanatçı 1919’da, Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa tablosunun bir baskısını çıkartıp üzerine kurşun kalemle sakal ve bıyık çizmiş ve yapıtı yeniden isimlendirmiştir. Bu soylu sanat geleneğine yapılan büyük bir saldırdır. Bununla yetinmeyen sanatçı, Mona Lisa’yı “L.H.O.O.Q.” şeklinde isimlendirmiştir ve bu Fransızca okunduğunda “sıcak bir kıcı var” anlamına gelmektedir. Bu demek oluyor ki ona göre konuya dikkat çekmek maksatlı görsel bir dil kullanmanın ve esere sözcükler eklemenin herhangi bir sakıncası yoktur (Yılmaz, 2013: 180-181). Sanatçı tıpkı Çeşme eserinde olduğu gibi kelime ve harf oyunları yaparak esere farklı anlamlar yüklemiştir.

Postmodern dönemin en önemli kavramlarından biri olan “sahiplenme” eyleminin birincil kaynağı yine Duchamp’tır. Bu kavram, sanat yapıtının özgünlüğünü ve biricikliğini sorgular ve bu anlamda yeni tartışmalar ortaya çıkarır. Duchamp, Mona Lisa gibi özel ve önemli bir eserin, yüce ve ebedilik vasıflarına bir kalem darbesiyle son vermiş ve resmin kutsanmış değerlerine de karşı çıkmak istemiştir. Benzer bir duruma Duchamp’ın kendi eserleri de maruz kalmıştır. Örneğin, Sherrie Levine, 1991’de Duchamp’ın Çeşme isimli yapıtının heykel malzemeleriyle bronz kopyasını yapmıştır. 1996’da yine Çeşme’nin başka bir kopyasını “Buda” ismiyle sunarak tapınma objesi haline dönüşen Çeşme adlı eseri

sorgulamıştır. Shigeko Kubota'da, "Duchampnia" (1937) isimli yapıtında Duchamp'ın Bisiklet Tekerini, "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında ise yine Duchamp'ın aynı isimli eserini sahiplenerek yeniden sanat yapıtı olarak sunmuştur. Günümüz sanatında ki sahiplenme eylemi tüm bu durumun sonucudur. Duchamp'la birlikte sanatın gen yapısı değişmiştir çünkü ondan sonra sanat yapmak, sanatı kökünden sorgulamayı zorunlu kılmıştır (Koşar, 2012: 196-213).

Duchamp'ın "ready-made" olarak isimlendirdiği hazır nesnelere ortaya çıkış sebebi, resim yapmanın ya da heykel oluşturmanın imkansızlığı değil yeni bir rejime geçiştir. Bu rejimde sıradan bir yaşam maddesi, geleneksel sanat eseri ile aynı betimleme koşullarıyla imgeye dönüştürülmüştür. Gündelik yaşam maddesinin müzeliğe olmaya başlaması, yeni bir toplumsal duruma işaret etmektedir (Farago, 2020: 234). Kuspit'e göre hazır nesneyi, sanat karşıtı ve yıkıcı bir şey olarak düşünebiliriz çünkü hazır nesne ile geleneksel el sanatı aynı seviyeye getirilmektedir. Böylece el emeği olan bir sanat eseri de herhangi bir nesneye dönüşmüş olur. Olağanüstü olan şey olağanlaştırılmakta, yüksekte olan alçaltılmaktadır. Değerin böylesine değersizleştirilmesi ironiktir (Kuspit, 2018: 39).

Duchamp'a göre bir ready-made ile onun kopyası arasında fark yoktur çünkü ikisi de aynı mesajı verir. Esas eser, sanatçının zihnindeki fikirdir ve görünen nesne bu fikrin taşıyıcısı ve yansıtıcısıdır. Duchamp'ın 1913'te aklına, bir mutfak taburesine bisiklet tekerleği takıp onu seyretmek gibi bir düşünce gelmiştir. Bu aslında onun ilk hazır nesne tasarısıdır. Duchamp zihninde bu şekilde bir iş tasarladığından bahsetmiştir ama gerçekleştirip gerçekleştirmediğine dair bir bilgi vermemiştir. Zaten dünyanın hiçbir yerinde bu eserin aslı mevcut da değildir fakat, eserin kopyaları bugün dünyanın farklı yerlerindeki müzelerde aynı anda sergilenebilmektedir (Yılmaz, 2012: 193).

Duchamp'a göre sanatçı üretim esnasında, ilkel duygularını kullandığı malzemeye transfer eder. Böylece malzeme, izleyici ile sanatçı arasında duygu aktarımını sağlar. Duchamp hiçbir zaman duygularını derinlemesine incelememiş, onları sadece sanatsal değerleri nedeniyle ortaya çıkarmıştır. Kuspit'e göre onun sanatın kişisel işlevine dair anlayışına bakılacak olursa zaten duygularını anlamlandırmış olsaydı sanat yapmakla uğraşmayabilirdi (Kuspit, 2018: 31-34). Duchamp'a göre -doğrudan duygu aktarımı olsa da- sanat, sanatı yanlış ifade etmekten ve yanlış temsil etmekten kurtulamaz bu sebeple sanat eseri başarısız

olmaya mahkumdur. Doğru aktarım yapmak, genel olarak imkansız derecede zor bir iştir. Sanatta gerçekleştirilen duygusal dilden sanatsal dile çeviri işinde, her zaman bazı anlamlar kaybolur ve bir şeyler eksik kalır (Kuspit, 2018: 40-46).

Duchamp'a göre bir sanat nesnesine önyargısız ve nesnel bir şekilde yaklaşılmalıdır. Sanatçının kişiliği, yaratıcılığı ve bu ikisi arasındaki ilişki ancak bu sayede anlaşılabilir. Ona göre sanatçı, sırf gelecek nesillerden alkış almak için kendini kısıtlamamalı, estetik değeri olan işler üretmemeye ve iyi olmaya da çalışmamalıdır çünkü estetik duygular engellenmiş duygulardır. Sanatçı, tutkularını ve acılarını malzemeleriyle iyi bir şekilde aktararak var olmaya çalışmalıdır ve sonrasında herşeyi akışına bırakmalıdır. Duchamp, sanat eserini anlayıp yorumlamaktansa, sanatçı ile özdeşleşmek ister. Onu asıl ilgilendiren şey sanat eserini üreten yaratıcı edimdir. Sanatçının eseri, onu üretmek için bilinsiz bir şekilde verdiği çaba, acı, karar, ret ve memuniyetlerden oluşur (Kuspit, 2018: 35-36). Buradan anlaşıldığı gibi Duchamp, sanatçının eser üretiminin bilinç dışı boyutu ve psikolojik alt yapısıyla da ilgilenmiştir. Sanatçının sadece kendisi gibi davranması ve bazı klişe estetik kaygılardan uzak bir şekilde eser üretebilmesi, sanat yapması için yeterlidir. Ona göre sanatçı, ancak sanat tarihine önemli eserler bırakmak gibi bir kaygısı olmadığında özgür eserler üretebilir.

2.4. Sanatta Yeni Yönelimler

2.4.1. Pop Sanat

Pop Sanat'ın tarihsel alt yapısı, Duchamp'ın da içerisinde değerlendirildiği Dadaizm akımına kadar uzanmaktadır. Duchamp, ready-made'leri ile sıradan objeleri sanatsal bir öge olarak ele alırken, Pop Sanat da günlük yaşamın sıradan dünyasını ele almıştır. 19. yüzyılda yaşanan kitle kültürünün yansımaları doğrudan Pop sanatçılarının yapıtlarında görülmüştür (Türkmenoğlu, 2007: 96).

İkinci dünya savaşı dönemindeki tasarruf tedbirleri ve tayınlama (temel gıda ve bazı maların karne usulüyle verilmesi) uygulamaları, Avrupa ve Amerika'nın birçok bölgesindeki insanları kitle iletişim araçlarına ve seri üretime yönlendirmiştir. Bu doğrultuda tüketicilik hayatın bir parçası haline gelmiştir ve bu, sanat alanına da yansımıştır. Londra ve New York'taki bazı sanatçılar, eserlerinde bu durumu işlemeye başlamışlardır ve tüketim toplumundan ve popüler kültürden yola çıkarak eserler üretmişlerdir. İlerleyen süreçte "Pop Sanat" (Pop Art) olarak isimlendirilen bu

sanat, Soyut Dışavurumculuğun antitezi olarak değerlendirilmektedir (Hodge, 2016: 168). İkinci dünya savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını göstermeye başlayan tüketim kültürünü konu olarak ele alan Pop Sanat, Amerikan varlığını güçlü bir biçimde hissettiren Soyut Dışavurumculuk akımıyla yarışmak zorunda kalmıştır. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yıkan Pop akımının tutmasının sebebi, kolay anlaşılır olmasıdır. Rosenberg, Pop'u bir tür reklam estetiği olarak değerlendirmiş ve bu anlayışın, sanat olmadığını iddaa etmiştir. Sanatın estetik kaygılardan oluşan genel işlevinin "reklamcı" tarafından zaten ele geçirildiğini düşünen Pop sanatçıları için Rosenberg'in bu düşüncesinin pek bir önemi yoktur (Antmen, 2019: 161).

Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin sıklıkla eleştirdiği ve onaylamadığı Pop Sanat, yine de kısa sürede sanat dünyasına girmiş, sadece ABD'de değil, çeşitli Avrupa ülkelerinde de varlığını göstermiş ve 1960'lara damgasını vurmuştur (Antmen, 2019: 162). Pop Sanat akımı, 1950'lerin ortasında başlamış, 1960'ların ortasında ise zirveye çıkmıştır ve Postmodernizm'in en önemli akımlarından biri haline gelmiştir. Pop sanatçıları, savaş sonrası süreçte geleceğe umutlu ve neşeli bir şekilde bakmak, tüketim kültürünü kucaklamak ve dünya savaşlarına sebep olanları alay konusu yapmak istemişlerdir. Bu açıdan eski ve geleneksel sanat anlayışını ve onu savunan toplumu eleştiren Dadaizm'in mirasçısı sayılmaktadırlar (Hodge, 2016: 168). Zaten ilk başlarda bu yeni eğilime, "yeni dadacılık", "yeni bayağılık" ve "yeni gerçekçilik" gibi isimler verilmiştir. Yeni dadacılık denmesinin sebebi, Duchamp'ta olduğu gibi sanatçıların, sanat dışı nesnelere çokça yararlanmasıdır. Duchamp'tan bu yana sanat ve estetik dışı her şey sanat olmuş durumdadır ve Pop sanatçıları da bu eğilimi sürdürmektedir. Yalnız Pop sanatçıları, Dadacılar gibi kapitalizmi eleştirmemişler; tam tersine uyumlu olmayı ve kapitalizmin bütün nimetlerinden yararlanmayı tercih etmişlerdir (Yılmaz, 2013: 254). Sanatçıları çalışmalarında; çizgi roman, karikatür, dergi, gazete, ürün ambalajları, hazır yemek, reklam, pop müzik, ünlüler, televizyon ve Hollywood filmleri gibi tüketim kültürüne ait imge ve nesnelere kullanarak güncel kitle kültürüne duydukları ilgi ve merakı göstermişlerdir (Hodge, 2016: 168-169).

Pop Sanat'a dair pek çok temel fikir "Bağımsız Grup" tarafından şekillendirilmiştir. Bu grup, 1952'den itibaren düzenli olarak buluşup, modernizm ve popüler kültür tartışmaları yapan bir grup sanatçı, mimar ve aydın kişilerden

oluşmaktadır. Bu grubun üyeleri arasında Richard Hamilton, John McHale, Aduardo Paolozzi, William Turnbull gibi sanatçılar, eleştirmen Lawrence Alloway ve Alison Smithson ile Peter Smithson gibi mimarlar yer almaktadır. Bağımsız Grup üyeleri, 1956'da Londra'da açılan "This is Tomorrow" (İşte Yarın) adlı sergiye katılmışlardır. Serginin konusu günlük yaşamdır ve sanatçılar çalışmalarında popüler kültüre ait imge ve teknikleri kullanmışlardır. Bu sergi, savaştan sonra ortaya çıkan sanatsal eğilimler ve fikirler açısından bir dönüm noktasıdır. İngiltere, Pop Sanat ile bu sergi sayesinde tanışmıştır (Hodge, 2016: 169). Pop Sanat, Amerika'da ve İngiltere'de aynı anda ve birbirinden habersiz bir şekilde doğmuştur. Ancak popüler kültürün imge ve tekniklerinin asıl kaynağı Amerika olduğundan, Pop hareketi özellikle orada gelişmiştir ve dünyaya oradan yayılmıştır (Yılmaz, 2013: 255).

"Pop Sanat" terimi, ilk kez 1958 yılında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Alloway, Architectural Digest dergisine yazdığı, "Sanatlar ve Kitle İletişimi" başlıklı makalesinde, bazı sanatçıların popüler kültür ve tüketim toplumuna ait imgelerden yararlanarak yaptıkları sanatı tanımlamak için "Pop Art" ifadesini tercih etmiştir. Sonrasında Pop isminin tutmasının sebebi, hem Alloway'ın yazılarında "Pop Art" ifadesine sıkça yer vermesi hem de sanatçıların kitle iletişim araçlarıyla sunulan ürünlere ve popüler yıldızlara dikkat çekmeleridir (Antmen, 2019: 160; Hodge, 2016: 169; Yılmaz, 2013: 255).



Şekil 2.4. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?, 1956, Kolaj (Yılmaz, 2013: 250)

1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide yer alan “Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?” isimli kolaj, Pop Sanat’ın ilk örneği sayılabilir. Richard Hamilton’a ait olan eser, aynı zamanda serginin afişinde kullanılmıştır. Bu resim, dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından koparılmış imgelerden oluşturulmuştur (Antmen, 2019: 159; Yılmaz, 2013: 251). Hamilton’a göre Pop Sanat, toplumun değişen ve gelişen değerlerine yönelik sanatsal bir duruşu yansıtmaktadır. 20. yüzyılda yaşayan ve kitle kültürünün tüketicisi olan sanatçı, her dönem olduğu gibi muhakkak o döneme ve kültüre de katkıda bulunacaktır. Çalışmasında, pentür geleneğini tercih etmeyerek kes-yapıştır tekniğini kullanması sanatçının bilinçli bir seçimidir. O yılların modern yaşamını simgeleyen imgelerle dolu bir ev içini gösteren kolaj çalışması; televizyon, kasetçalar, elektrikli süpürge gibi günlük yaşamı kolaylaştıran aletleri içerisinde barındırır. Eser, aynı zamanda duvarda asılı olan çizgi roman afişi, pencereden görünen sinema salonu gibi farklı öğeler aracılığı ile Batı dünyasına ait gündelik yaşamın bir yansımasını gösterir. Üzerinde pop yazılı bir nesneyi tutan erkek figürünün seyirlik bir nesne olarak gösterilmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk popüleritenin bu dönemde başlamasından kaynaklanmaktadır. Hamilton’un betimlediği bu atmosferdeki hemen hemen her şey doğallıktan uzak ve yapay bir hayatın öğeleridir (Antmen, 2019: 159-160).

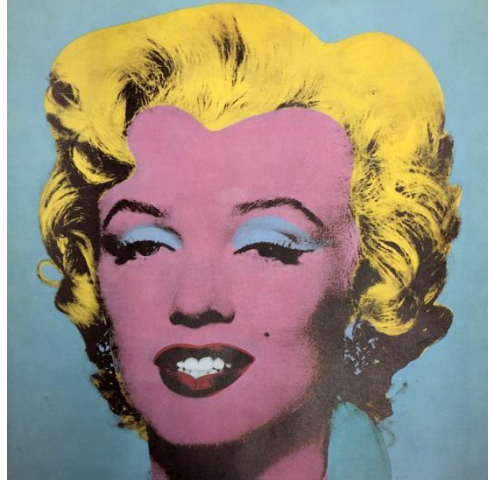
Pop Sanat’ın en ünlü sanatçısı hiç şüphesiz Andy Warhol’dur. Warhol geleneksel estetik değerleri yapıtlarından tamamen çıkarmayı görev bilmiştir. New York’taki atölyesine “fabrika” diyen sanatçı serigrafik tekniğiyle çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarının, sanat pazarında sahip oldukları maddi değer dışında başka hiç bir değerlerinin olmadığını öne süren sanatçı, kendi deyimiyle “ticari sanatı gerçek sanat, gerçek sanatı da ticari sanat” olarak görmeyi öğrenmiştir (Farthing, 2014: 487). Andy Warhol’un fotografik imgeyi tuvale aktarması, serigrafik tekniğini kullanması ve seri çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi, onun genel sanat anlayışının içeriğini belirler. Warhol resimlerinde, el becerisi ve yeteneği bir açıdan dışlayan baskı tekniğini kullanmıştır. Geleneksel sanat değerlerine karşı bir tutum sergileyen ve seri üretim yapan sanatçı, kendi deyimi ile makine olmak istemiştir ve bu durumu şu cümleleri ile açıklamıştır: “Göstermek istediğim şeyler mekanik. Makinelerin daha az sorunları var”. Duruşunu biraz daha netleştirirken şu sözleri dile getirmiştir: “Birilerinin benim için tüm resimlerimi yapabilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Bence, daha fazla insanın ipek baskı yapması ve hiç kimsenin, benim resmim mi yoksa başkasının mı olduğunu ayırt edememesi harika olurdu". Warhol'a göre bir gün herkes tam olarak ne düşünmek istiyorsa onu düşünecek ve sonra muhtemelen herkes aynı şeyi düşünüyor olacak (Amaya, 1967 :104; Antmen, 2019: 162-163).

Pop Sanat'ın ortaya çıktığı günlerde, Andy Warhol bir makine olmak istediğini söylediği için çok eleştirilmiştir. Bu söz, kültürel değerleri uzun zamandır makineleşme tehdidi altında olan toplum tarafından yanlış anlaşılmıştır. Warhol'un bu ifadesi, sanatında da olduğu gibi bir meydan okumadır. Pek çok insan, teknolojinin hakim olduğu çağda toplumun geleceği noktadan korkmuştur ve bu doğrultuda sanatta yaşanan gelenekten kopma ve kişiselleştirmeden kurtulma başkaldırısından rahatsız olmuştur. Artık sanat, sanatçının öznel duygularıyla özdeşleşebileceğimiz bir nesne olmaya çalışmaktadır. Warhol da bize bir sanatçının halka açık duygularıyla özdeşleşebileceğimiz nesnelere sunmaktadır. Sanat da dahil en değerli olan şey, halka açık olan toplumla paylaşılan şeydir. Bu sebeple Pop Sanat içe dönük olmaktan ziyade dışa dönük bir sanattır (Lippard, 2001: 10-11).

Amaya'ya göre Warhol, mekanik ve el emeği meselesini neredeyse kırılma noktasına kadar zorlamıştır. Geleneksel resimlerden çok uzak olan çalışmalarını yaparken mekanik süreçleri kullanmakla kalmamış, işi kendisi için yapan asistanlar tutmuştur. Böylece bizi güzel sanatlar deneyiminden oldukça uzaklaştırmıştır. Amaya'ya göre Soyut Ekspresyonistler, yaratıcı (creatör) ile yaratma (creation) arasındaki farkı minimuma indirdiyse, Pop Sanat da hazır nesne (ready-made) ile el yapımı (hand-made) arasındaki farkı minimuma indirmiştir. O zaman Warhol bu yeni hareketin en önemli temsilcisidir (Amaya, 1967 :103).

Marilyn Monroe portreleri, Andy Warhol'un en çok bilinen eserlerindedir. Warhol, popüler kültürün ve Amerika'nın en ünlü aktrislerinden biri olan Marilyn Monroe'yu sık sık yapıtlarına konu mankeni yapmıştır. Bunlar serigrafî baskı tekniğiyle, aynı pozun tekrar tekrar basılmasıyla yapılan resimlerdir. Değişen sadece renkler, portrelerin tekrar sayısı ve baskı esnasında oluşan farklı dokulardır.



Şekil 2.5. Andy Warhol, Marilyn,1964, İpekbaskı (Honnef, 1990: 15)



Şekil 2.6. Andy Warhol, Four Marilyns, 1964, İpekbaskı (Thom, 1995: 15)

Warhol, Marilyn Monroe'nun ölümünden kısa bir süre sonra çalışmalarında onun portrelerini kullanmaya başlamıştır. Warhol'un resimlerinde kullandığı serigrafi kalıbını oluşturan Marilyn portresi, 1953'te bir film çekimi esnasında Genen Korman tarafından çekilen bir fotoğraftır. Warhol, bu şablonla birlikte çokça eser üretmiştir. Görselin sürekli tekrar edildiği ve Warhol'un "film şeridi montajı etkisi" şeklinde nitelendirdiği bu çalışmaları, seri üretim ve kitle iletişimi dünyasında sanatın eşitsizliğine yönelik bir eleştiri niteliğindedir (Farthing, 2014: 489).



Şekil 2.7. Andy Warhol, Brillo Box, 1964, Ahşap üzeri İpekbaskı (Honnef, 1990: 34)

Warhol, resimlerin yanısıra üç boyutlu nesnelere de sergilemiştir. Bunlardan en bilineni “Brillo Kutuları”dır. Sergi salonunda üst üste dizilen Brillo kutularını ilk görenler gerçek Brillo kutuları sanmıştır. Marketlerdeki Brillo kutuları kartondan, Warhol’un galeride sergiledikleri ise suntadan üretilmiştir. Kutuların üzerindeki logo ve yazılar ipekbaskıdır. Marketlerdeki kutuların amacı ambalaj, galeridekinin amacı ise sanattır. Yani Andy Warhol’un kutularını diğerlerinden ayıran şey, bir sanat ortamında sanat yapıtı adı altında sergilenmeleridir. Bazıları onun aynı şeyleri tekrar tekrar yineleme tavrını, tüketim toplumuna yönlendirdiği bir eleştiri olarak yorumlamaktadır ancak Warhol, yaptığı bütün açıklamalarda eleştiri yapmak gibi bir maksadının olmadığını dile getirmiştir (Yılmaz, 2013: 259). Warhol’u filozof olarak niteleyen Danto, Brillo Kutu’sunun, çok basit bir yapıt olduğu için felsefi açıdan iyi bir çalışma olduğunu dile getirmiştir. Warhol’un bu çalışması dört bir yanında baskı resimler olan dikdörtgen bir kutudan ibarettir. Soyut Dışavurumcu tablolara nazaran, üzerinde karmaşık olan ve anlaşılamayan hiçbir şey yoktur (Danto, 2018: 19).

Danto’ya göre Pop Sanat, sanatın sonu anlamına geliyordu. 1960 yıllarında yaşanan bu üslup patlamasıyla birlikte, sanat yapıtlarının nesnelere karşıtlık oluşturacak şekilde görünmek zorunda olmadığı açıklık kazanmıştır. Danto’nun “sanatın sonu”ndan söz edişinin başlıca gerekçesi budur. Artık Andy Warhol’un “Brillo Kutusu” ile marketteki Brillo kutuları arasında fark yoktur. Kavramsal Sanat, bir şeyin sanat olabilmesi için illa elle tutulur bir şey olmasına gerek olmadığını göstermiştir. Artık sanatın ne olduğunu keşfedeceksek felsefeye başvurmak zorundayız. Yani sanat hakkında felsefi düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceği fikrinin ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur. Danto’ya göre Pop, bir

akımın ardından gelip yerini bir başkasına bırakan bir oluşumdan ibaret değildir. Pop, sanat dünyasında derin felsefi dönüşümler yaratan son derece sarsıntılı bir oluşumdur (Danto, 2014: 36-166).

Danto “Sanatın Sonundan Sonra” isimli kitabında, “sanatın sonu” tezi ile ilgili bazı açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamalarda kendisine ait bir metnin “sanatın ölümü” başlığı altında yayımlandığını ve başlığın ona ait olmadığını dile getirmiştir. Danto, aslında sanatın ölümünden değil, sonu gelmiş olan bir anlatıdan bahsetmiştir. Yani sona eren şey, anlatının sujesi değil sanatın öyküsü ve anlatısıdır. Ona göre bundan sonra ortaya çıkacak olan sanat, artık güven verici bir anlatıya sırtını dayayamayacaktır. Danto’nun bahsettiği anlatı, “herkes sanatçıdır”, “her şey sanat yapıtıdır” algısı oluştuğunda sona erdi. Ona göre, sanatın kimlik arayışının tarihi son bulmuştur. Danto’nun kastettiği şey, sanatın sona erdiği ya da ressamın resim yapmayı bıraktığı değil, anlatısal olarak yapılandırılmış sanat tarihinin sona erdiğidir (Danto, 2014: 26-159). Danto’ya göre, ilerlemeci bir tarihsel anlatıya sahip olması açısından sanatın artık var olması mümkün değildir. Sanat artık son noktaya ulaşmıştır ve ona göre bu özgürleştirici bir durumdur. Çünkü bu durum sanatçıların tarih yazma yükünü omuzlarından kaldırmıştır ve sanatçılar artık sabit tarihsel bir çizgiyi takip etmek zorunda değildir. Sanatta özgürlüğün yakalandığı en önemli anlardan bir tanesi de budur (Danto, 2016: 22). Danto aslında Modern Sanat’ın sonu ile birlikte, sanat tarihinin de sonunun geldiğini vurgulamaktadır. Ona göre bundan sonra gelen Çağdaş Sanat, tarih sonrası sanattır. Sanat, tarih sonrası süreçte tabiki daha özgür bir şekilde devam edecektir fakat tarihsel bir anlam taşımayacaktır.

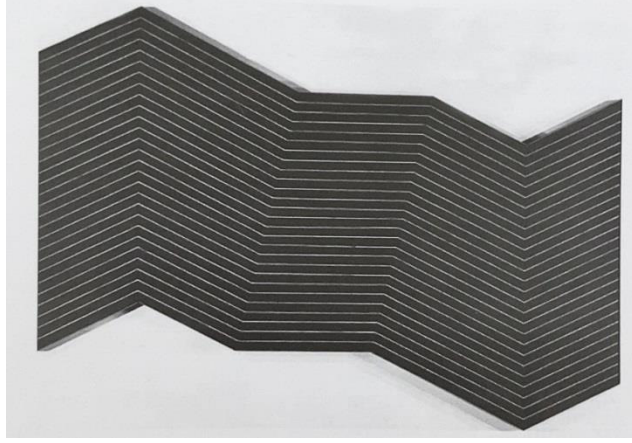
2.4.2. Minimalizm

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan “Minimalizm”, özellikle Amerikalı sanatçılar tarafından soyut dışavurumculuğa tepki olarak öne sürülen uluslararası bir sanat akımıdır. Figüratif çağrışımı dışlayan, sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldıran minimalist anlayışın, heykel alanındaki özgünlüğü daha net ve belirgindir (Karahan, 2015: 19). Soyut dışavurumculuğun şekle, forma ve duyguya verdiği öneme karşılık Minimalizm, sadeliği savunmuştur. Süslü ve dekoratif üsluplardan uzaklaşarak nesnenin sadece biçimsel özelliğini ön plana çıkarıp sadeliğin ana unsur olduğu bir sanat anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kompozisyonlarda, biçimleri ve rengi en aza indirmiş, hikayeleştirilmiş ve figüratif anlatımı dışlamış ve eseri nesnel çağrışımlardan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Minimalizm, başta resim ve

heykel olmak üzere edebiyat, mimarlık ve sinema gibi sanat dallarında da varlığını hissettirmiştir. Performans Sanatı, Arazi sanatı, Yerleştirme Sanatı gibi sanatsal oluşumların ortaya çıkmasında da etkili olan minimalist anlayışta eserler üretmiş en önemli sanatçılar; Frank Stella, Sol LeWitt, Dan Flavin, Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre ve Donald Judd, Ellsworth Kelly ve Ad Reinhardt'dır (Döl ve Avşar, 2013:1).

“Minimalizm” terimi, ilk kez 1965'te İngiliz filozof Richard Wollheim tarafından kullanılmıştır. Wollheim, “Minimalizm” kavramını, dadaist eserler ve renk alanı resimleri üzerine yazdığı makalesinde New York'ta gelişmekte olan bir Soyut Sanat çeşidini açıklamak için kullanmıştır. Minimalizm, 20. yüzyıl sanatından izler taşıyan uç noktalarda bir sanat tarzıdır. Minimalistler, duygusal öznellik yerine mantık ve tarafsızlığı dile getirmeyi amaçlamışlardır. Minimalist anlayış, sanatın kendi kimliğinin olması ve taklit olmaması taraftarıdır ve sanatçılar matematiksel bir titizlikle çalışmışlardır. Minimalistler, sanatın modern ve endüstriyel nesnelere meydana getirilmesi gerektiğini savunan Konstrüktivist fikrin takipçileriydiler. Bu sebeple çalışmalarında sıklıkla sac levhalar, floresan aydınlatmalar ve tuğlalar kullanmışlardır (Hodge, 2016: 176). Minimalist Sanat'ın temel amacı, isminden de anlaşıldığı üzere rengi ve biçimi en aza indirmek, sanatı sadeleştirmek ve eserleri kompozisyonlara yüklenen anlamlardan arındırmaktır. Bu sebeple sanatçılar daha çok renklerine ve biçimlerine müdahale gerektirmeyen malzemeler kullanmayı tercih etmişlerdir. Sanatçılar eserlerini bir kimlikten arındırmak için genellikle “isimsiz” olarak adlandırmışlardır (Çokokumuş, 2015 :246)

Minimalizm, Frank Stella'nın “Siyah Tablolar” isimli resimlerinin ardından gelişmeye başlamıştır. Stella'nın sadelik üzerine kurulu resim anlayışı, 1959'da farklı sanatçıların da yer aldığı “On Altı Amerikalı” adıyla New York Modern Sanat Müzesi'nde açılan bir sergide dikkatleri üzerine çekmiştir. Siyah Tablolar, simetrik çizgilerden oluşan hiçbir gizli anlam ve sembol içermeyen dörtlü bir panodan oluşmaktadır. Sanatçı, sonrasında bu tarz resimler yapmaya devam etmiştir. Resimler bazen siyah beyaz bazen de renkli olarak tercih edilmiştir. Tuval üzerinde oluşturduğu çizgiler, hem tuvalin alışılmadık biçimini ortaya çıkarmıştır hem de kırılma ve derinlik etkisi oluşturmuştur. Birçok sanatçı için ilham kaynağı olan bu resimler, sanatçıları benzer kavramlar doğrultusunda üç boyutlu eserler üretmeye yönlendirmiştir (Hodge, 2016: 177; Yılmaz, 2013: 271).



Şekil 2.8. Frank Stella, Daha Çok Ya Da Az, 1960, Tuval Üzeri Alüminyum Boyama, (Yılmaz, 2013: 271)

1960'ların başında Stella ile aynı atölyeyi paylaşan Carl Andre, kalasları şekillendirerek heykeller yapmıştır. Sonrasında kalasları geleneksel yöntemle oyarak heykele dönüştürmekten vazgeçmiştir çünkü kalasların yontulmadan önce daha güzel olduğuna karar vermiştir. Ona göre zaten kesilerek hazırlanmış olan nesneyi olduğu gibi kullanmak en iyisidir. Böylece geleneksel heykel anlayışını geride bırakmıştır. Başlarda kalasları yanyana getirip yığmaya başlayan sanatçı bir zaman sonra kalasları yüzeye yatırmaya başlamıştır. Tuğlaları da sanat malzemesi olarak kullanan sanatçının en önemli çalışmalarından biri de “Kaldıraç” adlı düzenlemesidir. Zemin üzerinde yatay bir uzunluk oluşturan yan yana konulmuş 137 tuğladan oluşan çalışma 1966'da Yahudi Müzesi'nde “Temel Yapılar” sergisinde sergilenmiştir (Yılmaz, 2013: 273-274).

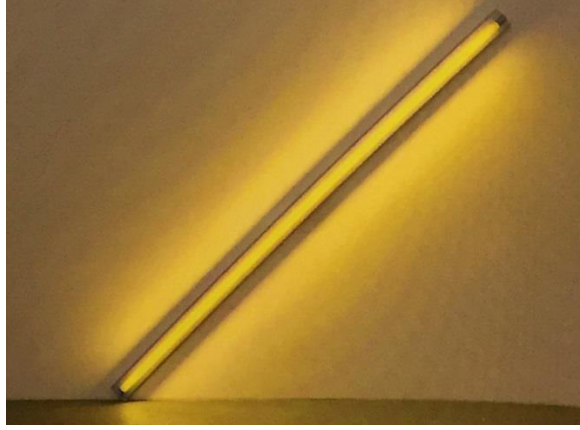
Örgütlü bir hareket olmamasına rağmen 1960'lı ve 1970'li yıllarda popülerlik kazanan Minimalizm, uygulamadan çok teorik kavramlara önem vermektedir. Minimalist sanatçılar; cam, plastik, kalas, floresan aydınlatmalar, alüminyum, magnezyum tuğlalar, galvaniz ve sac gibi malzemeler ile seri üretim tekniklerini benimseyerek tasarladıkları heykelleri sanayi işçilerine yaptırmışlardır. Tüm sanatçılar teorilerini kendi yorumlarına göre ele almışlardır. Örneğin Donald Judd, biçim, renk ve alanın saflığını ön plana çıkaran soyut çalışmalar yapmak için tuğla, sert plastik, ahşap ve sac levha gibi endüstriyel malzemeler kullanmıştır. Judd'un “Başlıksız” adlı yapıtı, duvara raf şeklinde monte edilmiş birbirinin aynısı olan on iki demir kutudan oluşmaktadır. Bu çalışma, Judd'un bir sistematığı olan geometriye olan hayranlığını ortaya koyuyordu. Her biri aynı ölçülerde olan metal kutuların aralarında yirmi üç santimetrelük boşluklar vardır. Judd'a göre onun

kompozisyonlarında hiyerarşi yoktur çünkü çalışmaları, kullandığı öğelerin seri olarak tekrarından oluşmuştur. Ona göre izleyicide duygusal bir tepkiye yol açmayan bu çalışmanın, anlamsal açıdan tamamlanması için izleyiciye muhtaç değildir (Hodge, 2016: 178; Farthing, 2014: 520-521).



Şekil 2.9. Donald Judd, İsimsiz , 1967, Yeşil Lakeli Galvaniz Demir, (Fineberg, 1995: 297)

Çalışmalarıyla izleyicilere mekanda sıradışı görsel şölenler sunan bir diğer Minimalist sanatçı da Dan Flavin'dir. Renkli ışık yerleştirmeleriyle tanınan sanatçı, 1961'de floresanı bir sanat aracı olarak kullanan ilk sanatçıdır ve sonraki süreçte de çalışmalarında floresan kullanmaya devam etmiştir. Flavin, sarı renkli bir floresan lambasını kırk beş derecelik açı ile duvara yerleştirmiştir ve bu çalışmasını “25 Mayıs 1963 Köşegeni” olarak isimlendirmiştir. Sanatçının genellikle elektrik teknisyenlerine sipariş ettiği bu neon floresan tüplerden oluşan çalışmalar heykelsi bir yapıya sahiptirler. Aynı zamanda tüplerden yansıyan ışık ve gölgeler duvar ve zeminde ilginç renk geçişlerine neden olmakta ve mekanı resimsel bir havaya sokmaktadır (Farthing, 2014: 521; Yılmaz, 2013: 277).



Şekil 2.10. Dan Flavin, “25 Mayıs 1963 Köşegeni”, 1963, Sarı Floresan Işığı, (Farthing, 2014: 520)

Işık sihircisi ve Minimal Sanat’ın lirik şairi olarak adlandırılan Dan Flavin, Minimalizm’i Kinetik Sanat ile buluşturan ilk sanatçıdır. 20. yüzyılın son çeyreğinde neon tüpleri kullanarak yaptığı etkileyici eserleriyle izleyicinin algısını farklı taraflara çekmeyi başarmıştır. Farklılaşan algı ile birlikte resim pratiği de bir adaptasyon sürecine girmiştir. Sanatın ve sanatçının rolü başkalaşarak dönem koşulları içerisinde yeniden şekillenmiştir (Çokokumuş, 2015: 245). Flavin’in çalışmalarında, orjinal bir nesnenin sanat olarak sunulması izleyiciyi şaşırtmıştır. Flavin, gündelik nesnelerin gerçek dünyadaki sürekliliğini savunmuştur. Tüplerden gelen ışığın kareografisini yapan sanatçı, ışığın heykele dönüşen formundan çok mekansal olarak etkisini araştırmıştır. Işık mekanı, her bir parçayı bulunduğu yere bağlı kılacak şekilde ifade eder. Flavin’e göre ışığın sınırsızlığı “modern bir teknolojik fetiş”tir (Fineberg, 1995: 303).

2.4.3. Kavramsal Sanat

1960’ların sonuna doğru, geleneksel sanat tarzının ve biçiminin dışında kalan bir görüntü sunan sanat anlayışını tanımlamak için “Kavramsal Sanat” terimi kullanılmaya başlanmıştır. “Fikir Sanatı” ve “Enformasyon Sanatı” olarak da adlandırılan Kavramsal Sanat’a göre fikirler, geleneksel sanat üretiminde yaygın olarak kullanılan malzemeler, yöntemler ve becerilerden daha önemlidir. Sanatsal kuralları ve gelenekleri sorgulaması sebebi ile Çağdaş Sanat yönelimlerinin temelinde yer alan Marcel Duchamp, Kavramsal Sanat’ın oluşumunda da temel etkenlerden biri olmuştur. Aynı zamanda bu akım, Soyut Dışavurum, Neo-Plastizm, Renk Alanı Resimleri ve Minimalizm gibi 20. yüzyıl boyunca şekillenen sanatın, doğal ilerleyişinin sonucu olarak da görülebilmektedir (Hodge, 2016: 180). 1960

yıllarından sonra sanat dünyasında yaşanan belkide en büyük devrim, sanatın nesneye olan ihtiyacının tartışılmaya başlanmasıdır. Düşünce ve fikrin ön plana çıktığı bir sanat oluşumuyla birlikte sanat yapıtının maddi varlığı ve biçimi önemini kaybetmiştir. Geleneksel sanat anlayışınının dışına çıkan kavramsal sanatçılar; fotoğraf, belge, taslak, harita ve video gibi araçlar kullanarak düşünceyi ön plana çıkararak, sanatın geleneksel formunu ve tanımını sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2019: 193-194).

Minimalizm’de olduğu gibi Kavramsal Sanat da cevaplardan çok sorularla ilgilenir. Aynı anda her iki sanat akımına dahil edilen çok sayıda sanatçı vardır ve iki akım birbirine fazlasıyla benzerdir. Örneğin Sol LeWitt, minimalist eserler üretse de kendini Kavramsal Sanatçı olarak nitelendirmektedir. Minimalist heykeller yapan sanatçı Robert Morris’in birçok çalışması Kavramsal Sanat olarak yorumlanabilir. Kavramsal Sanat’ın, ilk olarak 1960’ların sonlarına doğru bir grup sanatçının Dadaizm ve Minimalizm gibi sanatsal oluşumlar dahilinde eserler üretmesiyle ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Farklı ülkelerde aynı zamanda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, tüm eleştiri ve tepkilere rağmen varlığını etkili bir şekilde sürdürmüştür. Kavramsal sanatçılar, manifestolar yazmak yerine hislerini ve fikirlerini geleneksel sanata aykırı bir şekilde farklı yollar seçerek ifade etmeye çalışmışlardır (Hodge, 2016: 180-181).

Kavramsal Sanat’ın tam anlamıyla ne olduğunu, ne zaman başladığını, köklerinin ve sınırlarının nereye dayandığını ve bu doğrultuda iş üreten sanatçıların kimler olduğunu kesin olarak saptamak kolay değildir. Kesin olarak bildiğimiz şey, Kavramsal Sanat’ın temelini atan sanatçının Marcel Duchamp olduğudur. Hemen hemen herkes Kavramsal Sanat’ın, Duchamp’tan etkilenip geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak eserler üreten ve onu sorgulayan bir sanat biçimi olduğu konusunda hemfikirdir ve bu tarz eserler üreten sanatçıların çalışmalarına “Kavramsallık” sıfatı verilmesi bir alışkanlık olmuş durumdadır. Kavramsal Sanat kendini farklı şekilde ortaya koyduğundan, değişik biçimlerde üretilen eserler Kavramsal Sanat adı altında değerlendirilmiştir. Sanatta artık önemli olan kavram ve düşüncedir ve düşünce artık tek başına bir sanat eseri olabilir (Hodge, 2016: 182; Yılmaz, 2013: 284-285).

LeWitt, 1967’de yayımlanan makalesinde, Kavramsal Sanat’ı izleyicilerin hislerine ve gözlerine hitap etmekten ziyade aklına hitap etmek için yapılan bir sanat

olarak nitelendirmiştir. Ona göre görselleştirilmesi tamamlanmamış, son halini almamış çalışmalar bile temelinde sanatsal bir fikir yattığı sürece sanattır. Kavramsal Sanatçılar, geleneksel resim ve heykel biçimlerinin haricinde galeride sergilenmek zorunda olmayan eserler üretmeye yönelmişlerdir. Bilinçli olarak geleneklere göre sınıflandırması zor olan eserler üretmişlerdir. Çalışmalarında kullandıkları bazı fikirler son derece basittir, bazıları anlaşılması zor ve karmaşıkken bazıları da maksatlı bir biçimde saçmadır. Kavramsal sanatçılar, politik ve toplumsal meseleler karşısında duydukları rahatsızlıkları ve hayal kırıklıklarını çalışmalarına sık sık yansıtılmışlardır (Hodge, 2016: 183).

Kavramsal sanatçı Lawrence Weiner, sanatçının elinden çıkan her objenin, sanat eseri olarak değerlendirilebilmesinin ne şekilde yapılabileceği üzerine kafa yormuştur. Weiner'a göre sanat eserinde bulunması gereken üç koşul vardır ve bu koşulların sıralaması önemli değildir çünkü her sanat eseri farklı yöntemlerle sergilenmektedir. Ona göre sanat eseri, sanatçı tarafından gerçekleştirilebilir; sanat eseri, bir başkası tarafından gerçekleştirilebilir; sanat eseri, muhakkak gerçekleştirilmek zorunda değildir. Weiner, her zaman sanat oluşumunun zorunlu ve temel olmayan yanını öne çıkarmıştır. Ona göre bir eserin kavramsal olarak anlaşılabilmesi onun sanat olması için yeterlidir. Eserlerin çoğunlukta maddesel olarak gerçekleştirilmesinin sebebi, bazı izleyicilerin illaki eseri fiziksel olarak görmeye ihtiyaç duymasıdır (Farago, 2020: 241).

1968'in sonunda İngiltere'de bazı sanatçılar tarafından "Sanat ve Dil Grubu" kurulmuştur. Sonraki süreçte bu grup, başka sanatçıların da katılımıyla Kavramsal sanatçılar için bir birlik haline gelmiştir. Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth Amerika'da, Sanat ve Dil Grubu da İngiltere'de birbirlerinden habersiz bir şekilde sanat ve dil üzerine tartışmalar yapmışlardır. Bu grubun genel amacı, sanat eserleri üretmekten ziyade sanat ile ilgili tartışmalar yapmak, kavramlar ve imgeler üzerine kafa yormaktır. Bu bünyede buluşan sanatçılar, uzmanlar tarafından geliştirilen dibilimsel çözümler ve göstergebilimsel kuramlarla, sanatın doğasını çözümlenmeye çalışmışlardır. Sanat ve Dil Grubu İngiltere'de kurulduktan bir sene sonra Kosuth ile iletişime geçerek bir dergi çıkarmaya başlamıştır. "Art Language" isimli derginin yayımlanması İngiltere ve Amerika'da Kavramsal Sanat'ın gelişimine katkı sağlamıştır (Hodge, 2016: 182; Yılmaz, 2013: 286-287).



Şekil 2.11. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1970, (Erden, 2010: 17)

Kavramsal Sanat’ın en önemli sanatçılarından bir olan Joseph Kosuth’a göre, Duchamp’ın ardından gelen bütün sanat formları kavramsal hale gelmiştir. Sanatçı, Kavramsal Sanat’ı “art as idea as idea” (fikir olarak sanat) olarak tanımlar. Kosuth bu anlayışla ilerleyip kelimelerle daha fazla çalışmış ve totolojiye başvurmuştur. Ona göre, sanatın matematik ve mantık ile ortak noktası totoloji olmasıdır yani sanat düşüncesi ile sanat aynı şeydir. “Bir ve Üç Sandalye” isimli eseri, Kosut’u üne kavuşturan en önemli eseridir. Sanatçı, objenin kendisini, objenin fotoğraflık temsilini ve tanımını bir araya getirerek sanata farklı bir boyut kazandırmıştır (Farago, 2020: 241). Joseph Kosuth, 1970’te New York’taki Modern Sanat Müzesi’nde açılan “Information” isimli Kavramsal Sanat sergisinin küratörlüğünü yapmıştır. Bir ve Üç Sandalye, Kosuth’un bu sergi için hazırladığı bir çalışmadır ve sanatçı mesajını iletmek için dili kullanmıştır. Kosuth’a göre ifade, formda değil fikirdedir; formlar, sadece fikrin hizmetinde olan araçlardır. Eser, sıradan bir sandalye, aynı sandalyenin fotoğrafı ve “sandalye” sözcüğünün tanımının yazılı olduğu poster olarak, bir sandalyenin üç formundan oluşmuştur. Bu şekilde sanatçı izleyicinin gözünün önüne, hem maddesel hem temsili hem de dilsel bir sandalye fikri koymuştur. Kosuth, nesnenin bu üç farklı yansıması üzerine kafa yormamızı istemiştir: Sandalye nedir? Gerçek, taklit, temsil ve kopya denen şeyler nedir? Esas olan duyularımızla algıladığımız şey mi, yoksa bunların ötesinde bir düşünce midir? şeklindeki soruları ön plana çıkarmıştır. Sanatçı izleyiciye, sanatın ve kültürün sadece estetik ve üslup

ile değil dil ve anlatım ile de oluşturulabileceğini göstermiş ve izleyiciye bu durumu sorgulatmak istemiştir (Farthing, 2014: 501-502; Yılmaz, 2013: 294-295).



Şekil 2.12. Piero Manzoni, Merda d'artista, 30 gr Konserve Kutusu, 1961, (wikipedia, 2021 Şubat)

Kavramsal Sanat anlayışı, sanatın alınıp satılabilir bir meta olarak görülmesine de karşıdır. İtalyan sanatçı Piero Manzoni, sanat eserinin doğasını sorgularken aynı zamanda eserleri ile kitle üretim ve tüketim eleştirisini provokatif bir şekilde gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1961'de "Merda d'artista" (Sanatçı Dışkısı) isimli eserini sergilemiştir. O günün altın kuru üzerinde ağırlığına göre ücretlendirilen eser, doksan dokuz küçük konserva kutusundan oluşmaktadır. Sanatçı, eserden seksen bin dolara yakın kazanç sağlamıştır. Konservelerin açılması, eserin bozulacağı anlamına geldiği için uzun süre konserva kutularının içinde ne olduğu bilinmemiştir. Sonrasında Manzoni'nin ortağı, bir gazeteye verdiği demeçte kutuların içerisinde gerçekten de dışkı olduğunu belirtmiştir (Farthing, 2014: 501). Açıkça görüldüğü üzere Postmodern Sanat dünyasında, aklınıza gelebilecek her şey pazarlanabilmektedir. İçerisinde kendi dışkısının olduğu varsayılan konserva kutularının üzerine imzasını atan Manzoni, postsanat dünyasındaki bu pazarlanabilirliği ve dışkı ile sanat arasındaki bağlantıyı uzun zaman önce fark etmiş bir sanatçıdır (Kuspit, 2018: 98).

Kavramsal Sanat, her defasında yeni formlar kazanarak etkinliklerine devam etmekte ve kendini geliştirmektedir. Kavramsal Sanat, sanat dünyasının büyük bir hoşgörüsüyle kabul ettiği bir sanat değildir ancak Kavramsal sanatçılar, geleneksel alışkanlıklarından vazgeçemeyen sanat dünyasına esneklik kazandırmayı başarmıştır.

Bu gelişmeler doğrultusunda, faydalı olabilecek galerilerin ve dergilerin yanında sanat ticareti yapan galerilerin de fazlaca ortaya çıktığı söylenebilir. Bütün bu gelişmeler, bizi sanatın çağdaş dünyadaki yeri ve kişisel yaşantımızdaki anlamı üzerine tekrar düşünmeye zorlamıştır (Lynton, 1982: 341). Yeni tartışmalara yol açan bu akım, farklı oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmaktadır. Kavramsal Sanat'ın altın çağı ancak 1970'lerin ortalarına kadar sürmüş olsa da Kavramsal sanatçılar, yeni nesil sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir (Farthing, 2014: 501). Sanatçı Sol LeWitt'e göre, enstalasyon sanatından feminist ve sosyal içerikli sanata kadar günümüzün kayda değer tüm sanat formlarının temeli Kavramsal Sanat'a dayanmaktadır. Zaten günümüzde Kavramsal Sanat, Enstalasyon Sanatı, Performans Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Video Sanatı ve Arazi Sanatı gibi pek çok farklı sanat türünü tanımlayan kapsayıcı bir terim olarak kullanılmaktadır (Hodge, 2016: 180-183).

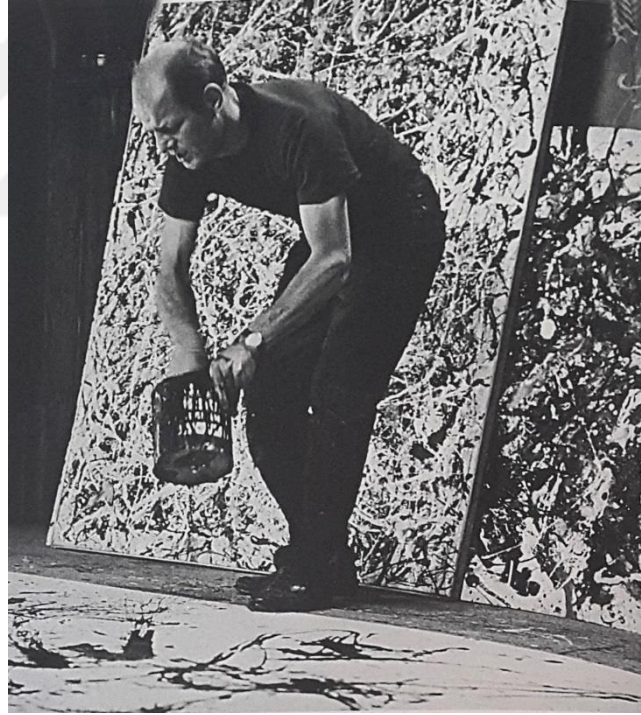
2.4.4. Performans Sanatı (Gösteri Sanatı)

Genellikle Kavramsal Sanat'ın bir parçası olarak sınıflandırılan "Performans Sanatı"nın kökleri, Fütüristlerin, Sürrealistlerin ve Dadaistlerin gerçekleştirdikleri teatral gösterilere, "Eylem Resimleri"ne ve 1960'lardaki "Oluşumlar"a dayanır. Sanatçı, ilk kez bu akımla birlikte izleyici ile etkileşim halinde olmuştur ve 20. yüzyılın sonlarında birçok akımda bu etkileşim görülmüştür. Performans Sanatı kavramı, 1960'larda sanatçıların fikirlerini ortaya koymak amacıyla bedenlerini kullandıkları sanatı ifade etmek için kullanılmıştır. Sanatçılar kendilerini; şarkı söyleyerek, dans ederek, oyunculukla, pandomim yaparak ve çeşitli performans türleriyle ifade etmişlerdir. Sanatçılar bu performanslarını, hazırlıklı ya da doğaçlama olarak, belirlenmiş yer ve mekanlarda ya da beklenmedik anlarda, bir defaya mahsus olarak ya da defalarca sergilemişlerdir (Hodge, 2016: 184).

1970'lerde başlı başına bir sanat türü olarak kabul edilip bir fenomene dönüşen Performans Sanatı, "Beden Sanatı (Body Art)", "Aksiyon-Eylem Sanatı", "Oluşum (Happening)", "Fluksus (Akış)", "Süreç" ve "Gösteri Sanatı" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiştir. Bu başlıklar altında sergilenen etkinlikler, Performans Sanatı'nın yansımalarıdır. Bu sanat türlerinin aralarındaki sınırlar fazlasıyla muğlaktır ve bu alanlardan biri için örnek gösterilen bir çalışma diğerleri için de örnek olabilmektedir. Hepsinin özünde tiyatroya eylem ve gösteri vardır (Antmen, 2019: 219; Yılmaz, 2013: 326). Temelinde Kavramsal Sanat'ın bir kolu olarak gelişme gösteren Performans Sanatı, izleyicinin gözü önünde sahnelenen bir sanat

türü olması açısından tiyatroya yakınlığı ile gündeme gelmiştir. Performans Sanatı, tiyatro kadar, müziği, dansı, şiiri de kullanabilen disiplinlerarası özelliği ile ön plana çıkan bir yaklaşımlar bütünüdür. Bazen video kayıtları ve fotoğraf ile sergilenebilen, izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; bir ya da birden çok sanatçı ile gerçekleştirilebilen Performans Sanatı, bir kaç dakika, bir kaç saat ve hatta bir kaç gün sürebilmektedir (Antmen, 2019: 219).

20. yüzyılın ikinci yarısında gelişim gösteren Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçılara, çalışmalarında bedenlerini de kullanabilme imkanı sunmuştur ve bu şekilde sanatçılar, fikirlerini doğrudan yansıtmaya fırsatı yakalamışlardır. Performansla birlikte o zamana kadar iki boyutlu yüzey üzerinde resmedilen beden, artık üç boyutlu bir şekilde sergilenen sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Kavramsal Sanat, boya yerine kavram ve dili kullanırken Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni kullanmıştır (Antmen, 2019: 222).

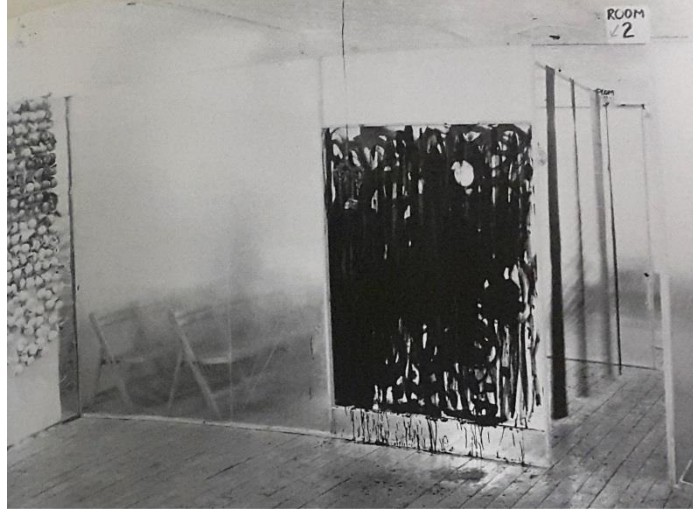


Şekil 2.13. Jackson Pollock çalışırken, 1949, (Lucie-Smith, 2001: 22)

Performans Sanatı'nın ortaya çıkmasındaki önemli etkenlerden biri Jackson Pollock'un "Eylem Resimleri"dir. Pollock için tuval, yanılsama yapan bir yüzeyden ziyade eylemde bulunan bir saha olmuştur. Yani ona göre resim, boyama eyleminin ta kendisidir ve eylemin kahramanı olan ressam, tuval üzerinde gezinen bir oyuncudur. Bu sebeple izleyici, Pollock'un resimlerini incelerken bu süreci de göz

önüne almalıdır. O zamana kadar imzalı bir çalışmaya yani sonuca odaklanan seyirci, artık o sonuca ulaşırken gerçekleşen yaratma sürecini de göz önünde bulundurmalıydı (Yılmaz, 2013: 328). Sanatçının 1950’de eylem resimlerini yaparken Hans Namuth tarafından çekilen fotoğrafları ünlenerken eleştirilenler, izleyiciler ve sanatçılar arasında Eylem Resimleri fikrinin yayılmasını sağlamıştır. Bu durum, sanatın oluşturulması ve sergilenmesi sürecinde, sanatçının tüm bedenini kullanması fikri için esin kaynağı olmuştur (Hodge, 2016: 184-185).

Eylem resimleri ile aynı zamanda ortaya çıkan “Oluşumlar”(Happening) da, Performans Sanatı’nın ortaya çıkışında etkili olmuştur. Pollock’un resimlerinden etkilenen Allan Kaprow, bugün “Happening” adı verilen gösteri türünün en önemli uygulayıcılarından biri olarak anılmaktadır. 1959 yılında New York’ta, Reuben Galerisi’nde sahnelediği “6 Bölümlü 18 Oluşum” isimli oluşumları sanatçının en önemli eserlerindedir. Gösteri, altı bölümdür ve her bölümde üçer oluşum olduğu için gösteride toplamda on sekiz oluşum gerçekleştirilmiştir. Kaprow, ilk önce gösteriye katılacak olan kişilere, gösteride kullanacakları malzemeleri paketleyerek postalamıştır. Açılış günü katılımcılara, eylemin nasıl gerçekleştirileceğine ilişkin programın yazılı olduğu kartlar verilmiştir. Zil sesi ile gösteri başladıktan sonra izleyiciler programı takip ederek önce askeri adımlarla yürümüş, sonra hareketsiz kalmış, afişleri okumuş, bazıları mekanda yer alan enstrümanları çalmış, bazıları da on sekiz bölümden oluşan hadiseyi astarsız tuval üzerine yansıtmışlardır. Doksan dakikalık süre bittiğinde herkes şakinlik içerisinde kalmıştır ve doğaçlama bir şekilde gelişen olayların arasındaki bağlantıları kendilerince kurmak zorunda kalmışlardır. Kaprow’un planladığı bu olay bir tuval üzerinde değil, bir galeri mekanının her yerinde gerçekleştirilmiştir ve izleyicilerle birlikte ortak bir yaratım oluşturulmuştur (Yılmaz, 2013: 328-330).



Şekil 2.14. Allan Kaprow, 6 Bölümlü 18 Oluşum, 1959, (Goldberg, 2014: 129)

Kaprow, sonraki süreçte çeşitli Happening'ler gerçekleştirmiş ve tiyatro, müzik, resim, çevre düzenlemesi gibi farklı disiplinler barındıran bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Bu çeşitli gösteri türlerinin, Batı dünyasında bu kadar hızlı yayılmasının sebebi, sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici özeliğidir. Eskiden olduğu gibi bir sergi salonunda eserlerini sergileyip izleyicilerin övgülerini pasif bir şekilde izlemekten kurtulan sanatçı artık seyirci ile yakın bir bağ kurmuştur (Antmen, 2019: 223; Lynton, 1982: 330).

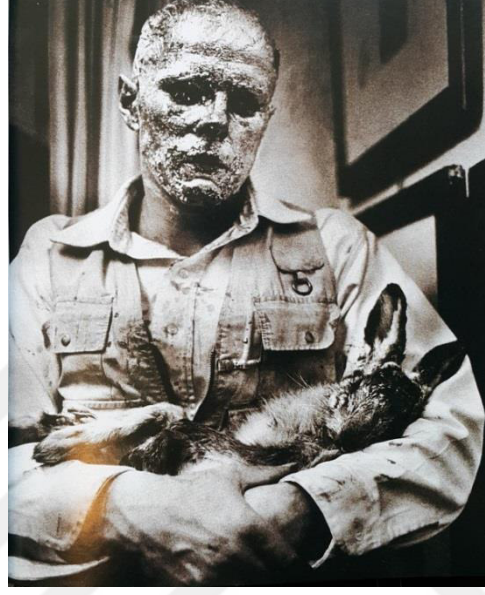
Performansların amacı, insanları eğlendirmek değil, izleyicileri sorgulamaya teşvik etmektir. Sanatçılar performanslarıyla, gündemde olan toplumsal, politik, psikolojik meseleleri ve insanların çektikleri acıları, çeşitli metaforlar ve imalar yoluyla ifade etmeye çalışmışlardır. Bazı performanslar hayatı eleştirirken, bazıları muhalif bir duruş sergilemiştir. Bazı performanslar da, izleyicilerden öz eleştiri yapmalarını, genel geçer tavırlarını ve fikirlerini sorgulamalarını istemiştir (Hodge, 2016: 185-186). Sahnelenen bir sanat türü olması nedeniyle tiyatroya yakınlığından bahsedilmiş olsa da Performans Sanatı ile sahne sanatları birbirinden farklı olgulardır. Performans Sanatı, genellikle tek seferliktir ve biletsiz bir şekilde gerçekleştirilir. Amerikalı besteci John Cage, Performans Sanatı'nı etkileyen ilk oluşumunu 1952 yılında gerçekleştirmiştir. Black Mountain College'da sergilediği "4'33" isimli performansında sanatçı, piyanonun başında 4 dakika 33 saniye boyunca sadece sessizlik sergilemiştir. Seyircilerin öksürürken ve hareket ederken çıkardıkları sesler, performansın bir parçası haline gelmiştir. Bu süre zarfında duyulan tüm sesler, sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden sorgulanmasının bir çağrısı olmuştur ve

izleyicilerin beklentileri konusunda bazı sorgulamalar ortaya çıkarmıştır (Antmen, 2019: 219; Hodge, 2016: 184).

“Fluxus” teriminin sanat alanında ilk kez 1961 yılında, George Maciunas tarafından ortaya sürüldüğü düşünülmektedir. Maciunas, “AG” isimli galeride gerçekleştirdiği bir dizi etkinliğin başlığı olarak bu terimi kullanmıştır. Daha sonra Maciunas’ın sanatla ilgili fikirlerini benimseyen birçok sanatçı tarafından çeşitli festivaller ve etkinliklerde kullanılmaya başlanmıştır. 1960 ile 1970 yıllarına kadar etkili olan Fluxus hareketi ile bağdaştırılan çok sayıda sanatçı olmuştur. Bunların arasında Alman sanatçı Joseph Beuys, Amerikalı besteci John Cage, Koreli sanatçı Nam June Paik gibi kolay kategorize edilemeyen, başka oluşumlar dahilinde de gündeme gelen sanatçılar yer almaktadır. John Cage, Fluxus akımında temsilci olmaktan ziyade, bir ilham kaynağı olarak nitelendirilebilir. Maciunas’a göre sanat dünyası, “somut ve gürültü” fikrini Fütürizmden, “hazır nesne” fikrini Marcel Duchamp’tan, “kolaj” fikrini ise Dadacılarından almıştır ve bu fikirlerin hepsi John Cage ile birleşip sonuçlanmıştır. Ona göre Cage, “hazır nesne” fikrini, “hazır ses” kullanarak genişletmiştir ve Fluxus sanatçılarıyla hazır nesne, hazır eyleme dönüşmüştür (Antmen, 2019: 203-204). Fluxus hareketi, genel formu açısından zaman zaman Happening isimli gösteri türüyle karıştırılmaktadır. Bir Happening esnasında izleyicinin plansız bir şekilde (doğaçlama) katılımıyla olayın desteklenmesi hedeflenmektedir ancak Fluxus’ta izleyici olaya katılıyorsa zaten öncesinden planlanmıştır. Fluxus gösterileri tekrarlanabilir ancak bir Happening sadece bir kez yapılabilmektedir (Yılmaz, 2013: 337).

Joseph Beuys, Fluxus eylemleriyle tanınan önemli bir sanatçıdır. Kendini dünyaya adayan bir sanatçı olduğu için hissettiği sorumluluk açısından diğer Fluxus üyelerinden daha farklıdır. Beuys, II. Dünya Savaşı’nda gönüllü pilot olarak Alman ordusuna katılmıştır. Savaş esnasında Kırım semalarında uçağı düşürülen sanatçı, soğuktan donmak üzereyken Kırım’lı Tatarlar tarafından bulunmuş ve vücuduna içyağı sürülüp keçeyle sarılarak ölümden kurtarılmıştır. Yaşadığı bu travmatik olay, onun sanatına da yansımıştır. Sanatçı ileriki yıllarda, keçe ve içyağına simgesel anlamlar yüklemiş ve çalışmalarında sanatsal malzeme olarak kullanmıştır. Savaş yıllarında Şaman kültürüyle yüzleşmesinin de etkisiyle Beuys’un sanatında başvurduğu yöntem şamanvaridir. Bunlara “Yağ Sandalyesi” ve “Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak” isimli çalışmaları örnek gösterilebilir (Yılmaz, 2013: 341-345).

Sanatçı “Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak” adlı performansında, kucağında ölü bir tavşan ile sanat galesisinde üç saat boyunca dolaşmıştır. Yüzünü altın rengine boyayıp bal süren sanatçı, kendisini “Şaman” figürlerine benzetmiştir. Performans boyunca kucağındaki ölü tavşana resimleri anlatıyormuş gibi dudaklarını oynatan sanatçı, izleyicilere sanatın ruhsal boyutuyla ilgili bir gönderme de yapmıştır (Farthing, 2014: 501).



Şekil 2.15. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak”, 1965, (Erden, 2010: 13)



Şekil 2.16. Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 1964, (Yılmaz, 2013: 346)

Gösteri sanatları ile ünlenmiş bir diğer önemli sanatçı da Marina Abramoviç'tir. Abramoviç'e göre beden, her zaman hareket halinde olan özel bir şeydir. Ona göre beden, seyir halindeki bir teknedir, sürekli olarak bir yerlerde demir atar ve sonrasında ölüme gider gibi ufukta kaybolur. Abramoviç'e göre tekneye benzeyen insan bedeni, sembolik olan herşeyden, dil merkezli Batı kültüründen kurtulmalı ve yükünü boşaltmalıdır. Gerek bir vantilatörün yaydığı havayı soluması, gerek kendini yaralaması, gerek uzun yürüyüşleri ya da hareketsizlikleri ile Abramoviç, dilin olmadığı bir durumu kendi bedeninde kavramaya çalışmaktadır. Performanslarını sergilerken aklının sadece burada ve şimdide olmasını ister. Gösterilerinde, susarak sadece bedenini sunmasının sebebi budur (Yılmaz, 2013: 375-376). Bu durumu sanatçı şu şekilde açıklamaktadır:"...Öyle zamanlar olmuştur ki sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız bile. O anda ne yapıyorsunuz onu yapıyorsunuzdur ama düşünmüyorsunuzdur, artık yola çıktığınızda kafanızdaki fikirden başka bir şey düşünmüyorsunuzdur. O an çok gariptir, söze dökemiyorum bile..." (Antmen, 2019: 237).

2.4.5. Arazi Sanatı

1960'ların sonunda ortaya çıkan "Arazi Sanatı", postmodern süreçte ortaya çıkan diğer sanatsal eğilimler gibi uygulama ve sergileme anlayışı açısından yeni bir arayış içerisinde olmuştur. Arazi Sanatı sanatçıları, kullanacakları arazinin sunduğu imkanları araştırmış ve çalışmalarında doğanın bir temsilini yapmak yerine bizzat doğayı kullanmışlardır (Farthing, 2014: 532). ABD'de, geniş arazilerde yapılan enstalasyon temelli sanat projeleri, geleneksel sanat anlayışında sıklıkla kullanılan "manzara"nın kullanım alanını büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatçılar tarafından yüzyıllar boyunca resmedilen, heykellerde kullanılan doğa görünümleri ve manzara, 1960'lardan itibaren gerçek bir mekana dönüşerek sanatçıların müdahalesine uğramaya başlamıştır. Akımın en önemli sanatçılarından olan Robert Smithson'un da ifade ettiği gibi "fırça yerine buldozer kullanan" sanatçılar, çoğunlukta geçici olan ama uzun süre kalıcılığını koruyabilecek örneklerin de olduğu birçok değişik arazi enstalasyonuna imza atmışlardır (Antmen, 2019: 251).

Kavramsal Sanat'ın bir parçası olarak gelişim gösteren Arazi Sanatı'nda sanatçılar, doğal malzemeler kullanarak dışavurumcu çalışmalar ortaya koymuşlardır. Her sanatçı, tek tipte bir yöntemle bağlı kalmadan farklı şekillerde çalışmışlardır. Bazıları araziye ve toprağı şekillendirmiş, bazıları ise geçici

işaretlemelemlerle doğada buldukları yerleri belgeleyip kayıt altına almışlardır. Bir kısım sanatçı da taş, toprak, kaya ve dal parçalarını galeri mekanlarına taşıyıp enstalasyonlar oluşturmuşlar ya da doğadan topladıkları malzemelerle açık havada çalışmalar yapmışlardır. Oluşturulan Arazi Sanatı eserleri, fotoğraf ve video aracılığıyla kayıt altına alınıp kalıcı olmaları sağlanmıştır. Doğal malzemelerle üretilen işlerin çoğu devasa boyutlardadır ve doğanın içerisinde yer almaktadırlar. Kentsel alanlardan uzak arazilerde gerçekleştirilen bu yapıtlar, doğal yollarla kendiliğinden değişmeye, aşınmaya ve yok olmaya terk edilmişlerdir. Arazi Sanatı'nın ilk örneklerinin birçoğu bugün sadece fotoğraf ve video kayıtlarından izlenebilmektedir (Hodge, 2016: 188-190).

Arazi Sanatı'nın öncü isimleri arasında yer alan en önemli sanatçılardan biri Robert Smithson'dır. New Jersey doğumlu Amerikalı sanatçı, ilk dönemlerinde Pop Sanat akımı kapsamında eserler üretmiş, 1964 yılından itibaren de Minimalizm akımını benimsemiştir. 1966'da New York'ta gerçekleşen "Primary Structures" isimli heykel sergisine katılan Smithson, sanat hayatının son dönemlerinde Arazi Sanatı ile ilgilenmiştir (Erden, 2010: 34). Smithson'ın 1970'te ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği "Sarmal Dalgakıran" (Spiral Jetty) isimli çalışması, en önemli çalışmalarındandır. Sanatçı, eskiden petrol çıkarmak için kullanılmış bir endüstriyel atık alanını Arazi Sanatı'nın en ünlü örneklerinden birine çevirmiştir. Yaklaşık olarak 6.650 ton toprak, kaya ve tuz kristalleri kullanılarak oluşturulan dalgakıran, spiral şeklindedir. Sanatçı, kamyon ve traktörlerle oluşturduğu spiral biçimi ile gölün merkezinde bulunduğu iddia edilen efsanevi girdapa göndermede bulunmaktadır ve aynı zamanda doğal yaşam-ölüm döngüsüne de vurgu yapmaktadır. Smithson'un bu yapıtı kısa bir zaman sonra suların yükselmesi ile uzun bir süre sular altında kalmıştır. 2002'de yaşanan kuraklığın da etkisiyle sular çekilmiş ve Sarmal Dalgakıran tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Su altında geçen süre zarfında kayalar beyaz tuz kristalleri ile kaplanmıştır. Sanatçı, fiziğin entropi yasasından ve tersine evrimden çok etkilenmiştir ve bu doğrultuda doğanın yalnızca var eden değil aynı zamanda yok eden vasfının da olduğu fikrini çalışmalarına yansıtmıştır. Bu çalışma, insanın doğa üzerindeki hakimiyetinin aslında mümkün olmadığını kanıtlar. Smithson, sanatsal bir amaç maksatlı doğayı kullandığı için doğa da oluşturulan eseri kendi bünyesine alma hakkını kullanmıştır (Antmen, 2019: 252-254; Farthing, 2014: 532-233; Kastner, 2010: 58).



Şekil 2.17. Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran” (Spiral Jetty), 1970, (Erden, 2010: 35)

“Toprak Sanatı”, “Çevre Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı” ve “Ekolojik Sanat” gibi çeşitli isimlerle anılan Arazi Sanatı’nın temelinde sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisi ve çevreci hareketi yer almaktadır. Çoğu Arazi Sanatı sanatçısı, sanatın ticarileştirilmesinin bir sonucu olan yapaylık ve samimiysizliğe karşıdır ve endüstrileşme ile kırsal bölgelerin yok edilmesine, doğallığın bozulmasına tepkili olmuştur. Bu sebeple sanatçılar çalışmalarında izleyicileri, teknolojik gelişmenin ve endüstriyel hızın zararlarını düşünmeye çağırmıştır. Arazi Sanatı, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, doğanın güzelliklerini görünür kılan ve teknoloji karşısında doğanın üstünlüğünü göstermeye çalışan bir sanat türüdür (Antmen, 2019: 251; Hodge, 2016: 191). Arazi Sanatı sayesinde doğal yaşama gösterilen ilgi kadar, doğada bulunan tarih öncesi kalıntılara ve tarihi eserlere yönelik merakın uyanışı da söz konusu olmuştur. Bazı Arazi Sanatı örneklerinin kendi haline bırakılıp doğal sürece tabi tutulması, geçmişten günümüze uzanabilmiş kültürel değerleri düşündürdüğü gibi, bugünün geleceğe bırakacağı eserleri de sorgulamamızı sağlar. Taş, toprak, kum gibi malzemelerle galeri mekanlarında sergilenen sanat “Toprak Sanatı” olarak nitelendirilirken, doğrudan doğanın kendisine müdahale edilerek gerçekleştirilen sanat ise “Ekolojik Sanat” olarak isimlendirilmiştir. Walter De Maria’nın 1977’de New York Dia Sanat Merkezi’nde sergilediği “New York Sanat Odası” isimli çalışması Toprak Sanatı’na verilebilecek örnekler arasındadır. 197 metre karelik bir alanda 300 kilo toprakla gerçekleştirilen bu enstalasyon, gerek görünüşü gerekse kokusu ile izleyiciyi doğayla buluşturmuştur. Ancak eser, sadece kapı aralığından izlenebiliyor olmasıyla da aslında insanların

doğadan ne kadar uzak olduklarını vurgulamak istemiştir. Arazi Sanatı'nın Ekoloji Sanat altbaşlığı altında inceleyebileceğimiz bir diğer eser de, Alan Sonfist'in 1975'te New York'ta gerçekleştirdiği bir kimyasal atık alanını iyileştirme ve alanı yeniden ağaçlandırma girişimi olan "Bakir Toprak Havuzu" isimli çalışmasıdır (Antmen, 2019: 253-255).

Büyük heykelsi çalışmaları ile Arazi Sanatı'na katkıda bulunan bir diğer önemli sanatçı Nancy Holt'dur. Holt'un astronomik yapılarından biri olan "Güneş Tünelleri", (Sun Tunnels) Utah'taki Büyük Havza Çölü'nde yer almaktadır (Farthing, 2014: 532). Çalışma, X konfigürasyonu şeklinde zemine yerleştirilmiş dört beton tünelden oluşmuştur. Yirmi altı metre uzunluğunda olan çalışmadaki her bir tünelde 18-25 cm çapında delikler bulunmaktadır. Bu delikler, farklı yıldız takımlarına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Ay ve güneşten gelen ışık, deliklerden süzülerek tünelin karanlık iç yüzeyinde yansıma oluşturmaktadır. Gündönümlerinin yaşandığı günlerde tüneller, güneşin doğma ve batma açıları ile aynı hizaya gelmektedir. Arazi üzerine özel bir konuma yerleştirilmiş bu enstalasyon, güneş ve ay döngülerine göre değişen ve izleyiciyi zamanın kozmik boyutuyla tanıştırmayı amaçlayan muazzam bir yapıttır (Kastner, 2010: 88).



Şekil 2.18. Nancy Holt, "Güneş Tünelleri" (Sun Tunnels), 1973-76, (Kastner, 2010: 88)

Arazi Sanatı ile birlikte Michael Heinzer ve Robert Smithson gibi öncü sanatçılar, sanatı stüdyo ve galeri dışına çıkartarak el değmemiş açık arazilere götürmüşlerdir. Sanatçılar, anıtsal büyüklükte heykel ve enstalasyon çalışmaları yaparak doğa üzerinde hak iddaa etmişlerdir. Bunun yanında Richard Long ve Hamish Fulton'da daha zarif işleriyle Arazi Sanatı'na katkı sunmuştur. İki sanatçı da doğaya mümkün mertebe az müdahale ederek sanat yapma felsefesini benimsemişlerdir ve aynı derecede başarılı olmuşlardır. İş makineleriyle tonlarca

toprak ve kaya taşımak yerine, kırsal alanlar boyunca uzun yollar yürüyerek geriye sadece ayak izleri ve bazen de bir işaret panosu bırakmayı tercih etmişlerdir. Bu eserler genellikle kısa ömürlüdür ve çekilen fotoğraflar, video kayıtları ve yazılı belgeler daha sonra gösterilmek üzere kullanılmıştır (Brawn, 2014: 72). Bugünkü bakış açımızla, bu sanatçıların ekolojik ahlakını ve sanat uğruna doğa üzerinde gerçekleştirdikleri eylemleri sorgulayabiliriz. Fakat bu kişiler, sanatçıların doğal nesnelere kullanım biçimleri ve onlara bakış açılarını radikal bir şekilde değiştirecek olan yeni bir avangard akıma önderlik etmişlerdir. Bu öncüler, sanatın doğa içerisinde yer alabileceğini ve doğanın malzeme olarak kullanılabilmesini ortaya koyarken aynı zamanda sanatın, doğal çevreyi iyileştirebileceğini de göstermişlerdir (Brawn, 2014: 11).

2.4.6. Enstalasyon Sanatı (Yerleştirme Sanatı)

“Enstalasyon Sanatı”nın kökleri 20. yüzyılın başlarına, özellikle de Dada ve Fütürizm hareketlerine kadar uzanmaktadır. 1909’da İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm akımı sanatçıları, çalışmalarında Sanayi Devrimi ürünlerini kullanmış, yeniliğe, değişime ve özgünlüğe kucak açmıştır. Fütüristlerin, sanat ile bilimi birleştirme çağrısı günümüzdeki Dijital Enstalasyon Sanatı’nın temel taşlarını oluşturmuştur. Dada sanatçılarının felsefesi ve yenilikleri, Enstalasyon Sanatı’nın obje yerleştirme ve mekan kullanma temel mantığının şekillenmesinde daha etkili olmuştur. Dadaizm, sanatı gündelik hayattan koparan sınırları yıkmıştır ve Performans Sanatı, kendine mal etme, izleyicinin sanata dahil olması gibi eylemlerin habercisi olarak Enstalasyon Sanatı’na zemin hazırlamıştır. Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere, yeni bir sanat formu olarak yerleştirmeye başlanan pek çok sanatçıya fikir oluşturmuştur. Duchamp’tan sonra Kavramsal Sanat’ın ve Anti-Sanat hareketinin önü açılmıştır ve hem sanat olarak nesnelere kullanılması hem de izleyicinin sürece katılması fikri sanat dünyasında yer kazanmıştır (Wands, 2006: 98-99).

1960’ların sonlarına doğru günlük konuşma diline giren “Enstalasyon” terimi, birçok sanat formu içerisinde kullanılan bir terim olmuştur. İlk zamanlarda bu sanat anlayışı, genellikle sergi mekanlarına ve galerilere uygun şekilde gerçekleştirildiği için “mekana özgü yapıtlar” olarak nitelendirilmiştir. Duchamp’ın hazır nesnelere ve Alman sanatçı Kurt Schwittwer’in “Merz” kolajları Enstalasyon Sanatı’nın temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Schwittwer, 1923’ten itibaren on yıl

boyunca Almanya'nın Hannover şehrinde bulunan evini, sanat eserine dönüştürmeye çabalamıştır. Aynı zamanda Yves Klein'in Paris'teki "Hammadde Düzeyindeki Duyarlığın Katı Resimsel Duyarlığa Dönüşmesi" isimli performansı için yaptığı "Boşluk" adlı eseri de Enstalasyon Sanatı'nın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Klein, çalışmasında tüm odayı beyaza boyayarak girişe mavi bir perde asmış ve sadece mekanı kullanmıştır. Serginin açılış gecesinde izleyiciler sanatçının "görünmez resim" dediği şeyi görmek için sıraya girmiştir (Farthing, 2014: 504).

1990'ların sanatındaki değişikliğin önemli sinyallerinden birisi Enstalasyon Sanatı olmuştur. Bazılarına göre bu sanat, satın alma ve satmaya direnen, terim manası gereği geçici ve hareket etmesi zor veya imkansız bir sanat olarak görülmüştür. Julie H. Reiss'in dediği gibi 1960'larda doğan enstalasyon, uzun uykusundan 1980'deki ticari yıllarında uyanmıştır. Enstalasyon Sanatı, yeniden uyanan biçimiyle, sanat dünyasının kalbinde, müzelerde yer almaya başlamıştır. Başlarda "Ortam-Çevre Sanatı" olarak isimlendirilmiş, sonrasında sergi salonlarında sergilenmeye başladığı için ismi "Enstalasyon" olarak değiştirilmiştir. Enstalasyon, bir süre sonra artık metalaşmaya direnmek zorunda kalmamıştır çünkü artık taşınabilir ve ücreti ödenen bir sanat haline gelmiştir (Stallabrass, 2004: 16).

Galeri ve müzelerin dışına da çıkabilen bu sanat türünün en çarpıcı örneklerinden biri, Christo ve Jeanne-Claude tarafından yapılmıştır. Çevre sanatında da sık sık ismi anılan dünyaca ünlü çift, çevre ile ilgili enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Amerikalı çiftin en ünlü eseri, Alman parlamento binasını alüminyumlaştırılmış polipropilen ve iple paketledikleri "Wrapped Reichstag" isimli çalışmasıdır. Bu tarz çalışmalar sanat piyasasında satılmadığı için sanatçılar, mali ihtiyaçlarının karşılamak amacıyla projenin taslak çizimlerini ve kolajlarını satmıştır (Farthing, 2014: 505).



Şekil 2.19. Christo ve Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag (Paketlenmiş Reichstag), 1971-95, (Perry and Wood, 2004: 213)

Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere ile birlikte başlayan, estetik bir değeri olmamasına karşın nesnelere galerilerde sanat eseri olarak sunulması, sanatın geleneksel anlayışına meydan okumuştur. İlk hazır nesne fikri olan “Bisiklet Tekerleği” fikri aslında ilk enstalasyon örneği olarak düşünülebilir. Şimdi Postmodern olarak adlandırabileceğimiz, 1960 ve günümüz arasında gelişen çoğu sanatta olduğu gibi Enstalasyon Sanatı'nda da Duchamp'ın fikirleri öncü olmuştur. 1960'ların başlarında “asamblaj” ve “çevre” terimleri, sanatçının belli bir alanı doldurmak için bir dizi malzemeyi bir araya getirdiği işi tanımlamak için yaygın bir şekilde kullanılmıştır. O sıra “Enstalasyon” terimi bir serginin nasıl düzenlendiği resimlerin nasıl asıldığı ile ilgili kullanılan bir kelime olmuştur (Oliveira, Oxley and Petry, 1994: 11-12). “Bir sanat enstalasyonu” ile “Enstalasyon Sanatı” arasında ince bir çizgi vardır. Bu belirsizlik enstalasyon teriminin, 1960'larda ilk kez kullanılmaya başlandığından beri vardır. Uzun bir süre enstalasyon sözcüğü sanat dünyasında bir serginin düzenlenme şeklini tanımlamak için kullanılmıştır. Oluşturulan sergi düzenlemelerinin fotoğrafik dökümantasyonuna, “enstalasyon çekimi” adı verilmiş ve bu isimlendirme sonrasında “Enstalasyon Sanatı”nın isimlendirilmesinde etkili olmuştur. O zamandan bu yana “bir sanat eseri enstalasyonu” ve “Enstalasyon Sanatı” arasındaki ayırım gittikçe bulanıklaşmıştır. Her iki terimin de ortak noktası nesnelere bir alanda nasıl konumlandırıldığı konusunda izleyicinin farkındalığını artırmaktır. Bir sanat esenstalasyonu, içerdiği bireysel çalışmalara göre ikincil önemdedir, oysa bir Enstalasyon Sanatı'nda mekan ve içindeki öğeler bütünü birincil

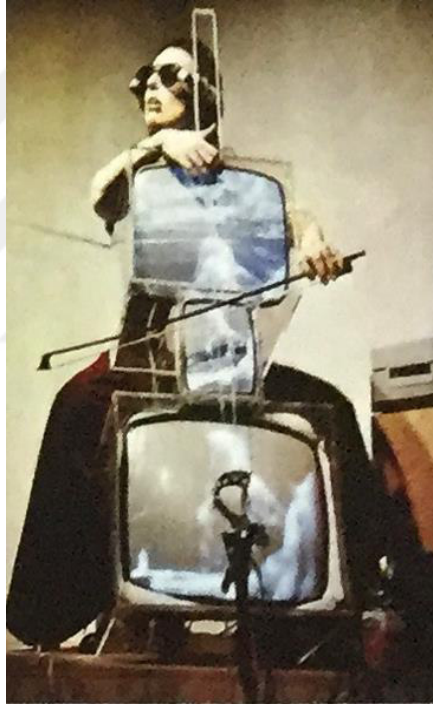
önemdedir ve tekil bir varlık olarak kabul edilmektedir. Enstalasyon Sanatı, izleyiciye doğrudan mekandaki gerçek bir mevcudiyet olarak hitap etmesi açısından geleneksel sanattan farklıdır. Enstalasyon Sanatı izleyiciyi, eseri uzaktan izleyen bir çift göz olarak değil aynı zamanda dokunan, koku alan ve işiten bir beden olarak düşünmektedir. İzleyicinin gerçek varlığı üzerindeki bu ısrar, Enstalasyon Sanatı'nın en temel özelliğidir (Bishop, 2005: 6).

2.4.7. Video Sanatı

Film, icat edildiğinden bu yana Salvador Dali, Andy Warhol ve Joseph Beuys'a kadar birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. 1960 yıllarında geliştirilen video teknolojisi, kayıt altına alınan görüntüyü anında oynatma imkanı tanimasından dolayı "Video Sanatı"nın doğmasına neden olmuştur. Video Sanatı sanatçıları, ses ve hareketli görüntü gibi formlarla oynayarak oluşturdukları yapıtlarında, genellikle popüler televizyon kültürünü, video ve filmleri eleştirmişlerdir. Video Sanatı ile herhangi bir kısıtlama olmadan istenilen uzunlukta, oyuncusuz, kurgusuz ve sessiz çekimler yapılabilmektedir. Aynı zamanda bu çalışmalar, bir enstalasyonun parçası olarak da kullanılabilmiştir (Farthing, 2014: 528). Çoğu teknoloji tabanlı sanat formu gibi Video Sanatı da bir icatla ortaya çıkmış ve gelişme göstermiştir. 1965'te piyasaya sürülen "Sony Portapak" taşınabilir kamerayı satın alan ilk sanatçılardan biri, Video Sanatı'nın öncülerinden sayılan Nam June Paik'tir. Woody ve Steina Vasulka çifti, New York'taki Kitchen'ı, 1971'de ilk olarak bir sanatçı kolektifi olarak kurmuşlardır ve bu kurum o zamandan beri hem video, müzik, dans, performans, sinema ve tiyatro açısından hem önemli bir merkez olmuştur hem de kapsamlı arşiv işlevi görmüştür (Wands, 2006: 142-143).

Video kullanılarak yapılan sanat, bugün "Video Sanatı" olarak nitelendirilmektedir. Video Sanatı çalışmalarının bazılarını film şeklinde televizyon ve bilgisayar ekranında, perde ya da duvarda bazılarını da çeşitli yerleştirme biçimleriyle izlenebilmektedir. Yapılış amacı ve sergileniş biçimine göre bu tür işler; "video filmi", "video yerleştirme", "video gösterisi", "video yansıtma" ya da "gösteri videosu" şeklinde adlandırılmaktadır. Uzun ya da kısa olan video, eğer duvara yansıtılıyorsa bunun adı "video yansıtma"dır. Eğer video, başka bir yapıtı belgelemek için çekilmişse bunun adı "gösteri videosu"dur. Bazı zamanlarda video, hem mekanın hem de bir yerleştirmenin parçasıdır ki bu da "video yerleştirme" olarak adlandırılmaktadır (Yılmaz, 2013: 405).

Video Sanatı'nın zamanla yaygınlaşmasıyla sanatçılar, farklı sunumlar oluşturarak çoklu ekran enstalasyonları yapmışlar ve projeksiyonlar kullanmışlardır. Video Sanatı'nın öncülerinden kabul edilen Koreli sanatçı Nam June Paik'in 1971 yılında gerçekleştirdiği "Çarpık Tv" isimli çalışması, herbirinde bir televizyon programının deforme edilmiş hallerinin oynatıldığı üç televizyondan oluşmaktadır. Televizyonlardan oluşan çellosu ve gözlükleriyle Charlotte Moorman, Paik'in ilk dönem çalışmalarında Video Sanatı sanatçısı olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Üç televizyondan oluşan enstalasyonda, ilk televizyonda çellist Moorman'ın canlı performansı, ikinci televizyonda diğer çellistlerle gerçekleştirilen bir video kolajı, üçüncü televizyonda ise aralıklı olarak kesintiye uğrayan bir televizyon yayını bulunmaktadır (Farthing, 2014: 528-529).



Şekil 2.20. Nam June Paik, Çarpık Tv, 1971, (Farthing, 2014: 529)

Bir diğer önemli Video Sanatı sanatçılarından bir tanesi de Judith Barry'dir. Sanatçının New York'taki Whitney Müzesi'nde sergilediği "Birinci ve Üçüncü" isimli videosu, en önemli eserlerindedir. Çalışma duvar yüzeyine yansıtılan kadın yüzünden oluşmaktadır. Görüntünün yansıtıldığı yer, bina içerisindeki katları birbirine bağlayan merdiven boşluğundaki duvarlardan birisidir. Normal şartlarda böyle bir ortamda bu tarz bir video görüntüsüyle karşılaşmak mümkün değildir.

Barry, bu görüntünün insanlarda yaratacağı psikolojik etkiyi muhakkak hesaplayarak bu çalışmayı gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 406-407).



Şekil 2. 21. Judith Barry, Birinci ve Üçüncü, 1987, (Yılmaz, 2013: 406)

2.4.8. Yoksul Sanat (Arte Povera)

“Yoksul Sanat” akımı, 1960 yıllarının ikinci yarısında kendini gösteren kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalya’da kendini göstermesi sonucu ortaya çıkmıştır. “Arte Povera” terimi ilk kez İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından 1967 yılında, dönemin sanat anlayışının genel özelliklerini tanımlamak için kullanılmıştır. Celant, Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski tarafından ortaya atılan “Yoksul Tiyatro” kavramından esinlenmiştir. Celant, akımın harekete ve gerçeklere dikkat çekmek istediğini ve “Yoksul Sanat” manasına gelen “Arte Povera”ın, sıradan malzemeler kullanarak elitizm karşıtı anlayış sergileyen sanatçıları kapsayan bir terim olduğunu dile getirmiştir. Dönemin diğer avangard sanat hareketleri gibi, sanat piyasasının ticari çıkarlarına bir başkaldırı niteliğinde olan akım, doğal, gelip geçici ve atık malzemelerin kullanılması gerektiğini savunmuştur (Antmen, 2019: 213; Farthing, 2014: 516). Celant’a göre yeni avangart akımların ortak özelliği günlük obje ve malzemelerin sanata taşınmasıdır. Sanatçıları gündelik nesnelere sanata dönüştüren birer simyacı olarak niteleyen Celant, izleyicileri bu malzemelerin geçirdiği kimyasal, fiziksel ve biyolojik dönüşümleri izlemeye davet etmiştir. Sanatçılar çalışmalarında ayna , cam,

neon ışıklar, gazete, toprak, çalı çırpı, ağaç gövdesi ve hatta canlı hayvanlar kullanmışlardır. Yoksul Sanat sanatçıları, 20. yüzyıl sanatının malzeme çeşitliliğini artırmış ve aynı zamanda bu malzemelerin süreç içerisindeki değişimini gözlemlenebilir hale getirerek sanat deneyimi sınırlarını genişletmiştir (Antmen, 2019: 213).



Şekil 2.22. Alighiero Boetti, Kumaş Üzerine İşleme, (Farthing, 2014: 518)

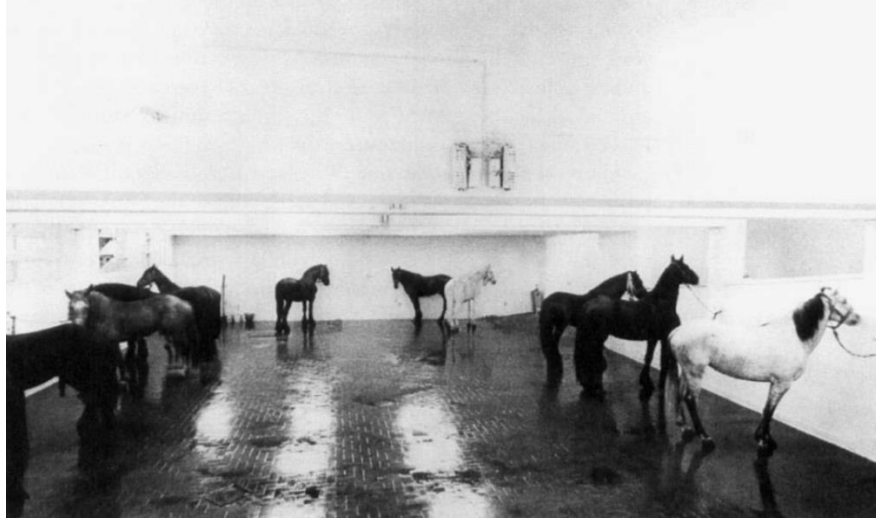
Her iki sanat türünün malzemesi basit nesnelere olsa da Yoksul Sanat, Pop Sanat'ın tüketim kültürünün basit fikirlere verdiği değere ve seri üretim eğilimine karşı durmuştur. Minimalizm gibi Yoksul Sanat da malzemelerin özgün özelliklerine vurgu yapmıştır ancak amaçları farklıdır. Yoksul Sanat sanatçıları için bu özellikleri ortaya çıkarmak, geleneğe karşı meydan okumanın bir yolu olmuştur. Alakasız nesnelere bir araya getirilmesinin sebebi absürt bir görüntü oluşturmak değil radikal bir yaklaşım sergilemektir (Farthing, 2014: 517). Yoksul Sanat akımı üyeleri arasında bulunan Alighiero Boetti, yüksek sanatı reddetmiştir ve üretim süreçlerinde kişisel tercihlerine açık bir tutum sergilemiştir. Sanatçının çalışmalarında Yoksul Sanat'ın özelliklerini görmek mümkündür. Boetti, büyük boyutlardaki kumaşların üzerine işlenen haritalardan oluşan bir dizi çalışma yapmıştır. Sanatçı kumaşın işlenmesini yapmaları için Afgan kadınlar çalıştırmıştır. Boetti, eserin yaratım sürecini dokumacılara bırakmakla ilgili şunları dile getirmiştir: "Ben hiçbir şey yapmadım. Temel fikir ve konsept akla geldikten sonra geriye kalan hiçbir şeyi kişisel olarak sanatçının yapması gerekmiyor." Sanatçı böylelikle izleyici arasındaki engelleri

ortadan kaldırdığını düşünmektedir. Her ülkenin, bayrağının rengi ve deseni ile temsil edildiği bu çalışma, sanatçının serisinin ilk parçasıdır ve son dokumaları 1992’de yapılmıştır. Zamanla içerisinde ülkelerin sınırları değiştikçe serideki diğer haritalar da değişmiştir (Farthing, 2014: 518).



Şekil 2.23. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967-74, (Farthing, 2014: 516)

Michelangelo Pistoletto’nun ünlü “Paçavralar İçinde Venüs” isimli eseri tarihi ile günceli, değerli ile değersiz bir araya getirerek kinayeli bir yaklaşım sergilemiştir. Yoksul Sanat’ın tipik örneklerinden olan bu enstalasyon çalışması, bir yandan tarihsel yapıtların onay kazanması süreçlerini düşündürürken bir yandan da İtalya’nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçıların girdiği çıkmazı düşündürmüştür (Antmen, 2019: 214-116). Akımın adını duyurmasında etkili olan en sansasyonel yapıtlardan birisi de Jannis Kounellis’in Roma’da gerçekleştirdiği “12 At” isimli enstalasyonudur. Sanatçı 1969’da Attico Galerisi’nde canlı atları sanat eseri olarak sergilemiştir. Yoksul Sanat sanatçılarının, sanatın alınıp satılabilir olmasına yönelik gösterdikleri tepkinin uç noktadaki bir örneği olan bu çalışma, sanatçının on iki tane atı galeriye bağlamasıyla gerçekleşmiştir. Aynı zamanda bu çalışma, doğadaki herhangi bir canlı ya da nesnenin sanat nesnesi olabileceğini de bir kez daha göstermiştir. Canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulması, doğal ve yapay nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldırılması açısından önemlidir ve bu anlamda Duchamp’tan biraz daha farklıdır (Antmen, 2019: 216; Yılmaz, 2013: 321).



Şekil 2.24. Jannis Kounellis, 12 At, 1969, (Hopkins, 2000: 171)

2.5. Lisans Eğitiminde Güncel Sanat'ın Yeri

Sanat eğitimcileri, yüksek öğretim kurumlarının Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında yetiştirilmektedir. Resim-İş Öğretmenliği Bölümünden mezun olan öğrenciler “Görsel Sanatlar Öğretmeni” ünvanını alırlar. Bu sayede çeşitli eğitim kurumlarında sanat eğitimcisi olarak görev almaya hak kazanırlar. Verilen eğitim, “Meslek Bilgisi”, “Genel Kültür” ve “Alan Bilgisi” alt başlıklar altında toplanmaktadır. Yüzde ellilik bir kısmı oluşturan Alan Bilgisi derslerinden bir tanesi de “Çağdaş Sanat” dersidir. Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı incelendiğinde Güncel Sanat'ı da içinde barındıran “Çağdaş Sanat” dersinin üçüncü sınıfın ikinci döneminde (altıncı yarıyıl) tek dönemlik zorunlu ders olarak okutulduğu görülmektedir. 2018 yılında Lisans Programlarında yapılan düzenleme öncesinde 3 ders saati olan Çağdaş Sanat dersi 2 ders saatine düşürülmüştür. Resim-İş Öğretmenliği Lisan Programına göre Çağdaş Sanat Dersi 19. yüzyılın sonundan başlayarak günümüze kadar süregelen sanat akımlarını ve hareketlerini ve bu akımlar içinde yer alan belli başlı sanatçıların ve eserlerinin karşılaştırmalı olarak tartışılmasını kapsar.

“Sanat Eleştirisi, Sanat Felsefesi, Çağdaş Türk Sanatı, Sanat Sosyolojisi” gibi içerisinde Çağdaş Sanatı ve Güncel Sanat konularını barındıran dersler programda seçmeli ders olarak verilmiştir. “Küratörlük, Eğitimde Yeni Medya, Web Tasarımı Eğitimi, Deneysel Atölye, Dijital Sanat, Eğitimde Sanal Geçeklik” gibi dersler bazı üniversitelerin programlarında seçmeli ders olarak yer almaktadır. Her dönem açılmaları mümkün olmamaktadır.

2.6. Tutum

Sosyal bilimler alanındaki çoğu kavram gibi tutum kavramıyla ilgili de tarih boyunca net bir tanım yapılamamıştır. Bunun sonucu olarak şimdiye kadar yapılan geleneksel tanımlardan her biri tutum kavramının farklı bir boyutuna vurgu yapmaktadır (Tavşancıl, 2018: 65). Baysal'a göre tutum, bireyin çevresindeki canlı veya cansız olan herhangi bir konuya karşı gösterdiği bir tepki ön eğilimidir. Tutumun konusu, bir bitki, bir olay, bir fikir, bir kişi veya kişiler topluluğu olabileceği gibi, herhangi bir soyut kavram da olabilmektedir. Bireylerin belli bir konuya karşı tutum sahibi olmaları için illa o konu ile ilgili doğrudan bir deneyim geçirmelerine gerek yoktur. Dolaylı olarak yani başkalarından görerek, duyarak ve bilgi edinerek elde ettikleri bilgiler doğrultusunda da insanlar tutum sahibi olabilmektedir (Baysal, 1981: 121-122).

Tutum, birey tarafından gerçekleştirilen zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki eğilimidir. Bu eğilimler, bireyin kendisine ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal olay ya da konuya karşı duygu, bilgi, deneyim ve güdülerine dayanarak örgütlenmektedir (İnceoğlu, 2011: 22-23). Tutumlar kişiye özgüdür ve şahsa atfedilen eğilimlerdir. Tutum, doğrudan gözlemlenebilen bir özellik olmadığından, ancak bireyin gözlemlenebilen davranışları incelenerek öngörülebilmektedir. Yani tutumlar ancak davranışa yansıdığında gözlemlenip ölçülebilmektedir (Çöllü ve Öztürk, 2006: 375).

Tutum üzerine yapılan çalışmalar uzmanları yıllardır meşgul etmektedir. Tutumların sosyal psikolojinin temelinde olmasının ve bu kadar araştırılmaya ve sorgulanmaya çalışılmasının birkaç sebebi vardır. Bunlardan bir tanesi insanların kendi tutumları ve başkalarının tutumları hakkında çok fazla konuşmasıdır. Bir insanı tanımaya çalışırken, fikir alırken, pazarlama anketlerinde ve bilimsel aştırmalarda tutumlardan yararlanmaktayız. Diğer bir sebebi de, insanların tutumları sayesinde davranışlarını öngörebilmemizdir. Bu varsayım o kadar kabul görmüştür ki insan doğası hakkındaki mantıklı görüşlerin temelini oluşturmaya hizmet etmektedir. İnsan davranışları amaçlıdır ve kişisel tercihleri yansıtmakta; kişisel tercihler de tutumları yansıtmaktadır. O zaman biz davranışı öngörmek için sadece tutumlara bakabiliriz. Yani sonuç olarak eğer insan davranışlarını değiştirmek istiyorsak onların tutumlarını değiştirmeliyiz (Smith, Nolen-Hoeksema, Fredrickson ve Loftus, 2015: 658-659).

2.7. Tutum Kavramının Ögeleri

Tutumlar, bilişsel, duyuşsal ve davranışsal olmak üzere üç ögeden oluşmaktadır. Bu üç öge arasında ilişkisel bir örgütlenmenin olduğu varsayılmaktadır. İnsanın bir konu ya da nesne hakkındaki deneyimleri, ona karşı nasıl bir tavır sergileyeceği ve ona karşı nasıl bir duygu geliştireceğini belirlemektedir. Bireyin herhangi bir şey hakkında bilişsel, duyuşsal ve davranışsal olarak ortaya koyduğu tavır onun tutumunun göstergesidir. Bu doğrultuda tutumun oluşabilmesi için bu üç öge arasında ilişkisel bir uyumun olması gerekmektedir (İnceoğlu, 2011: 29-30).

2.7.1. Bilişsel Öge

Zihinsel öge olarak da bilinen “Bilişsel Öge”, düşünsel ya da zihinsel işleyişin sistemleştirilmesi ile alakalı bir ögedir. Tutumun bilişsel ögesi, kişinin genellikle çevresindeki uyaranlarla ilgili olarak yaşadığı deneyimlerden sağladığı bilgi birikimine dayanmaktadır. Bu deneyimler de kişinin, o şeyle ilgili yaşadığı deneyimler aracılığı ile elde edilmektedir. Bireyin önce onda tutumu oluşturan bir tür uyarıcının var olduğunu doğrudan ya da dolaylı olarak bilmesi gerekmektedir. Çünkü varlığından haberdar olunmayan herhangi bir şey için tutum oluşturulamaz (İnceoğlu, 2011: 35-36).

Daha önceden edinilmiş tutum sergileyeceğimiz şey ile ilgili düşünce, bilgi ve inançlar, tutumun bilişsel ögesini oluşturmaktadır. Birey çeşitli kaynaklardan tutum nesnesi ile ilgili topladığı bilgileri zihnindeki mevcut diğer bilgilerle birleştirerek bir inanç sistemi ortaya koymaktadır. Tutum, düşünce ve inançların birçok ortak noktası vardır. Bu kavramların üçü de davranış oluşturmak için öğrenilmiş eğilimlerdir (Çöllü ve Öztürk, 2006: 379-380)

Tutum nesnesi hakkında edindiğimiz bilgiler, gerçeklik derecesi oranında kalıcı ya da geçici olabilirler. Bilgi değişikliği tutum değişikliğine sebep olabilmektedir (İnceoğlu, 2011: 36). İnsanlar tarafından övgüyle bahsedilen bir şahsa dolaylı yoldan edindiğimiz bilgiler sayesinde olumlu tutum sergileyebiliriz. Tanıştığımızda aslında öyle olmadığını gözlemlediğimiz aynı şahıs hakkında bu sefer olumsuz tutum sergileyebiliriz. Yani sonuç olarak değişen bilgi ve deneyimler tutumumuzun da değişmesine sebep olmaktadır.

2.7.2. Duyuşsal Öge

Çevre ile ilgili deneyimlerin olumlu olumsuz olaylarla sınıflandırılması ve bu sınıflandırmanın istenilen ya da istenilmeyen amaçlar ile ilişkilendirilmesi söz konusudur. Böyle bir ilişkinin varlığı tutumun duyuşsal (duygusal) ögesini temsil etmektedir. Ancak duyuşsal öge diğer ögelere bağımsız değildir. Bireyin deneyimleri ve bilgi birikiminden oluşan bilişsel öge, duyuşsal ögenin gelişmesinde önemlidir. Eğer bireyde herhangi bir uyarıcı karşısında olumlu ya da olumsuz duygu gelişmişse, bu demektir ki daha önce birey bu uyarıcılara maruz kalmıştır. Dolayısıyla söz konusu uyaranların hatırlanması tutum konusuna yönelik tepkilerin olumlu ve olumsuz olmasına yol açacaktır (İnceoğlu, 2011: 31).

Duyuşsal öge, kişinin herhangi bir şeye karşı sergilediği gözlemlenebilen duygularıdır. Örneğin, kişinin tutum nesnesini gördüğü zaman heyecanlanması, mutlu olması gibi tepkiler duyuşsal ögeyi ifade etmektedir. Duyuşsal öge, kişiden kişiye değişen hoşlanma ya da hoşlanmama durumunu oluşturan duygusal bir durumdur (Çöllü ve Öztürk, 2006: 381). Bireyler, çoğu zaman bir şeye yönelik tutumunu ona yönelik duygularını ifade ederek gösterirler. Bu sebeple tutumların, zaman zaman sadece duygulardan ibaret olduğu düşünülmektedir. Oysaki tutumlar biliş, duyuş ve davranış eğilimlerinin bütünleşmesi ile oluşan daha karmaşık bir yapıya sahiptirler (Kartal ve Bardakçı, 2019: 4).

2.7.3. Davranışsal Öge

Belli bir tutum nesnesine karşı olumlu ya da olumsuz tutum içerisinde olan bir birey, bu tutumu davranışları ile gösterme eğilimi içerisinde olacaktır. Bu eğilimler bireyin nesneye yönelik görüşlerinden, sözlerinden, ya da hareketlerinden gözlemlenmektedir (Kartal ve Bardakçı, 2019: 4). Davranışsal öge, bireyin belli bir uyarıcı grubundaki tutum nesnesine karşı gösterdiği psikomotor eğilimini yansıtır. Bu psikomotor eğilimleri birey, sözleriyle ya da hareketleriyle gösterebilmektedir. Bu eğilimler, alışkanlıklar, normlar ve söz konusu olan tutum nesnesi ile dolaylı yoldan edinilmiş tutum ile etkileşim halindedir. Bu nedenle iki tür davranıştan söz edilebilir. Bunlardan bir tanesi duygusal davranış, diğeri ise kuralsal (normatif) davranıştır. Duygusal davranış adı üzerinde tutum konusunun sevilen ya da sevilmeyen bir durumla bağdaştırılması ile ortaya çıkmaktadır. Kuralsal davranış ise doğru olan davranışın ne olduğu konusundaki inançlara dayanmaktadır (İnceoğlu, 2011: 36-37).

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma iki aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşama, ölçek geliştirme aşamasıdır. “Güncel Sanat Tutum Ölçeği”nin geliştirilmesi aşamasında metodolojik bir çalışma yöntemi tercih edilmiş ve geliştirilen ölçeğin geçerlik ve güvenilirlik katsayıları incelenmiştir. İkinci aşamada ise geliştirilen ölçek, tutumlarının ölçülmesi hedeflenen örneklem grubuna uygulanmış ve tutum ile ilgili veriler elde edilip analiz edilmiştir.

Araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan “Tarama Modeli” kullanılmıştır. “Tarama modelleri geçmişte ya da halen varolan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2006: 77). Nicel Araştırma Deseni’nin temel amacı, araştırma sonucunda elde edilen bulguların sayısal değerlerle ifade edilmesi ve belirlenmek istenen özelliğin somut bir şekilde ölçülebilmesidir (Ekiz, 2009: 99). Bu sayede olgu ve olaylar, net bir şekilde nesnelleştirilerek gözlemlenebilir, ölçülebilir ve sayısal olarak ifade edilebilir hale gelmektedir.

Tarama modelinde sıklıkla kullanılan veri toplama araçları, ölçekler ve anketlerdir. Bu kapsamda veri toplamak amacıyla, araştırmacı tarafından geliştirilen GSTÖ kullanılmıştır. Araştırmanın geçerliği ve güvenilirliği açısından kısa süre içerisinde oldukça fazla kişiye ulaşma olanağı sağlaması, katılımcılara düşünebilmek için yeterli zaman ve özgür düşünme ortamı sunması, daha kesin ve net bilgiye ulaşma imkanı sağlaması, bu yöntemin tercih edilmesinde etkili olmuştur.

3.2. Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Araştırmanın evrenini, Üniversitelerin Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören tüm sınıf düzeyindeki öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın “Güncel Sanat Tutum Ölçeği”nin geliştirilmesini amaçlayan ilk aşamasının örneklem grubunu, Trabzon Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Programında öğrenim gören tüm sınıf düzeyindeki öğrenciler oluşturmaktadır. Bu aşamada 249 katılımcıya ulaşılmış ve elde edilen veriler üzerinde geçerlik ve güvenilirlik analizleri yapılmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasının örneklem grubunu ise Türkiye geneli her bölgeden en az bir üniversite olmak koşuluyla on farklı

üniversitede öğrenim gören 459 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışmaya dahil edilen üniversiteler; Gazi Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi, Dicle Üniversitesi, Fırat Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi olarak belirlenmiştir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Katılımcıların demografik verilerini elde etmek için araştırmacı tarafından oluşturulan “Kişisel Bilgi Formu” kullanılmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında Güncel Sanat Tutum Ölçeği'nin geliştirilmesi için 5'li likert tarzında 34 maddeden oluşan taslak ölçek kullanılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında, örneklem gurubunun Güncel Sanat'a yönelik tutumlarını ölçmek amacıyla, araştırmanın ilk aşamasında geliştirilen 5'li Likert tarzında 28 maddeden oluşan “GSTÖ” kullanılmıştır.

3.3.1. Kişisel Bilgi Formu

Uzman görüşü alınarak araştırmacı tarafından oluşturulan “Kişisel Bilgi Formu”nda, katılımcıların öğrenim gördükleri üniversiteye, sınıf seviyelerine, cinsiyetine, yaş aralığına, mezun oldukları lise türüne, ikamet yerine, aile gelir düzeyine ve anne-baba eğitim durumuna yönelik maddeler bulunmaktadır.

3.3.2. Güncel Sanat Tutum Ölçeği (GSTÖ)

Sosyal bilimlerde tutum ölçmek 1920 yılından sonra önem kazanmış ve önemli bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmıştır. Thurstone, Guttman ve Likert, tutum ölçekleri geliştiren ve ölçeklerine kendi isimlerini veren en önemli isimlerdendir. Literatüre önemli katkılar sağlayan bu üç isimden her biri farklı yaklaşımlar kullanarak ölçek geliştirmişlerdir. Likert'in yaklaşımına göre katılımcılar, sorulara evet-hayır gibi ikili yanıtlar vermek yerine her maddeye dereceli bir şekilde yanıt verilebilmektedir ve verilen yanıtlar bir toplam oluşturabilmektedir. Bu yöntem “Likert Ölçeği” olarak isimlendirilmiştir (Punch, 2005: 91-92).

Araştırmada, Eğitim Fakültelerinin Resim-İş Öğretmenliği Programlarında eğitim görmekte olan öğrencilerin Güncel Sanat'a yönelik tutumlarının incelenmesi için araştırmacı tarafından geliştirilen Likert tipi tutum ölçeği kullanılmıştır.

Geliştirilen Likert tipi GSTÖ, 28 maddeden oluşmaktadır ve bu maddelerden 15'i olumlu 13'ü olumsuz tutumu ölçmektedir. Beşli derecelendirme madde tipi şeklinde olan ölçekte derecelendirme; “tamamen katılıyorum, katılıyorum, kararsızım, katılmıyorum ve hiç katılmıyorum” ifadelerinden oluşmaktadır. Olumlu tutumu ölçen “tamamen katılıyorum” seçeneği 5 puandır, olumsuz tutumu ölçen “tamamen katılıyorum” seçeneği ise 1 puandır. Bu doğrultuda, 28 maddeden oluşan GSTÖ'den alınabilecek en yüksek puan 140, en düşük puan ise 28'dir.

GSTÖ'nün geçerlik ve güvenirlik analizleri 249 veri üzerinde gerçekleştirilmiştir. Ölçeğin KMO (Kaiser-Meyer-Olkin) değeri .93 ve Barlett's Küresellik testi değerleri $\chi^2 = 3622.630$, $sd = 378$, $p < .001$ 'dir. Ölçek, toplam varyansın %39.93'ünü açıklayan tek faktörlü bir yapıya sahiptir. GSTÖ'nün Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı .93 ve Testi Yarıya Bölme (Split Half) korelasyon değeri .90'dır.

Tablo 3.1. GSTÖ'nün değerlendirme ölçütleri

Olumlu Tutumu Ölçen	Puanlar	Değerlendirme aralığı	Değer
Tamamen katılıyorum	5	4.21 – 5.00	Çok olumlu
Katılıyorum	4	3.41 – 4.20	Olumlu
Kararsızım	3	2.61 – 3.40	Orta
Katılmıyorum	2	1.81 – 2.60	Olumsuz
Hiç katılmıyorum	1	1.00 – 1.80	Çok olumsuz

3.4. Veri Toplama Süreci

Araştırmanın etik kurul izni, 2021/66 karar sayısı ile (Ek 1) Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan alınmıştır. Araştırmanın ilk aşaması olan ölçek geliştirme aşamasında, 34 maddeden oluşan taslak ölçek, gerekli izinler alındıktan sonra, belirlenen üç üniversitenin Resim-İş Eğitimi Programlarında öğrenim gören tüm öğrencilere gönüllülük esasına dayalı olarak web üzerinden (google formlar) uygulanmıştır. Öğrenciler taslak ölçeği yaklaşık olarak on dakikalık süre içerisinde cevaplandırabilmişlerdir.

Araştırmanın ikinci aşamasında, Kişisel Bilgi Formu ve geliştirilmiş olan Güncel Sanat Tutum Ölçeği, tutumlarının ölçülmesi hedeflenen örneklem grubuna uygulanmıştır. Araştırmanın bu aşamasının örneklem grubunu oluşturan on üniversiteden gerekli izinler alınmış ve öğrencilerin uygun olduğu zaman

belirlenmiştir. Ölçme araçlarının gönüllülük esasına dayalı olarak web tabanlı uygulaması yapılmıştır. Öğrenciler ölçme araçlarını yaklaşık olarak yedi dakikalık bir süre içerisinde cevaplandırabilmişlerdir.

3.5. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde Statistical Package for Social Sciences 24.0 (IBM SPSS Corp; Armonk, NY, USA) paket programı kullanılmıştır. Araştırmanın ölçek geliştirme aşamasında elde edilen veriler geçerlik ve güvenilirlik analizlerine tabi tutulmuş ve bu amaçla Açıklayıcı Faktör Analizi (AFA) gerçekleştirilmiştir. Güvenirlik analizleri için Cronbach alfa iç tutarlılık katsayısı, madde toplam korelasyonundan ve Testi Yarıya Bölme (Split Half) tekniklerinden faydalanılmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasında ölçekten elde edilen skorlar ile demografik değişkenler, Bağımsız Örneklem t Testi, One Way Anova ve Kruskal Wallis Testleri kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışmanın anlamlılık düzeyi $p < .05$ olarak kabul edilmiştir.

4. BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın birinci aşamasına yönelik GSTÖ'nün kapsam ve yapı geçerliliğine ve güvenilirlik analizlerine ilişkin bulgulara ve ikinci aşamasına yönelik ise katılımcıların kişisel bilgi ve GSTÖ puan ortalamalarına ilişkin bulgulara yer verilmektedir.

4.1. Araştırmanın Birinci Aşamasına Yönelik Bulgular

Aşağıda GSTÖ'nin geliştirilmesi süreci ile ilgili işlem basamaklarına ve psikometrik işlemlere yer verilmektedir.

4.1.1. GSTÖ'nün Kapsam Geçerliliği

Ölçek geliştirme çalışmasında öncelikle olarak ölçülmek istenen tutum nesnesinin gözlenebilir ve ölçülebilir bir biçimde tanımın yapılması ve ölçek tekniğine uygun olarak ifade edilmesi gerekmektedir (Tavşancıl, 2018: 11). Ölçekte yer alacak maddelerin belirlenmesi için önce ilgili alandaki literatür geniş olarak okunmuş, ölçülmesi hedeflenen tutum konusunun kapsamı ve öğeleri belirlenmiş ve özelliğın kavramsal-kuramsal tanımlaması yapılmıştır. Maddelerin belirlenmesi aşamasında, geliştirilecek ölçeğın hedef kitlesi kimlerden oluşuyor ise bu hedef kitleden oluşan küçük bir örnekleme sorular sorularak ilgili konuya ilişkin görüşleri alınır (Kartal ve Bardakçı, 2019: 26). Bu doğrultuda ölçekte yer alabilecek tutum ipuçlarının tespitini sağlamak için beş tane klasik sorudan oluşan görüşme formu hazırlanarak, temsil edici 17 kişilik örnekleme grubuna uygulanmıştır ve uygulama sonucunda daha çok dile getirilen ve tekrar edilen ifadeler belirlenmiştir. Literatürde geliştirilmiş olan benzer ölçekler incelenmiş ve uzmanlardan konu ile ilgili görüşler alınmıştır.

İnsan davranışları yapısal olarak üç grupta toplanır. Bunlar, bilişsel öge, duyuşsal öge ve davranışsal ögedir. Bu nedenle madde havuzunu oluşturan tutum maddeleri, tutum nesnesi ile alakalı olabilecek davranışlarda yer alan bilişsel, duyuşsal ve davranışsal öğelerin tümünü kapsamalıdır (Erkuş, 2019: 32; Tavşancıl, 2018: 142). Bu bilgiler doğrultusunda, literatür taramasından, görüşme formlarından ve uzman görüşlerinden elde edilen bilgilere bağlı olarak Güncel Sanat tutumunun bilişsel, duyuşsal ve davranışsal öğeleri belirlenip her öge ile ilgili ifadeler yazılmıştır. Güncel Sanat tutumunu belirlemeye yönelik ilk önce 53 ifadeden oluşan madde havuzu oluşturulmuştur. Bu maddelerden, 21'i bilişsel, 19'u duyuşsal ve 13'ü

davranışsal ögeyi ifade etmektedir. Katılımcıların maddeleri boş bırakmasını ve özensiz cevaplar vermesini önlemek için ölçekteki tutum maddelerin yarısı olumlu diğer yarısı olumsuz ifadelerden oluşmalıdır (Tezbaşaran, 2008: 13). Oluşturulan madde havuzunda 28 olumlu, 25 olumsuz ifade yer almaktadır.

“Taslak ölçekte yer verilecek maddelerin belirlenmesinde ve ölçeğin kapsam geçerliğinin incelenmesinde en sık kullanılan yöntem uzman görüşüne başvurulmasıdır” (Kartal ve Bardakçı, 2019: 26). Oluşturulan madde havuzundaki ifadeler, dil ve kapsam geçerliği bakımından alana ve dile hakim 4 sanat eğitimi uzmanı, 2 ölçme değerlendirme uzmanı ve 3 dil uzmanı tarafından incelenmiştir. Uzmanlar tarafından maddeler değerlendirilerek, ölçekte kalması, çıkarılması ya da düzeltilmesi gereken maddeler belirlenmiş ve maddelerin kavramsal-kuramsal çerçeveyi temsil etme derecelerine karar verilmiştir. Uzman görüşleri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılmış ve madde sayısı 34’e düşürülmüştür. 34 maddeden oluşan taslak ölçekte, hedeflenen tutumu ölçmeye yönelik 19 olumlu, 15 olumsuz ifade yer almaktadır.

Tutumları ölçmek amacıyla Likert tarafından geliştirilen yöntem “dereceleme toplamlarıyla ölçekleme” olarak da isimlendirilir. Bu yöntemde katılımcılara tutumu ölçen ifadeler sunulur ve onlara bu ifadelere “tamamen katılıyorum, katılıyorum, kararsızım, katılmıyorum ve hiç katılmıyorum” şeklinde beş farklı cevap seçeneği sunulur (Erkuş, 2019: 55). Bu doğrultuda hazırlanan Likert tipi taslak ölçekte kullanılan her madde, beşli derecelendirme soru tipi şeklindedir. Derecelendirme; “tamamen katılıyorum, katılıyorum, kararsızım, katılmıyorum ve hiç katılmıyorum” ifadelerinden oluşmaktadır. Bu sayede katılımcılardan kendilerine en uygun dereceyi seçmelerine olanak verilmiştir. Olumlu tutumu ölçen “tamamen katılıyorum” seçeneği 5 puandır. Olumsuz tutumu ölçen “tamamen katılıyorum” seçeneği ise 1 puandır. Bu doğrultuda, taslak ölçekten alınabilecek en yüksek puan 170, en düşük puan ise 34’tür.

Son olarak cevaplayıcı yönergesi yazılmış, kapsam ve görünüş geçerliliği sağlanarak taslak ölçek uygulamaya hazır hale getirilmiştir. Erkuş’a göre uygulamaya hazır hale getirilen ölçeğin, örnek bir hedef kitle üzerinde deneme uygulamasının yapılması çok faydalı olmaktadır. İfadelerin okunabilir ve anlaşılabilirliği, anlaşılmayan yerlerin belirlenmesi, yanlış yazılmış yerlerin saptanması, ortalama cevaplama süresinin belirlenmesi gibi açılardan ön deneme

uygulaması önemlidir (Erkuş, 2019:55). Bu doğrultuda taslak ölçek hedef kitleyi kapsayan 20 kişilik gruba uygulanmış, anlaşılmayan ifadeler ile ilgili görüşler alınmış ve öneriler doğrultusunda son düzeltmeler yapılmıştır. Taslak ölçek Trabzon Üniversitesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Resim-İş Eğitimi öğrencilerine uygulanmıştır. Elde edilen 249 veri üzerinde geçerlik-güvenirlik ve faktör analizleri yapılarak ölçek geliştirme aşaması tamamlanmıştır.

4.1.2. GSTÖ'nün Yapı Geçerliliği

Ölçek geliştirme ile ilgili işlemlere başlamadan önce dağılımın uygunluk taşıyıp taşımadığı Çarpıklık (Skewness) ve Basıklık (Kurtosis) katsayılarına bakılarak normal dağılıma uygun olduğu gözlenmiştir (Tabachnick, Fidell ve Osterlind, 2001). Bu işlemden sonra GSTÖ'nün yapı geçerliği işlemlerine geçilmiştir. Öncelikle verilerin faktör analizine uygun olup olmadığını belirlemek için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) örneklem yeterliliği ve Barlett's Küresellik testi yapılmıştır. İşlem sonucunda KMO değeri .92 olarak bulunmuştur. Kaiser, KMO değerinin 1'e yaklaştıkça mükemmel, .50'nin altında ise kabul edilemez olduğunu ifade etmektedir (Tavşancıl, 2018: 50). Kuramsal bilgi dikkate alındığında bu değer .60'tan büyük olması gerekir ve ölçek değeri bunu mükemmel derecede sağlamaktadır. Barlett's Küresellik testi sonucu da anlamlı ($\chi^2 = 4083.877$, $sd = 561$, $p < .001$) bulunmuştur.

Toplam 34 maddeden oluşan GSTÖ'nün faktör yapısını incelemek için Temel Bileşenler Analizi yapılmıştır. Maddeler serbest bırakıldığında 5 faktörlü bir yapı ortaya çıkmıştır. Çapraz yüklenmeler, birbirine yakın faktör yükleri ve kuramsal bilgi de göz önünde bulundurularak alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda yapı, tek faktöre zorlanmıştır. Otaya çıkan öz değeri 1.00'dan büyük tek faktörlü yapı, toplam varyansın %35.74' ünü açıklamaktadır.

Ölçme değerlendirme alanlarındaki uzmanların görüşleri doğrultusunda faktör yükü .40'ın altında olan ve tek faktör varyansını bozan altı (m4, m7, m11, m13, m15, m32) maddenin ölçekten çıkarılmasına karar verilmiştir. Geri kalan 28 madde üzerinde faktör analizi işlemleri yeniden gerçekleştirilmiştir. GSTÖ'nün 28 maddesi üzerinde yapılan faktör analizi sonucunda KMO değeri .93, Barlett's Küresellik testi değerleri $\chi^2 = 3622.630$, $sd = 378$, $p < .001$ olarak tespit edilmiş ve anlamlı

bulunmuştur. Temel Bileşenler Analizi sonucunda toplam varyansın %39.93'ünü açıklayan tek faktörlü bir yapı elde edilmiştir. Tek faktörlü yapılarda açıklanan varyansın %30 ve üzerinde olması yeterli görülmektedir (Çokluk, Şekercioğlu, Büyüköztürk, 2012: 197).

Tablo 4.1. incelendiğinde 28 ifadeden oluşan ölçeğin maddelerinin faktör yük değerleri .34 ile .79 arasında değiştiği görülmektedir. Kuramsal bilgi dikkate alındığında madde yük değerleri kabul edilebilir aralıktadır. Tablo 4.1. incelendiğinde maddelerin ortak varyanslarının .12 ile .63 arasında değiştiği görülmektedir. Faktör ortak varyansın .10'dan büyük olması gerekir (Çokluk vd., 2012: 197). Bu doğrultuda maddelerin ortak varyanslarının kabul edilebilir aralıkta olduğu görülmektedir.

Araştırmanın ikinci aşaması için toplanan 459 veri üzerinden faktör analizleri tekrar yapılmıştır. Bu işlemler sonucuna göre ölçeğin KMO değeri .94, Barlett's Küresellik testi değerleri $\chi^2 = 6250.270$, $sd = 378$, $p < .001$ olarak tespit edilmiştir. Analiz sonucunda yapı toplam varyansın %38.55'ini açıklamaktadır. Yapılan bu işlemlerde ölçeğin birinci aşamada belirlenen değerlerine çok yakın değerler elde edilmiştir. Daha geniş örneklem grubunda benzer sonuçlar verdiği tespit edilmiştir.

Tablo 4.1. GSTÖ'nün faktör analizi sonuçları

Madde	Yapı Matriksi	Yapı 1	Ortak Varyans
m1	Güncel Sanat uygulamalarında, sanatçının kendi bedenini kullanması dikkatimi çeker.	.425	.180
m2	Güncel Sanat'ta, tekniğin ve malzemenin sınırsız olması bana cazip gelir.	.370	.137
m3	Teknolojinin sanat alanına girmesinden rahatsız olurum.	.341	.116
m5	Güncel Sanat adı altında yapılan çalışmaları, gereksiz bulurum.	.524	.275
m6	Güncel Sanat eserlerinin, ne anlatmak istediklerini merak ederim.	.642	.412
m8	Güncel Sanat'ın ifade biçimlerini, çalışmalarımda kullanmayı tercih etmem.	.506	.256
m9	Güncel Sanat eserleri, dikkatimi çeker.	.734	.539
m10	Güncel Sanat eserlerini, beğenmem.	.702	.493
m12	Güncel Sanat gelişmelerini yakından takip ederim.	.474	.224
m14	Güncel Sanat eserlerini izlemekten zevk alırım.	.762	.581
m16	Güncel Sanat eserlerinin, sanata katkısının olmadığını düşünürüm.	.655	.429
m17	Çağdaş Sanat fuarlarını ve binalarını takip etmem.	.520	.270
m18	Güncel Sanat ile ilgili tartışmalara, ilgi duyarım.	.494	.244
m19	Güncel Sanat eserleri, bana anlamsız gelir.	.734	.538
m20	Güncel Sanat'ı öğrendikçe sanata ilgilim azalır.	.718	.516
m21	Hazır nesnelere (günlük hayatta kullanılan nesnelere), sanat malzemesi olarak kullanılmamalıdır.	.454	.206
m22	Güncel Sanat'ın, bana farklı perspektifler sağladığını düşünürüm.	.672	.451
m23	Güncel Sanat, ilgi alanıma girmez.	.706	.499

m24	Güncel Sanat çalışmalarını, yaratıcı bulurum.	.754	.569
m25	Güncel Sanat anlayışının, geleneksel sanat anlayışını olumsuz etkilediğini düşünürüm.	.599	.358
m26	Sanat çalışmalarımda, farklı malzeme ve teknikler kullanmayı denerim.	.372	.138
m27	Güncel Sanat, özgür düşüncenin önünü açar.	.702	.493
m28	Güncel Sanat uygulamalarındaki farklı fikirler, beni heyecanlandırmaz.	.627	.393
m29	Güncel Sanat ile ilgili daha çok şey öğrenmek isterim.	.771	.594
m30	Güncel Sanat'ın, sanat alanında önemli bir yeri yoktur.	.736	.541
m31	Güncel Sanat eserlerinin yer aldığı galeri ve müzelerde bulunmaktan keyif alırım.	.793	.629
m33	Güncel Sanat uygulamalarını severim.	.781	.611
m34	Güncel Sanat uygulamalarındaki farklı fikirler, beni şaşırtır.	.699	.489

4.1.3. GSTÖ'nün Güvenirlik Analizleri

GSTÖ'nün güvenirlik analizleri için Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı ve Testi Yarıya Bölme (Split Half) teknikleri kullanılmıştır. Derecelendirilmiş Likert tipi tutum ve kişilik ölçeklerinde, güvenirlik analizi kapsamında Cronbach Alfa katsayısı hesaplanır (Thorndike, Cunningham, Thorndike ve Hagen, 1991'den aktaran Tavşancıl, 2018: 29). Cronbach Alfa katsayısı .70'ten büyük bir değer alırsa ölçeğin güvenilir olduğu söylenebilir (Kartal ve Bardakçı, 2019: 87-88). Toplam 28 maddeden oluşan ölçeğin Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı .93 olarak bulunmuştur. Ölçekte yer alan madde sayısının iki bölüme ayrılması yöntemi ile elde edilen güvenirlik katsayısı, eşdeğer iki yarı güvenirliliği olarak adlandırılır ve ölçek güvenirliliği belirleme yöntemlerinden en çok tercih edilenidir (Tavşancıl, 2018: 27) Testi yarılama tekniği ile yapılan işlemde ölçeğin korelasyon değeri .90 ($p < .001$) olarak hesaplanmıştır.

Araştırmanın ikinci aşaması için toplanan 459 veri üzerinden güvenirlik analizleri tekrar yapılmıştır. Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı yine .93 olarak bulunmuştur. Testi yarılama tekniği ile yapılan işlemde ise ölçeğin korelasyon değeri .88 ($p < .001$) olarak hesaplanmıştır. Yapılan bu işlemlerde ölçeğin birinci aşamada belirlenen değerlerine çok yakın değerler elde edilmiştir. GSTÖ'nün daha geniş örneklem grubunda benzer sonuçlar verdiği tespit edilmiştir.

4.2. Araştırmanın İkinci Aşamasına Yönelik Bulgular

Bu bölümde Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin kişisel bilgilerine ve GSTÖ puan ortalamalarına yönelik bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 4.2. Katılımcılara ait kişisel bilgilere yönelik bulgular

Değişken		f	%
Üniversite	Gazi Üniversitesi	31	6.8
	Çukurova Üniversitesi	30	6.5
	Pamukkale Üniversitesi	41	9.1
	Dicle Üniversitesi	63	14
	Fırat Üniversitesi	30	6.7
	Atatürk Üniversitesi	30	6.5
	Giresun Üniversitesi	43	9.6
	Marmara Üniversitesi	52	11.6
	Dokuz Eylül Üniversitesi	42	9.3
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	97	21.6
Toplam	459	100	
Sınıf	1. Sınıf	102	22.2
	2. Sınıf	107	23.8
	3. Sınıf	94	20.5
	4. Sınıf	156	34
Toplam	459	100	
Cinsiyet	Kadın	349	76
	Erkek	110	24
Toplam	459	100	
Yaş Dağılımı	18-20	133	29
	21-24	233	50.8
	25-28	48	10.5
	29 ve üzeri	45	9.8
Toplam	459	100	
Mezun Olunan Lise	Güzel Sanatlar Lisesi	155	33.8
	Fen Lisesi	2	0.4
	Sosyal Bilimler Lisesi	11	2.4
	Anadolu Lisesi	137	29.8
	Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi	92	2
	Çok Programlı Lise	12	2.6
	Anadolu İmam Hatip Lisesi	14	3.1
	Açık Öğretim Lisesi	14	3.1
	Özel Okul	22	4.8
Toplam	459	100	
İkamet	Büyük Şehir	234	51
	Şehir	112	24.4
	İlçe	69	15.3
	Kasaba/Belde/Köy	44	9.6
Toplam	459	100	
Aile Gelir	0-4000 TL	288	62.7
	4001-8000 TL	144	31.4
	8001 ve üzeri	27	5.9
Toplam	459	100	
Anne Eğitim Düzeyi	İlkokul ve Altı	235	51.2
	Ortaokul	90	19.6
	Lise	98	21.4
	Lisans ve Lisans üstü	36	7.8
Toplam	459	100	
Baba Eğitim Düzeyi	İlkokul ve Altı	167	36.4
	Ortaokul	106	23.1
	Lise	105	22.9
	Lisans ve Lisans üstü	81	17.6
Toplam	459	100	

Tablo 4.3.'te ölçekten alınan tutum puanları ortalaması, minimum ve maksimum tutum puanları görülmektedir. Katılımcıların GSTÖ tutum puan ortalaması $\bar{x}=3.92$ 'dir. Katılımcıların GSTÖ'den aldıkları minimum toplam puan 54, maksimum toplam puan ise 140'dır. Örneklem grubunun GSTÖ değerlendirme ölçütlerinin yer aldığı Tablo 3.1. dikkate alındığında elde edilen puan ortalaması “olumlu” tutumu ölçen 3.41 – 4.20 değer aralığındadır.

Tablo 4.3. Öğrencilerin GSTÖ puanları ortalaması

	N	\bar{x}	ss	Min.	Max.
Toplam	459	109.82	14.06	54	140
Ortalama	459	3.92	.50	1.93	5.00

4.2.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “öğrenim gördükleri üniversiteye” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.4. Öğrencilerin GSTÖ panlarının öğrenim gördükleri üniversiteye göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	f	p
Gazi Üniversitesi	31	3.99	.501	2.63	.017
Çukurova Üniversitesi	30	4.10			
Pamukkale Üniversitesi	41	3.94			
Dicle Üniversitesi	63	3.87			
Fırat Üniversitesi	30	3.91			
Atatürk Üniversitesi	30	3.72			
Giresun Üniversitesi	43	4.05			
Marmara Üniversitesi	52	3.89			
Dokuz Eylül Üniversitesi	42	4.05			
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	97	3.92			
Toplam	459	3.92			

Öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında öğrenim gördükleri üniversiteye göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı One Way Anova Testi ile test edilmiştir. Yapılan analizde üniversitelere göre anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir ($f=2,63$, $p<.05$). Bu farklılığın sebebini bulmak amacıyla Tukey analizi yapılmıştır.

Tablo 4.5. Üniversitelere göre farklılık Tukey analizi

Üniversite		Ortalama Farklılıkları	p
Gazi Üniversitesi	Atatürk Üniversitesi	-.104	.032
	Atatürk Üniversitesi	.377	.003
Çukurova Üniversitesi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	.281	.007
	Dicle Üniversitesi	.227	.039

Giresun Üniversitesi	Atatürk Üniversitesi	.327	.006
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	.231	.011
Dokuz Eylül Üniversitesi	Atatürk Üniversitesi	.332	.005
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	.236	.010

Yapılan analiz sonucuna göre, Gazi üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puan ortalaması Atatürk Üniversitesi öğrencilerin GSTÖ puanı ortalamasından yüksektir. Çukurova Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puanı ortalaması; Dicle Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puan ortalamasından yüksektir. Giresun Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puanı ortalaması; Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puan ortalamasından yüksektir. Dokuz Eylül Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puan ortalaması, Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin GSTÖ puan ortalamasından daha yüksektir.

Tablo 4.4. incelendiğinde tüm üniversiteler olumlu tutuma sahip olduğu görülmektedir. En yüksek tutum puanına sahip olan üniversite Çukurova Üniversitesi'dir ($\bar{x}=4.10$). En düşük tutum puanına sahip olan üniversite ise Atatürk Üniversitesi'dir ($\bar{x}=3.72$).

4.2.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “sınıf seviyelerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.6. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının sınıf seviyelerine göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	f	p
1. Sınıf	102	3.95	.465	.549	.649
2. Sınıf	107	3.91	.470		
3. Sınıf	94	3.87	.532		
4. Sınıf	156	3.93	.526		

Öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında “sınıf seviyelerine” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı One Way Anova Testi ile analiz edilmiştir. Yapılan analizde sınıf seviyelerine göre anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($f=.549$, $p>.05$).

4.2.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “cinsiyetlerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.7. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının cinsiyete göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	sd	t	p
Kadın	349	3.95	.45	459	2.32	.021
Erkek	110	3.81	.61			

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında “cinsiyetlerine” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı Bağımsız Örneklem t Testi ile analiz edilmiştir. Analiz sonucunda cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($t=2.32$, $p<.05$). Bu farklılık, kadın öğrencilerin GSTÖ puan ortalamasının erkek öğrencilerin GSTÖ puan ortalamasına göre daha yüksek olmasından kaynaklanmaktadır.

4.2.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “mezun olunan lise” türüne göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.8. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının mezun olunan lise türüne göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	sd	t	p
GSL	155	3.84	.516	459	-2.23	.026
Diğer Liseler	304	3.96	.490			

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında mezun olunan lise türüne göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı Bağımsız T testi ile analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda, mezun olunan lise türüne göre anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($t=-2.23$, $p<.05$). Bu farklılığın sebebi diğer liselerden mezun olan öğrencilerin GSTÖ puan ortalamasının Güzel Sanatlar Liselerinden mezun olan öğrencilerin puan ortalamasından daha yüksek olmasıdır.

4.2.5. Araştırmanın Beşinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “yaş aralığına” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.9. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının yaş aralığına göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	f	p
18-20	133	3.91	.47	2.19	.087
21-24	233	3.88	.50		
25-28	48	3.96	.57		
29 ve üzeri	45	4.08	.43		

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında “yaş aralığına” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı One Way Anova Testi ile analiz edilmiştir. Analiz sonucunda, yaş dağılımlarına göre anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($f=2.19$, $p>.05$).

4.2.6. Araştırmanın Altıncı Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “ikamet yerlerine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.10. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının ikamet yerlerine göre farklılıkları

	N	\bar{x}	ss	f	p
Büyük şehir	234	3.99	.455	4.29	.005
Şehir	112	3.90	.495		
İlçe	69	3.76	.581		
Kasaba/Belde/Köy	44	3.84	.560		

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında “ikamet yerlerine” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı One Way Anova Testi ile analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda, ikamet yerlerine göre anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir ($f=4.29$, $p<.05$). Bu farklılığın kaynağının tespiti için Tukey Testi yapılmıştır.

Tablo 4.11. İkamet yerlerine göre farklılık Tukey analizi

İkamet		Ortalama Farklılıkları	p
Büyükşehir	Şehir	.089	.400
	İlçe	.228	.005
	Kasaba/Köy/Belde	.144	.286

Analiz sonucuna göre, büyük şehirde yaşayan öğrencilerin GSTÖ puan ortalaması ilçede yaşayan öğrencilerin puan ortalamasından yüksek olduğu tespit edilmiştir.

4.2.7. Araştırmanın Yedinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “ailenin gelir düzeyine” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.12. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının aile gelir düzeylerine göre farklılıkları

Ekonomik Gelir Düzeyi	N	Sıra Ortalaması	X ²	sd	p
4000 TL ve altı	288	217.72	6.78	2	.034
4001-8000 TL	144	252.37			
8001 TL ve üstü	27	241.72			

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında “ekonomik gelir düzeylerine” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı Kruskal Wallis Testi ile test edilmiştir. Analiz sonucunda, gelir düzeylerine göre anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($\chi^2=6.78$, $p<.05$). Farklılığın sebebini bulmak için Tukey Testi yapılmıştır.

Tablo 4.13. Aile gelir düzeylerine göre farklılık Tukey analizi

Ekonomik gelir düzeyi		Ortalama Farklılıkları	p
4000 TL ve altı	4001-8000 TL	-.129	.030
	8001 TL ve üstü	-.120	.455

Analiz sonucuna göre, aile gelir düzeyi 4001- 8000 TL aralığında olan öğrencilerin GSTÖ puan ortalaması, aile gelir düzeyi 4000 TL ve altında olan öğrencilerin GSTÖ puan ortalamasından daha yüksek bulunmuştur.

4.2.8. Araştırmanın Sekizinci Alt Problemine Yönelik Bulgular

Resim-İş Öğretmenliği öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında “anne ve baba eğitim durumlarına” göre anlamlı bir farklılık var mıdır?

Tablo 4.14. Öğrencilerin GSTÖ puanlarının anne-baba eğitim durumlarına göre farklılıkları

Değişken	Eğitim Durumu	N	\bar{x}	ss	f	p
Anne Eğitim Durumu	İlkokul ve Altı	235	3.91	.500	1.32	.267
	Ortaokul	90	3.96	.437		
	Lise	98	3.86	.568		
	Lisans ve Üstü	36	4.03	.45		
	Toplam	459	109.86	14.06		
Baba Eğitim Durumu	İlkokul ve Altı	167	3.91	.492	.226	.878
	Ortaokul	106	3.90	.460		
	Lise	105	3.92	.499		
	Lisans ve Üstü	81	3.95	.576		
	Toplam	459	3.92	.501		

Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumlarında “anne ve baba eğitim düzeylerine” göre anlamlı bir farklılık olup olmadığı One Way Anova Testi ile analiz edilmiştir.

Yapılan analiz sonucunda, anne ve baba eğitim düzeylerine göre anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir (Sırasıyla $f=1.32$, $f=.226$, $p>.05$).



5. SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Tartışma

Araştırmada ilk olarak Güncel Sanat Tutum Ölçeği'nin geliştirilmesi ve amaçlanmıştır. Bu doğrultuda 249 veri üzerinde gerçekleştirilen analizler doğrultusunda ölçeğin geçerli ve güvenilir bir ölçek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan ve geliştirilen nihai ölçek 28 maddeden oluşmaktadır ve tutumun bilişsel, duyuşsal ve davranışsal öğelerini içermektedir. Ölçeğin, KMO değeri .93'tür ve Barlett's Küresellik testi değerleri ($\chi^2 = 3622.630$, $sd = 378$, $p < .001$) anlamlı bulunmuştur. Temel Bileşenler Analizi sonucunda toplam varyansın %39.93'ünü açıklayan tek faktörlü bir yapı elde edilmiştir. GSTÖ'nün güvenilirlik analizleri için Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı ve Testi Yarıya Bölme (Split Half) teknikleri kullanılmıştır. Toplam 28 maddeden oluşan ölçeğin Cronbach Alfa iç tutarlık katsayısı .93 olarak bulunmuştur. Testi yarılama tekniği ile yapılan işlemde ölçeğin korelasyon değeri .90 ($p < .001$) olarak hesaplanmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasında toplanan 459 veri üzerinde geçerlik ve güvenilirlik analizleri tekrar yapılarak benzer sonuçlar verdiği teyit edilmiştir. Yapılan bu işlemlerde ölçeğin birinci aşamada elde edilen değerlere çok yakın değerler elde edilmiştir. GSTÖ'nün daha geniş örneklem grubunda benzer sonuçlar verdiği tespit edilmiştir.

Araştırmanın ikinci aşamasında geliştirilen GSTÖ ile Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat yönelik tutumlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Yapılan analizler sonucunda Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin tutumları “çok olumsuz, olumsuz, orta, olumlu ve çok olumlu” kategorizasyonuna göre “olumlu” düzeyde bulunmuştur. Örneklem grubunu oluşturan üniversiteler arasında en yüksek puan ortalamasına sahip olan katılımcılar Çukurova Üniversitesi Resim-İş Eğitimi bölümü öğrencileridir. En düşük puan ortalamasına sahip olan katılımcılar ise Atatürk Üniversitesi Resim-İş Eğitimi bölümü öğrencileridir. Herdili'nin 2014 yılında gerçekleştirdiği çalışma, araştırmamızın sonucunu destekler niteliktedir. Herdili araştırmasında, Görsel Sanatlar öğretmeni adaylarının Güncel Sanat gelişmeleri doğrultusunda sanat sorunlarına yönelik bilgi, algı ve ilgi seviyelerinin yeterli düzeyde olduğu sonucuna ulaşmıştır. Fakat Sungurtekin ve Bilhan (2017) tarafından yapılan araştırmada, Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin çağın sanatını, sanatçıları ve eserlerini yeteri kadar

bilmedikleri ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu çalışmaya katılan öğrenciler, Çağdaş Sanat dersine yeteri kadar yer verilmediğini ifade etmişlerdir. Benzer olarak Bulut (2014) araştırmasında, Görsel Sanatlar Öğretmeni yetiştiren bölümlerde okutulan Çağdaş Sanat dersinin, Güncel Sanat anlayışlarının özümsemesi ve öğretmen adaylarına bu sanat anlayışlarını aktarabilecek yetiyi kazandırabilmesi açısından yetersiz olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu doğrultuda araştırmacı, dersin sadece bir dönem okutulmasının yeterli olmadığı kanısındadır. Çoşkun Onan (2017) ve Heptunalı (2007), araştırmalarının sonuçları doğrultusunda postmodernist anlayışta yeni ve güncel bir sanat eğitimi programına ihtiyaç olduğu yönünde önerilerde bulunmuşlardır. Büyükparmaksız (2016) araştırmasında, Güncel Sanat'ın öğretilmesine yönelik yeni bir eğitim programı geliştirmiştir. Programın uygulandığı öğrenciler, uygulanan programın öğretmenlik mesleklerini icra ederken faydalı olacağını dile getirmişlerdir. Araştırmanın sonuçları dikkate alındığında ve bu zamana kadar yapılmış araştırmalar incelendiğinde, genel itibarıyla Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutum, algı ve ilgi seviyelerinin istenilen düzeyde olduğu söylenebilir fakat yapılan çalışmalarda, üniversitelerin lisans programlarında verilen Güncel Sanat eğitiminin yetersiz olduğu ifade edilmektedir.

Araştırma sonucuna göre Resim-İş Öğretmenliği Programında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında öğrenim gördükleri üniversiteye göre anlamlı bir farklılık saptanmıştır. Gazi Üniversitesi öğrencilerinin Güncel Sanat tutumları Atatürk Üniversitesi öğrencilerin tutumlarından daha olumludur. Çukurova Üniversitesi öğrencilerinin tutumları, Dicle Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin tutumlarından daha olumludur. Giresun Üniversitesi öğrencilerinin tutumları, Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin tutumlarından daha olumludur. Dokuz Eylül Üniversitesi öğrencilerinin tutumları, Dicle Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarından daha olumludur. En yüksek tutum puanına sahip olan üniversite Çukurova Üniversitesi, en düşük tutum puanına sahip olan üniversite ise Atatürk Üniversitesi'dir. Üniversiteler arasındaki bu farklılıkların oluşmasında, öğrencilerin derslerine giren öğretim elemanlarının da Güncel Sanat'a yönelik tutumlarının etkili olabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda bu farklılığın oluşmasında, coğrafi farklılıklardan sosyo-kültürel

farklılıklara ve üniversitelerin sahip olduğu imkanlara kadar birçok farklılığın etkili olabileceği düşünülmektedir.

Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında cinsiyet değişkeni dikkate alındığında anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir. Kadın öğrencilerin GSTÖ puan ortalaması erkek öğrencilerin puan ortalamasından daha yüksektir. Kadın öğrencilerin tutumları erkek öğrencilerin tutumlarından daha olumlu düzeydedir. Herdili (2014) araştırmasında Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının Güncel Sanat gelişmeleri içerisinde sanat sorunlarına yönelik algı düzeylerini tespit etmiş ve kadın öğrencilerin erkek öğrencilerden daha yüksek bir algı düzeyine sahip olduğunu belirlemiştir. Şen ve Kalyoncu (2020) araştırmasında Resim-İş eğitimi Bölümünde öğrenim gören kadın öğrencilerin sanatçı kavramına ilişkin tutumları erkek öğrencilerin tutumlarından daha olumlu olduğunu gözlemlemiştir. Akıncı (2018), Lise öğrencilerinin görsel sanatlar dersine yönelik tutumlarını cinsiyet değişkenine göre karşılaştırmış ve kadın öğrencilerin erkek öğrencilerden daha olumlu tutuma sahip olduğunu saptamıştır. Aslan ve Gökdemir (2018), ortaokul öğrencilerinin Görsel Sanatlar Dersi'ne yönelik tutumlarını ölçmüş ve kadın öğrencilerin tutumlarının erkek öğrencilerin tutumlarına göre daha olumlu olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bunun aksine Gökçe (2018), araştırmasında farklı bölümlerde öğrenim gören erkek öğretmen adaylarının Plastik Sanatlara yönelik tutumlarının, kadın öğretmen adaylarına göre daha olumlu olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bağatır (2017) ise Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının sanata ilişkin düşüncelerini ve sanat benlik algılarını incelediği çalışmasında cinsiyete göre anlamlı bir farklılık olmadığını tespit etmiştir. Bu zamana kadar yapılmış olan çalışmalar gösteriyor ki cinsiyet değişkeni bireylerin sanata yönelik tutumlarında zaman zaman anlamlı farklılık oluşturmaktadır. Literatüre ve çalışmanın bulgularına göre, genel itibari ile kadınların tutumları daha olumlu düzeyde olduğu görülmektedir. Üniversite öğrencilerinin cinsiyet dağılımına baktığımızda, kadın öğrenci sayısının erkek öğrenci sayısından oldukça fazla olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumun nedeni kadınların sanata daha çok ilgili olmasıyla ve kadınların sanata yönelik bölümleri daha çok tercih etmesiyle açıklanabilir. Aynı zamanda kadınların erkeklerden daha duygusal bir yapıya sahip olmasıyla ilgili olduğu da düşünülebilir.

Araştırma sonucuna göre Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında ikamet ettikleri yere göre anlamalı bir farklılık tespit edilmiştir. Büyükşehirde yaşayan öğrencilerin tutumları, ilçede yaşayan öğrencilerin tutumlarından daha olumludur. Herdili (2014) araştırmasında büyükşehirde yetişen Görsel Sanatlar Öğretmeni adaylarının Güncel Sanat gelişmeleri içerisinde sanat sorunlarına yönelik algı düzeyleri, diğer yerlerde yetişmiş olan öğretmen adaylarından yüksek olduğunu belirtmiştir. Herdilinin çalışması, bu araştırmanın sonucunu destekler niteliktedir. İnceoğlu, insanların değer yargılarının, bakış açılarının, tutum ve tavırlarının oluşmasında bölgesel ve yerel düzeydeki çevrelerinin etkili olduğunu ifade etmiştir (İnceoğlu, 2011:153). Bu doğrultuda büyükşehirde yaşayan bireylerin sanat ile ilgili etkinliklere ulaşma iltimalleri diğer bölgelerde yaşayan bireylere göre daha yüksek olduğundan büyükşehirde yaşayan bireylerin sanata yönelik tutumlarının daha olumlu yönde geliştiği söylenebilir.

Araştırma sonucuna göre Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında, Güzel Sanatlar Lisesi ve diğer lise türlerine göre anlamalı bir farklılık tespit edilmiştir. Diğer lise türlerinden mezun olan öğrencilerin tutumları GSL'den mezun olan öğrencilerin tutumlarından daha olumludur. Şen ve Kalyoncu (2020) yaptıkları araştırmada ise Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin “sanatçı” kavramına ilişkin tutumları GSL ve diğer lise türlerine göre farklılık göstermemiştir. Araştırmada, lise eğitimini GSL’de almış olmanın Güncel Sanat tutumlarına olumlu katkı sağlayabileceği hipotezi elde edilen bulgularla desteklenmemiştir. Bunun sebebinin lise ders programlarında Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat’a ne derece yer verilip verilmediği ile ilgili olabileceği söylenebilir.

Araştırma sonucuna göre ailesinin gelir düzeyi 4001-8000 tl arasında olan Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumları, gelir düzeyi 4000 tl altında olanlardan daha olumludur. Buna karşılık Aslan ve Gökdemir (2018), Ortaokul öğrencilerinin görsel sanatlar dersine yönelik tutumlarını ölçmüş ve öğrencilerin tutumlarının ailelerinin sosyo-ekonomik düzeyleri açısından farklılık göstermediğini saptamıştır. İnceoğlu, kişinin tutum ve davranışlarının şekillenmesinde bulunduğu sosyal ortamın oldukça önemli olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bireyler sahip oldukları gelir düzeylerine göre belli bir sosyo-kültürel ortama dahil olurlar. Bu sebeple ekonomik düzey, sosyal sınıfların

oluşmasında en önemli etkenlerden birisidir (İnceoğlu, 2011:146-155). Bu durum aile gelir düzeyi düşük olan yetişkin öğrencilerin sanatsal etkinliklere ulaşabilme ve katılabilme imkanının az olabileceği ile açıklanabilir.

Araştırmanın sonucuna göre Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında, anne-baba eğitim durumlarına göre anlamlı bir farklılık tespit edilmemiştir. Aslan ve Gökdemir (2018), Ortaokul öğrencilerinin Görsel Sanatlar Dersine yönelik tutumlarının baba eğitim durumu açısından farklılık gösterdiğini bulgulamıştır. Baba eğitim durumu yükseldikçe tutum puanlarında yükselmektedir. Buna karşılık anne eğitim durumu açısından anlamlı bir fark gözlenmemiştir. Bilgi ve teknoloji çağının bir getirisi olarak bireyler artık istedikleri bilgilere arzu ettikleri anda ulaşabilmektedir. Bu durum bireyin içinde yetiştiği ailenin eğitim ve kültür seviyesinden bağımsız bir şekilde kendini geliştirebilmesine olanak sağlamaktadır. Araştırmanın bu sonucu içinde bulunduğumuz dönemin koşullarıyla açıklanabilir.

Araştırmanın sonucuna göre, Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerin Güncel Sanat tutumlarında, sınıf düzeyine göre anlamlı bir farklılık bulunmadığı tespit edilmiştir. Şen ve Kalyoncu (2020) tarafından yapılan araştırmada da, Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin “sanatçı” kavramına ilişkin tutumları sınıf değişkenine göre farklılık göstermemiştir. Bu doğrultuda öğrencilerin öğrenim gördükleri sınıfın sanata ve sanatçıya yönelik tutumlarında önemli bir etkiye sahip olmadığı söylenebilir. Araştırmanın sonucuna göre, Resim-İş Öğretmenliği Programlarında öğrenim gören öğrencilerinin Güncel Sanat tutumlarında, yaş aralığına göre de anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir. Sınıf ve buna bağlı olarak yaş düzeyinin artmasıyla Güncel Sanat’a yönelik tutumların yükselebileceği hipotezinin bulgular tarafından desteklenmediği söylenebilir.

5.2. Öneriler

Bu bölümde araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda elde edilen bulgulara ve bu bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara yönelik öneriler geliştirilmiştir. Aşağıda, araştırmanın sonuçlarına ve ileride yapılabilecek araştırmalara yönelik önerilere yer verilmiştir.

- Üniversitelerin öğretim programlarında Güncel Sanat'ı içeren derslere daha çok yer verilmeli ve programlara, uygulamaya yönelik atölye dersleri de dahil edilmelidir.
- Öğrencilerin Güncel Sanat'a yönelik olumlu tutumunu artırmak amacıyla, Üniversitelerde öğrencilerin katılımı ile gerçekleştirilebilecek Güncel Sanat'a yönelik sergi ve etkinliklerin düzenli olarak gerçekleştirilmesi desteklenmelidir.
- Üniversiteler tarafından, öğrencilerinin Çağdaş Sanat Fuarları ve Bienallerine ücretsiz olarak ulaşabileceği projeler geliştirilmelidir.
- Sanatla ilgili etkinliklerin sadece büyükşehirlerde değil, küçük yaşam alanlarında da gerçekleştirilebilmesi için projeler üretilmelidir.
- Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin çoğunluğunun kadın olduğu göze çarpmaktadır. Üniversitelerin Resim-İş Eğitimi Bölümlerine erkek öğrencilerin yönlendirilmesi için ortaokul ve liselerde tanıtıcı ve sanatın önemine vurgu yapan projeler üretilmelidir.
- Güzel Sanatlar Liselerinin öğretim programları, Güncel Sanat'a daha geniş yer verecek şekilde yenilenmesi önerilebilir.
- Araştırmada geliştirilen GSTÖ, farklı katılımcı grupların Güncel Sanat'a yönelik tutumlarının ölçülmesinde kullanılabilir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2017). “Çağdaş nedir?” A. Artun ve N. Örgen (ed.). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat içinde* (s.41-51). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Amaya, M. (1967). *Pop Art and after*. New York: The Viking Press.
- Antmen, A. (2019). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel yayıncılık.
- Akay, A. (2005). *Sanatın durumları*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Akıncı, F. B. (2018). *Lise Öğrencilerinin Görsel Sanatlar Derslerindeki Kazanımları, Tutumları ve Düşünme Stilllerinin Çok Yönlü İncelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Alberro, A. (2008). “Periodising Contemporary Art”. *Australian and New Zealand Journal of Art*. 9(1-2). 66-73.
- Aslan, S. ve Gökdemir, M.A. (2018). “Ortaokul Öğrencilerinin Görsel Sanatlar Dersine Yönelik Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi”. *SDU International Journal of Educational Studies*, 5(2). 53- 63.
- Baudrillard, J. (2018). *Sanat komplosu*. G. Elçin & E. Işık (çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bağatır Demir, R. (2017). “Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanata İlişkin Düşünceleri ile Benlik Algıları”. *Adnan Menderes Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*. 8(2). 130-139.
- Baysal, A. C. (1981). Sosyal psikolojide tutumlar. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*. 121-138.
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate Enterprises Ltd.
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji*. E. Gözgülü & Y. Adam (çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Böyükparmaksız, M. A. (2016). *Güncel Sanatın Öğretilmesine Yönelik Bir Eğitim Programının Hazırlanması ve Değerlendirilmesi*. Basılmamış Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.
- Bulut Kılıç, İ. (2015). *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi*. Basılmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Bulut, İ. (2014). “21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri”. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 4 (Özel Sayı 1). 117-132.
- Bulut, Ş. (2018). “Güncel sanatı (kavramsal sanat) anlamaya çalışmak”. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*. 4(1). 69-76.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2007). *Sanat eğitimi ve öğretimi, eğitimin her kademesine yönelik yöntem ve tekniklerle*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

- Bürger, P. (2017). *Avangard kuramı*. E. Özbek & Ş. Öztürk (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalıköğlü, L. (2008). *Çağdaş sanat konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çokokumuş, B. (2015). "Minimalizmi Kinetik Sanat İle Buluşturan Dan Flavin". *Uluslararası Sanat Sempozyumu*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi. Muğla.
- Çokluk, Ö., Şekercioğlu, G. ve Büyüköztürk, Ş. (2012). *Sosyal bilimler için çok değişkenli istatistik SPSS ve LISREL uygulamaları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Coşkun Onan, B. (2013). "Çağdaş Sanat Eğitimi Kuramcıları Bağlamında Sanat Eğitiminde Yeni Eğilimler ve Çeşitli Uygulama Önerileri". *Eğitim Fakültesi Dergisi*. 30(1). 291-319.
- Çöllü, E. F. ve Öztürk, Y. E. (2006). "Örgütlerde İnançlar-Tutumlar Tutumların Ölçüm Yöntemleri ve Uygulama Örnekleri Bu Yöntemlerin Değerlendirilmesi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*. 9(1-2). 373-404.
- Danto, A. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. E. Bektaş & Ö. Ejder (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanatın sonundan sonra*. Z. Demirsü (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2016). *Brillo kutusu: Post-tarihsel perspektiften görsel sanatlar*. C. Kayaş (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2018). *Andy Warhol*. S. Sertabiboğlu (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demircan, F. (2009). *Görsel Sanatlar Eğitimi Veren Fakültelerdeki Resim Bölümü Öğrencilerinin Modernizm Sonrası Sanat Akımları Ve Yapıtlarına Yönelik Farkındalık Düzeyleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Mesleki Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Döl, A. ve Avşar, P. (2013). "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi". *İdil Dergisi*. 2(10). 1-18.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri: Yaklaşım, yöntem ve teknikler*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erden, O. (2010) *Bilmeniz gereken 50 çağdaş sanat çalışması*. İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayıncılık.
- Erkuş, A. (2019). *Psikolojide ölçme ve ölçek geliştirme: Temel kavram ve işleme*. Ankara: Pegem Akademi.
- Ersen, L. (2010). "Türkiye'de 1990 sonrası güncel sanat ve kültürel kimlik kavramı". *Sanat ve tasarım dergisi*. 1(6). 47-53.
- Farago, F. (2020). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. G. Aldoğan & F. C. Çulcu (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (1995). *Art since 1940: Strategies of being*. New York: Harry N Abrams.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Goldberg, R. (2014). *Performance art:from Futurism to the present*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın öyküsü*. E. Erduran & Ö. Erduran (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökçe, M. (2018). *Öğretmen Adaylarının Plastik Sanatlara Yönelik Tutumlarını Etkileyen Faktörler: Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Anabilim Dalı. Rize.
- Gümgüm, R. (2016). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Sanat Eğitimi Programlarında Güncel Sanatın Yeri Ve Önemi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Gür, H. (2010). *Türkiye’de Güncel Sanatın Yeri ve Önemi Üzerine Sanatçı Uzman-İzleyici ve Alıcı Görüşleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Kütahya.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün*. İstanbul: Akbank.
- Heptunalı, Ö. (2007). *Günümüzde Plastik Sanatlarda Yeni Sanat Yaklaşımları ve Bu Yaklaşımların Sanat Eğitimindeki Yeri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Herdili, H. (2014). *Türkiye’de Güncel Sanat Olayları İçinde Gündeme Gelen Sorunların Sanat Eğitiminde İrdelenmesi*. Basılmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Hodge, S. (2019). *Sanatın kısa öyküsü*. D. Öztok, (çev.). İstanbul: Hep Kitap.
- Hodge, S.(2016). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. E. Gözgülü (çev.). İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Honnet, K. (1990). *Andy Warhol, 1928-1987 Commerce in to art basic art*. Köln West Germany: Benedik Taschen.
- Hopkins, D. (2000). *After modern art,1945-2000*. New York: Oxford University Press.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (1993). *Sanatta devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum algı iletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Jeffers, C. S. and Parth, P. (1996). “Relating Controversial Contemporary Art and School Art: A Problem-Position”. *National Art Education Association*. 38(1). 21-33.
- Kalkan, A. ve Altinkurt, L. (2012). “Günümüz sanat ortamında çağdaş/güncel sanat yaklaşımlarına ilişkin sanatçı, eleştirmen ve sanat galericilerinin görüşleri”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 34. 125-135.
- Kalyoncu, R. (2009). *İlköğretim 8. sınıf görsel sanatlar dersi kent projesi konusunda proje tabanlı öğrenmeye dayalı bir uygulama örneği*. Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

- Karahan, Ç. İ. (2015). "Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 5(11). 19-27.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kartal, M. ve Bardakçı, S. (2019). *Tutum ölçekleri*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Kastner, J. and Wallis B. (eds). (2010). *Land and environmental art*. New York: Phaidon Press Inc.
- Kırıçoğlu, O. T. (2005). *Sanatta eğitim, görmek, öğrenmek, yaratmak*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Kortun, V. (2018). *Salt 20: Gasp edilen tarifler*.
- Koşar, D. C. (2012). "Sanatın günceli güncelin sanatı". M. Yılmaz (ed.). *Sahiplenilmenin dayanılmaz hafifliği ve Duchamp içinde* (s.196-213). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. İstanbul: Literatür yayıncılık.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İ. Türkmen, (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lippard, L. R. (2001) *Pop art*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Lucie-Smith, E. (2001): *Movements in art since 1945*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. C. Çapan & S. Öziş (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Medina, C. (2017). "Çağdaş sanat:11 tez". A. Artun ve N. Öрге (ed.). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat içinde*. (s.7-18). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mercin, L. (2011). "Sanat nedir?" A. O. Alakuş ve L. Mercin (ed.). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi içinde*. (s. 1-12). Ankara: Pegem Akademi.
- O'Donoghue, D. (2015). "The Turn to Experience in Contemporary Art: A Potentiality for Thinking Art Education Differently". *National Art Education Association Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*. 56(2). 103-113.
- Oliveira, N., Oxley, N. and Petry, M. (1994). *Installation art with texts by michael archer*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Özpinar, C. (2016). "Türkiye sanat tarihinde dönemler". *Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 33(1). 125-140.
- Özsoy, V. (2007). *Görsel sanatlar eğitimi, resim-iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık Basımevi.
- Perry, G. and Wood, P. (2004). *Themes in contemporary art*. New Haven: Yale University Press.
- Punch, K. F. (2005). *Sosyal araştırmalara giriş, nicel ve nitel yaklaşımlar*. D. Bayrak, H. B. Arslan & Z. Akyüz (çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

- Read, H. (2014). *Sanatın anlamı*. N. Asgari (çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Smith, E. E., Nolen-Hoeksema, S., Fredrickson, B. and Loftus G. R. (2015). *Pisikolojiye giriş*. Ö. Öncül & D. Ferhatoğlu, (çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Soylu Koyuncu, S. (2003). "Gelişim sürecinde resim eleştirisi". *Anadolu Sanat*. 14(22).
- Stallabrass, J. (2004). *Contemporary art: a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Sungurtekin, Ş. ve Bilhan, D. (2017). "Çağdaş Sanatı Anlamaya Yönelik Müzik, Dans/Devinim ve Resim Alanlarını Kapsayan Disiplinlerarası Bir Sanat Eğitimi Uygulaması". *Ankara University, Journal of Faculty of Educational Sciences*. 50(2).105-125.
- Şen, Z. ve Kalyoncu, R. (2020). "Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının ve Öğretmenlerinin Sanatçı ve Öğretmen Kavramlarına Yönelik Tutumları". *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*. 15(29). 64-80.
- Tabachnick, B. G., Fidell, L.S. and Osterlind, S. C. (2001). *Using multivariate statistics*. Boston: Allyn and Bacon.
- Tanyolaç, B. (2008). *Çağdaş Sanat Eğitimi Üzerine Model Araştırması*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Kocaeli.
- Tavşancıl, E. (2018). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Tezbaşaran, A. A. (2008). Likert tipi ölçek hazırlama klavuzu.
- Thom, I. M. (1995). *Andy Warhol images*. Canada: D&M Publishers Incorporated.
- Tröndle, M., Kirchberg, V. and Tschacher, W. (2014). "Is This Art? An Experimental Study on Visitors' Judgement of Contemporary Art". *Cultural Sociology*. 8(3). 310-332.
- Türkmenoğlu, D. (2007). "Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 23(1). 95-101.
- Uzun, Y. (2017). *Okul Öncesi ve Sınıf Öğretmeni Adaylarının Kişilik Özelliklerine Göre Görsel Sanatlar Dersine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Trabzon.
- Venalainen, P. (2012). "Contemporary Art A Learning Experience". *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 45. 457-465.
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı*. O. Akinhay (çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Wikipedia, (2021, Şubat). Artist's Shit. Erişim: 17 Şubat 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_Shit.
- Yazıcı, M. (2007). Sanat çağdaş mı güncel mi? Erişim: 15 Şubat 2021, <http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat-cagdas-mi-guncel-mi-829239>
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli güncelinsanatu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yolcu, E. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Zupancic, T. (2005), “Contemporary Artworks And Art Education”. *International Journal of Education Through Art*. 1(1). 29-42.



EKLER

Ek 1.



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURUL KARARLARI

KARAR TARİHİ	TOPLANTI SAYISI	KARAR SAYISI
29.01.2021	01	2021/66

KARAR NO:
2021/66

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora öğrencisi Yasemin UZUN'un Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU danışmanlığında "Resim-İş Öğretmenliği Programlarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumları" isimli Doktora Tezine ilişkin anket çalışmasını içeren 42958 sayılı dilekçesi okunarak görüşüldü.

Üniversitemiz Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora öğrencisi Yasemin UZUN'un Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU danışmanlığında "Resim-İş Öğretmenliği Programlarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumları" isimli Doktora Tezine ilişkin anket çalışmasının kabulüne oy birliği ile karar verildi.

Ek 2.

KİŞİSEL BİLGİ FORMU

Değerli öğrenciler,

- Bu ölçek, “Resim-İş Öğretmenliği Programlarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Güncel Sanat Tutumları” nı ölçmek amacıyla hazırlanmıştır.
- Cevaplamanızı arzu ettiğimiz 28 adet madde bulunmaktadır. Bu cevaplama işlemi en fazla 7 dakikanızı alacaktır.
- Maddelerde, “Tamamen katılıyorum, Katılıyorum, Kararsızım, Katılmıyorum, Hiç katılmıyorum” şeklinde beş farklı cevap seçeneği bulunmaktadır.
- Her bir maddeyi dikkatlice okuduktan sonra size en uygun cevap seçeneğinin bulunduğu kutucuğa X işareti koyunuz. Her bir madde için yalnızca bir kutucuğu işaretleyiniz ve lütfen işaretsiz ifade bırakmayınız.
- Araştırma bilimsel bir nitelik taşıdığından, maddelere tutarlı ve samimi cevaplar vermeniz araştırmanın güvenilirliği açısından önemlidir.
- Cevaplarınız gizli tutulacaktır.
- Katkılarınızdan dolayı teşekkür ederiz.

Doktora Öğrencisi Yasemin UZUN

Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

() Bu çalışmaya gönüllü olarak katılıyorum ve verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlı yayın ve sunumlarda kullanılmasını kabul ediyorum.

1- Öğrenim Gördüğünüz Üniversite

.....
2-Sınıfınız : ()1 ()2 ()3 ()4

3-Cinsiyetiniz : ()Kız ()Erkek

4-Yaşınız : ()18-20 arası ()21-24 arası ()25-28 arası ()29 ve üzeri

5-Mezun Olduğunuz Lise:

- ()Güzel Sanatlar Lisesi
()Fen Lisesi
()Sosyal Bilimler Lisesi
()Anadolu Lisesi
()Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi
()Çok Programlı Anadolu Lisesi
()Anadolu İmam Hatip Lisesi
()Açık Öğretim Kurumları
()Özel Okullar

6-İkamet Ettiğiniz Yer:

()Büyükşehir ()Şehir ()İlçe ()Kasaba/Köy/Belde

7-Ailenizin Gelir Düzeyi

()4 000 ve altı ()4 001- 8000 ()8 000 ve üstü

8-Anne ve Baba Eğitim Durumu

- | Anne | Baba |
|----------------------|----------------------|
| () Okur-yazar değil | () Okur-yazar değil |
| () Okur-yazar | () Okur-yazar |
| () İlkokul | () İlkokul |
| () Ortaokul | () Ortaokul |
| () Lise | () Lise |
| () Üniversite | () Üniversite |
| () Lisansüstü | () Lisansüstü |

GÜNCEL SANAT TUTUM ÖLÇEĞİ

	Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Hiç Katılmıyorum
1- Güncel Sanat uygulamalarında, sanatçının kendi bedenini kullanması dikkatimi çeker.					
2- Güncel Sanat'ta, tekniğin ve malzemenin sınırsız olması bana cazip gelir.					
3- Teknolojinin sanat alanına girmesinden rahatsız olurum.					
4- Güncel Sanat adı altında yapılan çalışmaları, gereksiz bulurum.					
5- Güncel Sanat eserlerinin, ne anlatmak istediklerini merak ederim.					
6- Güncel Sanat'ın ifade biçimlerini, çalışmalarımda kullanmayı tercih <u>etmem</u> .					
7- Güncel Sanat eserleri, dikkatimi çeker.					
8- Güncel Sanat eserlerini, <u>beğenmem</u> .					
9- Güncel Sanat gelişmelerini yakından takip ederim.					
10- Güncel Sanat eserlerini izlemekten zevk alırım.					
11- Güncel Sanat eserlerinin, sanata katkısının <u>olmadığını</u> düşünürüm.					
12- Çağdaş Sanat fuarlarını ve bianellerini takip <u>etmem</u> .					
13- Güncel Sanat ile ilgili tartışmalara, ilgi duyarım.					
14- Güncel Sanat eserleri, bana anlamsız gelir.					
15- Güncel Sanat'ı öğrendikçe sanata ilgim azalır.					
16- Hazır nesnelere (günlük hayatta kullanılan nesnelere), sanat malzemesi olarak <u>kullanılmamalıdır</u> .					
17- Güncel Sanat'ın, bana farklı perspektifler sağladığını düşünürüm.					
18- Güncel Sanat, ilgi alanıma <u>girmez</u> .					
19- Güncel Sanat çalışmalarını, yaratıcı bulurum.					
20- Güncel Sanat anlayışının, geleneksel sanat anlayışını olumsuz etkilediğini düşünürüm.					
21- Sanat çalışmalarımda, farklı malzeme ve teknikler kullanmayı denerim.					
22- Güncel Sanat, özgür düşüncenin önünü açar.					
23- Güncel Sanat uygulamalarındaki farklı fikirler, beni <u>heyecanlandırmaz</u> .					
24- Güncel Sanat ile ilgili daha çok şey öğrenmek isterim.					
25- Güncel Sanat'ın, sanat alanında önemli bir yeri yoktur.					
26- Güncel Sanat eserlerinin yer aldığı galeri ve müzelerde bulunmaktan keyif alırım.					
27- Güncel Sanat uygulamalarını severim.					
28- Güncel Sanat uygulamalarındaki farklı fikirler, beni şaşırtır.					