

TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

METAFİZİK VE PSİKANALİZİN MODERNİZM VE SONRASI
SANATA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ (KTÜ ÖRNEĞİ)

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Seda LİMAN

Ankara

Eylül, 2012

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

METAFİZİK VE PSİKANALİZİN MODERNİZM VE SONRASI
SANATA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ (KTÜ ÖRNEĞİ)

DOKTORA TEZİ

Seda LİMAN

Danışman: Prof. Şeniz AKSOY

Ankara

Eylül, 2012

JÜRİ ÜYELERİ İMZA SAYFASI

Seda LİMAN'ın “Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanatta Etkisinin Değerlendirilmesi (KTÜ Örneği)” başlıklı tezi 26.09.2012 tarihinde, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan : Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Şeniz AKSOY

Üye : Prof. Dr. Hülya İz BÖLÜKOĞLU

Üye : Doç. Dr. Osman ALTINTAŞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ŞİRİN.....

ÖN SÖZ

METAFİZİK VE PSİKANALİZİN MODERNİZM VE SONRASI SANATA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ (KTÜ ÖRNEĞİ)

Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisinin Değerlendirilmesi (KTÜ Örneği) başlıklı doktora tezi çalışmamda bana yardımcı olan başta tez danışmanlığımı yürüten Sayın Prof. Şeniz AKSOY'a, akademik destek ve katkılarından dolayı tez izleme komitemde bulunan Sayın Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOĞLU ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ŞİRİN'e, verilerimin analizinde yardım ve desteğini esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Hikmet YAZICI'ya, başarı testi sorularımı Bloom Taksonomisine göre uyarlamamda yardımcı olan Sayın H. Şevki AYVACI'ya, Anabilim Dalı Başkanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Raif KALYONCU'ya ve eğitim seminerleri sırasında bana yardımcı olan akademisyen arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmam sırasında benden ilgi ve desteğini esirgemeyen aileme ve tezimi her anlattığımda beni ilk kez dinliyormuşçasına sabırla davranan Sayın Sinan TURAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Seda LİMAN

ÖZET

METAFİZİK VE PSİKANALİZİN MODERNİZM VE SONRASI SANATA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ (KTÜ ÖRNEĞİ)

LİMAN, Seda

Doktora, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Şeniz AKSOY

Eylül 2012, 142 sayfa

Bu araştırmanın amacı; Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin Modernizm ve sonrası sanatta metafizik ve psikanaliz ile ilgili mevcut bilgi düzeyleriyle eğitim seminerleri sonundaki bilgi düzeyleri arasındaki farkı araştırmak ve bu konuya ilişkin aldıkları eğitimin değerlendirilmesidir.

Bu çalışmada, deney grubu ön test, son test deneysel deseni ile karma yöntem kullanılmıştır. Karma yöntem, nicel ve nitel araştırma tekniklerinin bir arada kullanıldığı araştırmalardır.

Araştırmaya, 2011-12 Eğitim-öğretim yılı bahar döneminde Karadeniz Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi Anabilim Dalı'ndan 153 öğrenci katılmıştır. Örgün ve ikinci öğretim öğrencilerinin katılımıyla gerçekleşen bu araştırma, resim ve grafik atölyelerinden 2, 3 ve 4. sınıf öğrencileri ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın nicel kısmında, öğrencilerin bilgi düzeylerinin belirlenebilmesi için modernizm ve sonrası sanatta metafizik ve psikanaliz konulu 26 sorudan oluşan ön test uygulanmış, sonrasında ise üç hafta boyunca bu konuda psikanalitik eleştiri yöntemine göre interaktif olarak eğitim seminerleri verilmiştir. Eğitim seminerlerinden iki hafta sonra ise son test uygulanmıştır. Ön ve son test sonrasında, araştırmaya katılan 3 ve 4. sınıf öğrencilerden 7'şer kişilik odak gruplar oluşturularak eğitim

seminerlerinden önce almış oldukları eğitimin yeterliliğini tartışmaları ve bunu eğitim seminerleri ile karşılaştırmaları istenmiştir. Başarı testine katılan 2. sınıf öğrencileri Sanat Eleştirisi Dersini almamış oldukları için odak grup görüşmesine dâhil edilmemişlerdir.

Araştırmanın nicel boyutunu oluşturan veri toplama aracı (başarı testi) ve buna ilişkin alt problemlerin analizi SPSS programı ile nitel boyutunu oluşturan veri toplama aracı (odak grup görüşmesi) ise betimsel analiz ile gerçekleştirilmiştir.

Sonuçta öğrencilerin geleneksel yöntemle (pedagojik sanat eleştirisi) aldıkları sanat eleştirisi dersi ile eğitim seminerleri (psikanalitik sanat eleştirisi) karşılaştırıldığında, eğitim seminerinin geliştirilen başarı testine göre öğrencilerin bilgi düzeylerini olumlu yönde etkilediği bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca öğrenciler, Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi derslerini kapsam, öğretim elemanı ve yöntem açısından yeterli bulmadıklarını ifade etmişlerdir.

Sonuçlar doğrultusunda modernizm ve sonrası sanat eserlerinin psikanalitik sanat eleştirisi yöntemi ile incelenmesi, çağdaş sanat tarihi ve sanat eleştirisi derslerinde teknoloji kullanımının etkinleştirilmesi ve bu dersleri veren öğretim elemanlarının bilinçlendirilmesi, sanat eleştirisi dersinin devamı olabilecek çağdaş sanat eleştirisi dersinin programa dâhil edilmesi gerektiği düşünülerek önerilerde bulunulmuştur.

ABSTRACT

EVALUATION OF THE INFLUENCE OF METAPHYSICS AND PSYCHOANALYSIS ON MODERNIST AND POST-MODERNIST ART: CASE OF KTÜ

LİMAN, Seda

Ph. D, Department of Fine Arts Education, Art Education Program

Thesis Advisor: Prof. Şeniz AKSOY

September 2012, 142 page

Objective of this research is to survey the difference between present metaphysics and psychoanalysis knowledge level of art of the students of Department of Fine Arts Education in Art Teaching Field regarding Modernism and Postmodernism and knowledge level following training seminars and to evaluate the education they had in relation with this issue.

In this research, experimental group preliminary test, last test experimental pattern and integrated method has been utilised. Integrated method is the researches where the quantitative and qualitative research techniques used together.

153 students have participated in the research from Karadeniz Technical University Department of Fine Arts Section Art Teaching Field during 2011-12 Education-teaching spring term. This research has been realised by participation of formal and secondary education students and 2nd, 3rd and 4th class students from drawing and graphics department.

In quantitative part of the research, a preliminary test with 26 questions has been applied in order to determine the knowledge level of the students regarding metaphysics and psychoanalysis in modernism and postmodernism art and interactive training seminars have been provided for three weeks in accordance with psychoanalytic

criticism method on this issue. Last test has been applied after two weeks following the training seminars. After the preliminary and last test, focus groups with 7 students from 3rd and 4th classes have been constituted and discussions on the sufficiency of the education they had provided before training seminars and comparison of this with training seminars are requested. As 2nd class students who have joined to achievement test did not taken Art Criticism Course are not included to focus group discussions.

Data collection tool (achievement test) forming the quantative dimension of the research and analysis of related sub problems is effectuated by SPSS program and data collection tool (focus group negotiation) has been realised by descriptive analysis.

As a result when the art criticism course depending on traditional method (pedagogic art criticism) and training seminars (psychoanalytic art criticism) are compared, it is reached to the notion that the training seminars have affected the knowledge level of the students according to the improved achievement test. Additionally students stated that they have not found sufficient the Contemporary Art History and Art Criticism courses regarding their scope, instructor and method.

In the light of the findings, the following proposals are made: modernist and post-modernist works of art shall be analysed through method of psychoanalytic criticism, use of technology in history of contemporary art and art criticism courses should be encouraged, the instructors teaching those lessons should be enlightened, and finally contemporary art criticism class, which would serve as a follow-up to art criticism course, should be developed and integrated into the schedule.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	i
ÖN SÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TABLolar LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi

I. BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.2.1. Alt Amaçlar	3
1.2.2. Hipotezler	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	7

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Sanat	8
2.1.1. Sanat Eğitimi ve Gerekliliği	10
2.1.2. Sanat Tarihi Eğitimi ve Gerekliliği	12
2.1.3. Sanat Eleştirisi ve Gerekliliği	13
2.1.3.1. Psikanalitik Sanat Eleştirisi	15
2.2. Modernizm ve Postmodernizm	19
2.2.1. Modernizm	19

2.2.2. Postmodernizm	23
2.3. Metafizik ve Psikanaliz	27
2.3.1. Metafizik	27
2.3.2. Psikanaliz	28
2.4. Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi	29
2.4.1. Metafizik ve Psikanalizin Modernizm Sürecinde Sanata Etkisi	29
2.4.2. Metafizik ve Psikanalizin Postmodernizm Sürecinde Sanata Etkisi	75
2.5. İlgili Araştırmalar	89

III. BÖLÜM

YÖNTEM	94
3.1.Araştırmanın Modeli	94
3.2.Evren ve Örneklem	95
3.3.Verİ Toplama Teknikleri	95
3.3.1. Başarı Testi	95
3.3.2. Görüşme	105
3.3.2.1.Odak Grup Görüşmesi	105
3.4.Verilerin Analizi	106
3.4.1. Başarı Testi Analizi	106
3.4.2. Odak Grup Görüşme Analizi	108

IV. BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM	109
4.1. Araştırmanın Nicel Bulguları ve Yorum	109
4.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	110
4.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	110
4.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	111

4.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	112
4.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	114
4.1.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	115
4.2. Araştırmanın Nitel Bulguları ve Yorum.....	117
4.2.1. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	117

V. BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER	119
5.1. Sonuç.....	119
5.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	119
5.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	120
5.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	120
5.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	120
5.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	121
5.1.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	121
5.1.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	122
5.2.Öneriler	124
5.2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Öneriler	124
5.2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Öneriler	125
5.2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Öneriler	125
5.2.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Öneriler	125
5.2.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Öneriler	125
5.2.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Öneriler	126
5.2.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Öneriler.....	126
KAYNAKÇA.....	128
EKLER.....	135

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Başarı Testi Madde Analizi Sonuçları	102
Tablo 2: Araştırma Grubuyla İlgili Tanımlayıcı Bilgiler	107
Tablo 3: Ön test Son Test Bilgi Düzeyleri Arasındaki Farklar	110
Tablo 4: Bilgi Düzeyinde Cinsiyete Dayalı Ön Test Sonuçları Arasındaki Fark	110
Tablo 5: Bilgi Düzeyinde Cinsiyete Dayalı Son Test Sonuçları Arasındaki Fark	111
Tablo 6: Bilgi Düzeyinde Farklı Anabilim Dallarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Ön Test Sonuçları Arasındaki Fark	111
Tablo 7: Bilgi Düzeyinde Farklı Anabilim Dallarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Son Test Sonuçları Arasındaki Fark	112
Tablo 8: Sınıf Değişkenine Dayalı Bilgi Düzeyi Ön Test Farklılıkları	113
Tablo 9: Sınıf Değişkenine Dayalı Bilgi Düzeyi Son Test Farklılıkları	113
Tablo 10: Okunan Okul Türüne Dayalı Bilgi Düzeyi Ön Test Farklılıkları.....	114
Tablo 11: Okunan Okul Türüne Dayalı Bilgi Düzeyi Son Test Farklılıkları	115
Tablo 12: Bloom Taksonomisine Bağlı Olarak Grubun Ön ve Son Test Puanları	116
Tablo 13: Odak Görüşme Sonucunda Elde Edilen Veriler	118

KISALTMALAR LİSTESİ

KTÜ : Karadeniz Teknik Üniversitesi

FEF : Fatih Eğitim Fakültesi

GSE : Güzel Sanatlar Eğitimi

ABD : Anabilim Dalı

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde problem durumu, araştırmanın amacı ve alt amaçları, hipotezler, araştırmanın önemi, araştırmanın sınırlılıkları ve tanımlara yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Sanatla ilgili bilgiler, geçmiş ve gelecekte kendimize özgü bilgileri ve insanoğlunu anlamamızı sağlamaktadır. Kavram ve duygular yaratıcı ya da gözlemci olarak bireylere sanatsal uygulama ve deneyimler yoluyla sunulmaktadır.

Bir sanat eserine, sanatçının kişiliği ve özgünlüğü oluşu kimlik kazandırmaktadır. İnsanın buluşçuluk ve yaratıcılığının arkasında geçmiş problemlere cevap bulmanın ya da yeni problemleri çözmenin var oluşu yatmaktadır. Bu problemlerin çözümü, özgün ve hayali simgeleri, şekilleri, renkleri, düşünceleri, algı ve duyguları keşfeden sanatçıların eserlerini inceleyen sanat tarihi ve sanat eleştirisi aracılığıyla gerçekleşmektedir.

İnce (2007); ülkemizde sanat eğitimi verilen yükseköğretim kurumlarındaki sanat eleştirisi derslerine yönelik araştırmasında bu dersin olumlu ve olumsuz yönlerini araştırmıştır. Bu araştırmaya göre; sanat eleştirisi derslerinde kullanılan materyallerin yetersiz olduğu, ders konuları kapsamında güncel eserlere yer verilmediği, daha çok Klasik Dönem Batı Sanatı ve Klasik Dönem Türk Sanatı eserlerinin eleştirilerine yer verildiği, öğrencilerinin bu derse yönelik tutumlarının olumlu olmasına rağmen, öğretim

elemanlarına yönelik olumsuz tutumların bulunduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Ayrıca ders kapsamında eleştiri ve tartışmalara yer verilmediği, öğretim etkinliklerinin yetersiz olduğu belirtilmiştir.

Aydoğan (2010) ise; sanat eleştirisi dersini veren öğretim elemanlarının dersin içeriğini öğrencilerin sanatsal gelişimi açısından yeterli bulmadıklarını, öğretim elemanlarının sanat eleştirisi derslerinde ele aldıkları eserleri kendi önem kriterlerine göre sıralayarak aktardıklarını ifade etmiştir.

Ülkemizde, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin Modernizm ve sonrası sanatın, sanatçıların ve sanat eserlerinin algılanması ile ilgili yeteri kadar bilgiye sahip olmadıkları düşünülerek bu araştırma planlanmıştır.

Araştırmada, “GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin Modernizm sonrası sanatta metafizik ve psikanaliz ile ilgili bilgi düzeyleri ve Modernizm sonrası sanatı kavramaya yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri nedir?” problem cümlesi çerçevesinde cevap aranacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin Modernizm sonrası sanatta metafizik ve psikanaliz ile ilgili bilgi düzeylerinin psikanalitik sanat eleştirisi yöntemiyle verilen eğitim seminerleri sonundaki bilgi düzeyleriyle karşılaştırılması ve bu konuya ilişkin eğitim yeterliliğinin değerlendirilmesidir.

1.2.1. Alt Amaçlar

1. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili bilgi düzeyleri ön test ve son test sonuçları arasında anlamlı fark var mıdır?
2. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında cinsiyetlerine göre anlamlı fark var mıdır?
3. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında öğrenim gördükleri atölyelere göre anlamlı fark var mıdır?
4. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında sınıflara göre anlamlı fark var mıdır?
5. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında mezun oldukları ortaöğretim kurumlarına göre anlamlı fark var mıdır?
6. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında Bloom'un bilişsel alan taksonomisi basamaklarına göre anlamlı fark var mıdır?
7. GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin modernizm ve sonrası sanatı, sanatçıları ve sanat eserlerini kavramalarına yönelik almakta oldukları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri nelerdir?

1.2.2. Hipotezler

1. Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi konulu eğitim seminerine katılan öğrencilerin ön test ve son test sonuçları arasında anlamlı derecede yükselme vardır.
2. Eğitim seminerine katılan öğrencilerin cinsiyetlerine göre ön ve son test puanları arasında anlamlı bir fark yoktur.
3. Eğitim seminerine katılan öğrencilerin öğrenim gördükleri resim ve grafik atölyelerine göre ön ve son test puanları arasında anlamlı bir fark yoktur.
4. Eğitim seminerine katılan öğrencilerin sınıflarına göre ön ve son test puanları arasında anlamlı bir fark vardır.
5. Eğitim seminerine katılan öğrencilerin mezun oldukları ortaöğretim kurumlarına göre ön ve son test puanları arasında anlamlı bir fark vardır. Güzel Sanatlar Lisesi mezunlarının sonuçları anlamlı derecede yüksektir.
6. Eğitim seminerine katılan öğrencilerin Bloom'un bilişsel alan taksonomisine göre son test sonuçları ön test sonuçlarından anlamlı derecede yüksektir.
7. Seminere katılan öğrencilerin; konuları kavramaları ve kişiselleştirmelerinde seminerin içeriğinin, işlenişinin, işlenirken teknoloji kullanımının, etkileri konusundaki görüşleri olumludur.

1.3. Araştırmanın Önemi

Modernizm ile başlayan dönemde Delacroix'dan Monet ve Picasso'ya, Kirchner'den Mondrian ve Kandinsky'e modern sanatçıların çoğunluğunun, “sezgi,

coşku ve imgelemin özgür oyunu” adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi gösterdikleri bir gerçektir (Yılmaz, 2006).

Modernizm sürecinden önce sanatın temel sorunu doğanın görüldüğü gibi taklidi iken modernizmle birlikte bu düşünce anlamını yitirmiş, 19.yy’da derinleşen ekonomik krizler, sanayi devriminin, makineleşmenin ve savaşların etkisiyle sanattaki çok seslilik ve çeşitlilik artmıştır. İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan bu süreçte pek çok sanat akımı doğmuştur.

Modernizm ile birlikte sanatta soyutlama önem kazanmış ve her türlü sapma bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ressamlar, insanın anlamsızlaştığını, mutluluğun uzaklaştığını, özgürlüğün ele geçmez olduğunu vurgulayan dışavurumlarıyla ıstırapların çığlığını yorumlamışlardır (Bulut, 1997; Çelik, 1994). Bu dönemde akılcılıktan ve natüralizmden uzaklaşıp, ruhsallığa yönelen pek çok sanatçı olmuştur. Örneğin; Vincent Van Gogh (1853-1890) yaşamı boyunca fizik ötesi düşünmüş, evrenin enginliği içinde yeni bir şey yaratma kaygısını hep taşımıştır. Van Gogh’un, ‘insan varlığına’ olan yaklaşımı, hem dışavurumcu, hem de sembolik olarak tinselliğini yansıttığı şiddetli ve yoğun renkleri Alman ressamalar için başlangıç noktası olmuştur (Boone, 1980; Çelik, 1994).

Sembolist sanatçılar gerçek dünyanın yansıtılmasını inkâr ederek rüya, hayal ve fantezilerin alışılmamış algılarını iletme yolunu araştırmış, görülenle görülmeyen arasında gizli bir bağlantı olduğuna inanmışlardır. Duygu, düşünce, tutku ve arzuların estetiksel ve sanatsal eylemlerle dışa vurulması anlamına gelen Ekspresyonizm’in öncüsü Theodor Doubler’in ve Fovizm’in öncüsü Henri Matisse’in bu konudaki görüşü şudur; “Bir yapıt doğayı taklit etmemelidir. Yapıt tüm zorlamaların reddedilmesidir. Yapıt akıl dışıdır, renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilir” (Çelik, 1994).

Düş dünyasını değerlendiren sanatçı, kendi bilinç düzeyine kadar yükselerek hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş karmaşık bir hal almakta ve imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır (Kara,

1994). Bunu Sürrealist olan Andre Breton şöyle ifade etmiştir: “Benim için resim, dışında ne olduğunu bilmem gereken bir pencereden farksızdır ve de sanat saf bir içedönük modele dayanmak zorundadır” (Çelik, 1994).

Miro, çağdaş sanatın büyük ölçüde bilinçaltından kaynaklandığını şu sözlerle ifade etmektedir: “Benim resmim bilinçaltının resmidir. Bizler uygarlık yorgunuyuzdur, basit ama özgür bir yaşama özlem duyuyoruz. Bunun için bilinçaltı temeline kök salıyorum”. Çağdaş sanatın psikanalizden geçtiği bu sözlerle açıkça görülmektedir.

Psikoloji; bilinçaltını, güdülerini, itilimleri, rüyaları, aloejik bir dünyayı bilimsel araştırmalara açarken felsefe de varlık ve hiçlik arasında özdeşlik ilgisi kurmaktadır. Bu oluşumların yanı sıra Nietzsche’nin “Tanrı ölmüştür” aforizması karamsar dünya tablosunu iyice karartmıştır. Bu düşüncelerin yanına bir de II. Dünya savaşı ve getirdiği felaketlerin katılmasıyla sanat artık bu duruma ilgisiz kalamamış, özellikle Dadaizm çağın kültür haritasını çizmiştir.

Dadaistleri besleyen Sürrealizm düşüncesi Freud’un psikanaliz görüşlerinden etkilenmiştir. Sürrealizm; bilinçaltının, irrasyonelliğin, rüyaların, otomatizmin, yıkımın ve erotizmin akımıdır. Sürrealistlere göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depodur. Sürrealist ressamalar, Freud’un yanı sıra metafizik ressamaların düşsel gerçekliğinden ve nesnelerin gizemli dünyasına gösterdikleri ilgiden etkilenmiş, düşsel gerçeklik anlayışıyla fütürizm arasında bir yol aramışlardır. Felsefenin yanında psikolojiden de destek alan reel nesnelere ve değerlere değil, tersine iç dünyaya yönelen Sürrealizm ile ilgili André Breton şöyle der: “Plastik sanat eseri, reel değerlerin tümünden revizyonunun zorunluluğuna uymak için, ya içsel bir modelle ilgi kuracaktır ya da sanat olarak var olmayacaktır” (Çelik, 1994; Little, 2008; Tunalı, 2008).

Sürrealistler bilinçaltını toplumun benimsediği düzeni karıştırmanın aracı olarak araştırırken, Soyut Dışavurumcular bilinçaltına II. Dünya Savaşı’ndan sonra hem sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel anlamdaki simgeler için dönmüşlerdir. Metafizik resimden ve Psikolog Carl Gustav Jung’un, simge üreten duygu ve davranışların her ruh

ve kültürde bulunabileceği görüşlerinden etkilenen Soyut Dışavurumcular, resimlerinin bu evrensel simgeleri ifade ettiğine inanmışlardır (Little, 2008).

Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi metafizik ve psikoloji modernizm sonrası sanatı yönlendiren en önemli etkenlerdendir. Güzel Sanatlar Eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi dersleri bu özellikler göz önünde bulundurularak incelenmelidir. Bu kapsamda Güzel Sanatlar Eğitimi veren kurumlarda, günümüz ağdaş sanatına ışık tutan kavramlara, felsefeye, sanatçılara ve sanat eserlerine daha geniş bir perspektifle bakılabilmesi ve tüm bunların doğru anlaşılabilmesi için katkıda bulunmak araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, 2011-2012 eğitim-ğretim yılı Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi Anabilim Dalı, rgn ve ikinci ğretim; 2, 3 ve 4. sınıf öğrencilerini kapsamaktadır.

Araştırma kapsamında öğrencilere verilecek olan eğitim seminerinin içerik kısmını oluşturan kavramsal bölümde, metafizik ve psikanalizin modernizm ve sonrası sanata etkisi, sanatçıların, sanat tarihçilerin ve sanat eleştirmenlerinin açıklama ve yorumlarıyla aktarılmıştır.

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanat

“Sanat, insanın sanat adını verdiği her şeydir”. U. Eco.

Sanat kavramı insanlık tarihi kadar eski bir birlikteliğin anlatımıdır. İnsanlığın geçirdiği evrimler yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını, sanat biçimlerini ve sanata bakışlarını değiştirmiş, her dönemde ve her toplumda, sanat farklı görünümelerde ortaya çıkmıştır. İnsanların güç yaşam şartlarında bile sanatla uğraşmalarının önemli nedenleri vardır. Din, büyü, günlük gereksinimler, ifade isteği, estetik duygusuyla birleşerek güzel sanatların temelini oluşturmuştur.

F. Hegel’e göre sanat, insanın ruhsal varlığının ve gelişiminin temsilidir (Erzen, 2011).“Sanat, bir haz, bir avuntu ya da eğlence değildir; çok yüce bir şeydir. Sanat insanların bilincini ve aklını, duygu alanına aktaran bir insanlık yaşamı organıdır” (Tolstoy, akt: Batur, 2009). Hegel, insan aklının ürünü olan sanatın doğadaki güzellikten üstün olduğunu ifade etmiştir.

Bazı düşünce, amaç, durum, duygu ya da olayların beceri ve düş gücü kullanılarak anlatılmasına ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı etkinlikler olarak ifade edilen sanat; sanatçı ile izleyen arasında, toplumlar arasında ve bunların da ötesinde çağlar arasında bir iletişim kurmaktadır. Kültürlerin biçim almış, somutlaşmış

bir anlatımı olarak da tanımlanabilen sanat, "yaratıcı biçimlendirme eylemidir" (Ersoy, 1995; Yetkin, 1968 Akt: Ünver, 2002; Tezcan; 2003).

Bu yaratıcı biçimlendirme eylemini, bir kavram olarak; sanatçılardan, sanat eleştirmenlerine, sanat tarihçilere, psikiyatristlere, filozoflara ve hatta kuramcılara kadar pek çok kişi tanımlamaya çalışmıştır. Çağımıza damgasını vuran ressamlardan Picasso'ya resimle ilgili bir söyleşide sorulan 'sanat nedir' sorusuna Picasso'nun verdiği yanıt oldukça anlamlıdır: "Sanat ne değildir ki" bir başka zamanda ise aynı soruyu: "Bilseydim onu kendime saklardım" diyerek yanıtlamıştır.

Sanat kavramını Picasso gibi net bir ifadeyle açıklamaktan kaçınan sanatçıların yanında bu kavram için daha net ve kesin tanımlamalarda bulunan sanatçılar da olmuştur. Farklı dönemlerde farklı tanımları yapılan sanat için L. Tolstoy (2004); "Sanat özgürlüğün ortaya çıkması ve kanıtlanmasıdır" demiştir.

Psikanalizin kurucusu olan S. Freud'a göre ise sanat; çocukluğumuzda sistematik olarak unutulmuş hatıraların bilinçaltından semboller şeklinde dışarı çıkarak stilizasyona, süblimasyona uğrayıp zararsız hale gelmelerinden ibarettir. Buna göre; sanat eserinde bir yücelme bulunması gerekir. Buna yakın düşünceleri Freud'dan önce başka düşünürlerde ifade etmiştir. Örneğin Aristo, "Sanat ihtirasların kusulmasıdır, bütün sanat eserleri bir itiraftan ibarettir" demiştir.

Ünlü filozof F. Nietzsche, insanın iç dünyasındaki sıkıntı ve baskılardan kurtulmasının tek yolunun sanatçı olmak olduğunu ifade etmiştir. Çünkü Nietzsche'ye göre sanat, dünyanın genel hakikat dışılığını ve yalancılığını insan için katlanabilir kılan *gerçekdışı kültü* ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi *görünüş istemidir*. Nietzsche sanatı; "bize *şeylerin üzerinde bir özgürlük*, kendimizi gerçeklikten kurtarma, 'gerçekliği' kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir" (akt: Yılmaz, 2006) şeklinde ifade etmiştir.

Günümüze dek farklı tanımları yapılan sanatın, deha düzeyindeki zekânın, var olana karşı tepkisinin, tutarlı bir bütünlük içerisinde somutlaştığı bir alan olduğunu

bilinse de hala tartışmalara konu olmaya devam etmektedir. Sanat, dolaylı olarak bir terapi unsuru olabilse de tarih boyunca bütün toplumların ürettiği ve belirli bir biçim olgunluğuyla ortaya koyduğu bir olgu olarak insanın varoluş dinamiğinin ve bilinçlenmesinin en dolaysız ifadesidir. Din ve felsefenin ardından, insanın ruhsal ihtiyaçlarına karşılık veren bir uğraş olma doğrultusunda ya da ‘fizikötesi’ şeylerin durumu olarak da ifade edilen sanat, günümüzde geline nokta da en kısa ve anlamlı tanımıyla, Eco’nun da ifade ettiği gibi; insanın sanat adını verdiği her şeydir.

2.1.1. Sanat Eğitimi ve Gerekliliği

Toplumsal ve kültürel bir varlık olan insan, potansiyelini, yeteneğini kullanma ve geliştirme adına her türlü olanaktan yararlanarak, kendini gerçekleştirme ve aşma ihtiyacı içindedir. İyi bir eğitim bireylerin, karşılaştıkları olayları anlama, muhakeme etme ve doğru kararlar verebilme yeteneğini oluşturmalarında en önemli etkenlerden biridir. Bu özellikleri içerisinde barındıran sanatın eğitimsel işlevleri, bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerinin düzenli, etkili ve verimli bir biçimde gerçekleşmesini sağlayan tüm öğrenme-öğretme etkinliklerini kapsamaktadır (Uçan, 2002).

Sanat eğitimi kavramı; günümüzde okul öncesinden yükseköğrenime kadar süren, yaygın eğitimde yerini almış, hala gelişim gösteren ve özellikle ülkemizde henüz üzerinde uzlaşılammış bir süreçtir (San, 2000; Yılmaz, 1998).

Erbay’a göre sanat eğitimi; güzel sanatlar ve sorunlarına ilişkin olarak verilecek kuramsal bilgilerin programlanması ile çeşitli güzel sanatlar dallarında yaptırılacak uygulamalı çalışmaların düzenlenmesi ile ilgilidir (Erbay, 2000). İnsan duygusuz ve sadece beyniyle hareket eden bir canlı olsaydı, sanat eğitime ihtiyacı olmazdı. Fakat insan düşünen ve hisseden bir canlıdır. İşte bu özellik, sanat eğitimi vazgeçilmez yapmaktadır. Kişinin duygularına ve düşüncelerine yani insani niteliklerine hitap eden öğrenme, bireyi topluma hazırlamakta ve ona başarı yolunu açmaktadır.

Güzel sanatların tüm alanlarını içine alan sanat eğitimi, sanat tarihi, kültür tarihi, sanat kuramları, sanat eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, sanat pedagojisi ve estetik gibi alanlardan yararlanmaktadır (Ünver, 2002). Pek çok farklı disiplinden yararlanan sanat eğitiminin özünde insan ruhunun yüceltilmesi, insanın özgürleşmesi, ruhsal gereksinimlerin doyurulması, dengeli, çağdaş ve duyarlı bir toplum yaratılması çabası bulunmaktadır.

Sanat eğitiminin; bireylere kendi yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak belirli sanatsal davranışlar kazandırma ya da insanların sanatsal davranışlarını kendi yaşantıları yoluyla amaçlı ve yöntemli olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme süreci olduğunu ifade etmek mümkündür.

Sanat eğitimi daha genel bir çerçevede değerlendirildiğinde; bireyin duyu, düşünce ve izlenimlerini, anlatabilme yeteneklerini ve yaratıcılık gücünü estetik bir düzeye ulaştırmak amacı ile gerçekleştirilen eğitim çabası olarak da ifade edilebilir.

Tüm bu özellikleriyle sanat eğitimi, genel eğitimin önemli bir parçası olarak kabul edilebilir. Ancak, sanatın bir özgünlük ve bireysel yaratıcılık olgusu olduğu dikkate alınırsa, sanat eğitiminin kendine özgü çok özel yasa ve ilkelerinin varlığı da kabul edilmek zorundadır. Bu nedenle, sanat eğitiminin eğitim dizgesindeki yerinin çok iyi belirlenmesi gerekmektedir (Gençaydın, 1990).

Sanatın, yalnızca sezgi ya da duyuşsal alanla ilgili olmadığı ve öğretilebilirliği görüşü bilimsel araştırmalarla kanıtlanmıştır. Sanatsal düşünce ve davranış biçimlerinin gelişmesinde, yönlendirilmesinde eğitimin gerekliliği tartışmasız bir gerçektir.

Sanat eğitimi, bireyin sosyal ilişkilerini düzenlemesini, duyu düşünce ve izlenimlerini anlaşılabilir, paylaşılabılır biçimde aktarabilmesini, başladığı bir işi bitirme hazzını tatmasını sağladığı için gereklidir. Sanat eğitimi; hayal kurma yoluyla olayları olmadan da beyinde gerçekleştirebilme gücü kazandırdığı gibi bireyin gözlem yapma yoluyla, özgün buluş, analiz-sentez yapma ve pratik düşünme yeteneğini de

geliştirmektedir. Sanat eğitimiyle, yaratıcı, kendine güvenen, üretken, estetik yargıda bulunabilen bireyler yetiştirmek hedeflenmektedir.

2.1.2. Sanat Tarihi Öğretimi ve Gerekliliği

Sanat tarihi, insanlık tarihi boyunca, geçmişten günümüze üretilmiş tüm sanat yapıtlarını ve sanatçıları inceleyen, çözümleyen bilimsel bir disiplindir. 19. yüzyılda Almanya’da akademik araştırma alanı olarak kabul görmesiyle birlikte, özellikle 20. yüzyılda Wölflin, Warburg ve Dilthey gibi kuramcılarının yöntemsel yaklaşımları sanat gelişmesine sebep olmuştur (Artut, 2001; Sözen ve Tanyeli, 1996). Rönesans döneminde sanatçıların yaşam öykülerini ve üsluplarını kaleme alan Vasari, sonraki kuşakları etkilemiş öncü bir sanat tarihçisi hatta eleştirmen olarak görülebilir.

Sanatın tarihsel sürecini inceleyen sanat tarihi, sanat ya da sanatlar arasındaki ilişkileri tarihsel boyutta kurma amacıyla hareket etmekte; sanatı oluşturan öğelerin tarih içindeki ağırlığını ve dağılım düzenini saptarken, sayısız ve karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini aramaktadır.

Roskill, sanat tarihinin bireyler tarafından yapılan yorumların ve belirtilen fikirlerin bir dizisinden oluştuğunu ve bunu yapan kişinin objektif olması gerektiğini (Roskill, 1989) savunmaktadır. Sanat tarihçiler tarafından eserler üzerine yapılan yorumların daha sonra o eseri izleyenlerin düşüncelerini etkilemesi kaçınılmazdır.

Eserlerini oluşturma sürecine ruhsal ve bedensel olarak kendini dâhil eden sanatçılar, kendi eserlerinden önce yapılan eserlerden de etkilenmekte ve aynı zamanda kendilerinden sonraki sanatçı ve eserlere de önderlik etmektedirler. Bu aşamalardan geçerek belli bir birikimle geçmişten günümüze aktarılan sanatın, geçirdiği tarihsel süreçler içinde değişime uğramaması mümkün değildir. Bu anlamda ülkemizde Sanat eğitiminde uygulanan dört disiplinden biri olan sanat tarihi eğitiminde amaç; öğrencilere sadece tarihi bir sıralama ya da kronoloji öğretmek olmamalıdır.

Kırıçoğlu (2005)'nin da ifade ettiği gibi sanat tarihi öğretiminde amaç, öğrencilere sanat tarihinin yaşayan bir süreç olduğunu kavratmak ve bu bilinci kazandırmaktır. Bu doğrultu ilerleyen bir sanat tarihi eğitimi, sanatı tanımak, öğrenmek ve seçmek için bir birikim sağlarken, aynı zamanda, öğrencilere yaratma sürecinde faydalı olacak bir birikim oluşturacak temel niteliği de kazandıracaktır.

Sanat tarihi öğretiminin en önemli amacı, belli bir kültürde ve belli bir zaman süreci içinde oluşan sanat tarihi bilgisini ya da bir sanat yapıtının önemini aktarmaktır (Özsoy, 2003). Sanat insanların kendilerini ve çevrelerini algılamalarında yardımcı olmaktadır. Bu nedenle öğrencilere sanat yapıtlarını ve onun toplumdaki yerini daha iyi anlamaları için yardımcı olunmalı, sanat tarihi öğretimi etkin bir şekilde gerçekleştirilmelidir.

2.1.3. Sanat Eleştirisi ve Gerekliliği

Eleştiri sözcüğü Yunanca “critice” sözcüğünden gelmekte, bir şeyi iyi ya da kötü yanlarıyla değerlendirme anlamını taşımaktadır (Ersoy, 1995).

San (2004); sanat eleştirisini, sanatın sanat bilimi çerçevesi içinde ve daha çok çağdaş sanat yaratıları üzerinde durularak yargılanması ve değerlendirilmesi olarak tanımlarken, Erinç (2004); sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme olarak betimlemiştir.

Sanat eleştirisi, yalnızca bir sanat yapıtının irdelenmesi değil aynı zamanda bir sanat yapıtı ile karşı karşıya olan teke tek ilişkilerde bulunan alıcının bilgilendirilmesi, yönlendirilmesidir (Erinç, 2004).

Artut (2001)'a göre ise sanat eleştirisi; belli bir sanat yapıtının işlevinden yola çıkarak sanat yapıtının özünü ve kapsamını yorumlamaya, yapıtın toplum içindeki konumunu açıklamaya ve yapıttan çıkarılan bilgileri genellemeye çalışmaktır. Sanat

eleştirisinin temelleri, sanat yapıtlarının değerlendirilişindeki özsel ölçütleri araştıran belli bir sanat bilimine dayanmaktadır.

Bir sanat yapıtını değerlendirmek, öncelikle o yapıtın sanatçısını ve yapıtı kendi içinde bulunduğu durumu sosyal, siyasi, coğrafi, kültürel ve tüm psikolojik etkileriyle tanıyıp yorumlamayı gerektirmektedir.

Sanatın asıl amacının, ister sanatçı açısından ister alıcı açısından olsun, bir kişilik yansıtmayı, bir duygusal aktarım olduğu kabul edildikten sonra, eseri öğelerine ayırmak ve öğelerin kimine öncelik tanımak gibi çabaların çok daha azalmış olduğu gözlenmektedir. Artık eleştiride bulunan için, eleştireceği eser, tek başına ve bir bütün olarak vardır. Önemli olan bir eseri kendi iç dünyasında, bu dünya içinde ve kendi canlılığı aracılığıyla irdelemek ve anlamaktır. Bir eser hangi akıma dâhil olursa olsun, üslubu, tekniği ya da malzemesi ne olursa olsun tek amacı; ya bir konuyu kendi içeriği içinde ifade etmek ya da içeriği ve biçimi ile bir duygu, bir sav, bir idea aktarmaktadır (Erinç, 2004).

Sanat eleştirisi bireylerin çevrelerini daha iyi anlayabilme yetenekleri üzerinde durmakta, görsel algılarının gelişimini sağlamaktadır. Öğrenciyi edilgenlikten kurtararak araştırmaya sevk etmekte ve bireyi aktif hale getirmektedir. Sanat eleştirisi sürecinde öğrenci, sanat tarihi ve estetik hakkında bilgi edinip, araştırma konusuna paralel sanatsal uygulamalar da yapabilmektedir. Eleştirinin hem yazılı hem de sözel bir dil etkinliği olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sanat eserlerini anlamak ve yorumlayabilmek için belli bir seviyede sözel yeterliliğe, sanatsal kavram bilgisine, kelime dağarcığına, dili kullanma ve yazma becerilerine gereksinim olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Farklı sanat kuramlarına göre sınıflandırılan sanat eleştirisinin Wolff ve Geahigan (1997)'a göre üç temel türü vardır. Birincisi, eleştirmenin öznel duyuları ve kişisel izlenimlerinin belirleyici olduğu, *güncel* (gündelik, gününbirlik, anlık) eleştiridir. Duygulu, izlenimci ve otobiyografiktir. İkincisi, sanat eserinin özelliklerini ve kalitesini belirleyen *biçimci* (formalist) sanat eleştirisidir. İçsel (yapıya ait), özünde var olan ya da

estetik anlamda özerk sanat eleştirisi olarak da bilinmektedir. Üçüncüsü ise yapının varsayılan belirli biçiminden ya da sahip olduğu özel anlamından sorumlu olan etkenleri vurgulayan *bağlamsal* (contextualist) eleştiridir. Bu eleştiri türünün sanat tarihi, psikanalitik ve ideolojik eleştiri olarak bilinen alt türleri bulunmaktadır.

Araştırmanın uygulama kısmında psikanalitik sanat eleştirisi yöntemi kullanılacağından burada yalnızca bu yöntem açıklanmaya çalışılmıştır.

2.1.3.1. Psikanalitik sanat eleştirisi: 19. yüzyılda Romantizm akımı ile birlikte sanatçının zihninde tasarladığı anlam önemsenmeye başlamış ve sanat eserinin asıl özelliğinin sanatçının duygularının ifadesi olduğu düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Sanatı duyguların dili olarak gören bu anlayışa göre sanat eseri; sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olarak yorumlanmaktadır. Önemli olan sanat yoluyla gerçekliğin doğru olarak yansıtılması değil, gerçekliğin sanatçıda uyandırdığı duyguların dile getirilmesidir. Sanat eseri bize bilmediğimiz duyguları yaşatmalıdır. Sanatçı kendisinde mevcut olan, bir ölçüde de kendisini rahatsız eden duyguları bir sanat ürünü haline getirerek rahatlamaktadır. Aynı şekilde sanat tüketicisinde de bu duygular uyandırılarak psikolojik olarak rahatlaması sağlanmaktadır. Aristo'nun 'katharsis' kavramından temellenen bu kuramın eleştiriye yansmasıyla da psikolojik/psikanalitik eleştiri yöntemi doğmuştur (San, 2004).

Psikiyatrist Sigmund Freud (1856-1939)'un etkisiyle 20. yüzyılda sanatçının yaşamına ve kişiliğine olan ilgi gelişerek daha teknik ve bilimsel bir içerik kazanmıştır. Freud'un öncülüğünü yaptığı ruhsal çözümlemeye dayanan bu yöntemde başlıca amaçlar; sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak, ortaya çıkan verilerle eseri yorumlamaktır.

Psikanaliz, yaratmanın bilinçaltı kaynaklarını açıklayarak, sanatçının niçin yarattığını ve sanatın hangi nedenlerle meydana geldiğini bulmaya çalışmaktadır. Freud'un sanat hakkındaki kuramı ise; insanların, özellikle de sanatçıların dış gerçeklerden dolayı gerçekleştiremedikleri arzu ve itlerinin olduğu ve bu isteklerin

bastırılması veya bu isteklerden vazgeçilmesi çok zor olduğu için hayal yoluyla bunların tatmin edildiğidir. Sanat eseri de sanatçıların hayallerini gerçekleştirdikleri bir alan olarak görülmektedir. Freud'un sanat kuramında, hayal kurma ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Ruh hastalarına yakın bir izlenim uyandıran sanatçı, gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini, libidosunu ve isteklerini hayal dünyasında yaratmaktadır (Bozkurt, 2000; San, 2004; Moran, 2003).

Freud (2007)'a göre; sanatçının ortaya koyduğu bir şaheser karşısında genellikle herkes bir başka bir şey söyler, hiç kimse o şahesere hayranlıkla bakan sade seyirci ya da okuyucunun eline böyle bir hayranlık bilmesini çezecek anahtarı tutuşturamaz. Bir şaheserde bizi böylesine kısıktırak yakalayıp bırakmayan güç, sanatçının amacını yarattığı eserde dile getirebilmesi ve izleyeni etkileyebilmesidir. Sanatçının istediği, yalnız us üzerinde gerçekleşen bir etkileme yaratmak değil, eserini yaratışta itici güç olmayan duyguları ve ruh durumunu bizde yeniden uyandırmaktır. Sanat eseri, sanatçının amaç ve duygularının bizi etkileyen bir dışavurumu olduğu göz önüne alınırsa ruhsal bir çözümlemeye de konu edilebilmesi gerekmektedir. Sanatçının güttüğü anlamı ele geçirebilmek için yaratışında önümüze çıkarılan “anlam” ve “içeriği” kavramak yani onu “yorumlayabilmek” gerekmektedir. Sanat eserleri bir yorumu zorunlu kılabilmekte ve ancak yorum sonucu eserin insanı öylesine bir güçle etkilemesinde saklı neden açığa kavuşturulabilmektedir. Bir sanat yapıtı üzerinde uygulayacağımız ruhsal çözümlemenin başarıya ulaşması, eserin etkileyici gücünde bir zayıflamaya yol açmayacaktır.

Eseri bir bütün olarak ele alıp irdeleyen eleştiri grubundan biri olan psikolojik eleştiri, teke tek ilişki kurulan eserle bağlantılı olarak sorulan ‘neyi, nasıl diyor’ sorusuna verilen yanıttan hemen sonra ortaya çıkan ‘bana ne diyor’ sorusunun yanıtı olarak kendini göstermektedir (Erinç, 2004).

Eseri izleyen herhangi birinin o esere yönelik psikolojik eleştirisi, onun psikolojik duygularını açıklasa da asıl amaç, bu duygulara neden olan resimsel öğeleri ortaya çıkarmaktır. Sanat eleştirmeni için ise psikolojik eleştiri, psikoloji ve sanat

psikolojisi biliminin ölçütleri doğrultusunda resmin çözümlemesi için kullanmak ve bu yolla resmin öğelerini içerik ve biçim aracılığı ile ifade etmektir.

Psikanalitik/psikolojik eleştiride sanatçıya dönük bir yaklaşımla sanatçı biyografileri oluşturulmaktadır. Böylelikle sanatçının hayatından, kişiliğinden yola çıkılarak sanat eseri aydınlatılmakta ya da sanat eserinden yola çıkarak sanatçının kişiliği psikolojik açıdan ortaya konmaktadır (San, 1985).

Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biri olan Martin Heidegger'e (2007) göre; eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğmaktadır. Sanatçı da eser sayesinde ortaya çıkmaktadır. Yani sanatçı eserin sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğerrinin var olması mümkün değildir. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunmaktadırlar. Üçüncü unsur olarak adlandırılan temel unsur sanatçıya ve esere adını vermektedir. Sanatın ne olduğu eserin kendisinden hareketle açıklanmalıdır. Eserin ne olduğu da sanatın özü ile açıklanabilir. Eserde gerçekte yatan sanatın özünü bulabilmek için, gerçek eser aranmalı, eserin ne ve nasıl olduğunu yine esere sorulmalıdır. Eğer biz eserleri kendi dokunulmamış gerçekleri açısından görür ve bunu bazı hazır düşüncelere uydurmazsak, görürüz ki eserler de tıpkı nesneler gibi vardırılar. Resimler, bir şapka veya bir av tüfeği gibi duvarlarda asılı dururlar.

Sanat eseri nesnesel olmasının yanında başka şeyler de amaçlamaktadır. Alegori ve simge, öteden beri sanat eserinin niteliklerinin hareket ettiği bir çerçeve tasarımı sağlamaktadır (Heidegger, 2007). Örneğin Van Gogh'un *Çiftçi Ayakkabıları* isimli resmine bakarak bu ayakkabılar hakkında yeterli bilgiye sahip olamayız. Çevresi bomboş, ne işe yaradığı ya da nereye ait oldukları belirsizdir. Ne olduğunu bilmediğimiz bir mekândadır ve üzerinde kullanımına ilişkin olarak tarla ya da yol toprağından parçalar bile yoktur.

“Ayakkabının... boş içinin karanlık ağzından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var.

Tabanlarda çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çığlığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliğini yaratır” (Heidegger, 2007: 24).

Eser yalnızca kendisine mi açılabilir? Bunun gerçekleşmesi için bütün ayrıntılarıyla eseri kendisinden başka olan bir şeye götürmek gerekebilir. Sanatçının gerçek niyeti ancak bu noktadadır. Onun aracılığıyla eser, kendini kendi içinde duruşuna bırakmalıdır (Heidegger, 2007).

Forsmann’a göre; sanat yapıtları, belge, tarih ve gerçek gibi olguların yardımıyla çözümlenmesi gereken nesnelerdir. Olgular da kendi başına bir şey ifade etmezler; tarihçiler tarafından bir şey söyler duruma getirilmelidirler. Hiçbir sanat yapıtı sonuna kadar açıklayabileceğimiz bir biçimde ele vermez kendisini; hep karanlıkta kalan bir yerler vardır. Herhangi bir sanat yapıtını açıklarken gündeme gelen bilimsel yöntem, hiçbir zaman yöneldiği nesneyi bütünüyle kuşatıp çözümleyebilecek ölçütlerle donanmış değildir (akt: Ergüven, 1992).

Renk veya diğer sentaktik öğeler ne denli esinleyici olma şansına sahipse, sözcükler de dile mahkûm olmanın baskısından o ölçüde kurtulma eğilimindedir. Gerçi umutsuz bir çabadır bu, ama kimse aldırış etmez; çünkü kendini aramaya çıkan bir kişi, düş kırıklığına uğramayı peşinen göze almış demektir (Ergüven, 1992). Pek çok sanatçı eserleri aracılığıyla kendisiyle hesaplaşmaktadır aslında. Burada önemli olan eser aracılığıyla kendi öznel duyarlılığını sorguya çekmektir. Bu anlamda psikanalitik sanat eleştirisi, sanatçının kendisine yani onu ve eserini bütünüyle ortaya koyan oluşumlara yönelik bir incelemedir.

2.2. Modernizm ve Postmodernizm

2.2.1. Modernizm

Latince’de ‘tam şimdi’ anlamında kullanılan ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelen modern sözcüğü, Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski dönemden ayırmak için ilk kez 5. yy’da kullanılmıştır.

Hugo Von Hofmannsthal 1893’te modernliğin iki ayrı anlamı olduğunu belirtmiştir:

“Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya düş kurar ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi... Eski mobilyalar da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da... Atomları parçalamak da kozmosla top oynamak da... Modernlik bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didiklemek ve güzelliklerin açığa vuruşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir” (Mcfarlane, ? : 2).

Bu ifadesiyle Hofmannsthal, çözümlemeye, ölçüp biçmeye, ayna ve düş imgelerine, kaçışa, fanteziye, “modern” demiştir.

Modernlik düşüncesi, filozof René Descartes ile birlikte felsefi bir kimlik kazanmıştır (Danto, 2010). ‘*Düşünüyorum O Halde Varım*’ diyen Descartes’e göre, bilginin temeli, ‘ben’dir. Descartes, felsefe ve Tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması gerektiğini savunmuş, bunun sanattaki yansıması dinsel konuların yerini din dışı konulara bırakması şeklinde olmuştur. İlk modernist filozof olarak bilinen İmmanuel Kant’ın önerdiği ve kabul ettirdiği düşünce ise dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğidir. Bunun için her alan, hem kendine hem çevresine eleştirel bir gözle bakmalı, duygu ve imgelem akıldan, dil ve deneysel görüngülerden daha önemli olmalıdır (Yılmaz, 2006).

Terim olarak “modern” daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, 18. yüzyılda, aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir (Harvey, 1998). Totaliterlik, kastçı- feodal toplum yapısı ve dinsel dünya görüşüne karşı, burjuvazinin yönettiği bir özgürleşme hareketi olan aydınlanma çağı ile başlayan Modernizmin çıkış nedeni, insanlık tarihinde akıl ve düşüncenin bireyin en güçlü yetisi olarak birleşmiş bir biçimde, dünyanın ve toplumun metafizik ve mistifiye edilmiş geleneksel toplum ve bilgi yapılarının ortadan kaldırılmasıdır. Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır.

Aydınlanma, insanlığı, eleştirel aklın kullanılmasıyla mitten, batıl inançtan, gizemli güçlere ve doğa güçlerine tabi olmaktan kurtarmayı amaçlamış, Modernizm ile birlikte artık din toplum temelindeki yerini kaybetmiştir. Bu sayede insanın dünyadaki konumu, emek ve eğlence tarzı artık bir dışsal otoriteye değil, kendi özgür rasyonel etkinliğine dayalı bir hale gelmiştir (Dochherty, 1995; Çiğdem, 1997; Jeanniere, 1994).

Pek çok tarihçiye göre Modernizm 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkidir. I. Dünya Savaşı’nın dehşeti, ilerleme inancını neredeyse doğmadan öldürmüş, buna karşın teknolojik ve toplumsal değişim hızını kesmemiş, bunların şaşırtıcı etkilerini durduramamıştır (Shiner, 2004).

Fransa’da ortaya çıktığı kabul edilen Modernizm; geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür hareketinin başlaması gerektiği fikrini savunmaktadır. Modernizm, aydınlanma ile gerçekleşen entelektüel dönüşümün yarattığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temelleri üzerine yükselen, bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade etmektedir.

Modernizm'i dört ana başlık altında toplayan toplumbilimci ve düşünür Anthony Giddens (akt: Touraine, 1995: 44)'e göre: Bu süreç, sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm yönlerinin, tümel bir üretim ve denetim ürünü olarak görülmesidir.

Modernist düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ve düşünce ile şekillendirilebileceği inancı üzerine kurulu bir ütopyadır. Batı, modernliği kültürün bütün alanlarında bir devrim olarak düşünmüş ve yoğun olarak yaşamıştır. Modern sanatta bu süreçte biçimlenen bilincin ürünüdür.

Modernizm'den önce sanat, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret ederken (Danto, 2010) Modernizm ile birlikte ideolojik bir temel oluşturan, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütünü (P, 2000) halini almıştır. 19 yy. ortalarında sanatta biçimlenmeye başlayan bu olgunun temeli Paris'te atılmıştır. Bu tarihlerde burjuvazi, iktidar mücadelesinde soyluları ve kilise çevresini alt etmekle meşgulken, sanatçılar korumasız kalarak yalnızlaşmışlardır. Siparişler de kesildiği için sanatçılar, içsel konulara yönelme fırsatı yakalamış ya da buna itilmişlerdir. Bu bir anlamda, toplumun alt ve orta tabakasının karşı karşıya olduğu açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla sanatçıların da yüzleştiğinin bir göstergesidir. 1880'lerin Empresyonistlerinden 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen bu sanat döneminde sanat kendi kendisini konu edinmeye başlamıştır. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg 1960'ta yazdığı "*Modernist resim*" adlı makalesinde modernizmin özünün, disiplinlerin kendilerine has yöntemlerini, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmak olduğunu; buradaki amacın da o disiplini geliştirmek ve önemini artırmak olduğunu ifade etmiştir. Greenberg'e göre, ilk Modernist ressam, Manet'dir. Manet ve empresyonistler, üzerine resim yaptıkları yüzeyde boya, tuval vb. malzemelerin özelliklerini ve geçtikleri süreçleri saklamamış, aksine görünür hale getirmişlerdir. Pek çok sanat tarihçi tarafından Empresyonizmle başladığı düşünülen bu hareket, sanata yenilik getiren akımları içine alarak deneysel sanatı destekleyip, doğalcılık ve akademizmin egemenliğini reddetmiş ve büyük bir hareketin başlamasına neden olmuştur.

Modernizm’de ortak yönelim, sanatın doğası ve insan yaşanmışlığıyla ilgili temel sorulara yanıt aramaktır. Bütün modern akımlar, modern dünyanın, geçmişten bütününü farklı olduğunu ve sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek ve keşfederek kendini yenilemesi gerektiği duygusunu paylaşmışlardır. Bazıları için bu ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmek, bazıları içinse teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi anlamına gelmektedir (Little, 2008).

Arnold Hauser’a göre; Kusu yok ki! Modernizm, Baudelaire’le başlar ve onunla birlikte; mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır (akt: Baudelaire, 2003). İzlenimciliğin ilk modern sanat akımı olduğu görüşü yaygın olarak kabul edilse de bu sürecin başlangıcı Delacroix (1798-1863) ve Baudelaire’in (1821-1867) yaşadığı döneme kadar götürmek mümkündür. Romantik sanatçılar bireysel coşkuyu öne çıkarttıkları ve Yeni Klasikçilik’in soğukkanlılığına karşı çıktıkları için modern sanat içerisinde değerlendirilmektedirler.

Modernizm’de genel olarak sanatçının ulaşacak en üst nokta olan kendi bakış açısını bulması bir doktrin haline gelmiştir. Bazı modern akımlar, sanatın ne ve ne için olduğunu, neyi desteklediğini irdelemeye başlamış, bu süreç boyunca sanatsal etkinlik ve kültürel eleştiri birbirini yakından belirler duruma gelmiştir (Little, 2008). Modern akımlar birbirleriyle sanatın duyguları ve zihnin durumlarını (Dışavurumculuk), ruhsal düzeni (Yeni Plastikçilik), toplumsal işlevi (Yapısalcılık), bilinçaltını (Gerçeküstücülük), temsilin doğasını (Kübizm), burjuva toplumu içindeki toplumsal rolünü (Dadacılık) araştırması gerekip gerekmediği konusunda mücadeleye girmişlerdir. Böylece sanat; gerçeği, ister özel türde bir gerçeği (Gelecekçilik), ister evrensel gerçeği (Süprematizm) keşfetmenin aracı durumuna gelmiştir (Little, 2008).

Erkul (1996), Modern sanat akımlarının doğmasına etki eden faktörleri şu şekilde ifade etmiştir:

1. Geleneksel figür sanatının verdiği bıkkınlık ve yeni arayışlar
2. Doğu sanatının, Uzakdoğu sanatının etkileri
3. Fotoğrafın keşfi

4. Psikanalizin etkisi
5. Teknolojik gelişme

Tüm bunların etkisiyle insan tamamen kendi yalnızlığına dönmüştür. Dönemin baskılarından kurtulduğunu ve bu yolla özgürleşeceğini düşünen birey, kendi yalnızlığında boğulmuştur (Taylor, 1995).

Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi akımlar ele alınarak anlatılan modern sanattaki gelişmelerin grup olayları toplumun dikkatini çekme eğilimindedir. Fütürizm, Sürrealizm gibi kimi örneklerde sanatla o akımın bağlamının örtüştüğü de doğrudur. Ama çoğu durumlarda akım uydurma bir kılıf- aynı doğrultuda benzerlikleri olan ama bir akademinin ya da yerleşik bir kurumun üyesi olmanın sağlayacağı destekten yoksun bir takım sanatçıları bir araya getirmek için elverişli bir formül- ya da zorlama bir ortaklıktır (Lynton, 2009). Tüm dünyayı derinden etkileyen, ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanmasının gerekliliğini savunan Modernizm, sanat eleştirmeni Grenberg'e göre; 1970'lerde minimalist sanatla sona ermiştir.

2.2.2. Postmodernizm

İlk defa Arnold Toynbee tarafından 1939'da yayınlanan bir eserinde kullanıldığı düşünülen Postmodernizm terimi, modern süreçte oluşan bilimsel bilgi tekeline karşı bir özgürleşme çabasıdır (Lyotard, 1994). Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşme ve sentezi hor görmekte, onları dışlamaktadır. Bu özgürleşmeyi Postmodern düşüncenin temsilcilerinden biri olan filozof R. Rorty şöyle ifade etmektedir:

“Yüceliği isteyenler postmodernist bir entelektüel hayat biçimini amaçlamaktadırlar. Güzel toplumsal ahenkler isteyenlerse, bir bütün olarak toplumun kendi kendini temellendirme kaygısıyla canını sıkmaksızın kendini teyit ettiği bir postmodernist toplumsal hayat biçimi istemektedir” (Rorty, 1994: 169).

Edebiyat, mimarlık, resim, müzik, dans, moda, psikanaliz, teoloji, tarih, felsefe gibi farklı alanlarda kullanılan (Soykan, 1993) postmodernizm terimi ilk kez 1960'larda New York'lu sanatçılar ve eleştirmenler tarafından ortaya atılmış, 1970'lerde Avrupa'ya taşınıp orada geliştirilmiştir (Sarup, 1995).

Her ne kadar 1960- 70 yıllarına tarihlense de Postmodernizmin kesin başlangıç tarihini saptamak mümkün değildir. Bu konuda bir genelleme yapılacak olursa; Postmodernist düşünce ve pratiklerin II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığından bahsetmek mümkündür.

Postmodernizm, modernizmin sonrası ve ötesi anlamında kullanılmakta, modernist sanat biçimleri ve uygulamalarından koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel oluşumu tanımlamaktadır. Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alacak şekilde süregelen bir modernizm/ modernite/ modernlik soruşturması ve tartışması olarak görülmektedir.

Bazı yazarlara göre; Modernizm'den kopuş anlamında değerlendirilen Postmodernizm, bazılarına göre kolaj tekniği, bazılarına göre ise tarihin sonunu ilan eden bir oluşumdur (Fukuyama, 1993). J. F. Lyotard 1979'da yazmış olduğu eseri "La Condition Postmoderne" de Postmodernizmin tanımını *üst anlatılanların sonu* olarak tanımlamıştır (Soykan, 1993).

John W. Murphy Postmodern kültürün boyutlarını açıklarken postmodernistlerce geliştirilen epistemolojinin kültürel bir anlamı olduğuna, kültürün artık eylemin doğuşunu önceleyen buyruklar sistemi olmadığına (Murphy, 1995) dikkat çekmiştir. Murphy, Postmodern kültürün unsurlarını; akıl, uzay, zaman, tarih, kişisel kimlik ve kişiler arası alan olarak sıralamaktadır.

Alman filozof J. Baudrillard, Fransız J. F. Lyotard, G. Deleuze, F. Guattari, R. Barthes, F. Saussure (Jameson, 1972; Coward and Ellis 1977), H. Lefebvre ve G. E. Debord Postmodernizmin öncüleri olarak kabul edilmektedir (Kellner, 1994). Postmodernliğin gelişiminde Fransa ön planda görünse de Postmodernizme esin

kaynağı olanlar Alman filozofları, özellikle de F. Nietzsche ve M. Heidegger'dir (Rosenau, 1998). Baudrillard'a göre; modern endüstri toplumunun anahtarı üretimken, Postmodern toplumda “gerçek”i önceleyen modeller olarak “taklitler” toplumsal düzene egemen olmaya, toplumu “hipergerçeklik” olarak oluşturmaya başlamıştır. Baudrillard sanatın ve teorinin, siyasetin ve bireylerin yapabilecekleri tek şeyin zaten üretilmiş olan biçimleri bir araya getirmek ve bunlarla oynamak olduğunu savunmuştur. Ona göre Postmodernite; ne iyimser, ne de kötümserdir, sadece yıkıntılardan artakalanlarla oynanan bir oyundur (Kellner, 1994).

Charles Jencks, “Postmodernizm Nedir” adlı kitabında “Modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır” demiştir. David Harvey ise iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, “yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle” bağlantılı gördüğü Postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, ‘söylem’ tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur. Soğuk savaş sonrasında ABD’nin egemenliğinde şekillenmekte olan yenedünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramak olanaksız gibidir. Stevan Connor, böyle bir çabayı ‘teorik intihar’la eş tutarak, “Postmodernizme varmak üzere bir kalkış noktası bulma çabasıyla elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmanın” zorluğundan söz etmektedir (Antmen, 2008).

Postmodernist süreçte ortaya çıkan tüm sanatsal oluşumlar belirli kurallara bağlı kalmadan görsel sanatların resimden fotoğrafa heykelden enstalasyona kadar pek çok farklı ifade biçimiyle yeni kavramsal sanat anlayışını başlatmıştır. Postmodernist sürece dek popüler hale gelen sanat biçimleri bu süreçle birlikte sanattaki egemenliğini yitirmiştir. Bu süreçte farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı, çoğulcu ve malzeme açısından daha özgür bir sanat anlayışı gündeme gelmiştir.

Görsel sanatlarda Postmodernizm, özellikle Yeni Kavramsalcılıkla bütünleşmiştir. Postmodernist düşünce hiçbir toplum ya da kültürün diğerlerinden daha önemli olmadığı inancındadır. Az sayıda Postmodern sanatçı, katıksız canlandırmacı olsalar da genellikle sanatlarını toplumun geleneksel, kültürel değerler ve anlamlar hiyerarşisi oluşturma ve kabul ettirme yöntemini araştırmak ve zayıflatmak için kullanmaktadırlar. Postmodernizm, ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da incelemektedir (Little, 2008).

Postmodernist oluşumun içinde yer alan sanatçılar, sanat ile gündelik arasındaki sınırların kalkması, elit ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Yeni Dışavurumculuk, Fluxus, Kavramsal Sanat gibi pek çok avant-garde oluşumu içine alan Postmodernizm sürecinde sanatçılar, sanatın yöneldiği konuyu, yalnızca biçim arama anlayışı değil; kavramı ortaya koyma süreci olarak görmektedirler. Bu süreçte sanatçılar, sanat eylemlerini belgelemek için, iki boyutlu yüzey ya da heykel dışında, fotoğraf, gazete, duvar yüzeyi, tanım, dilbilgisi, yerleştirme, gösteri, oyun, rastlantı, provokasyon gibi tüm ifade araçlarını, tek başına, ya da birlikte kullanarak izleyicinin ilgisini çekmekte ve algılarını sarsmaya çalışmaktadırlar.

Postmodern dönemde üretilen Yeni Kavramsalcı pek çok yapıt; dilin gerçekliğini oluşturduğu, kişiyi “özne” kılanın dil olduğu, “insan doğası” anlayışının reddedildiği, “doğru” ve “mantık” terimlerinin sorgulandığı, “kişisel”in toplumsaldan ayrılamayacağı ve siyasal olduğu gibi düşünceleri gündeme getirmiş, dilbilim, psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlardan beslenen bir kuramsal temelde daha okunaklı olmuştur (Antmen, 2008).

P. Marie Rosenau (1998), Postmodernliğin, hastalık, anlamsızlık ve toplumsal kaos çağı olduğunu iddia etmiştir. Kısacası Postmodernizm, anlatılması ve görülmesi mümkün olmayan şeyleri farklı ve özgür anlatım yöntemleri ile dile getirmek ve göstermek çabasıdır.

Modernizmin tanımından yola çıkarak Postmodernizmi, eleştirilerini modernizmin içinde bulmanın mümkün olduğu, etkin bir geç modernizm olarak tanımlamak mümkündür. ABD’de başlayan, fakat ilk çalışmaların 1970’lerin sonunda Fransa’da ortaya çıktığı bu nedenle de sanat çevrelerinde 70’li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan Postmodernizmin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiştir.

2.3. Metafizik ve Psikanaliz

2.3.1. Metafizik

Felsefenin dalı olan Metafizik, Yunanca sonra, öte, üst anlamlarına gelen meta sözcüğüyle doğa ve özdeksel anlamlarına gelen phusika sözcüğünden meydana gelmiştir. "Fizik bilimlerinin ötesinde kalan" anlamına gelen metafizik; adaletin, bilimin, bilginin, var oluşun, ahlakın ya da felsefenin gerçek doğası nedir, sorusunu sormaktadır.

Bir terimin nihai sözlüğünde var olmasının nedeni gerçekte nitelik taşıyan bir şeyi temsil etmesidir. Metafizik sağduyuya bağlıdır, verilmiş bir nihai sözlüğün kullanımını özetleyen basmakalıp sözleri sorgulamayıp yeniden tanımlanamamaktır. Bunun yerine eski tanımları diğer eski tanımların yardımıyla analiz etmektedir (Aydoğan, 2001; Cevizci, 2001; Hançerlioğlu, 2002; Heidegger, 1998).

Bütün temsil ya da ifadelerle, görünenin, imgenin, ses ve biçimin ötesinde her zaman görünmeyen bir şeyin de söz konusu olduğuna dair bir bilinç ya da inanç vardır. Özellikle de soyut sanat yaklaşımlarında sanatın elle tutulan, bilinen, adlandırılabilen bir şeyin temsili değil, görünmeyeni, görüntünün arkasında olan bir şeyi ortaya çıkarmak için gerçekleştirilen bir şey olduğu inancı egemendir.

Sanat ifadeleri ve insanın kültürel verileri çok karmaşık olduğu için tek bir açıdan tanınmamakta ve tek bir amaçla açıklanamamaktadır. Sanat, insanın bir yansıması olmakla onun kadar çok yönlüdür ve sonsuz açılardan anlaşılabilmekte ve yorumlanabilmektedir (Erzen, 2011).

Sanat, dine hizmet ettiği dönemlerde, dinin inançları doğrultusunda inananların fizikötesi gerçekleri algılamalarında aracı olmuş, aydınlanma ile de dinin yerine geçerek tinselliği taşıyan en güçlü ifade olarak gelişmiştir. Alman filozof Friedrich Hegel’de bu görüşü destekleyerek sanatın, madde-ötesi var olanın, yani tinin ifadesi olduğu için doğadan üstün olduğuna inanmıştır.

Erzen’in sanat kuramı olarak ele aldığı metafiziğin birçok savunucusu olmakla birlikte, 20. yy’da bu kurama en önemli yenilik getiren Martin Heidegger olmuştur. Heidegger sanatın, varlık anlamında kullandığı hakikati ortaya çıkardığını iddia ederek, sanatın fizikselliği ile varlığı ışığa çıkardığını hem de maddeselliği ile onu örtüp gizlediğini savunmuştur. Heidegger’e göre sanatın fizikötesi hakikati ifade etme gücü örtme, gizleme ve ışığa çıkarma arasındaki savaşımın yarattığı güçtür (Erzen, 2011).

2.3.2. Psikanaliz

Psikanaliz Sigmund Freud'un çalışmaları üzerine kurulmuş psikolojik kuramlar ve yöntemlerdir. Bir psikoterapi tekniği olarak psikanaliz, bireylerin zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Analistin amacı bireyin bilinçdışı engellerinden, yani artık işe yaramayan ve özgürlüğü kısıtlayan eski ilişki kalıplarından, serbest kalmasına yardım etmektir (<http://tr.wikipedia.org>).

Freud kişiliğin; id, ego ve süperegö’den oluştuğunu ifade etmiştir. Bu kişilik öğeleri her ne kadar bir bütün olarak işlese de bazı durumlarda biri diğerlerinin önüne geçebilmektedir. Bu durumda insan davranışının bu üç sistemin aralarındaki etkileşimin ortak ürünü olduğunu ifade etmek mümkündür. Temel öge olan id, doğuştan gelen

içgüdüleri ve fizyolojik öğeleri içine almaktadır. İd, bireyin öznel dünyasını temsil ederken egoda nesnel dünyayı temsil etmektedir. Ego, kendi rolünü yürütebilmek için tüm zihinsel işlevleri denetim altında tutmak zorundadır. Süperego ise toplum görüşlerinin içsel temsilcisidir.

Bireyin istek, gereksinim ve içtepileri öznel dünyayı temsil eden idi besleyerek ruhsal enerjiyi oluşturmaktadır. Sanat, psikanalizin en önemli uğraşı alanlarından, insanı yakından tanımaya yönelik en verimli kaynaklarından birisi olduğuna göre; sanatçının eserindeki ruhsal enerjinin kaynağı da ancak esere psikanalitik bir yaklaşım söz konusu olduğunda öznelleşebilir.

Sanatçının yapıtına psikanalitik bir yaklaşım çoğunlukla, itilmiş, bastırılmış, içtepisel çatışmaların ortaya çıkarılması üzerine dayanmaktadır. Buna göre; sanatçının kişiliğiyle, yapıtın içerdikleri arasında bir ilişki kurmak suretiyle bazı temaların neden daha fazla yer tuttuğunu anlamak mümkündür (Samarçay, 2008).

Sanat, insanın hem zihinsel ve düzen arayan yönünü, hem de Freud'un terimiyle, bilinçdışını birleştiren ve geliştiren bir alandır. Birçok düşünüre göre sanat aynı zamanda insanın en derin yönünü ortaya çıkartmakta, bilinç ve bilinçdışını birleştirmekte ve bu nedenle insanı ruhsal olarak tamamlamaktadır. Bunun ötesinde özellikle 20. yy'da Freud ve onun gibi psikiyatrist olan Gustav Jung'un sunduğu kuramlar ışığında, sanatın insanın ruhsal durumunu en iyi tanıtan ve tanımaya yardımcı olan bir ifade olduğunu savunanlar bulunmaktadır (Erzen, 2011).

2.4. Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi

2.4.1. Metafizik ve Psikanalizin Modernizm Sürecinde Sanata Etkisi

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı sanat anlayışının önce Fransa'da sonra da tüm dünyada temelden değiştiği bir çağ olmuştur. Sanat artık soyluların emrinde olmaktan, salonları süslemek ya da fotoğraf görevi görmekten çıkmış, kendi kendine

yönelmiş, başlı başına meseleleri olan ve bunları kendi imkânları ile çözmeye çalışan bağımsız bir değer kazanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda toplumsal olaylar ve bilim alanındaki gelişmeler bir devrim yapmış, insanın insan aklına güveni doruk noktasına ulaşmıştır. Fen bilimleri ve matematik yanında sosyal bilimler insanın kendisini, ruhunu ve başka insanlarla ilişkilerini inceleyen dallar (sosyoloji, pedagoji, psikoloji, psikiyatri, vb.) başlı başına birer alan değeri kazanmıştır. Bütün bu gelişmeler sanatta da ifadesini bulmuştur. 19. yy'ın ikinci yarısında, Paris'te plastik sanatlar, dünya devletinin idare merkezi haline gelmiştir (Güvemli, 2009).

Modernizm sürecinin başlamasıyla birlikte sanat artık klasik geleneğin kılavuzu olmaktan çıkmış, bu süreçte üslup konusu değer kazanmış ve sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesi ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme gelmiştir.

Lynton (2009)'a göre; dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın karmaşık gerçekleşme süreci, kendisini “yeni bir duyarlılığın ilkeli” olarak tanımlayan Paul Cézanne (1839-1906)'ı modern resim sanatının en eski öncülerinden yapmıştır.

Lynton gibi pek çok sanat tarihçi de modern resim sanatının Cézanne ile başladığını düşünse de modern resim sanatındaki yenilenme sürecinde Romantizm Akımı'nın yeri büyüktür. Romantik sanatçılarından biri olan Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), özgürlüğün, coşku ve duygunun önemini vurgulamış ve akademik geleneğin sınırlarını zorlamıştır.

Delacroix'e göre; sanatta tek bir doğru yoktur; doğrular vardır. Resimde çizimden çok renk önemlidir. Akademik çizim, biçimlerin hapisanesi; sınırları muğlaklaştırılmış biçim ve renkler ise özgürlük demektir. Coşku ve duygu akıldan daha önemlidir. Romantizm ve gerçekçiliğin çoğu kez birbirinin karşıtı olarak gösterilmesinde *akıl/duygu* ikilemi önemli rol oynamaktadır. Oysa genel kaniya göre; Romantik Sanatçı, toplumun değer yargılarının ve duygularının peşindedir. Bu genel

kanıyı destekleyen Claude Monet (1840-1926)'ye göre; ressam resimlerini, kuşların ötüşü kadar özgür ve doğal bir şekilde yapmalıdır (Yılmaz, 2006). Romantizm Akımı ile başlayan bu modernist hareket, resmin sırf resim için yapılması ile sonuçlanmıştır.

Romantik ruhu duyuran sanatçılar, primitif olarak adlandırılan esin kaynaklarında zengin bir biçimsel ifadenin yanı sıra kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. Bu arayış, sanatçıların eserlerini saf bir sanatsal dürtü ve içsel bir esinle yarattıkları düşüncesini beslemiştir. Bu içsel esin, Edvard Munch'un kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamalarıyla (Antmen, 2008) beslenerek Ekspresyonizmin Akımı'nın temelini oluşturmuştur.

Ekspresyonizm, sanat tarihine boylu boyunca yayılan devamlı ve kalıcı bir halin ifadesidir. İnsan duygularının sırf resim değerlerinden daha önemle anlatıldığı bütün eserlere Ekspresyonist denmektedir. Ekspresyonistler için tarafsız bir görüşle sırf sanatın kurallarına uygun eser vermek mümkün değildir. Onlar için sanat, duyguların dışavurumu için bir vasıtaadır.

Ekspresyonizm'i besleyen kültürel kaynaklardan biri olan fakat Post Empresyonist olarak tanınan Vincent Van Gogh (1853-1890) duygularını sanat yoluyla ifade etmiştir. Van Gogh'un doğumundan itibaren sıkıntılı bir hayatı olmuştur. Acıklı bir yaşamın gölgesiyle anımsanan (Pollock, 1951) Van Gogh'un bebekken yaşayıp yaşayamayacağı endişesi, ölen kardeşinin isminin ona verilmesi, ileriki yaşamında onu takip edecek ruhsal sıkıntıların nedeni olarak düşünülmüştür. Van Gogh, yaratıcılık ve psikopatoloji konularında en sık adı geçen ressamdır. Van Gogh'u özellikle hayatının son iki yılında ciddi şekilde etkilemiş olan akıl hastalığı için bugüne kadar otuzdan fazla teşhis veya olası sebep ileri sürülmüştür. Bunlardan bazıları, şizofreni, bipolar bozukluk (eski adıyla manik depresyon), frengi, boya zehirlenmesi (soluma veya yutma yoluyla), Ménière hastalığı ve güneş çarpmasıdır. Kötü beslenme, aşırı çalışma, uykusuzluk ve alkol düşkünlüğü, muhtemelen hastalığın etkilerini artırmıştır (Blumer, 2002; Güney, 2011; Walther, 2005).

Psikolojik problemlerine resimlerinin satılmamasından dolayı eklenen maddi sorunlar Van Gogh'un, sayıklamalar ve krizler içinde yaşamasına sebep olmuştur. Sonunun geldiğine inansa da büyük bir hırsla çalışmaya devam etmiştir (Turani, 1992). Hayatının en üretken dönemini 1888-1890 yılları arasında yaşayan Van Gogh, bu dönemde bir yıl Arles'de, bir yıl da Arles yakınlarındaki Saint-Remy'deki St. Paul'de Mausole akıl hastanesinde kalmıştır (Walther, 2005). Arles'te yeni bir sanat akımı başlatmayı hedefleyen Van Gogh, kardeşi Theo'dan kendisi gibi ressam olan Paul Gauguin'i yanına yerleşmesi konusunda ikna etmesini istemiştir. Bu isteğinin ardından misafiri için duvarlara asılmak üzere bir dizi tablo yapmaya başlamıştır. Bu dönemde yaptığı *Arles'teki Yatak Odası (Bedroom in Arles 1889)* isimli tablosundaki eşyaların çoğu çift olarak resmedilmiştir. Bu ressamın misafir beklediğinin bir göstergesidir.

Gauguin, Van Gogh'un yanına taşındıktan iki ay sonra arkadaşlıkları çirkinleşmeye başlamıştır. Gauguin'in kibri ve Van Gogh'un kırılğan ruhu korkunç bir birlikteliğe yol açmıştır. Van Gogh tartıştıkları bir akşam elinde usturayla Gauguin'in karşısına çıkmış, Gauguin'in kaçmasıyla da umutsuzluk içinde kalarak kendi kulağını kesmiştir. Akıl hastanesine bu olaydan sonra yatan Van Gogh, kendisini biraz toparladıktan sonra hastaneden çıkmış ve *Sargılı Kulağıyla Kendi Portresi (Self Portrait with Bangaged Ear 1889)* adlı eserini yapmıştır. Akıl hastanesinde yattığı dönmlerde *Arles'teki Yatak Odası* adlı resimlerinin üçüncü uygulamasını annesi için yapmıştır. Bu resim yapısal olarak diğerine benzese de bazı ayrıntılar farklılık göstermektedir. İlk yapımda zemini gül pambesine boyarken, diğerinde depresif durumunu yansıtarak kahverengimsi griye boyamıştır (Farthing, 2007; Turani, 1992).

Çalkantılı ve bunalımlı bir hayat yaşayan Van Gogh, 1890 yılının Temmuz ayında bir mani nöbeti sırasında, kargaları avlamak bahanesiyle aldığı tabanca ile her zaman etkilenmiş olduğu buğday tarlalarında kendini göğsünden vurmuş, iki gün sonra da kardeşi Theo'nun kollarında ölmüştür.

Buğday Tarlasında Kargalar (Wheat Field with Crows 1890) adlı resim Van Gogh'un ölmeden önce yaptığı son resmidir (Berger, 2003; Farthing, 2007; Turani, 1992; Walther, 2005). Bu resimde sanatçının çaresizliğinin yankıları açıkça

görülmektedir. Bu resimde tehditkâr tonlardaki buğdaylar yumuşak hareketlerle sağa sola sallanmak yerine alev gibi sıçramaktadırlar. Üstte gökyüzü kararmış, basit boya tabakalarına indirgenmiş kargalar izleyicinin üstüne doğru uçmaktadır. Kargalar sanki tek el silah sesi ile irkilmiş ve havalanmışlardır. Alaca karanlıkta havalanan kargalar, sıkıntıyı ve gelen (veya gelecek) ölümü haber vermektedir. Resmin yapısı bile rahatsız edicidir. Kompozisyon belli belirsiz üç patika tarafından ön plana doğru çekilmektedir. Yandakiler tuvalin dışına çıkarken ortadaki bir anda bitmektedir. İzleyici de ressam gibi kuşatma hissine kapılmaktadır. Van Gogh'un gözlerinden görünen, onun dünyasının son hali gibidir. Belki de bu yüzden bu resim, eserlerinin içinde en etkileyicisidir (Farhing, 2007; Walter, 2005).

Van Gogh, renk ve biçimsel özellikleri belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendirmiş ve konulara dinsel bir parıltı kazandırmıştır. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldur. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelerle doğrudan bütünleşmeye açmıştır. Van Gogh bu düşüncesini, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş parlak tonları, kalın boya tabakaları ve ruhsal durumunu yansıtan çoğu zaman uzun, güçlü çizgisel fırça darbeleriyle ifade etmiştir. Resimlerindeki parlaklık ve fırça darbelerinin yoğunluğu, bunun bir şiddet belirtisi olduğu kanısına yol açmıştır (Lynton, 2009; Richard, 1999). Resimlerinde kullandığı renklerle ilgili: “İnsan ihtiraslarının korkunçluğunu kırmızı ve yeşillerle ifade etmek istedim” demiştir.

Van Gogh'un kişisel hassasiyeti ve zaman zaman kontrol edemediği psikolojik bunalımları yapıtlarına ayrı bir etki gücü kazandırmıştır. Van Gogh çoğu kez; heyecanını boylarıyla saçmıştır. Gerçeği bulmak için kendisini savunmasız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh'un seçtiği yol, ondan sonraki on yıl içinde yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek olmuştur. Van Gogh'un resimleri çalkantılı bir ruhu yansıtırken, çok sevdiği arkadaşı Gauguin'inkiler ise uzak ülkelerin düşlerini yansıtmaktadır.

“Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin” diyen Paul Gauguin (1849-1903)’e göre önemli olan; sanatın dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmasıdır. (Richard, 1999; Yılmaz, 2006).

Uzak ülkelerin düşlerini yansıtmaya çalışan Gauguin, bir yerlerde tutunmayı başaramamış, yaşadığı sıkıntılı dönem sonunda Van Gogh gibi intihara kalkışmıştır. Temmuz 1901’de Charles Morice’e şunları yazmıştır:

“Gelecek ay son bir umutla hala yamyam sayılabilecek Fatu-İva’ya yerleşmeye gideceğim. Bu tamamen yabancı ögenin, bu eksiksiz yalnızlığın, imgelem gücümü gençleştirecek son coşku yalımını ölümümün önce bana vereceğini ve yeteneğimi sınırlarına ulaştıracağını sanıyorum”(akt: Cassaou, 1987: 82).

Gauguin’in bunalım ve özlemleri konusunda bizi iki anahtar tablonun aydınlatabileceğini söylenebilir: Birincisi, 1897 yılında yaptığı *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz? (Where Do You Come From? What Are We? Where Are We Going 1897)* adlı tablosu: 1898 yılı başlarında kendisini zehirlemeye kalkıştığı dikkate alınacak olursa, onun resimsel vasiyetnamesi, ölmeden önce gerçekleştirmek için bütün varlığıyla sarıldığı en son yaratıcısıdır. Bununla ilgili olarak şunları söylemiştir: “Ölmeden önce, kafamda taşıdığım büyük bir resmi gerçekleştirmek istedim ve bütün ay boyunca geceyi gündüze katıp görülmemiş bir coşkuyla çalıştım”. Georges Bodaille, bu resim için “Bütün düşüncelerinin, duygularının, bunalımlarının özeti olacaktı”, “Sonsuza dek yanıtsız kalacak bir büyük soru ve aynı zamanda bir yaşam felsefesi” demiştir. 4,50 m uzunluğu ve 1,70 m yüksekliği ile alışılmamış boyutlu uzun bir tablo, insanlığın yazgısı üzerine umutsuz bir düşünme eylemi ve uygarlığımızın reddidir. Gauguin, çağına olduğu kadar, uygarlığımıza ve usçuluğumuza da karşı çıkmaktadır. Gauguin’in ilkel yaşama dönüşü, henüz çekirdek halinde olan sanayi uygarlığına karşı çoğumuzun hissettiği tiksintinin bir habercisidir (Cassou, 1987).

Gauguin’in bunalım ve özlemlerini anlatan diğer tablo ise; *Kar Altında Bröton Köyü*’dür. Bu resim Gauguin öldükten sonra kulübesindeki resim sehпасının üstünde

bulunmuştur. Bu resimden yola çıkarak sanatçının ölmeden önce Avrupa ülkelerini özlediği ve bunları yaşatmak gereksinimi duyduğu sonucuna varmak olasıdır.

Kandinsky (2001); Gauguin'in sanatının, ruhsal olana, doğal nesneler ya da kelimelerle ifade edilemeyecek olan derin noktaya doğru durmadan ilerlediğini ifade etmiştir. Gauguin'i, geleneklere aykırılığıyla evrensel, uygarlıktan daha derine gidişi nedeniyle ise en uçta olarak değerlendirmiştir.

Gauguin ile birlikte resim nesnesi köken değiştirmiştir. Dış dünyayı betimlemek yerine, ressam iç dünyasına dönmüştür. Gauguin: “insanların yazılarına bakıp, kimine içten kimi ne de yalancı denilebilir; niçin...çizgiler ve renkler de bize sanatçının kişiliğine ilişkin ipuçları veremezler mi? Doğru çizgi sonsuzu verir, eğik çizgi yaratıyı sınırlandırır” demiştir (Cassou, 1987). Bu düşünsel akım daha sonraları sembolizm adıyla görsel ifadeye dönüşmüştür. Sembolist estetik, sürdürdüğü araştırmalar sayesinde, o zamana kadar şöyle bir dokunulmuş alanlarda düş ve düşsel, fantastik ve gerçekdışı, büyü ve batınlık, uyku ve ölüm gibi yeni bulgulara yol açacak en umulmadık biçimler ele geçirmiştir (Cassou, 1987).

Sembolizm ya da simgecilik, en genel anlamıyla farklı anlamlara gelen ya da farklı öğeleri simgeleyen çeşitli sembollerin kullanımınıdır. 19. yy sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Sembolizm, bireyin duygusal yaşantısını dolaysız bir anlatım yerine simgelerle yüklü ve örtük bir dille anlatmayı amaçlamaktadır. Sembolizm; düş, gönül gözüyle görme ve sanrı, gerçek ve gerçekliğin sürekli araştırılmasında, bilinmezin dünyasına daha çok nüfuz edilmesine olanak sağlamıştır. Örneğin; Francisco Goya (1746-1828); *Sağır Evi/Siyah Resimlerinde* olduğu gibi gravür ve desenlerinde sanrıların dile getirmiş; devler ve canavarlar betimlemiştir. Bu yaklaşımıyla da büyücülük ve deliliği gündeme getirmiştir.

Goya, “Yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri” evcilleştirmiş ve sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın bunalımından kurtulmuştur. Goya'nın bütün resim evreni *Sağır Evi/Siyah Resimlerinde* toplanmıştır. Maya ve kulağına bağırarak iblisi

duymayan bastonuna yaslanmış sakallı ihtiyar, kendi oğlunu parçalayan Saturnus, Holopherne'nin kafasını kesen Judith, San İsidro'nun hac yolculuğu, tekenin çevresinde toplanan ve onu taçlandıran kadınlar, dev bir kayanın ve hayali bir kentin üzerinde havada uçan iki kişinin fantastik hayali... Tüm bunlar kendi saplantılarının korkularında ayak diremek için savaşın korkularından kaçan sanatçının iç dünyasından fışkıran garip simgelerdir (Cassou, 1987; Güney, 2011).

Romantik sanatın korku dolu ve gizemli ressamı olarak ünlenen Heinrich Füssli (1741-1825)'de Goya gibi resim evrenini, düşler ve sanrılarla metafizik bir dünyada kurmuştur. Canavarlar, ürkütücü hayallerin kurbanı uyuyan genç kadınlar, bunları tutsak alan bir iskelet, pencereden uçan şeytan... Resimlerinde sembollere sıklıkla yer veren Füssli'nin resimleri düşler, fantastik öğeler ve metafizik üzerine temellendirildiğinden Sürrealizm Akımının da habercisi olarak kabul edilmektedir.

Füssli gibi düşsel ve fantastik öğelere başvuran bir diğer sanatçı da William Turner (1775-1851) olmuştur. Özellikle son resimlerinde, renklerin dönüşümüyle gerçeğin baskısından kaçtığı bir dünya kurmuştur.

Bir diğer Sembolist sanatçı Gustave Moreau (1826-1898) ise; ömrü boyunca gücünü kötüye kullanan annesinin etkisi altında yaşamış, bunun sonucunda kadını kötülüğe eğilimli, ahlak bozucu bir yaratık olarak görmüş ve onun anlaşılmasız güzelliğinin de hüsna güzelliği olduğunu düşünmüştür. Örneğin *Oidipus ve Sfenks* adlı tablosunda, kadın başlı, kadın memeli sfenksi kendisine dudaklarını sunan bir delikanlının göğsüne aslanpençeleriyle sarılır bir şekilde ifade etmiştir (Cassou, 1987).

Norveçli sanatçı Edvard Munch (1863-1944)'da tıpkı Moreau gibi çocukluk yıllarında yaşadığı trajedinin izlerini ömrü boyunca taşımıştır. Gizemli doğa görüntüleri; karanlık ve melankolik etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuları işlendiği resimleri, yaşadığı trajedilerin kötümserleşen görüntülerini yansıtmıştır. Eserlerinde sembollere sıklıkla yer verdiğinden sembolist, içsel dünyasını yansıtmaya çalışması nedeniyle de ekspresyonist olarak tanınan sanatçı, Kuzey Avrupa'nın ikiyüzlülük ve melankolisiyle beslenmiştir.

Munch'un çocukluk ve ilk gençlik yıllarını hastalık ve ölüm karartmıştır. Annesi veremden öldüğünde beş, kendisinden bir yaş büyük olan ablası Sophie aynı hastalıktan öldüğünde ise on dört yaşındadır. 18 yaşına geldiğinde ise babası ölen Munch, hayatı boyunca pek çok ölümün acısı ile tek başına mücadele etmeye çalışmıştır. 1926'da kırk yaşındayken küçük kız kardeşi de trajik bir şekilde ölmüştür. Annesi öldükten sonra ona bakan teyzesi de 1937 yılında ölünce yaşamda yapayalnız kalmıştır. Ölüm acılarıyla birlikte maddi sorunlarda yaşayan Munch, o dönem için şunları yazmıştır: “Hastalık, delilik ve ölüm, beşiğimin başucunda nöbet bekleyen ve ömrüm boyunca yanımdan ayrılmayan kötü meleklerdir”. Delilik sözcüğüyle, günler boyunca odasında dua eden babasının gizemcilik bunalımına gönderme yapmaktadır (Bischolff, 2000; Cassou, 1987; Richard, 1999).

Munch için nasıl resim yapacağı değil, neyin resminin yapacağı önemlidir. Kötümserliği, yarattığı yüzlerin solgun ve sanrılı ifadesine damgasını vurmuştur (Cassou, 1987). “Bir dizi bu tür resim yapacağım; insanlar bunların kutsal niteliğini kavrayacaklar ve sanki kilisedelermişcesine bunların karşısında şapkalarını çıkartacaklar” diyen Munch, bir renk fırtınasına tutulmuş gökyüzü ile yılankavi çizgili bir görünümünden ortaya çıkan yüzün, *Çığlık*'ın, önce resmini, sonra da gravürünü yapmıştır (Cassou, 1987). Modern sanatlar alanındaki en tanınmış görüntülerden biri olan *Çığlık (The Scream 1893)* evrensel bir deneyimin resmedilmesi, günlük hayatın stres ve gerginliklerinin yoğun bir biçimde verilebilmesi olarak tanımlanabilir. Fakat görüntünün kaynağı kişisel bir tecrübe, sanatçının 1892'de geçirdiği ürkütücü panik atak krizinde yaşadığı bir andır. Munch, başından geçenleri şöyle anlatmıştır:

“Bir akşam yolda iki arkadaşla yürüyordum. Bir tarafta kasaba bir tarafta da fyordlar vardı. Kendimi yorgun ve hasta hissediyordum. Güneş batıyordu. Bulutlar kan gibi kırmızıya döndü. Doğanın içinden bir çığlık geçtiğini hissettim. Aslında çığlığı duyuyormuş gibiydim. Bu resmi yaptım ve bulutları gerçek kan rengine boyadım renkler titredi” (akt: Farthing, 2007: 529).

Munch, çığlığı, resimdeki figüre baskı uygulayan bir şok dalgası gibi vermiş, figürün yüzünü başlı başına bir korku imgesine indirgemıştır. Bu etkiyi kendisine eşlik eden arkadaşlarını kendi hallerinde olaylardan etkilenmemiş bir biçimde göstererek arttırmış ve bu şekilde travmanın dış dünyadan ziyade kendi zihninden kaynaklandığını

ima etmiştir. Munch, bu resmin kurşun kalemle yaptığı bir kopyasına şunları yazmıştır: “Ancak delirmiş biri tarafından yapılmış olabilir” (Farthing, 2007). Munch, *Çılgılık* resminde kullandığı bu üslubu, solgun yüzlerin ölüm korkusunu yansıttığı *Korku* adlı tablosunda da kullanmıştır.

Munch, duygusal çalkantılarının, sanatına yansıtan saplantılarının ve aşırı alkolün neden olduğu bir sinirsel bunalım tehlikesi yüzünden yedi-sekiz ay kadar bir klinikte tedavi görmüştür. Klinikten çıktıktan sonra sanatsal yaratısı yeni bir anlayışla şekillenmiştir. O dönem yapıtlarında artan şiddet ve uyumsuzluk dikkat çekmektedir. Munch’un sanatında yer alan her şey simgesel ya da alegoriktir, aşk ve ölüm korkusu iki gözde temasıdır (Cassou, 1987). Munch, içinden çıkmadığı cehennemini ve gizli oturumunu resimlerken içindekileri yansıtmaktadır.

Munch’un sanatının, içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında diğer sanatçılar için yol gösterici olmuştur. Munch’un da savunuculuğunu yaptığı Sembolizm, dönemin pozitivist anlayışına karşı çıkarak, düşsel ve gerçek dışına olan inancına yeniden kavuşması için insana özgü bir dili keşfetmeyi başarmıştır. Ruhun yaşamasını, gizemi, bilinmeyen ya da konuşulmayanı ele almıştır. Sembolistler, imgelerinde Sürrealizm, Dada ve Ekspresyonizm’in habercisi olan bir yöntemle rüyaları, karabasanları ve değişikliğe uğratılmış durumları kullanmışlardır.

Değişikliğe uğratılmış durumları eserlerinde kullanan bir diğer Sembolist sanatçı da George Minne’dir. Sembolist sanatçı George Minne (1866-1941) ile ilgili André Ridder şöyle yazmıştır:

“Bu düşü ve kendi içine kapalı sanatçı, taşkınlıktan, bezemelerden, fazlalıktan, çizgiyi değiştiren devinimden sürekli olarak kaçtı. Onun yaptığı derin, lirik tınılı, tamamen içsel bir içe dalış ve sessizlik sanatıdır... Minne, yüzün anlatımından çok, ruhun mahrem olduğu oranda iletkenliği artan biçimde kendini dile getirdiği jest ve davranışların anlatım gücünü yakalamaya çalıştı” (Cassou, 1987:108).

Sembolist sanatçı Odilon Redon (1840-1916)'da Minne gibi içselliğini resmetmeye çalışmıştır. Ressam ve aynı zamanda baskı ustası olan Redon: “En gerçekdışı yaratılarıma yaşamın yanılması vermek yeteneğini kimse elimden alamaz” demiştir. Redon'un yapıtları en içsel duygu durumunu, hezeyanını, gerçekdışılığı ve düşselin büyüsunü yansıtmaktadır.

Redon, kendi bilinçaltının kuşku ve hayallerini dile getiren görüntüleri yalnızca kendi iç dünyasından çıkarmaktadır. “Alışılmamış olan”, onun yapıtlarında her zaman olağanüstü bir önem kazanmakta ve bu nedenle bizi düşündürerek allak bullak etmektedir. İnsan yüzlü bir örümcek bize gizemle gülümsemekte, gözleri kapalı bir kesik baş bir bardakta durmakta, bir çiçek sapı üzerinde melankolik bir çocuğu tutmakta ve bir gözün içine yerleşmiş bir başkası, bataklık çiçeği bir soytarı başını inci çiçeğinin çanlarıyla birleştirirken bizi keskin bakışlarla dikkatle incelemektedir. Redon'a göre; çiçeklerin bir ruhu vardır, çiçekler yaşamakta ve acı çekmektedirler. Fantastik anlatım onda iç yaşamının ifadesi haline gelmiştir. Daha sonraları saplantıları daha dingin bir hal almışsa da yine gizemliliğini ve anlaşılmaılığını sürdürmüştür. Onun sessizlik ve gizem dünyası bize, bunalım ve sanrılarıyla, hayranlık ve coşkularıyla, koştut bir dünyanın, bilinçaltının dünyasının kapılarını açmaktadır (Cassou, 1987).

Sembolist olarak tanınan heykeltıraş Auguste Rodin (1840-1917) ise; *Cehennemın Kapısı* (*The Gates of Hell*) adlı çalışmasında düş gücünü özgür bırakmış, yaşam sevgisi ve etin şehvetini idealizmle karışmıştır. *Cehennemın Kapısı*, adlı çalışması onun düşlerini ve özlemlerini simgelemektedir.

Simge, dolaylı bir şekilde mecazlı ve çözülmesi çok kolay olmayan arzu ve çalışmanın ifadesidir. Resimde imge ve duygunun bütünlüğü, somut ya da soyut göstergelerle anlatıldığında, resim kendi başına imge durumuna gelmektedir. Bu sembolik ifade sekli, çeşitli görüntü ya da simgelerle, izleyeni içeriğe yönlendiren bir anlatım biçimidir (Arnheim, 2009; Freud, 2007). Bir nesne ya da kavramı adlandıran imge dolaysız bir anlatımla bilgi aktarırken, simge bu kavramın yerini tutmakta ve nesne, tasarıma açık bir duruma gelmektedir.

Sembolizm gibi sanatçıların duygu durumlarının ve simgelerin ön planda tutulduğu bir başka sanat akımı da Ekspresyonizm'dir. Bahr (akt: Batur, 2009) Ekspresyonizmi; güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesi, hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisi, paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işareti olarak tanımlamıştır.

Huzursuzluğun ve gerçeği arayışın sanatı olarak bilinen Ekspresyonizm, ilk olarak Empresyonizm karşıtı ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılmıştır. Ekspresyonizm, konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülmüştür.

Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır. Herwarth Walden; bu akımın Oscar Kokoschka ile başladığını, daha sonra Fütüristlerin özellikle Umberto Boccioni'nin, bunu sırayla Rusların, özellikle Vasiliy Kandinsky ile Marc Chagall'ın ve Franz Marc, August Macke gibi Almanlarla İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernand Leger'in izlediğini belirtmiştir. Herwarth Walden için Ekspresyonizm, kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür, kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurmaktadır. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletmede ve bir yerde de onlar tarafından iletilmektedir (Little, 2008; Lynton, 2009; Richard, 1999).

Ekspresyonizmde, anlatılmak istenen şey resmin ötesinde başlamaktadır. Resmin anlamı ve yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Yapıt artık dış dünyanın değil, sanatçının gerçeğidir.

Ekspresyonist sanatçı için salt gerçek, kişinin içindedir. "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek

doyma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır”. Schönberg, sanatçının başkalarının güzel olarak düşündüğü şeyi vermekte başarıya ulaşmaya çalışmadığını, tam tersine kendisi için önemli olanı anlattığını yazmıştır. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik ve cehennem korkularının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan bir fantezi sanatının yaratıcısı olmuştur. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edilmişlerdir. Bastırılmış duygular, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamların sınıflara ayrılmasına sebep olmuştur (Richard, 1999).

Ekspresyonizmi, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt etmek olanaksızdır. Bu dönemde sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğunu duymuşlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmamışlardır. Temelleri sarsılan Almanya’nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekmişlerdir. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleridir. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülmüştür. Bu makineyi yok etme dürtüsü Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkmaktadır (Little, 2008: 104). Örneğin 1905’te Almanya’da kurulan *Die Brücke (Köprü)* grubunda; var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişiselleştirilmiş birleştirilmiştir (Richard, 1999). 1911’de Almanya’da kurulan *Die Blaue Reiter (Mavi Süvari)* grubunda ise başta grubun kurucuları olan Kandinsky ve Marc gibi sanatçılar, dünyada gizli kalmış tinsel gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Ekspresyonizm öncülerinden kabul edilen Oscar Kokoschka (1886-1980), 1909-1910 yılları arasında yaptığı portreleri için: “Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim” demiştir. Belki de bu tedirginlik ve acı, onun kendi duygularıdır. Genç Kokoschka’nın yapıtlarında gördüğümüz irkiltici özelliklerin yanında, olgunluk döneminin gösterişli ustalığı hafif kalmaktadır. Kendi Ekspresyonist oyunu *Katil, Kadınların Umudu* için yaptığı desenin çizgilerinin her biri bir hançere ya da yaraya benzemekte ve izleyende bu duyguyu uyandırmayı amaçlamaktadır. Akademik çizim kurallarıyla çelişen, bazen de bu anlayışı alaycı bir yaklaşımla uygulayan Kokoschka,

her çizgiye ifadeci bir işlev yükleyerek desendeki biçimsel anlatım içeriğiyle aynı iletiyi taşımaktadır. Kokoschka'nın bu portrelerinin en başarılısı *Herwarth Walden'in Portresidir*. Bu portrede betimleme oldukça doğalcıdır. Ekspresyonist özellikler pürüklü, kaba, nerdeyse yoksul diyebileceğimiz fırça darbelerinde ve genellikle tek renkli, kasvetli bir dekor içindeki çarpıcı kırmızı ve sarı renk lekelerinde görülmektedir. Kokoschka desenlerinde, ilk dönem yazılarında olduğu gibi, beyaz kâğıt üzerindeki siyah mürekkep ya da sözcüklerin olanaklarından yola çıkarak, kendine özgü bir üslup yaratmayı amaçlamıştır. Bu üslupla karşılaştırıldığı zaman, sözü edilen tablonun şaşırtıcı nitelikte bir ustalıklarla işlenmiş fotoğraf özelliği taşıdığını söylemek mümkündür. Sanki Walden çizgilerin kendisi değil de, o çizgilerin arasından görünen biri gibidir. Walden'in grafik kâğıdı üzerine kalem ve mürekkeple yapılmış küçük portresi, her iki anlatım yolunun da en iyi özelliklerini yansıtmaktadır. Gönüllü askerlik yaptığı savaştan döndükten sonra yaptığı resimlerinde ise gergin ve hızlı fırça vuruşları ile yumuşatılmış renkler kullanmıştır. Bu Kokoschka'nın ruhsal ve bedensel bir savaş içinde olduğunu bir kanıtıdır (Lynton, 2009; Richard, 1999).

Kokoschka gibi Ekspresyonist olarak değerlendirilebilecek sanatçılardan biri de Marc Chagall (1887-1985)'dir. Chagall'ın 1914'te açılan sergisinde öne çıkan görüş; Ekspresyonist üslup sayılan içgüdüselliktir. Bu üslup giderek sanatçının yaşama karşı içsel tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşmiş; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaşmış; en derin içsel duyguların anlatımına dönüşmüştür. Yoksul ve kalabalık bir aile ortamında büyüyen Chagall, katı Yahudi yaşamının ona verdiği dinsel ruh hali ve köy yaşamı anıları, tüm yapıtlarında belirleyici bir rol oynamıştır. Çocukluğunun da etkisiyle, Chagall'ın çalışmaları tecrübelerine ait küçük detayların toplanması olarak yorumlanabilir. Örneğin, mutluluk ve iyimserliği çok canlı renkler kullanarak ifade eden Chagall, sık sık eşiyle kendisinin resimlerini de yapmıştır. Bu resimlerde çift, renkli bir dünyaya boyalı camlar arkasından bakan izleyiciler gibidir.

Chagall gibi Ekspresyonist olan James Ensor (1860-1949); içe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekmiştir. İnsanı kendinden geçiren fantezilerinde, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı

giysilerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıkarmıştır.

Ensor'un anıları, babasının kabuklu hayvan dükkânının üzerinde bulunan Ostend'deki atölyesine bağlıdır. Gönül gözüyle görme yeteneği kendisine göre, beşiğinde yattığı sırada denize bakan açık pencereden büyük bir deniz kuşunun odaya girerek beşiğe çarpmasıyla başlamıştır. Ressamın imgelem gücünü besleyen öğelere, aile dükkânın deniz kabuklarını ve tavan arasına atılmış maskeleri eklemek mümkündür. O dönemde yerel halkın maskeler takarak eğlendiği karnavallar Ensor'un yalnızlığını vurgulayan bir unsurdur. Ensor, dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmamış, kendisinin ruhsal durumunu doğrudan doğruya yansıtan, içinden fışkıran düş gücünün dürtüsüyle hareket etmiştir. Bu yabancılaşma Ensor'u Van Gogh'a aynı zamanda Munch'a yaklaştırmıştır (Cassou, 1987; Farthing, 2007; Richard, 1999).

Düş gücüne sığınan bir başka sanatçı Emil Nolde (1867-1956)'un resimlerinde doğanın biçimleri çoğu kez hortlaklar ve cinler biçimini almıştır. Şiddet öğeleri içeren dinsel yapıtları ve ürkütücü manzaralarıyla tanınan dışavurumcu Alman ressam ve özgün baskı sanatçısı Nolde, hayatının çoğunu toplumdan uzak ve bireysel yaşamıştır. Doğa deneyimleri ve İncil'e dayanan yalınlık Nolde'nin sanatını belirlemiştir. Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düş gücünde bir renkte yoğunlaşmıştır. Bu nedenle Nolde'nun yalnız içgüdülerine güvendiği ifade etmek mümkündür. Nazilerin iktidara geldiği dönemde Nolde'nun eserleri yoz bulunarak resim yapması yasaklanmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden resim yapmaya başlayan Nolde, resimlerinde artık hayal kırıklıklarını yansıtmaya başlamıştır.

Nolde'nin *Dansçılarla Natüermort (1914)* adlı eseri seyahatlerinde gördüğü bazı egzotik görüntülerle birlikte tanıdık bir evinde resmedildiği bir deney gibidir. Ön planda sarı ve kırmızı lalelerin olduğu iki vazo ve evi anımsatan inek biçiminde bir testi bulunmaktadır. Arka planda uzak bölge yerlilerine benzeyen üst bedeni çıplak iki kadın vahşi bir coşkuyla dans etmektedir. İlkel insanların resmedilmesinin nedeni psikolojiktir. Nolde, genellikle resimlerinde insan ilişkilerindeki beceriksizliğini

resmetmiştir. Bu resimdeki dansçıların duyuşal hareketleri ile duygularını serbestçe ifade edebildikleri görölmektedir (Farthing, 2007). Ancak bireysellikten uzak boş yüzleri ve başka bir resmin sınırları içinde olmaları onları güvenli bir mesafede tuttuğunu göstermektedir.

Nolde, düşünsel ve ruhsal sezişlerini dışavurumcu görüntüye ekleyerek, doğanın biçimini değiştirmeyi başarmıştır. Nolde, kişisel dışavurumculuğunu coşkulu renk fırtınalarıyla ifade ederken Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü askerlik yapan Otto Dix (1891-1969) ise; bir dönemin bitişini ve birçok sanatçının savaşın sonunda umduğı kentsoylu toplumun çöküşünü yaşamak istemiştir. Genellikle Çağdaş Alman toplumunu eleştiren Dix'in yapıtları Nazi güdümlü bir kurumda çalışmasıyla bir dönem değişmiştir. Fakat daha sonraları yine Nazi ideallerini eleştiren alegorik tablolar yapmaya devam etmiş ve istifa ettirilmiştir.

Dix, bu dönemde yaptığı *Yedi Ölümcül Günah* (1933) adlı resminde Almanya'daki siyasi durumun görselleştirilmiş bir halini yansıtmaya çalışmıştır. Resmin ön planında hırs, yerdeki paraları toplayan eski giysiler içinde yaşlı bir kadın olarak betimlenmiştir. Onun arkasında çocuksu ve komik bir adam olarak kıskançlık, Adolf Hitler'in maskesini takmıştır. Onun arkasında ise Alman halkının kayıtsızlığını ve ilgisizliğini temsil eden iskelet; tembelliğı simgelemektedir. Arka planda ise öfke, gurur, açgözlülük ve şehvet yer almaktadır (Farthing, 2007).

Dix, abartılmış Ekspresyonist renklerle asker resimleri yaparak kendisini Mars (Savaş Tanrısı) olarak betimlemiştir. Sayısız çizimlerinde ve guaj resimlerinde cehennem savaşı olaylarını yalnız belgelemekle kalmamış, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de başarmıştır. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritim, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıdır (Richard, 1999).

Derin dışavurumun açığa çıkarılmasına inanan ve sanatı yüce ve yoğun bir yaşam biçimi olarak algılayan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)'de modern yaşamı,

modern insanın varoluşçu gerilimini, parçalanmış, telaşlı ve dinamik biçimlerle yapay olarak yansıtmıştır. Kötülük ve kalabalığı yaptığı sokak resimlerinde dolaylı benzetmeler gücüyle gözler önüne sermiştir. *Berlin Sokağı Sahnesi (Berlin Street Scene 1913)* adlı resmi bu gerilimli yaşamı anlatan en iyi örnektir.

Kirchner, *Berlin Sokağı Sahnesi* adlı resminde; o zamanlar Berlin’de yaşanan çelişki ve siyasi huzursuzlukları resmetmeye çalışmıştır. Prusyalı yöneticilerin elinde olan Berlin’de işçi sınıfı yoksulluk içindeyken liberal orta sınıf yükseliştedir. Resimde sokaklar hareketlidir; fakat bar ve kabare sahneleri, trafikte, dükkân camlarında ve yüzleri olmayan kalabalıklar kaçınılmaz bir yozlaşmayı yansıtmaktadır. Fahişeler kasıla kasıla yürümekte, erkekler ve trafik tarafından kuşatılmaktadırlar. Klostrofobik ve yabancı bir dünyadır; fiziksel ve duygusal bir insan teması yoktur. Dükkândaki satılık nesneler ile kadınlar arasında paralellik kurmaya çalışmıştır (Farthing, 2007).

Kirchner, kendi kendine edindiği ‘çağın karmaşası içinden bir resim yaratmak’ görevini yerine getirmiştir. Dayanmaya çalıştığı gerilim, varoluşçu bir bunalımı körüklemiş ve 1914’te pek çok sanatçı gibi gönüllü olarak askere yazılmıştır. Askerlik eğitimi sırasında ruhsal ve bedensel bir bunalım geçirmiştir. Savaştan yarı felçli olarak dönen sanatçı, 1938’de intihar ederek yaşamına son vermiştir.

Kirchner 1915’te yaptığı *Topçular (Gunnars)* adlı resminde; ham renkler ve kaba fırça darbeleriyle çarpıtılmış vücutlar kullanmıştır. Resmin sanatçının kişisel duygularıyla toplumsal eleştiriyi birleştiren gerilimli, duygusal bir etkisi vardır. Kirchner, çıplak adamları bir subayın bakışları altında bir duşta birlikte göstermektedir. Burada savaş sırasında yaşadığı incinme duygusunu, içinde yaşadığına inandığı tutucu, vahşi dünyaya duyduğu nefreti anlatmaktadır (Little, 2008).

Kirchner gibi Ludwig Meidner (1884-1966)’de, konusunu kentlerden almıştır. Sınırlandırılmaksızın ve üslup sorunlarıyla ilgilenmeksizin çalkantılı fırça, çizim-üslup ve tekniklerini kullanarak ‘apokaliptik’ (kıyamete ilişkin) görünümünün ve yanan kentlerin düş gücünde yarattığı görüntülerin resimlerini yapmıştır. Gerçeği çarpıtarak yaptığı sayısız yazar, oyuncu ve ressam portreleri duygu yüklü, rahatsızlık ve acıyla

dolu, kızgın görüntülerdir. Örneğin, *Eylül Çılgılığı, İlahiler, Dua edenler, Kâfirler* kendi iç durumunu betimlemek için yaptığı resimlerin ve desenlerinin yanı sıra yazdığı şiirlerin de başlığıdır (Richard, 1999:). Meidner'in, ruhsal sıkıntılarını bastırmak için girişimlerinde sınır tanımadığını ifade etmek mümkündür.

Meidner gibi ruhsal sıkıntılarını bastırmaya çalışan bir başka ressam, Alfred Kubin (1877-1959)'dir. Pek dost canlısı olmayan, sert ve otoriter bir karaktere sahip olan Kubin'in kişiliği mutsuzluğunda epeyce bir paya sahiptir. Kubin'de döneminde yaşayan diğer sanatçılar gibi savaş döneminde orduya katılmak istemiş, fakat mantıksız zayıf sinirsel bünyesi nedeniyle birkaç hafta sonra terhis edilmiştir. Bu girişimden sonra kendini toparlayan Kubin, nişanlısının ölümüyle yeni bir bunalımın eşiğine gelmiştir. I. Dünya savaşından ve tüm bu yaşadıklarından önce Kubin'in yükselişte olan bir sanat hayatı vardır.

Kubin'in erken dönem resimlerinde hamile kadın imgesi çok sık karşımıza çıkmaktadır. Kubin 11 yaşında iken hamile bir kadın tarafından cinsel tacize uğramıştır. Sanatçının hamile bedenler, çıplak ve korkunç biçimlerde ve devasa boyutlarda resmettiği imgeler çocukluk dönemine uzanan travmatik bir dışavurum hâli olarak yorumlanabilir. Ayrıca Kubin, resimlerinde ölüm ve ona bağlantılı konuları da sıklıkla işlemiş yaşadığı olayları bu şekilde dışavurmayı amaçlamıştır.

“Tek dışavurum aracım renktir. Rengi doğru kullanarak içimde yaşayan Tanrı ile doğrudan doğruya iletişim kurmak istiyorum” diyen Wilhelm Morgner (1891-1917), güçlü ve içgüdüden gelen karşıtılıklara resim yaparak, canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmakta büyük başarı kazanan Maurice de Vlaminck (1876-1958)'de diğer Ekspresyonist sanatçılardır.

Bir başka Ekspresyonist sanatçı; Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), Birinci Dünya savaşı sırasında askere çağırılmış ve bu deneyimden olumsuz bir şekilde etkilenmiştir. Savaş sonrasında yaşadığı gerilimin etkisinden kurtulamayarak dört çocuğunu geride bırakarak kendisini havagazı ile zehirlemiştir.

Heykel sanatçısı olan Lehmbruck'un yarattığı biçimler; içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkmaktadır. Devinimleri en içsel derinliklerden fışkırmış gibi görünürler. Gövde sanki ruhun tüm parlaklığını görünür kılmak için bir yana itilmiş gibidir. Bu görünüş *Diz Çökmüş Kadın* gibi daha onun ilk yapıtlarında algılanmaktadır. Bu yapıt, alçakgönüllülük ve dinsel saygının cisimlendirilmesidir (Richard, 1999). Birinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı dönemlerinde Lehmbruck gibi dine saygı duyan sanatçılara karşı dini ve dini konuları eleştiren sanatçılar da olmuştur.

Yirminci yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilen Francis Bacon (1909-1992) dini konulara eğilmiş fakat onun eleştirel tavrı bugün bile halen tartışılır olmuştur. Papayı resmettiği eserleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Velazquez'in 1650 tarihli görevini kötüye kullanan *Papa X. Innocent* adlı tablosunu takıntılı bir şekilde defalarca kendisine göre yorumlamıştır.

Bacon'ın aydınlık dikey ve yatay çizgilerle oluşturulmuş bir kafes içinde oturan *Papa* adlı yapıtındaki Papa'nın yüzünde çılgılık atan ve belirsizleşen dehşet dikkat çekmektedir. Sergei Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmindeki "çılgılık atan hemşirenin sessizliği" isimli fotoğraflık görüntünün etkileri görülmektedir. Bacon'ın ateist olması Papa'yı bu şekilde ifade etmesinin nedenlerinden biri olabilir. Bacon, yaptığı açıklamalarda çağın filozofu Nietzsche gibi Tanrı'nın öldüğünü ifade etmiştir. 20. yy'a kadar kutsal sayılan İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi Papa imgesini yıkmaya çalışmıştır. Bacon, insan çılgınlığını hayvan böğürtülerine benzetmiş insan ve hayvan arasındaki belirsiz sınırı ortadan kaldırmaya çalışmıştır. İnsanın iç organlarını dışarı çıkarttığı resimleri, hayvan ve insan etini bir kılması gibi ifadeleriyle Hristiyanlıkta kutsal olan beden imgesini yerle bir etmiştir.

Resimdeki düşey dokular Papa imgesinin temsil ettiği değer veya değersizlik bağlamlarında bir düşüşü çağrıştırmaktadır. Bacon'ın resimlerinde genelde görüldüğü üzere Papa figürü de yalıtılmış haldedir. Dikdörtgen prizma biçimiyle duyumsatılan uzama koyu leke egemendir. Dikey hareketler, sarı renkteki yay hareketleri ile dengelenmiştir. Konturlar Papa'nın pelerininde ve yüzünde belirginleşmekte, eteğindeki

masumiyeti simgeleyen beyaz ile gövdesinin üst kısmındaki mor nüansları zıtlık teşkil etmektedir. Papa, huzursuz ve mutsuzdur. Kötülük, gücünü mutsuzluk durumundan alarak Papa imgesiyle özdeşleşmektedir. Orta leke düşey çizgilerin gerisinde Papa'nın yüzü gittikçe şeffaflaşmaktadır. Papa, Innocent X kimliğinden uzaklaşarak tam olarak kendi olmayan benzerine dönüşmekte, bir bakıma kötülük şeffaflaştırılmaktadır. Kötülüğün şeffaflaşması izleyenlere ikililiği ve gizliliği çağrıştırmaktadır (Baudrillard, 2005, akt: Köse, 2009).

Bacon'un kendisine güçlü bir yersizlik duygusu aşılayan sorunlu bir aile hayatı olmuştur. Küçük yaşta kronik astım hastalığına yakalanan Bacon'ın hastalığı nedeniyle hayatında kısıtlamalar olmuş, sorunlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Eşcinsel eğilimlerinin de olmasıyla birlikte artan sorunları yüzünden 16 yaşında evi terk etmek zorunda kalmıştır. Kendi kendini geliştiren sanatçı, varoluşçulukla ilgili temalar taşıyan karanlık, duygusal, tedirgin edici konulara yönelmiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ünlenmiştir. Eserlerinde genellikle var olmanın ıstırabını, ümitsizliği ve insanoğlunun kötü ruhluluğunu, savaş, et görünimleri, politika, cinsellik ve kafa kesme gibi şiddet temalarını işlemiştir. Resimlerinde acı ve ıstırap konumları içinde işkence gören figürlerin üstünden örtüyü kaldırdığı ilk andan itibaren, yaklaşık yarım yüzyıldır insanları büyülemeye ve huzursuz etmeye devam etmektedir (Deleuze, 2009; Farthing, 2007).

İnsanoğlunu 'doğası henüz gelişmemiş hayvan' olarak niteleyen Bacon, eserlerindeki figürleri, kapatılmış/kafeslenmiş olarak bir iç mekânda resmetmiştir. İnsan tenini derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti ile ilişkilendirerek betimlemiştir. Figürler; çarpılmış, güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Tuvaller, genelde dini konuları resmeden ortaçağ resimleri gibi tasarlanmış olsa da işlenen konu insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığıdır (Deleuze, 2009).

Bacon'ın ve öncesinde de pek çok sanatçının dahil olduğu Ekspresyonizmin günümüzde de yaşadığı açıktır: Hollanda da Kobra grubu, Amerikalı Pollock, Fransız

Francis Gruber ve Bernard Buffet, Danimarkalı Asger Jorn ve başkaları 1945'ten bu yana Ekspresyonizm Akımı'nın içinde düşünülmüşlerdir.

Sanatçıların güzel görüntülerin dünyasını artık kendilerine yabancı bulmaları ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmemeleri ile Ekspresyonizm gibi düş gücünü merkeze alan bir başka akım da Fovizm'dir (Richard, 1999). Bu akımı gündeme getiren ve en önemli temsilcisi olan Henri Matisse (1864-1954) 1908'de sanatla ilgili ilk önemli açıklamasını yayımladığı zaman, kuramlardan bağımsızlığını vurgulamıştır: örneğin, renk seçiminin temelini "gözleme, duyguya ve her yaşantının niteliğine" dayandığını ifade etmiştir. Amacının anlamlı bir ifade olduğunu belirtmiştir. Aktarmak istediği yaşantı, o yaşantının resimsel bir karşılığına dönüşmektedir. "Duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum" demiştir. Bu yoğunluk *Madam Matisse*'de: Yeşil Çizgi'de elde edilmiştir; *Şapkalı Kadın* adlı resimde ise henüz Ekspresyonizmin etkisinden kurtulmamış bir alışkanlık, belirsiz bir içtenlik görülmektedir. Bu resimde o yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik, Matisse için belli bir canlılığı dile getirme aracıdır. Eğer o yapıtın duygusal bir bildirisi varsa bu büyük bir olasılıkla ressamın kadınlara, renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiridir. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın ifadesidir (Lynton, 2009).

Matisse'in yaşamı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına bir çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu dile getirmektir. Matisse, kendisini ilgilendiren şeyin "düşüncelerine açıklık kazandırmak" ve "Duygularını bir düzene sokmaya çalışmak" olduğunu ifade etmiştir. Matisse bu düşüncelerini;

"...Duygularımı tam olarak yansıtmayan ve ertesi gün zar zor anımsayabileceğim bir anın geçici duygularını kaydetmek istemişim gibi düşünüyorum. Bir resme yol açan duyguların çok yoğun olduğu bir anı (ruh durumunu) yakalamak istiyorum. Hadi tek bir oturuşta bitmiş bir resimden memnun kaldım diyelim; ama ondan çabucak usanabilirim de; bu yüzden benim o anki ruh durumumu yansıtan bir şey olarak, anımsayabilmek için onu tekrar çalışmayı yeğleyebilirim..." şeklinde ifade etmiştir (Yılmaz, 2001: 18).

Matisse:

“Her şeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindendir. Nesnelerin kapladıkları mekân, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir” (akt: Richard, 1999: 23) demiştir.

Burada amaçlanan duyularla algılanmış dış gerçeği sanatçının içindeki gereceklerle kaynaştırmaktır. Bu, Kandinsky’nin de sözünü ettiği gibi “sanatsal senteze ulaşmak çabasıdır”. Sanatçı oluşunun yanında iyi bir kuramcıda olan Wassily Kandinsky (1866-1944) için sanat, manevi değerlerin betimlenmesidir. Her sanat dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılrsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunun arınmasıdır.

Kandinsky, tinsel tepkilerin yansıdığı teolojik fikirlerden çok fazla etkilenmiştir. Sanatçı, zamanın evrimini, kendi sanat anlayışı ve tinsel bakış açısıyla birleştirerek resmetmektedir. Bazı figürleri, mistik bir hava yansıtmakta ve doğrudan bilinmeyene işaret etmektedir. Dairesel formların çevresinde görülen parıltı halkaları, belki de teolojik metinlerin bir yansımasıdır. Mitolojik ve dinsel kahramanlara yeni biçim ve yeni renk vererek, onları kaçarken, savaşırken, ölmüş, kesilmiş ve kopmuş biçimde göstermektedir. 1925’te yaptığı *Sarı-Kırmızı-Mavi*’nin fonunda, bulutlu bir gökyüzünü anımsatan renk formları kullanmıştır. Bu form biraz derinleştirildiğinde, sonsuz ve kutsal temaları çağrıştıran bir gökyüzü anımsanmaktadır. Bu mekân, klasik resimlerde çok sık kullanılmaktadır. Ressamın bakış açısını kattığımızda bu tablonun kişisel bir felsefenin yansıması olduğu söylenebilir. Kandinsky yazılarında özellikle dış/iç karşıtlığını vurgulayarak kaçınılmaz bir içte olanın salt üstünlüğüne işaret etmektedir. “Biçim, dışta olanın anlatımı, içte olanısa içeriğidir”. Onun resmi kendinden geçmenin, indirgemenin ve yeniden ortaya çıkmanın resmidir. Tuval saf haliyle, düşüncenin şekle dönüşmesine, fiziki olmayanın vücut kazanmasına ve görünmeyenin görünür olmasına yataklık etmektedir (Akbulut, 2006).

Sarı-Kırmızı-Mavi adlı bu resimdeki kırmızı yuvarlak ve çevresindeki bulutsu görünüm, sembolizm yıllarını ve Bauhaus okulunun dekoratif anlayışını yansıtmaktadır.

Form ve çizgilerin hareketliliği, insan ruhunun ifadesidir. Kandinsky, biçimsel açıdan birbirine benzeyen *Kompozisyonlarını* da içsel görüntüler olarak tanımlamıştır. Geçmiş beş yıl boyunca üzerinde çalıştığı her şeyin izini taşıyan kariyerinin en büyük ve en iddialı resmi *Kompozisyon VII*'in konusu kıyamettir.

Kompozisyon VII, Birinci Dünya Savaşı'nın anavatanı Rusya'daki devrimin korkunç vahşeti karşısında heyecan verici bir umut çığıdır. Kandinsky amacını; hasta ve materyalist bir dünyaya ruhsal bir ilaç olacak sanatı yaratmak olduğunu ifade etmiştir (Farthing; 2007).

Nesneler nesnel olmayanın geçerli olacağı ruhsal bir düzeyde iletişim kurmayı amaçlayan Kandinsky, içimizde birikmiş duyguları dışavurmak için bir üslup aramıştır. Böyle biçimleri ancak hayal gücünde kendiliğinden oluşturduktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanabilmiştir. Bunun sonucunda soyut resimler yanında, uzun bir süre bir takım konulara değinen resimler üretmiştir. Bu durum, Kandinsky'nin düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarmasına kadar sürmüştür (Lynton, 2009; Richard, 1999). Kandinsky'nin sanatının kaynağı kendi bilinçaltını; 'iç gerekliliğin' önemini vurgulamaktır.

“Sanatçı, zamanın öğretisi ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, bilinen ya da bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır” (akt: Yılmaz, 2006: 64).

Kandinsky, renk ve soyut biçimlerin anlamları konusunda bilgi vermiştir. Örneğin sarı, onun için dünyeviliği ve melankoliyi çağrıştıran bir renktir. Mavi, derinliği ve sakinliği; yeşil ise dengeyi, hareketsizliği ve zenginliği ifade etmektedir. Satürn kırmızısıysa gücü, atılganlığı ve sevinci anımsatmaktadır.

Fransız Marc (1880-1916)'da çağdaşı Kandinsky gibi: “sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü” olduğuna inanmıştır. Ekspresyonist olarak ünlenen Marc, “nesnelerin içindeki gerçeklerin” dışa vurulması gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olmayacağına inanmıştır. Ancak düş gücü aracılığıyla bir yol bulunabileceğine inanan sanatçı, doğayı

iyice öğrenerek kendi kendinin düş gücünü derinleştirmekle uğraşmış; doğanın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek, hayalinde yeni yaratıklar doğuracak duruma gelmeye çalışmıştır. Böylelikle doğanın simgeselliğini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışavurmak için biçimi yalına indirgemeyi ummuştur (Lynton, 2009; Richard, 1999).

Fransız Marc, Münih'teki yeni sanat hareketinin önderlerinden birisi olan Kandinsky ile birlikte Der Blaue Reiter (mavi Süvari) akımını kurmuştur. 20. yy sanatının yeni ufuklar açan gruplarından biri olan bu oluşum, tüm yer, zaman ve anlayışlara ait nitelikli sanatın altındaki değerini; "iç gerekliliğin" arayışıdır.

Kandinsky, Der Blaue Reiter üyelerinin zorla bir tarza uymalarını değil, yalnızca kendi benliklerini ifade etmelerini istemiştir. Kandinsky:

"Yalnızca o sanatçılara değer veririm: gerçekten sanatçı olanlara. Onlar, bilinçli ya da bilinçsizce, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eden, yalnızca bu sona ulaşmak için çalışan ve başka şekilde çalışamayanlardır" demiştir (Kandinsky, 2001: 18).

İçsel yaşamları ifade etmenin bir başka yolu da Süprematizm'dir. Süprematizm, sanatın bütün yerleşik tanımlarını reddederek tinsel bir gerçekliğin sanatsal keşfine yönelmiştir. Süprematistler, geometrik soyutlama ile bu tinsel gerçekliği ifade edebileceklerine inanmışlardır. Süprematist için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır (Antmen, 2008; Little, 2008). Bu duygunun bilinçle somutluk kazanması o duygunun yansımasının belli gerçekçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelmektedir.

Süprematist sanatçı Kasimir Maleviç (1878-1935), resimlerinde mutlak ve sonsuz olanın biçimsel ifadesini geliştirmeye çalışmış ve saf biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. Bu anlamlar içinde temel öge, sanatın yeni alfabesinin ilk harfi doğada bulunmayan bir şekil olan karedir. *Beyaz Üzerine Siyah Karede* saf duyguyu siyahla, boşluğu, hiçliği beyazla ifade eden ve izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olamayan bir iletişim biçimi kurmaya çalışan Maleviç'in görsel dağarcığında dik çizgiler insanın

doğanın kaosa karşı üstünlüğünü ifade etmektedir. Yapıttaki büyük siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması değildir. Bir imgeden çok bir simgedir. ‘‘Sığınabileceğim son biçim’ dediği kare, Maleviç’e göre; geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan bir simge, *susan hiçliğin simgesidir* (Antmen, 2008; Yılmaz, 2006).

Maleviç, ‘*Beyaz Üzerine Siyah Kare*’, ‘*Beyaz Üzerine Büyük Haç*’, ‘*Havada Bir Uçak ya da Yapılmakta Olan Bir Ev*’ adlı eserlerine maddi dünyayla ilgili verdiği başlıklardan pişmanlık duymuştur. Onun görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, metafizik bir dünya ‘‘nesnellik dışı’’ bir duygu ile ilgilidir (Lynton, 2009). Rus devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki bu ayrımı daha da belirginleştirmiştir

Süprematizm’in bir akım değil bir ruh ahali olduğunu ileri süren Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin ‘herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu’ olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her biçimin ‘anlama gebe’ olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Sanatçı, materyalist dünyada bir tinsellik arayışına girmiştir (Antmen, 2008). Metafizik anlayışla özdeşleşen bu tinsellik arayışı Maleviç gibi Mondrian’ın resimlerine de konu olmuştur. Piet Mondrian (1872-1944)’ın sanatı evrensel değerleri ve karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getirmiştir. Ona göre yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmelidir.

Mondrian’ın 1905’ten 1930’lara kadar uzanan 25 yıl boyunca yaptığı çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda o yıllarda savaşların, faşizmin, komünizmin etkisi ile kaybolmakta olan bireysellik ve özgürlük arayışı içinde (Güney, 2011) olduğunu ifade etmek mümkündür

Mondrian, sanatın insanın estetik heyecanının ifadesi olduğunu, buna rağmen yalnızca öznel duygulara indirgenmemesi gerektiğini savunmuştur. Mondrian, insanın benliğini dış dünyaya göre biçimlendirdiğini, ancak bu durumun sınırlandırılabileceğini düşünmüştür. Ona göre insan zihni; nesnel ve öznel, yer ve gök, iç ve dış, bireysel ve

evrensel, devinim ve durağanlık, erkek ve dişi, denge ve dengesizlik, bilinç ve bilinçdışı, maddesel ve ruhsal gibi karşıtlıklar yaşamaktadır. Ona göre modern sanatçı, bireysel bir dünyadan çok içimizdeki evrenseli yansıtmalıdır.

Mondrian'ın inandığı, metafizik bir dünya tasarımının sanattaki yansıması Yeni Plastikçilik'tir. Hakikat ona göre, gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelerle dolu bir dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen Tanrısal bir şeydir (Yılmaz, 2006). *Tableau* adlı eserinde beyaz olmayan bir arka plan üzerine ana renklerin de eklendiği bir ızgara boyamıştır. Mondrian bu resmin deneyimler dünyasını ayakta tutan tinsel yapıyı anlattığına inanmıştır. Resmin merkezi bir odak noktası bulunmamaktadır. Mondrian, resmin merkezden koparıldığını ifade etmiştir (Little, 2008).

Mondrian ile Maleviç, gizemli kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlamışlardır. Klasik felsefe Mondrian ve Maleviç gibi düşünen sanatçıların, görünen gerçekliğin ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin maskesi olduğu yolundaki inançlarını desteklemiştir.

Mondrian ve Maleviç gibi Klee'de metafiziğe yönelen sanatçılardandır. Paul Klee'ye göre; "Dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış" görünmektedir. Soyut çalışan pek çok ressam bu nedenle materyalizmden kaçarak tinselliğe sığınmıştır. 'korkunçlaşan dünya' ya uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yönelimin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesi bir rastlantı değildir (Antmen, 2008: 84). Klee:

"Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneyebilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşebilen deneyimleri saptamak istiyorum" (Klee, 2011: 43) demiştir.

Klee, 1909'da arınmış düş gücünden doğmuş olağanüstü gergin, sinirli vuruşlarla resimler yapmıştır. Bunlarda duygular, ruh durumları ve düş deneyimleri kendi içlerinde uyum sağlamışlardır (Klee, 2011; Richard, 1999). Aynı zamanda felsefeci olan Klee'ye göre sanatçı; biçimlerin kendilerinden çok biçimlendirmeyi yapan güçlere değer yüklemektedir.

Yunan asıllı İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico (1888-1978)'da Klee gibi yalnız ve melankolik ruhunu yansıtan resimler yapmıştır. 1913-1919 yılları arasında İtalya'da etkili olan Metafizik Akımı öncülerinden biri olan Chirico, Max Klinger ve Arnold Böcklin gibi simgeci ressamların hayali, sıradan öğelerle fantastik öğeleri bir arada kullanan simgeci yapıtlarından etkilenmiştir. Chirico, resimlerindeki sıra dışı perspektif kullanımı, gölge oyunları ve hayali atmosferle Gerçeküstücü ressamlar için önemli bir model oluşturmıştır (Antmen, 2008).

Chirico, resimlerinde antik yaşam hayaletleriyle modern yaşamın işaretlerini alışılmamış amblemlerin ortaya çıktığı boş mekânlarda bir arada kullanmıştır. Chirico'nun resimleri bizleri düşlerimize sürüklemektedir. Chirico'nun kendi içine dönmesi ve derinliklerde yatan bastırılmış duygulara ait imgeleri yüzeye çıkartması, ancak onun gündelik yaşamdan hayranlık duyulacak şeyi ortaya çıkartmadaki yeteneğiyle karşılaştırılabilir. Magritte Chirico'nun resimleri için; “Onlar bizim ruhumuzu dünyanın gizine açarlar” demiştir.

Chirico'nun *Guillaume Apollinaire'in Portresi (Portrait of Guillaume Apollinaire 1914)* adlı yapıtı oldukça ilginçtir. Bu yapıtın kehanet niteliği taşıdığı düşünülmektedir. 1914'te yapılmış olan bu tablonun fonunda şair Apollinaire'in silueti vardır. Chirico, siluetteki Apollinaire'nin alnına dairesel bir hedef çizmiştir. Hedefin merkezi şakağının üstüdür. İlginçtir ki bu resim yapıldıktan iki yıl sonra Apollinaire, havan topu mermisinden kopan parçayla şakağından yaralanmıştır. Kehanet, büyü, varlığın akıldışı yaklaşımları, dünyadaki nesneler arasındaki alışılmadık bağlantıların ve dalgaların yakalanması gibi yetenekler Chirico'yu çocukluğuna bağlayan inceliklerdir (Waldberg, akt: Batur, 2009). Bir çocuğun saf düşlerine ve mantıkdışı düşünce biçimine sahip olmak metafizik resmi besleyen unsurlardır.

Chirico'nun resimlerin hemen hepsinde, ilk bakışta tedirgin edici boş mekânlar, cephelerini akşamüstü güneşinin aydınlattığı ve uzayıp giden gölgeleriyle yüksek kuleler, binalar göze çarpmaktadır. Değişken perspektif çizgileri, hayali iç ve dış mekânlar, antik imgeler ile yeni başlayan yüzyılın endüstriyel silueti arasındaki bağ, hem şaşırtıcı hem de anlaşılmasa bir biçimde tanındır (Baldacci, 1997; Yılmaz, 2006).

Resimlerinde antik döneme ait yapılara yer vermiştir. Neredeyse hiçbir canlının görünmediği bu resimlerin perspektifi çarpıtılmıştır. Resimlerde sahipleri binaların ya da sütunların arkasına gizlenmiş gölgeler bulunmaktadır. Bu gölgelerin insanlara mı heykellere mi ait olduğu belli değildir. Tedirginlik ve belirsizliğin etkin rol oynadığı bu resimlerde her şey dondurulmuş ve zaman durmuş gibidir.

Apollinaire ve Soffici, Chirico'nun *Filozofun Zaferi (Philosopher's Conquest 1914)* adlı eseri için; bu resimdeki anlatımın 'düşlerin dili olarak tanımlanabileceğini' ifade etmiştir. Bir sanat yapıtının ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırlarının dışına çıkarılması gerektiğine inanan Chirico'nun resimlerinde yarattığı tehlikeli boşluklar ve bunların çağrıştırdığı bilinmeyen olayların birleşimi, uykuyla uyanıklık arasında gördüğümüz huzursuzluk yaratan düşleri hatırlatmaktadır.

Chirico'nun resimlerinde yansıttığı düşsel ortamlar bugün bile kolektif bilinçaltımızın bir bölümünde yer alabilmektedir. Onun yapıtları, düş hali ve izleyiciyi eğiten yer değişimi hakkında söyleyecek çok şeye sahiptir. Chirico'nun sessiz ve tedirgin edici mekânlarının, gölgelerinin ve kemerli yapılarının izlerini Sürrealist resimlerin çoğunda görebilmek mümkündür (Farthing, 2007). Chirico'nun resimleri Max Ernst, René Magritte, Salvador Dali gibi ressamların düşünce biçimlerini etkilemiştir.

Chirico'nun resimlerindeki olanaksızlık, yalnızlık ve sessizlik havasından etkilenen René François Ghislain Magritte (1898-1967), nesne ve görüntülere bir felsefeci gibi yaklaşmıştır. Düşünce dünyasına dalmasının asıl nedeni belki de küçük yaşta annesini kaybetmesidir. Magritte, intihar eden annesinin cesedini yarı çıplak bir vaziyette, bir nehirde görmüştür. Hayatı boyunca bu görüntüyü unutamamış olan Magritte'in, *Olanaksıza Kalkışmak (Attempting the Impossible 1928)* adlı eseri bunun bir kanıtı gibidir. Bu resimdeki kadının annesi, ressamın ise kendisi olduğunu düşünülmektedir. Geçmişten konuşulmasını istemeyen Magritte, sürekli geçmişini resmetmiştir. Magritte çoğunlukla yüz resmi yapmaktan kaçınmış, eserlerinde yüzün yerine elma, top, kafes gibi nesneler kullanmış ve hayalinde köprüler, ırmaklar ve suyun

çeşitli görünümelerini yansıtmıştır (Güney, 2011). Bu yansımaların nedenin çocukken yaşadığı travma olduğunu ifade etmek mümkündür.

Handle Spitz, Magritte'in *Dinleme Odası (The Listening Chamber)* adlı resmi hakkında bazı görüşler sunmuştur. Odaya zar zor sığmış dev bir elmanın yer aldığı bu resmi, her şeyden önce bir halüsinasyon olarak yorumlamaktadır. Magritte'in birçok yapıtında elma gözlemlenebildiğine göre, buradaki normal ölçü ve mesafe ilişkilerinden şüphelenmek gerekecektir. Bu devasa meyve, kapalı yer korkusu bulunan birisinin duygularını akla getirmektedir ve ölçüsel anlamda, Magritte'in 1960'lara ait *Güresçilerin Kabri (The Tomb of the Wrestlers)* isimli resmiyle kuvvetli bağları bulunmaktadır. Sadece görünürdeki açık pencere bu durumu hafifçe reddetmektedir. Burada, her zaman olduğu gibi elmanın mutlu edemediği gerçeği açıktır. Elma, yakın planda olmasının yanında başka bir nesneye ya da birisine az da olsa yer bırakmayacak şekilde tüm boşlukları doldurmuştur. Görünürdeki imgenin sıra dışılığı, bastırılmışlığın dışavurumu veya geri bildirimi olarak açıklanabilir. Belki de çocukluk dönemine ait oral hazzın kaynağı olan emme deneyimine ait bir imgedir bu, fakat mutluluk vermekten öte büyük boyutlarıyla kasvetli, boğucu ve tehditkârdır. Panik ve çaresizlik içinde gergin, bebeklik hallerinin eylemsizliği ile ölümün, başlangıç ve bitiş noktaları olarak birleşmesinin Magritte için özel bir anlamı olduğu kadar, Havva'yı cezbeden yasak elma ile de geleneksel bağından söz etmek mümkündür. *Dinleme Odası*, duymaya odaklanarak, bebeliğe ait zorunlu eylemsizliğe vurgu yapmaktadır. Ancak görme duyumundan tümüyle kurtulmak olanaksız olduğu için bebeliğe ait tipik duygu ikiliğini de vurgulamaktadır. Bu resim, ağız yoluyla edinilmiş duyumsal deneyimleri görsel, uzamsal ve işitsel duyuları içsel ve dışsal yönleriyle birleştirmektedir (Spitz, 1995; Wolff and Geahigan, 1997).

1917'de Magritte'in melankolisinden etkilendiği Chirico ve eski Fütüristlerden Carra'nın önderlik ettiği Metafiziksel Resim akımında; nesneleri yalın ve saygın bir anlayışla resmedilmiş, anlaşılmaz ve etkileyici özellikleri açığa çıkarılmıştır. Nesnelerin görünüşünün yakından gözlenmesine dayanan herhangi modern bir resimde belli bir büyü niteliğinin sezilmesi hemen hemen kaçınılmaz bir durumdur. Bu büyü için metafiziksel bir amaç da gerekli değildir: gerçeğin tuvalin gerçek dışılığı üstüne

aktarılması, kendi başına yeterli bir değişimdir (Lynton, 2009). Chirico, Sürrealizm akımını besleyen sanatçılardan biridir. Sürrealizm; rüyalarla, bilinçaltıyla, erotizmle ve tekinsiz ile ilgilendiği için saf olmamanın somutlaşmış halidir.

Sürrealizmin kendisini ilk kez gösterdiği yıllar modernizmin temel motiflerinin belirginleştiği yıllardır (Kahraman, 2005). Birinci Dünya Savaşı'nın ruhlarda neden olduğu tahribat ve şaşkınlık çok derindir. Breton, *La Révolution Surréaliste* (Gerçeküstü Devrim) adıyla yayınlanan derginin ilk sayısında kaleme aldığı *Sürrealist Bildiri*'de yeni bir hareketin müjdesini vermiştir. Breton'u heyecanlandıran sözcük 'özgürlük'tür. Yaratıcılık zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşifle mümkündür. Bunun için insan zihnini korkusuzca çalıştırmalı ve hata yapmaktan korkmamalıdır. Ayrıca sanrı ve yanılsamalar oldukça önemlidir. Gerçeküstü kavramı ona göre, din ya da mistisizmdeki 'doğaüstü' ya da 'öte dünya' denen şeyi değil, 'gerçek' ve 'düş'ün bir ve aynı şey olduğunu ifade etmektedir. Bunun için her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının katı çemberi yıkılmalıdır. Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıdır. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevinim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıdır. Breton özetle şöyle demiştir; "Gerçeküstücülük, daha önce ihmal edilmiş çağrışım biçimlerinin üstün gerçeğine, rüyanın her şeye kadir gücüne, düşüncenin başına buyruk oyunlarına inanır. Diğer bütün ruhsal mekanizmalarını yıkmaya ve yaşamın temel sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya çalışır (...) Görünmez bir ışın olarak, gerçeküstücülük bir gün düşmanlarımızı saf dışı etmemizi sağlayacaktır. Breton, ikinci bildiride:

"Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptama umududur, bunun dışında başka amaç arayanlar boşuna çaba harcamış sayılırlar" (Yılmaz, 2006: 128) demiştir.

Gerçeküstücü sanatın iki temel kavramı vardır. Bunlar otomatizm (özdevinimcilik) ve oneirizm (düşçülük)'tür. Otomatizm, düşüncelerin gerçek işlevlerini ifade etme girişimi, mantık kontrolü olmadan düşüncenin yönlendirilmesidir. İlk Sürrealist manifestosunda Breton'un önerdiği ifade biçimi olan ruhsal otomatizm,

Breton' göre; "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır". Oneirizm ise; psikolojide alkol zehirlenmesi ya da irade kaybolması durumunda ortaya çıkan bir çeşit sanrısız durumu, uyanıkken görülen garip düşleri belirtmek üzere kullanılmaktadır. Gerçeküstücülükteyse, uyanıkken görülen düşlerin yanı sıra uyuşukken ya da derin uykuda görülen düşler de oneirizm kavramının kapsamına girmektedir (Antmen, 2008; Passeron, 1982).

Sürrealistlerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmek ile ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Bir baskı unsuru olarak gördükleri toplumsal düzenin eleştirilmesinde Freud'dan büyük ölçüde etkilenecek, toplumsal isyanları sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir (Antmen, 2008; Little, 2001).

Sürrealistler, isyanın bayrağını hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanatta aramışlardır. Sürrealistler için bilincin ötesine uzanmak, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, arzu ve kaygıların gerçek kaynağına inebilmek, sanatsal yaratının bir uzantısıdır. Düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmışlardır. Sürrealistlerin düşleri psikolojik sorun yaşayan insanların gördüğü düşlerden farklıdır. Ruhsal bunalım yaşayan insanlar gerçeğe gerçekdışı arasında bir ayrım yapamazken Sürrealistler, gerçek ve gerçekdışı arasındaki farkın bilincindedirler. Sürrealist sanatçılar, daha fazla düş görebilmek ve bilinçaltı dünyasına daha rahatça girebilmek için, uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (hipnoz) yollarını denemişlerdir.

Sınırsız düşünme ve düşleme özgürlüğüne inanç duymuşlardır. Rüyalara yönelik ilgilerinin görsellik kazanmasında 19.yy'ın simgeci sanatçıları çağrıştıran Sürrealistlerin Freud'a yönelik ilgisi, ünlü ruh bilimcinin cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı

konusundaki görüşlerinin popülerlik kazanmasında etkili olmuştur. İnsanın uygarlık serüveninde aklın boyunduruğunu sorgulayan yönüyle Dada gibi Sürrealizm de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasında da anlaşılabilirliği gibi doğaçlamaya atfetmiştir (Antmen, 2008). Sürrealist sanatçılar, tümüyle rastlantısallığa dayanan ve yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemişlerdir. Sanat, Sürrealizm ruhuyla özellikle yöntem ve işlev açısından zenginleşmiştir.

Sürrealistlerin rüyalardan kopya ettiği ince ayrıntılar ve keyfi ilintiler, hem insanların iki ayrı düzlemde, iki ayrı alanda yaşadıklarını, hem de bu varoluş bölgelerinin birbirlerine tabi ya da zıt olmayacak kadar derinlemesine nüfus ettiklerini ortaya koymaktadır.

Breton'un aradığı 'bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması' niteliğine en çok yaklaşan türün örnekleri oldukları için, Breton, Miro'yu Sürrealistlerin arasına çağırmaktan büyük bir mutluluk duymuştur. Joan Miro (1893-1967)'nin resimleri kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış izlenimini veren resimlerdir. Tümüyle soyut çalışan Miro'nun biçimleri hayatının izlerini taşımaktadırlar.

Genellikle hırçın özellikler taşıyan Sürrealist sanata yumuşak ve düşünsel bir nitelik katan Miro, çocukluğunun geçtiği Paris'i unutamamıştır. Daha sonra nerde yaşarsa yaşasın, "ben hep doğduğum odada resim yaparım" demiştir. *Çiftlik (The Farm 1921-22)* ve *Sürülmüş Toprak (Ploughed Land 1923-24)* adlı yapıtlarını anılarına dayanarak yapmıştır. Bu resimlerinde simgecilik ve gerçekçilik ustaca kaynaştırılmıştır. Simgecidir, çünkü her motif bir yaşantıya ve bir nesneye karşılık gelmektedir. Gerçekçidir, çünkü her biri yaşanmışlıkla, gerçek deneyimlerle doludur. Breton, Miro'nun 'çocukluk evresini bir türlü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri' olduğunu ifade etmiştir (Lynton, 2009).

Miro, 1934 yılında tamamladığı *Kadın (Women)* adlı tablosunda ilkel fosilleşmiş şekiller aracılığıyla yaşayan ve ölmüş olanlar arasındaki bağlantıyı keşfetmiştir. Bu resimdeki kadının abartılmış üreme organları ve saldırgan bakışlarla dişlerini göstermesi

yapıta şiddet olgusunu dâhil etmektedir. Bu tablodaki uyanmış şiddet duygusu, o dönemin yükselmekte olan yoğun şiddet duygusu, o dönemin yükselmekte olan gerilimi ile ilişkilendirilebilir. Bu resim yaklaşmakta olan İspanya İç Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nı haber verir niteliktedir. Miro'nun resimlerindeki çarpıtılmış figürler insanın hayvani bir konuma gerilemesini yansıtmak üzere eğretileme rolünü üstlenmektedir. Yine bu tarz çarpıtılmış insan figürlerini işlediği *Takımyıldızlar* adlı resim serisinde Sürrealizmin etkisi altında otomatizmin yaratıcı potansiyelini keşfettiği üslubu sergilemektedir (Farthing, 2007).

Miro ve ailesi 1940'ta Fransa Nazi işgaline uğrayınca Mallorca'ya sığınmış ve burada "bir kaçış gereksinimi" içinde bu resimleri yapmıştır. Bunlar gökyüzünü tedirginlik verici simgelerle dolduran, düşle karabasanı anlatılmaz bir şiirsellikte birleştiren resimlerdir. Miro'nun otomatizmle birlikte kişisel temaları da işaretler ve simgeler aracılığıyla dile getiren resimlerinden başka Sürrealizmde bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan bir resim türü daha vardır. Bunların en incelmış ve en inandırıcı örneklerini bir başka İspanyol ressamı olan Salvador Dali (1904-1989) yapmıştır (Antmen, 2008; Lynton, 2009). Miro'nun zihinsel çağrışımlarına bıraktığı soyut resimleriyle, Dali'nin figüratif resimlerini birleştiren bilinçaltının dışavurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirmek düşüncesidir.

Dali, 1929'a kadar Kübizmden Metafizik resme kadar değişik türlerde resimler yapmıştır. Dali, 1928'de Paris'e gitmiş, bir sonraki yıl da oraya kişisel bir sergi için bazı resimlerini göndermiş ve Breton tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

Dali, insanların her zaman ilgisini çeken yaşam ve ölüm, cinsellik ve düş gibi en temel meseleleri birbiriyle yoğurarak, çok inandırıcı bir teknikle çalışmıştır. Dali'nin algısal zaaflarımızı ve şaşırtılmaya olan eğilimimizi iyi bildiği için resimlerinde çürüyen canlıları, yanan zürafaları, ete dönüşen kayaları, eriyen saatleri, erotik figürleri, cehennemsi dirilişleri, katılaştıran boşlukları ve zihninden uydurduğu sürrealist nesneleriyle yanılsamaya olan düşkünlüğümüzü sömürmüştür (Lynton, 2009; Yılmaz, 2006). Dali'nin rahatsız edici konuları eserlerine aktarmasının nedeninin anne ve

babasının onu ölen ağabeyinin yerine koymaya çalışması olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu durum onda derin psikolojik izler bırakmış ve sanat anlayışını yönlendirmiştir.

Dali en ünlü resimlerinden biri olan *Belleğin Sürekliliği (1931)*'nde Katolanya'daki Cape Creus mekânını kullanmıştır. Resimdeki eriyen saat figürü, kronometrik zamanın katılığını alaya almaktadır. Saatlerin peynire benzeme nedeni Dali'nin peynir yedikten sonra gördüğü sanrılarıdır. Resmin ortasındaki saatlerden birinin altında çarpıtılmış bir insan yüzü profili bulanmaktadır. Belki de bu (gerçeküstücülerde ağzın vajinaya bir gönderme olduğu dikkate alınırsa), saplantı halinde zihnini meşgul eden cinsellikle ilgili düşünceler içinde olduğu ifade edilebilir. Saatler, kesintisiz bir şekilde işleyen ve her şeyi her şeye dönüştürebilen beyne, belleğin olduğu yere yapılan bir gönderme olarak okunabilir. Saatlerden birinin yanında duran tabağın üzerindeki karıncalar çürümeyi temsil etmektedir (Keevill and Eyres, 2006; Farthing, 2007; Yılmaz, 2006). Bu resimler izleyicide mide bulantısı, baş dönmesi ve yön yitirme gibi tepkilerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Breton'un 1929'da yazdığı Dali'nin resimlerine değinen ikinci Sürrealist bildiride:

“Ölümler hayat, gerçekle düşsel, geçmişle gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması” (Lynton, 2009: 179) olduğunu yazmıştır.

Dali'de Miro gibi bir İspanyol olarak iç savaştan oldukça etkilenmiştir. *Kaynemiş Fasulyelerle Yumuşak Yapı (Soft Construction with Boiled Beans 1936)* adlı resminde İspanya İç Savaşı'nın fiziksel ve duygusal zorlamalarını parçalanmış bir figürle anlatmaktadır. Figür vahşi bir saldırganlıkla kendi yumruğu ile göğsünü sıkmakta, ayağı da eşit şekilde bastırıldığı için kendini boğmaktan kurtulamamaktadır. Bu resimde İspanya halkının kendi kendini yok edeceği mesajını vermektedir. Kaynayan fasulyeler, toplu katliamları ve çürüyen cesetleri simgelemektedir (Keevill and Eyres, 2006; Farthing, 2007).

Dali, çalışma yöntemin şu şekilde anlatmıştır:

“Tan yeri ağırırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısındaki resim sehpasının başına otururum. Böylece

sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge tuvalimin imgesidir; aynen uykuya dalmadan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tuval üzerinde sabitlenmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyuduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra gece yarıları birdenbire yataktan kalkar ve tuvale ay ışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uyku kestirme arsında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehpanın başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuvale dikerek, beklerim ki tuvalden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sığağı sığağına, bulundukları yerde resmederim. Ancak bazen sehpanın başında saatler boyu, hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur” (Dali’den akt: Passeron, 1982: 60).

Sürrealistlerin benimsedikleri kılavuzları Freud, hazır eşya ve bilinen malzemeye yeniden biçim verilmesinin bilinçli ve bilinçaltı yaratıcılığın bir yolu olduğunu ifade etmiştir. Nesneye biçim vermenin yolu Sürrealizmden geçse de Max Beckmann (1884-1950), yöntemlerin nesnelerin ruhunu açıklamak için yeterli olmadığını düşünmektedir.

1914’te gönüllü olarak savaşta sağlık hizmeti yapan Beckmann’ın, dehşete ve ölüme yakın olması kendini bulmasına neden olmuştur. 1915’te yapısal ve ruhsal çöküntüye uğrayarak ordudan salıverilen Beckmann; korku, ezinç ve yalnızlığından kurtulmaya çalışmıştır. ‘Sonsuzluktaki ölçsüz yalnızlık: Aşırı duyguları yaşamak biçim yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur’ diyen Beckmann’ın ürettiği resimler, tüm görüş alanını dolduran, keskin açılı biçimler oluşturan çizgilerden kurulmuştur. Renkler nesnelerin kendi öz renklerine indirgenmiştir. Beckmann, yaşama ancak onu sonsuzluk tiyatrosunun bir sahnesi olarak algıladığında katlanabilmiştir. Dünyayı tuhaf ve neşesiz bir oyun olarak resimleyebilecek nesnelliği kazanmıştır (Güney, 2011; Richard, 1999). Beckmann’ın hikâyeciliğinin en ilginç özelliği, kadın erkek ilişkileri ve bu ilişkilerin nasıl geliştiğidir. Kişisel meselelerin geniş saklı anlamları vardır. Sosyal ve politik meselelere göndermede bulunmaktadır. Beckmann’ın resimsel dilinin kapsamı da oldukça geniştir. Resimlerinde siyah bir çizgiyle ayrılmış bölümler vardır. Obsesif ve

tutkulu olduğunun hissedildiği resimleri müthiş bir deneysel zenginliktir. Beckmann sanatının psikolojisi konuya sahip çıkmasıdır.

Beckmann'ın *Aile Tablosu* adlı resmi ilk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlemesine dayanarak, çağdaş bir yorum getiren dingin ve yalın bir resimdir. Ancak resmin içerdiği gerilimin farkına varıldığında, anlatımcı bir teknik kullandığını görülmektedir. Resimdeki altı kişi fazla abartılmadan çarpıtılmıştır. Renklerde belli bir acılık vardır. Resme asıl sessiz çarpıcılığını veren sahneleniştir. Döşeme, duvarlar ve tavan resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat hareket edemeyeceği bir sıkışıklık yaratmaktadır. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar anlayışsız görünse de bu durumun tehlikesiyle yüz yüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmemiştir. Hepsinin birbirine yabancılaştığı ve soluk soluğa oldukları görülmektedir. Beckmann'ın aynı dönemde yaptığı diğer resimlerinde şiddet olgusu daha da belirgindir. Alfred Barr, metafizik yönü de olan Beckmann'ın *Çıkış* adlı tablosunu 'modern ruhun çağdaş dünyanın acıları içinden geçerek onu görkemle aşmasının bir alegorisi' olarak tanımlamıştır (Farthing, 2007; Lynton, 2009).

1920'lerin sonuna doğru Sürrealizme karşı yakınlık duyan bir başka sanatçı da heykeltıraş Alberto Giacometti (1901-1966) olmuştur. Giacometti, 1933'te 'bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekân içinde hiçbir şey değiştirmeden ve anlamlarının ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum' demiştir. Daha önce modele bakarak çalışan sanatçı, üç boyutlu bir biçime sokulmak üzere hazır durumda imgeleminde beliren görüntülere öncelik vermiştir. Giacometti, heykele yeni bir işlev kazandırmış, sanat yapıtı ile izleyici arasında yeni bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki, hayattan da bildiğimiz tiksintiyle isteğin, tat almayla acı çekmenin birbirine karıştığı çekicilik-iticilik yasasından kaynaklanmaktadır. Giacometti'nin yaptığı heykeller modellere tıpatıp benzemeseler de figürlerindeki sertlik ve incelme, insandaki sıcaklığı ve uzaklığı, sevecenliği ve yalnızlığı, kararlılığı ve tedirginliği, canlılığı ve ezikliği taşımaktadır. Giacometti'nin alçısı, bizim bedenimizi meydana getiren malzemenin karşılığıdır: yoğun ama uçucu, maddi ama ruhsal, sağlam ama kırılğan, yakın ama uzaktır (Lynton, 2009; Yılmaz, 2006).

Giacometti'nin ince uzun figürleri, geleceğe kaygıyla bakan insanların güçsüzlüğünü, ama aynı zamanda direnmeye çalışmalarını mükemmel bir biçimde ifade etmektedir. Narin ve ince heykellerini gerçek olduğunu düşündüğümüz dünyanın yansıması olarak değil, şiirsel iç dünyasının bir parçası olarak görmüştür.

Sanatçılar Birinci Dünya Savaşının getirmiş olduğu bunalımları eserlerine aktarmaya devam ederken 20. yy'ın ikinci küresel olayı olan İkinci Dünya Savaşı'nın ayak sesleri duyulmaya başlamıştır. Bu bunalımlı yıllarda Kübist bir sanatçı olarak tanıdığımız Pablo Picasso adından fazlasıyla bahsettirmiştir. Pablo Picasso (1881-1973)'nin özel yaşamı oldukça sıkıntılı geçmiştir. 1935'te, sevgilisi Picasso'dan bir çocuk sahibi olduğu için Picasso eşinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu durum onu ruhsal açıdan fazlasıyla huzursuz etmiş, ancak bu sanatına müthiş bir üretkenlik olarak yansımıştır.

Adını duyurmak isteyen Picasso bu isteğini gerçekleştirebileceği iki önemli olay yaşamıştır. Bunlardan ilki İspanya Cumhuriyeti'nin, 1937'de İspanya'yı temsil görevini Picasso'ya vermesi olmuştur. İkinci olay ise 26 Nisan 1937'de, Guernica kasabasının General Franco yanlısı Alman uçakları tarafından bombalanması olmuştur. Picasso bu olayı faşistlerin dünyanın sonunu getirmek için giriştikleri kanlı bir eylem olarak nitelendirmiş ve yıkımı kendisi yaşamışçasına sarsılmıştır. Bombalamanın ardından birkaç gün içinde *Guernica (1937)* isimli duvar resmine başlamış; savaş ve bombalama olayına ilişkin haberlerin doğrudan etkisi altında çalışmış ve iki aydan daha kısa bir zamanda bitirmiştir. Guernica'nın değeri ve özgünlüğü yalnızca tarihsel gerçekliğe uygunluğundan ya da olup bitenin olduğu gibi anlatılmasından değil, acı ve çaresizliğin sürekliliğini yansıtmasından kaynaklanmıştır. Picasso, bu hain saldırıyı bir tarihçi ya da gözlemci olarak aktarmak yerine kişisel dehşetini anlatmaya çalışmıştır.

Picasso savaş dehşetini şu kelimelerle aktarmıştır:

“Haykıran çocuklar, haykıran kadınlar, haykıran kuşlar, haykıran çiçekler, haykıran ağaçlar ve taşlar, haykıran tuğlalar, mobilyalar, yataklar, sandalyeler, perdeler, tencereler, kediler, kağıtlar, haykıran birbirine karışmış kokular, haykırarak ensende patlayan duman, koca bir cadı kazanında tüten

haykırışlar ve denize yağmur gibi dökülen, seller yaratan kuşların haykırışı” (Farthing, 2007: 697; Walter, 2005: 67).

Guernica öğleden sonra, havanın henüz kararmadığı bir anda bombalanmış olmasına rağmen sanatçı, trajik bir ortam yaratmak için tablodaki atmosferi karanlık olarak kurgulamıştır. Bu siyah beyaz tablo bir gazete makalesinin çıplak ve sert ivediliğini taşımaktadır. Parçalanmış biçimleri bir arada tutan siyah, gezegenleri kuşatan uzay gibidir. Katliama maruz kalmış figürlerin (kesik baş, kırık kılıçlı bir kol, yaralı bedenini sürükleyen bir kadın ve ağzını açmış bir at, ölü çocuğuyla ağlayan bir kadın imgesi, alevler içinde bağırان bir başka insan) bulunduğu bu kompozisyonun figürlerini iç savaş başladığında yapmaya başlamıştır. Bir kadını çiğneyen at figürünün Franco, Hitler ve Mussolini gibi diktatörleri simgelediğini düşünölmektedir. Picasso resimdeki boğa figürünün yaygın olan kanının aksine faşizmi değil barbarlık ve karanlığı temsil ettiğini ifade etmiştir (Farthing, 2007).

Picasso’nun savaş döneminde yaptığı resimlerin üslubu ve konuları, Guernica’da olduğu gibi o yılların korku, yoksulluk, acı ve sıkıntılarını dile getirmektedir (Lynton, 2009; Richard, 1999; Walter, 2005). Örneğin; *Saçını Tarayan Kadın* tablosu sadece başlığın anlamına karşıtlık getiren bir görüntü değil, aynı zamanda belli bir saygınlığı da yansıtan ürpertici biçimde çarpıtılmış trajik bir figürdür.

Picasso’nun resimlerinde renk karşıtlığını bırakarak maviye yoğunlaştığı *Mavi Dönem* resimlerinde ele aldığı figürler, her gün gördüğü sokak serserileri, ayyaşlar ve dilenciler, ölüm ve melankolinin tasvirleridir (Farthing, 2007; Richard, 1999). Bunlar; yalnız, şaşkın ve hırslı bir insanın resimleridir. *Kucaklaşma*, *Yaşam ve Trajedi* adlı önemli eserlerini bu dönemde yapmıştır. 1904’te genellikle hokkabaz, palyaço, cambaz figürlerini resmettiği *Pembe Dönem*’i başlamıştır. Pembe rengin hakim olduğu bu resimlerde, kasvetten ziyade yaşama bağlılık vardır (Yılmaz, 2006). Kendisinin yıllar önce, ruhsal gerilimi yansıtmak üzere bulduğu çarpıtma ve eksiltmeleri, sonraları esprili ve gösterişçi bir tavırla sergilenmiştir. Daha önceki çalışmalarında dramatik olayları yansıttığı görüntüler sonraları eğlenceli durumları yansıtmak için kullanmıştır.

Picasso'nun "Onun yaptığı portreleri resmetme yeteneğine sahip değilim" dediği Meksikalı sanatçı Frida Kahlo (1907-1954), eserlerinde acı ve kesin gerçekliği yansıtmıştır. Frida, Kimlik sorunlarını işlediği elli beşten fazla kendi portresini yapmıştır. Yaşamının büyük bir bölümünü yatakta başının üstünde duran, "gündüzlerinin ve gecelerinin celladı" olarak tanımladığı bir aynaya bakarak geçirdiği için sürekli oto-portre çizmiştir. Resimlerindeki ustalık, Picasso'ya bile "*Biz onun gibi insan yüzleri çizmeyi bilmiyoruz*" dedirtmiştir.

Memory or The Heart (1937) isimli tablosu Frida'nın düşünce yapısı ile ilgili ipuçları vermektedir. Bu tabloda kendisini üç kez göstermiştir. Ortadakinde beyaz bir giysi ve bir ceketle, saçları kısa ve kolsuzdur. Diğer ikisinde de Meksika giysileri ile tek kollu olmalarının dışında boş olarak resmetmiştir. Ortadaki resimde kalbinin olması gereken yer boştur ve burada bir ok bulunmaktadır. Büyütülmüş kalp, denize doğru kanayarak sahilde uzanıp yatmaktadır. Kırpılmış saçlar ve yeri değiştirilmiş kalp kocası Diego Rivera'nın sadakatsizliğine işaret etmektedir. Giysileri ise etnik kökeni ile bağlılığını ifade etmektedir (Farthing, 2007; Kettenmann, 1992). Frida, henüz 5 yaşında iken ağaçtan düşmesi ve ardından geçirdiği çocuk felci onu ömrü boyunca aksayan bir bacakla yaşamasına sebep olmuştur. Çevredekiler tarafından "tahta bacak" diye anılan Kahlo, 18 yaşında geçirdiği otobüs kazasında kalçasından girip cinsel organından çıkan demir çubuk derin yaralara yol açar. Frida bu kazadan sonra pek çok kez ameliyat olmuş ve hayatı hastane odalarında geçmiştir. İki kez evlenip ayrıldığı Meksikalı duvar ressamı kocası Diego Riviera'nın, kız kardeşi ile olan birlikteliği de acılarına eklenmiştir (Herrera, 2003). Breton Frida'yı Sürrealist bir ressam olarak tanımlamış fakat Frida bunu reddetmiştir.

Frida gibi Sürrealist olarak değerlendirilen Paul Klee (1879-1940)'ye göre her yapıt, kendi kendini oluşturmaktadır. Klee, yaratmanın gerçek temeli olan maddelerin fiziksel dünyası ile ruh dünyasının birliğine, bir insanın duyabileceği en büyük yakınlığı duymuştur. Klee'ye göre sanatçı; görüneni yeniden üretmek yerine, görünmeyeni görünür hale getirmelidir. Yapıtlarındaki içgüdüsellik, şiirsellik ve olağanüstü biçim zenginliğinden dolayı Sürrealist olarak kabul edilen Klee'yi tek bir akımla tanımlamak mümkün değildir.

Klee'nin *Balığın Çevresinde (Around The Fish 1926)* isimli resmi; organik, inorganik ve sembolik unsurları bir arada kullanıldığı resimlerinden biridir. Bir Hristiyanlık simgesi olan balık resmin merkezinde yer alırken, onun sağ üstündeki haç ölümü, silindirler başkalaşımı, bitkiler yeniden dirilişi, bütün ve yarım aylar gökyüzünü ve hepsini kuşatan koyu zemin ise uzayı simgelemektedir (Yılmaz, 2006). Klee'nin en son resimlerinden biri olan tuval parçası üzerine suluboya ile kabaca yapılan Siyah *Hala Yerinde* adlı resim, Amerika'daki Soyut Ekspresyonizm akımının izlerini taşımaktadır.

Soyut Ekspresyonizmin İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı'da egemen olduğu bilinmektedir. Soyut Ekspresyonistler İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilinçaltına hem sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel simgeler için dönmüşleridir. Simge üreten duygu ve davranışların her ruh ve kültürde bulunabileceğine inanan Psikolog Carl Gustav Jung'un görüşlerinden etkilenmişlerdir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkartan ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle), kullandığı malzemeye, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtlamış, fakat kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile ilişkisini koparmıştır. Buna örnek olarak Jackson Pollock'un *Bir Numara (Number 1, 1950)* adlı eseri gösterilebilir (Germaner, 1997; Little, 2008).

Soyut Ekspresyonist Sanatçı Jackson Pollock (1912-1956):

“Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘tanışma’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım, eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar” (Lynton, 2009: 231) demiştir.

Pollock, yaşamındaki sakin bir dönemde, halkın resimlerinde var olduğunu ileri sürdüğü şiddete ve bu resimlerdeki sanatsal değerlere saldırılarına, dostça bir dille

karşılık vermiştir. 1951-52’de Pollock’un çalışmalarında üstü kapalı imgeler ve erken dönem yapıtlarında ağır basan huzursuzluk duygusu tekrar ortaya çıkmıştır.

Pollock sorumsuz alkolik bir baba ve çocuklarına sevgisini belli etmeyen, dominant bir anneye büyümüştür. Pollock’un hayatında alkol önemli bir yer tutmaktadır. 13 yaşındayken babası ve diğer kardeşleri gibi alkol kullanmaya başlayan Pollock’u arkadaşları “ruhunda her zaman boşluk” olan biri olarak tanımışlardır (Feldman, 1989). Pollock, yaşamının ilerleyen dönemlerinde ciddi bir alkol sorunu olduğunu kabul etmiş ve tedavi görmeye başlamışsa da, hayatı boyunca, içtiği dönemler, ara verdiği dönemlerden fazla olmuştur.

Lee Krasner’le birlikteliği başladıktan sonra figüratif olan Pollock’un resmi, bu yıldan sonra, soyutlaşıp özgürleşmiştir. Pollock Lee Krasner sayesinde, New York’un sanat camiası içinde hızla ünlenmiştir. 1945’ten itibaren, Pollock, resimlerini, tuvali yere serip, çubuk, sopa gibi malzemelerle boyayı damlatarak yapmaya başlamıştır (Feldman, 1989). 1953 yılında yaptığı tek eseri *Derin (The deep 1953)* psikolojik açıdan incelendiğinde anlamlıdır. Sarılar ve beyazlar üzerindeki ortalanmış kara delik, benlikteki yarılmaları anlatırken, söylediği, *içimde bir boşluk var ve orada soğuk rüzgârlar esiyor* cümlesi daha da anlam kazanmaktadır. Burada büyükçe bir yarık vardır. O yarığın ne olduğu, hayal gücümüze ve bu öyküyü ne kadar içimize sindirdiğimizle alakalıdır. Resim, Pollock’un hayatının en durağan ve en “havada/boslukta” olduğu bir döneme aittir. Resme uzun süre bakıldığında, resim izleyiciyi içine çekiyormuş gibi hissedilmektedir. Tüm bunların yanında da, sanatçının söylediği “...ve orada soğuk rüzgarlar esiyor” cümlesi, soğuk bir rüzgar olarak izleyicinin yüzüne çarpılmaktadır. Psikolojik açıdan bakıldığında, *Derin* annenin vücuduna “hoşça kal” dediği son anın resmidir. Çünkü doğumla, bebek, anneye olan ebedi birliktelik halinden kopmuş, bir sona atılmış yani “doğmuştur”. Artık anne ile “bir” değil, kendi başına “tek”tir. Anneden bu ilk kopuşun, ilk ayrılışın resmi, aynı zamanda duygusuz ve soğuk annesinden hiçbir zaman alamadığı sıcaklık ve şefkat yoksunluğunu da ifade ediyor olabilir. Pollock, aynı zamanda, çok arkaik bir anlatımla, bu döneme ait olan “tekliğin” resmini yapmıştır. Resmi, ismi ile birlikte incelediğimizde, isim ve imgenin birlikteliğinde, anlam daha da güçleniyor. Böyle

bakıldığında, *Derin* Pollock'un hayatında, hep baktığı bir sahne haline gelip, kendi derinliğine ve kaybolmuşluğuna dair essiz bir ifade olmaktadır. Pollock için, hayatının geri kalanını, bu boşluğun içinde depresif, dürtüsel ve alkole bağımlı olarak geçirmiş olduğu söylenebilir. Hayatına giren başka bir kadın yüzünden, Lee tarafında terk edilince, ne genç yeni sevgilisi, ne de sanatı bir kenara bırakıp arabalara merak sarması, onu içine düştüğü bu boşluktan çıkaramamıştır. Pollock 1956 yılında, alkollüken aşırı hızdan kaza yaparak ölmüştür.

Breslin; Avrupalı modern ressamların sanatın kaynağının bilinçaltı olduğu yolundaki düşüncelerinden etkilenen Pollock ve Rothko'yu karşılaştırdığı bir makalesinde, Pollock'u eril bir enerji ve dinamizmin, Rothko'yu ise derin düşüncenin temsilcisi olarak ele almıştır. Pollock küçük yaşta bir baltanın alıp götürdüğü bir parmağından fışkıran kanı unutamamış, belki de onu resmetmiştir. Pollock ve arkadaşlarının resimleri yalnızca soyutlamayla değil, ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan şeye odaklanan bir dışavurumdur (Antmen, 2008; Lynton, 2009; Yılmaz, 2006).

Pollock için tuval, yanılsama yaratılan bir mekândan ziyade eylemde bulunan bir sahadır. Tuvalde olup biten, oluşan şey, bir resimden çok bir olaydır; ya da en azından, resim boyama eyleminin ta kendisidir. Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, özyaşamöyküsünden başka bir şey değildir. Ressam tuval denen sahada gezinen bir oyuncudur, eylemin kahramanlarıdır. Dolayısıyla, izleyici de Pollock'un tuvallerine bir tiyatro oyunundaki başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzusunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıdır (Yılmaz, 2006).

Pollock gibi zihni acı içinde olan bir diğer Soyut Ekspresyonist sanatçı Rothko'dur. Freud ve Jung'un kuramlarına merak saran ve "resimlerimde kendimi anlatmam. Kendi olmayanımı resmederim" diyen Mark Rothko (1903-1970)'yu 1948'de annesinin ölümü depresyona sokmuştur. Yaklaşık iki yıl resme ara verdikten sonra bildiğimiz resimleri yapmaya başlamıştır. Bu resimler kayıp bir nesnenin değil, kayıp bir ilişkinin iyileştirilmesi yolundaki çabalarıdır. Rothko, resimlerinin tam tersine huzursuz bir ruha, sağa sola çarpan alkolik bir bedene sahiptir ve bedeninden kurtulmak istemektedir. Resimleri, iç dünyasının değil, içinde kaybolmak istediği boşluğun

temsilleridir (Breslin, akt: Yılmaz, 2006). Rothko'nun, *İsimsiz* adlı resminde kullandığı koyu renkleri eleştirmen ve tarihçiler onun kırılğan zihin sağlığına bağlamışlardır. İzleyenler bu resimle büyük koyu renk bloklarının ima ettiği bir melankoli hissine kapılmaktadır. Parlaklıkla özdeşleştirilen baskın pembe ve kırmızı renkler, imgenin aşağı bölümündeki derin siyah boyanın pekiştirdiği genel karanlık hissini hafifletmemektedir. Rothko, bu tür eserlerinin soyut görünmesine rağmen, insan figürünü mecazi bir dil açısından değil, şekil ve semboller vasıtasıyla tasvir etmeyi bırakmadığını ifade etmiştir. Soyut resimlerini yaparken renk ve biçimlerden çok, insanın elem duygularını ve trajedisini düşündüğünü ifade etmiştir. Ruhsal huzursuzluğuna daha fazla dayanamayan Rothko, bu resmi yaptıktan üç yıl sonra 1970'de intihar ederek hayatına son vermiştir (Farthing, 2007; Breslin, akt: Yılmaz, 2006; Turko, 2002).

Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılarmışlardır:

“Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi”dir (akt: Lynton, 2009: 238).

Soyut Ekspresyonizm akımın çıkış yaptığı 1948 yılında Pollock ve Rothko gibi Motherwell, Reinhardt, Kline, Smith, Newman, de Kooning ve Still, gibi ressamlar günlük yaşamdan çok kendi iç dünyaları ve mitolojik konular arasında gidip gelmişlerdir (Yılmaz, 2006). Dali ya da Magritte'in resimlerinin haricinde, Ernst ve Tobey'nin deneyimlediği, Pollock'un da geliştirdiği yöntem, içsel yaşantının doğaçlama yoluyla dışavurulmasında etkilidir.

Kendi iç dünyasına yönelen Soyut Ekspresyonist Robert Motherwell (1915-1991), eserlerinde daha çok siyasal ve toplumsal sorunlara değindiği için diğer soyut dışavurumculardan ayrılmıştır. *İspanyol Ağrıları (1940-50)*, Motherwell'in en ünlü çalışmalarıdır. Motherwell, dizi halinde yaptığı bu resimleri için ‘ölüm ve yaşam arasındaki çelişkili birliğin eğretilmeleri’ ifadesini kullanmıştır.

Still ve Newman'da Rothko gibi dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Bu sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar, Ekspresyonistlerin yakın iletişim kurabilme arzularının ötesine geçen etkili ve vurucu bir sunum amacını ortaya koyaktadır. Genel olarak insanlık için anlamı olan şeyi ararken, kişiselliğin ötesine uzanmışlardır (Lynton, 2009).

Clyfford Still (1904-1980):

“...Artık hayal gücü, korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu, görüş biçimiyle bir oldu. Gerçek ve mutlak olan eylem, hayal gücünün eylemi ve tutkularının taşıyıcısı oldu” (akt: Lynton, 2009: 238) demiştir.

Still'in 1949'da ve daha sonra yapmış olduğu resimlerde, kahramansı ve düşsel bir şeyler olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Bu resimler, hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Bu biçimler daha donuk olarak boyanmış olsalardı, zamanla yıpranıp aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilirlerdi. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümüleri vardır. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtmakta ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi vermektedirler (Lynton, 2009). Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgelemektedir

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* (1872) adlı eserinde şöyle demiştir: “bireyin, ruhunu kurtaracak önsezi oluşturabilmesi ve denizin ortasında dalgaların salladığı teknesinde sakın bir şekilde düşüncelere dalması için sonsuz acı çekmesi gerekir”. Rothko, Newman ve Still'in ‘Soyut Yücelik’ diye adlandırılan sanat anlayışları hakkında yapılabilecek değerlendirme, onların hayali boyuttaki bu düşüncelerine ne derece katıldığınıza bağlıdır. Ancak burada söz konusu olan, yalnız üstünlüğe duyulan istek sorunundan ibaret değildir. Malevich'in tersine, bu ressamın resimlerinin, yeni bir metafizik düşüncenin manifestoları olduğunu iddia etmişlerdir. Tinsel olduğu kadar

fiziksel olarak da daha iyi bir dünyaya ulaşmak için, resimsel öneriler getirme yoluna da gitmemişlerdir. 1947’de *Olasılıklar* adlı eserinde yayınladığı bir denemesinde Rothko, modern sanatın da öteki sanatlar da olduğu gibi, açıklığa kavuşturucu, mucizevî nitelikler taşıyıp taşımayacağını araştırmıştır. Ona göre bu olanaksızdır: ‘Canavarlar ve Tanrılar olmadan sanat bizim dramımızı temsil edemez: Sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırsa sanat, melankoli çukuruna batar’. Aynı deneme yazısında Pollock’un boyaları damla damla akıtarak nasıl resim yaptığı hakkında anlattıkları yer almaktadır. Bu aynı zamanda yukarıdaki soruların da yanıtıdır. Bizi evrenin ürkütücü boşluğundan kurtaracak olan, içgüdüsel, hatta adeta hayvanlara özgü denebilecek ilkel davranışlardır (Lynton, 2009). Pek çoğu Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ya da sırasında dünyaya gelen, 1920’lerin, 30’ların büyük ekonomik bunalımına ve İkinci Dünya Savaşı’na tanık olan, üne çoğunlukla geç yaşlarında kavuşan bu ressamaların yaşam öykülerinde okuduğumuz karanlık sayfaların, yalnızca bireysel sorunlara atfedilemeyeceği iddia edilmiştir (Antmen, 2008).

Soyut sanatın tehlikeli üstünlüklerinden birisi, yaşadığımız dünyanın vahşi bir görüntüsünü verdiğini iddia etmesine karşın, yine de estetik özellikleriyle bizleri tam anlamıyla kendine çekebilmesidir. Rothko’nun en son siyah-gri resimleri, bu çekiciliği ortadan kaldırma amacını güden girişimler olarak değerlendirilebilir. Hemen hemen Still’in tüm resimleri, Newman’ın birçok tablosu ve Rothko’nun bazı yapıtları ürküntü duygusu uyandırmaktadır (Lynton, 2009). Avrupa sanatında, dehşet duygusunu yansıtan pek çok soyut resme ve heykele rastlamak mümkündür. Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi; bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişe, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzdur. Korku ve kader imgeleri, sanat eserinde sık sık rastlanılan ve 1950’lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar ifade edilmiştir. 1960’larda figüratif sanatçılar, yapıtlarında ‘insanın içinde bulunduğu koşulları’ ifade etmeye çalışırken melodramatik eğilimler yansıtmışlardır.

Savaş Sonrası tüm Batı Avrupa ülkeleri, soyut ya da yarı Soyut Ekspresyonizmin yarattığı geniş dalgaya katkıda bulunmuşlardır. Rusya’yı da içine

alan, Sovyet kontrolü altındaki ülkelerde bile, resmi olmayan sanat, sanatçının bireysel duygularını ifade etme yöntemine eğilim göstermiştir. Doğu Avrupa’da bastırılmaya çalışılan ya da resmi makamlarca uygun bulunmayan bu tür bir sanat anlayışı, Batı Avrupa hükümetlerince olağanüstü bir şekilde desteklenmiştir. Bu arada Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam’daki sanatçıları bir araya getiren ‘Kobra’ adlı bir gruptan söz etmek gerekmektedir. Bir grup olarak Kobra sadece 1948’den 1950’ye kadar geçen bir kaç yıl boyunca etkinlik göstermiş, ancak bu gruplaşma ile tanınan birçok kişi, zamanla ünlü ressam olmuşturlar. En ünlüleri Karel Appel’dir ve bunu grubun diğer üyelerine göre en yabancı sanat anlayışına borçludur. Sanatının etkisi kişisel imgeler dizisinden sonuna kadar faydalanması, sert hareketlerin ve parlak renklerin taşıdığı dramatik değere dayanmaktadır (Lynton, 2009).

Eskiden beri var olan ve yeni bulunmuş simgelerin karışımı işleyen sanatıyla ünlenen Alan Davie’nin tablolarında, gelecekte haber veren ve zafer dolu bir hava vardır. Davie’nin herhangi bir şeyden etkilendiğinde, bu izlenimi tüm canlılıklarıyla o anda tuvale aktarma çabası, yani doğaçlama, yaratıcılık sanatının temelini oluşturmaktadır. Davie:

“Çalışırken olanaksız bile olsa bir tür biçim ve öz değiştirme olayını gerçekleştirmek için çabaladığımı ve bunu arzuladığımı da fark ediyorum. Bilinmeyen büyü yoluyla zihnimde canlandırabilmek için bir formül arıyorum sanki. Ara sıra, o son an hem önümde, elimi uzatsam erişebileceğim bir yerdeymiş gibi görünüyor; ama ben ona ulaşmadan parçalar halinde dağılıp gidiyor. Bu bakımdan kendimi eski zamanların simyacılarına çok benzetiyorum. Onlar gibi ben de yapıtlarımın, yaşam sürecine sembolik bir biçimde katılmayı öngördüğünü anlayıp sonunda aydınlığa kavuştum” (Lynton, 2009: 272). demiştir.

Çocukların, amatörlerin, belli bir psikoza olanların ve az çok bilinçsiz sanatçıların yapıtlarına tutku derecesine varan bir ilgiyle yaklaşan Jean Dubuffet (1901-1985) ise yıllarca bu tür yapıtlardan oluşan geniş bir koleksiyon derlemeye çalışmıştır. Bunları insan yaratıcılığının gerçek özü olarak sergileyip, halka tanıtmıştır. Dubuffet’in geçtiğimiz yüzyılda önemini vurgulamaya çalıştığı bu çalışmalar günümüzde halen

tartışmaya konusu olamaya devam etmektedir. Ayrıca Dubeffet ham sanat (art brüt) olarak nitelediği bu eserlere benzer eserler üretmekten çekinmemiştir.

Soyut Ekspresyonistlerin kendiliğinden olan içgüdüsel yaratmaya verdikleri önem, eserlerinin her birini bir bütün, kendi kendini haklı çıkaran bir eylem olarak kabul etmemizi gerektirir. Taşizm de Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve sonrasının hüznünlü atmosferine tepki veren kendi içine dönen zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitık ruhuna yönelik karamsar tavırlardır. Jean Fautrier'nin savaşıla ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği “Rehineler” serisi ya da Alberto Burri'nin kanlı bandajları andıran çuvallı resimleri akla gelen ilk örnekler arasındadır (Antmen, 2008; Lynton, 2009).

2.4.2. Metafizik ve Psikanalizin Postmodernizm Sürecinde Sanata Etkisi

Metafizik ve Psikanalizin, Modernizm sürecinde olduğu gibi Postmodernizm sürecinde de sanat üzerinde etkili olduğu bir gerçektir. Postmodern süreçte görülen sanatsal yaklaşımların bütünü; resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmıştır.

Amaçları sanatın insan ruhuyla olan ilişkisini yeniden kurmak olan Postmodernist sürecin Yeni Dışavurumcuları, Soyut Ekspresyonistler gibi Jung'un görüşlerinden ve ruhsal dengesizlik içinde bulunanların ürettiği primitif sanattan etkilenmişlerdir.

Yeni Dışavurumculardan Anselm Kiefer (1945-) sanatını, “olayların kontrol edildiği bir psikolojik merkez” e başvurmak olarak tanımlamıştır. Kiefer, Alman tarihinin temelini gerek kişisel düzeyde, gerekse gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı ve benimsediği kültür değerlerini içeren geçmişini konu olarak seçmiş ve psikolojik güçlerin sanatsal açıdan incelenmesi üzerine kapsamlı olarak çalışmıştır. Nazi döneminin korkunç olayları onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir

biçimde kullandığı simgesel malzemesi olmuştur (Lynton akt: Batur, 2009; Little, 2008).

Kiefer'in *Başlıksız* (1984) adlı tablosundaki merdiven, yıkılan simgesiyle madde dünyasından kopmanın ve dünyadaki kötülük gücünden uzaklaşmanın bir ifadesi olarak tanımlanabilir. Merdivenin kurşundan olması sadece Kiefer'in bu işlenmiş metale duyduğu ilginin bir belirtisidir, ama simyada kurşun, ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinle ilgili bir metal olarak düşünülmektedir: yeni bir bilince yükselişin merdivenindeki alt basamağın kurşundan olduğu belirtilmektedir (Lynton, 2009).

“Bence sanat sanatın dışındaki olgulara tepki verdiğinde, gerçekten içsel bir gereksinimden kaynaklandığında en iyiye ulaşıyor” diyen Kiefer (akt, Antmen, 2008), 1972- 73 yılları arasında kendi ahşap işliğini konu aldığı bir dizi resim yapmıştır. Kiefer'in resmindeki işlik, karmaşık düşüncelerinin; tarihi ve dini anlamaya çalıştığı, maddi/manevi her şeyi damıttığı ve en sonunda da eserlerini yarattığı metafizik bir mekândır; yeryüzündeki cennet cehennem ya da kısaca, zihnidir.

Kiefer'in *Quaternitöt* (Dörtlü 1973) adlı resmi, karmaşık düşüncelerinin resimlerindendir. Kompozisyonda damarlarına kadar resmedilmiş ahşap işliğinin tabanında üç ateş ve bir de yilandan oluşmak üzere toplam dört imge vardır. Ateşlerden birinin üzerinde *Geist* (Kutsal Ruh), ikincisinde *Sohn* (Oğul), üçüncüsünde *Vater* (Baba) ve yılanın üzerindeyse *Satan* (Şeytan) yazılıdır. Ahşap işlik en genel anlamda sanatçının zihni; imgeleri kuşatan evren ya da dar anlamda dünyadır. Ateş ise Hristiyanlık'taki *Kutsal Ruh-Baba-Oğul* üçlemesini simgelemektedir. Ateşin ayrıca tüm toplumlarda geçerli olan öldürücü/canlandırıcı, birleştirici/ayırıcı, itici/çekici, koruyucu/yok edici gibi anlamları vardır (Yılmaz, 2006). Canetti'ye göre ateş, mahkûm edilen kişinin cezasının infazını isteyen kalabalığı temsil etmektedir. Kurban onu yakalayan ve aynı anda öldüren alevlerce her yandan sarılmaktadır. Cehenneme yer veren dinlerde bu konuda daha da ileri gidilmektedir. Bir kitle simgesi olan ateşle simgesel öldürme, dışlama fikriyle, yani cehenneme yollamayla ve şeytanı düşmana teslim etmeyle ilintilendirilmektedir (Canetti, akt: Yılmaz, 2006). Kiefer'in gözünde yılan, sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesidir. Öyleyse sanatçı, şeytan ve sonsuzluk simgesini

birleştirmiştir. Eğer öyleyse, ateş onu yok edemeyecek demektir. Belki de yılan Kiefer'in kendisidir. Dolayısıyla bu resim, kendi cennet/cehenneminde kıvranan bir çıkış yolu arayan Kiefer'in öz yaşam öyküsünden bir sahne olabilir. 1980-83 yılları arasında Kiefer, orman, yanmış tarlalar ve ahşap iç mekânlardan sonra mimari mekânları resmetmiştir.

Kiefer'in resimlerine konu olan bu ilginç mekânlar savaş döneminde Naziler tarafından karargâh ya da Yahudilerin yakılması için kullanılmıştır. İnsanların yakıldığı bu fırınlar betondan ve çelikten yapılmıştır. Kiefer, *Sulamith* adlı eserinde fırın olarak kullanılan bir mekânı resmetmiştir. Resmedilen mekânın merkezinde bulunan ateş, Nazi dönemine bir gönderme olarak kabul edilebilir. Yakılan ateşin isiyile mekân daha da karanlık ve soğuk bir atmosfer haline gelmiştir. Bu eser Kiefer'in iç dünyasını yansıtan resimlerden biridir.

Kiefer'in *Siyah Evre (Nigredo 1984)* adlı eseri de onu temsil eden bir başka eseridir. *Siyah Evre* simya dilinde ayrıştırma anlamına gelmektedir. Simyacının temel malzemeyi altına dönüştürme sürecindeki bir evreyi temsil etmektedir. Jung'unda aralarında bulunduğu pek çok düşünüre göre bu resim, aydınlanmaya ulaşmak için kaosun ve ümitsizliğin kaçınılmaz olduğu tinsel ve psikolojik bir süreci tasvir etmektedir (Farthing, 2008). Eleştirel bir dille Alman toplumuna atıfta bulunmaktadır.

Kiefer'in de kullandığı sanattaki eleştirel dil, 1960'lı yıllarda Kavramsal Sanatın temellerinin atılmasına neden olmuştur. İlk kez Sol LeWitt tarafından bir akım olarak tanımlanan Kavramsal Sanat'ın ana görüşü; sanatın maddi bir nesneden çok bir kavram olduğudur. Kavramsal Sanat; Arazi Sanatı, Vücut Sanatı, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Video Sanatı gibi pek çok oluşumu beraberinde getirmiştir.

En etkili kavramsal sanat eserleri; her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaydı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlamaktadır (Lynton, 2009).

Aklından ziyade daha çok içgüdüleriyle hareket eden insan, yeryüzünü sahiplenme ve kullanma konusunda o kadar hırslıdır ki akli işaretleme içgüdüünün önüne geçememektedir. Bu içgüdüyle Kavramsal Sanat'ın içinden doğan arazi sanatı, Walter de Maria, Robert Smithson gibi sanatçıların işleri, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; yirminci yüzyıl kentinin belirgin özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepkidir. Jean Paul Sartre,

“Hem çözülmez bir bütün, hem eylemlerinin mutlak kaynağıdır insan. Dahası simge ve işaretler taşıyan bir büyücüdür o. Bütün bunlar saçlarında yansır, gözlerinde parlar, dudaklarında dans eder ve gelir parmak uçlarında yerleşir. Bedenin tamamıyla konuşur bu canlı: Koşarken konuşur, seslenirken konuşur ve uykuya daldığında, uykusu da- bir çeşit konuşmadır” demiştir (akt: Yılmaz, 2006: 233).

Sartre'nin insanı çözülmez bir bütün ve eylemlerinin mutlak kaynağı olarak tanımlaması yersiz değildir. Arazi sanatı gibi Kavramsal Sanat içinde yer alan oluşumlarda insan, eylemlerin mutlak kaynağıdır. Bedenin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumun ortaya konmasını Feminist Sanat olarak tanımlayan Ulrike Rosenbach (1943-), kadın sanatçının kimliğini yansıtmaya çalışmıştır. Rosenbach;

“Benim bütün video yapıtlarım, özünde birer performanstır. Kamera önünde, kendimle çalışıyorum. Her defasında kendi kendimi sunuyorum. Her defasında sosyal yapıların engelleyici gücüne dayalı olan ruhsal halimi sunuyorum. Kendi benliğimi teşhir ediyorum. Kendi potansiyelimi keşfetmeye çalışıyorum” (akt: Antmen, 2008: 249) demiştir.

Feminist Sanat, her ne kadar Kavramsal Sanat'tan farklı bir isimle anılsa da Postmodernist süreç içerisinde yer alan diğer oluşumlar gibi ruh halinin, özgürlük ve eylemin izlerini taşımaktadır.

Kavramsal Sanat terimi 1960'larda kendilerini alışlageldik biçiminde göstermeyen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Kavramsal sanatçılar, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı gütmektedirler.

Kavramsal Sanatçılar arasında yer alan Julian Schnabel (1951-) sanat düşünceleri ile ilgili;

“İlk tabak resimlerime yol açan şey, çaresizliktir. Yaptığım hiçbir şeyden memnun olmadığım, kayıp bir dönem yaşamaktaydım. Derken bir gün Barselona’da iki mozaik gördüm: bir tanesi çok ünlü ve güzeldi. Gaudi’nin Guell Parkı’ndaki mozaığıydı; diğeri ise kötü ve banaldi bir lokantada görmüştüm. Bunun üzerine dekoratif olmayan bir mozaik yapmayı düşündüm. İmgenin ve nesnenin aynı şey olması ilgimi çekmişti, ayrıca yüzeyin o ajite hali de hoşuma gitmişti. Benim ruh halimi yansıtıyordu sanki” (Antmen, 2008: 272) demiştir.

Schnabel’in açıklamasından da anlaşılacağı gibi, Postmodernist süreçte Modernizm’de olduğu gibi duygu durumlarının yansıtılması devam etmekte, fakat malzeme artık tuvalin ve boyanın ötesine geçmektedir. Özellikle de Kavramsal Sanat’a dahil edilen oluşumlarda malzemeye göre fikir değil, fikre göre malzeme üretme etkinlik kazanmıştır.

Postmodernist süreç içinde ifadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrasında Body Art olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Body art 1970’ li yıllardan itibaren Performans Sanatı’nın içinde erimeye başlamıştır. Pollock’un öncülüğünü yaptığı Performans Sanatı, içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma isteği ile oluşmaktadır. Önemli olan, sanatçının içindeki duyguları çıkarma biçiminin, aktif olarak izleyici tarafından algılanmasıdır (Feldman, 1989; Germaner, 1997).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yeniden ve başlı başına bir tür olarak gelişen Performans Sanatı’na özellikle kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin doğrudan yolu haline gelmiştir. Bu açıdan performans, sanatçıların geleneksel mekanlara, örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde ideolojik karşı duruşlarını aktif bir biçimde ortaya

koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinler arası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir. Yaşam içgüdüsüyle ölüm içgüdüsü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi “insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği” gerçeği üzerine kuruludur. Bu çalışmalarda sanatçının vücudu doğrudan ya da fotoğrafları çekilerek seyirciye ulaştırılır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme açık ya da gizli biçimde kendini belli etmektedir. Bu eğilimde vücudu kullanış biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali anlatılmak istenmektedir(Antmen, 2008; Germaner, 1997). Burada amaç seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktır.

Performans Sanatı; William James, 1884'te düşüncenin akışkanlığından; yaklaşık on yıl sonra da Henri Bergson, zihnin sürekli akış hallerinden söz etmiştir. O halde sürece yayılan insan eylemlerini akışkan düşüncenin maddi biçimleri olarak tanımlamak mümkündür.

Performans Sanatçısı Cindy Sherman (1954 -) 1982'de yaptığı açıklamasında:

“İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır: işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama o kadar. Karakterleri hazırlarken, neye karşı çalıştığımı belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum. Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında ne kadar kendini beğenmiş ve narsist biriymişim gibi bir yanlış izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o

kadar kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum. Aslında dünyadaki en aptal şeylerden birini yapmıyor muyum? Bir çocuk gibi giyinip, elime fotoğraf makinesi alıp, güzel resimler oluşturmaya çalışıyorum. İnsanlar buna tav alıyorlar. İzleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor” (Antmen, 2008: 282) demiştir.

Yapıtlarında feminist söylemlerin izleri olan Sherman’ın yüzlerce kez kendisini kullandığı kadın, hatta bazen de erkek canlandırması vardır, ancak bunların hiçbirisi Cindy Sherman’ın gerçek anlamda bir otoportresi değildir. Çalışmalarında özellikle sadece kendini model olarak kullanıp gerek makyaj, gerek kostüm ve gerekse çeşitli aksesuarlarla çeşitli kadın rollerine bürünerek bu rollerin kadının biyolojik doğasından kaynaklanmadığını tam tersine kadının farklı psikolojik durumlarda farklı kimliklere büründüğünü göstermeye çalışmıştır.

"Ben uzayın ressamıyım. Soyut bir ressam değil, tam tersine figüratif ve realistim. Dürüst olmak gerekirse, uzayı boyayabilmem için kendimi uzayın o noktasına koymalıyım" diyen bir başka Performans Sanatçısı Yves Klein (1928-1962)’dır. Yves Klein, kendisini ifade etmenin yolunu Sherman gibi fotoğrafta değil, daha hareketli ve canlı performanslarda bulmuştur.

Yves Klein, 1960’da gerçekleştirdiği *Yasağa Sıçrayış (A Leap Into The Void)* isimli çalışmasında bir binanın ikinci katının camından sıçrayarak atlamıştır. Bu işiyle Klein, kendini boşluğa doğru bırakmak ve ayaklarının yerden kesildiği o an için yaşamak, o an içinde yaşamak istemiştir. Klein, “Uluslararası Yves Klein Mavisi” olarak tanımladığı bir mavi tonuyla tek renk resimler ve heykeller gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı ‘antropometrik’ resimleriyle tanınmıştır. Klein’in suyla ya da ateşle gerçekleştirdiği resimleri de bulunmaktadır. Klein, 1958 yılında Paris’teki Iris Clert Galerisi’ni *Boşluk* adı altında sergileyerek büyük sansasyon yaratmış ve bir dizi benzeri etkinlikle sanat dünyasının işleyişini tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir. Klein, 1960’da fırça kadınlarına yaptırdığı resimlerinin hemen hepsi mavidir. Mavi; hiçlik, boşluk, boyutsuzluk, uçmak ve sonsuz sessizlik kısaca, yaşam ve ölümü sembolize etmektedir (Antmen, 2008; Yılmaz, 2006).

Performans Sanatının önde gelen isimlerinden Chris Burden (1946-); sanatta gerçeğin ne olduğunu araştırdığını, sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde farklı bir boyutta var olan bir sanat yaptığını ifade etmiştir.

“...Ben işte o anlar için yaşıyorum... İntihar etmeye çalıştığımı sanmıyorum... Sanatın bir amacı yok. Toplum içinde istediğin her şeyi yapabileceğin bir özgürlük alanı oluşturuyorum o kadar”(akt: Yılmaz, 2006: 203) demiştir.

220'ye Prelüd, veya 110 (10-12 Eylül, 1971) adlı çalışması içinse;

“Çimentonun içine mihlanmış bakır kelepçelerle yere bağlanmış olarak yattım. İçinde 110 voltluk iki kablonun bulunduğu su dolu iki kova yanıma yerleştirildi. Performans, üç gece boyunca, saat sekizden ona kadar sürdü. *Vur (Shoot Performance 1971)* performansından dolayı bana öfke duyuyorlardı, ben de 110 adlı bu performansta onlara kendimi kurban gibi sunduğum bir duyum yarattım. Tabii kimsenin kovalardan birini tekmeleyeceğini düşünmüyordum, ama onların önünde öyle bir pozisyonda durmam bile daha agresif olan öteki performanstaki günahlarımı affettirmek gibi geliyordu bana... Performansların içeriği olacak olanlardır. Tehlike ve acı birer katalizör işlevi görüyor belki, olaya heyecan katmak için. Esas mesele, benim bu durumlarla nasıl başa çıktığımdır. Bir şeyden korkmak o şeyi yapmaktan kat kat kötüdür. Psikolojik olarak yapacağım şeyi düşündüğümde korkarım, ama bir kez durumu kurguladığımda, artık o kaçınılmaz hale gelmiştir ve üstesinden gelinecektir... Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibidir. Yani yaşadıklarımın aklım nasıl baş edecek? Bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve bir adam seni vuracak: bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz ediyorum” (akt: Yılmaz, 2006: 203). demiştir.

Burden, 1971'de bir sergide yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından 22'lik bir karabina ile üzerine ateş etmesini istemiştir. Burden'in bu davranışı Performans Sanatı için simgeseldir ve Burden bu şiddet uygulamasıyla birlikte “sınır” sorununu da gündeme getirmektedir. Bu yaşam ve ölüm arasındaki, bilinç ve bilinçaltı arasındaki, sanat ve anti sanat arasındaki sınırdır. Burden, 1974'te *Mihlanmış* adlı işinde de bir otomobilin arkasına arkadaşına kendisini çiviletmış ve otomobilin birkaç dakika son

sürat sürülmesini istemiştir. Burden'in heyecan verici bu çalışmalarının yanında izleyeni ürküten, iğrendiren, şaşırtan veya hüznendiren farklı gösteriler yapan sanatçılar vardır. Örneğin; asıl adı Stelios Arcadiou olan Stelarc ise *Uzatılmış Beden* adlı gösterisinde çıplak bir şekilde bedenine batırdığı kancalardan kendini asmış Carolee Schneemann, regl döneminde vajinasına gizlediği kâğıt ruloyu yavaş yavaş çekerek okumuş, Gina Pane'nin kendini jiletlemiş, Orlan ise bir dizi estetik ameliyatla görüntüsünü değiştirmiştir.

Tüm bunların yanında Performans Sanatı en uç örneklerini 1960'larda bedene yönelik sadomazoşistik tavırlarıyla gündeme gelen Wiener Aktionismus (Viyana eylemcileri) grubu vermiştir. Başta Gunter Brus (1938-), Otto Mühl (1925-), Hermann Nitsch (1938-) olmak üzere 1961'de bir araya gelen, 1966'da ise Rudolf Schwarzkogler (1940-69), Anni Brus, Heinz Cibulka gibi başka sanatçıların katıldığı Institut für Direkte Kunst'u kuran grup, genellikle çıplak gerçekleştirilen, son derece müstehcen, kan ve dışkı gibi malzemelerin kullanıldığı sansasyonel performanslar gerçekleştirmiş, pek çok performansları polisin müdahalesiyle sona ermiştir. Grubun en ünlü üyesi Hermann Nitsch, sanatçıların ve izleyicilerin bu tip performanslar aracılığıyla, bastırdıkları şiddet ve şehvet duygularından arındıklarını savunmuştur (Antmen, 2008).

Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch (1938-), Viyana'da yaptığı bir dizi kanlı gösteriyle adını duyurmuştur. 1950'de gördüğü soyut dışavurumcu resimlerden etkilenmiş bu resimlerin şiddetin görsel kayıtları olduğunu düşünmüştür. Büyük tuvallere çılgınca çalışan sanatçıların vahşi ortamından etkilenen Nitsch, bir süre sonra gözü ve zihni oldukça yoran bir sergi açmıştır. Bu sergide irili ufaklı bir takım dışavurumcu resimlerin bazıları yerde bazıları da düzensiz olarak duvara asılmıştır. Boyalı iş önlüğü, masa üzerinde kırmızı boyayla doldurulmuş tabaklar, bıçak ve oyma aletleriyle birlikte kendisi de sergiye dâhildir. Bütün bunlar törensi havanın şiddetini arttırmıştır. Nitsch, bunu daha da ileri götürmek istemiştir. Çünkü şiddet gösterisi, kendiyalıtılmış mekânlarına hapsedilen modern insanlara bir katarsis sağlayabilmektedir. Arınma olarak da bilinen Aristoteles'in *Poetica* adlı yapıtından alınan katarsis kavramı olarak, trajedinin seyirci üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Psikanalizde, bilinçdışına itilmiş duyguların yaşanıp boşalım olanağına kavuşturularak hastanın patojen

duygulardan ve nevrotik belirtilerden kurtarılmasıdır. Antik Yunan'da bir tür "ruh dönüşümü" olarak kabul edilen katarsis, ruhun kötülüklerden arındırılması olarak benimsenmiştir.

Gösterilerinde katarsisi temel alan Nitsch'e göre yaralar iyileşebilir, ancak izler kalıcıdır. Nitsch'in zihnini her an meşgul eden acı ve iğrenme eşiği, insanın bir yandan inandığı geleneklerin ve herkesin bildiği günahların tam ortasında yer almaktadır. Nitsch, yaşam ve sanat arasındaki engeli kaldırmaya çalışmaktadır. Kendisini kutsal kuzunun kanına gömmüş, katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokmuştur. Onun için hayvanlar yaşam için feda edilen kurbanlardır. İkinci Dünya Savaşı'nın korku ve dehşeti ile büyüyen Nitsch, sanat aracılığıyla varoluşun özüne dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Nitsch, 1962'den beri yapmaya başladığı bir dizi kanlı eylem, düşüncelerinin yansımalarıdır. Bu eylemlerin bazıları 24 saat, bazıları 3 gün, bazıları da 6 gün sürmüştür. Ancak sanatçıya göre bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekmektedir; çünkü sanat da yaşam gibi kesintisiz sürmektedir. Eylemler olsa olsa kesintisiz sanattan alınmış *simgesel* anlardır. Örneğin 1984'teki *80. Eylem*, tipik bir Nitsch seramonisidir. Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulma –*arınma, günah çıkarma*- amacına dönük bir gösteridir. Saflık simgesi olan beyaz giysiler, içindeki sanatçının gözleri kapatıldıktan sonra bir çarpiha gerilmiştir. Seyircilerin gözleri önünde sığır önce kesilip, sonra iç organları çıkartılmış, çarpiha bağlı sanatçının üstüne kan dökülmüştür. Üç gün süren bu gösteride bedene yapılan tecavüz sergilenmiş, insanların bu durumdan rahatsız olarak etkilenmeleri sağlanmıştır. Hayvan katliamı aracılığıyla yapılan bu tip gösterilerde, insanın gaddarlığı, ikiyüzlülüğü ve benciliği açıkça ortaya konmaktadır (Yılmaz, 2006).

Nitsch'in gösterileri pek çok performans sanatçısının performansları gibi katarsis ile ilişkilendirilebilir. İlk olarak Antik dönemde *Poetica* adlı eserinde Aristoteles'in kullandığı bu sözcük trajedinin seyirci üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Psikanalizde ise katarsis, bilinçdışına itilmiş duyguların yaşanıp boşalım olanağına kavuşturularak hastanın problemlerinden kurtulması olarak tanımlanmaktadır. Sosyal psikoloji

literatüründe, özellikle saldırganlık konusunda rastlanmakta olan katarsis, saldırganlığın önceden ifade edilmesinin, saldırgan duygulan ve davranışları azaltması, hatta silmesi olarak tanımlanmaktadır.

Nitsch, Performanslarında kendisini kana bulamış olsa da katledilen kendisi değildir. Fakat Marina Abramovic (1946-) isimli Yugoslav sanatçı, gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı deneyimlemiş ve gösteri gereği içtiği haplarla ölüme oldukça yaklaşmıştır. Abramovic; ölüm ve acı duygusunu yenmek ve bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlamanın gerekli olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2006). Marina'nın sanatında ateist bir baba ve geleneklerine bağlı bir annenin arasındaki çelişki ve ülkesinde yaşanan iç savaşların izleri vardır. Özellikle ülkesinde yaşanan sıkıntıları performanslarında isyankâr ve tiyatral bir biçimde yansıtmıştır. Abramovic, *Cleaning the House-Evi temizleme* (1996) performansında bir yığın sığır kemiğinin ortasında oturmuş, dikkatli bir şekilde etleri ayıtlamış ve devasa kalça kemiğini temizlemeye çalışmıştır. *Cleaning the Mirror-Aynayı temizleme* adlı performansında ise insan iskeletini fırçalayarak ovuştur. Her iki eylemde, beyaz bir giysi giyinmiştir. Ülkesinin geleneksel inancına göre; ölen erkeklerin kemikleri eşleri tarafından mezardan çıkarılarak şarapla yıkanır sonra yeniden mezara koyulmaktadır. Böylece kötülüklerden arındıkları düşünülmektedir (Stiles, Biesenbach and İles; 2008).

Abramovic, performansları ile ilgili şunları aktarmıştır: “Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir.... Biz Batı kültürlerinde yaşayan insanlar olarak çok korkağız. Performans benim için o başka boyuta uzama ve atlama formuydu” (Pejic, 2002).

Abramovic, 1973'te *Ritim 10* adlı performansında: Ayinsel bir havada beyaz bir kâğıt üzerine farklı beş bıçak yerleştirmiştir. İki tane de ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Sol elinin tırnaklarına oje sürmüş parmak aralarını açarak elini yere koymuştur. Daha sonra sağ eline aldığı bıçakla son elinin parmak aralarına hızla vurmaya başlamıştır. Bütün bıçakları aynı şekilde kullanırken sesini de kaydetmiştir. Sonra sesleri dinleyerek

gösteriye yeniden başlamıştır ve ikinci teybe tüm sesleri kaydetmiştir. Daha sonra her iki teybi de geri sararak ikisini birden dinlemiş ve salondan ayrılmıştır (Pejiç, 2002).

Abramovic, gibi sanatçıların, gerektiğinde kendi bedenlerine işkence yaparak dikkat çekmelerinin nedeni, bizi olumsuzluk ve acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirmektir. Amerikalı sanatçı Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir halde geçmesi ya da kendini bir arkadaşına vurdurması ve bu eylemleri sanat olarak sunması da bunun göstergesidir.

Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar sayesinde; acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz –kendimiz- ile yüzleşti; itiraf etmeyi öğrendik... Giyinik, çıplak, çalışan, hapsedilmiş, işkence görmüş, aç bırakılmış beden, gerçekçi, anlatımcı beden, camdan bakan beden soyutlanmış beden, simge beden, resim olarak beden, heykel olarak beden- kısaca, imge beden. Hepsi de gerçek yaşamdaki insanların temsilleridir (Yılmaz, 2006).

Sanatın insan düşüncesi ve eylemi olduğunu savunan Joseph Beuys (1921-1986)'da çalışmalarında beden imgesini kullanan sanatçılardandır. Beuys, 1972'de Batı Berlin'de 1 Mayıs gösterileri sırasında *Süpürme* (*Sweeping up*1972) eylemini gerçekleştirmiştir.

Beuys'un *Süpürme* eylemi sırasında, öğrencileri mitingden kalan bildiri ve diğer atıkları süpürerek, torbalara doldurmuş, bunları bir galeri mekânına götürerek konik biçimde yığmış ve kırmızı süpürgeyi de yanına koymuşlardır. Beuys'a göre *Süpürme* eyleminin simgesel bir anlamı vardır. Bu eylem; hem fiziksel ortamın hem zihnin zararlı şeylerden arındırılması gerektiğine ilişkin bir simgedir (Yılmaz, 2006).

Beuys'un çocukluğu 1921'de doğduğu şehir Almanya'da geçmiştir. Çocukluğunun geçtiği Krefeld şehrinden 'acı ve alçının birbirine karıştığı şehir' diye söz etmiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi Beuys'un sanatına 'acı' düşüncesi damgasını

vurmuştur. Çocukken girdiği bunalım sonucunda beş yaşındayken intihara teşebbüs etmiştir. Ailesinin yardımıyla bu bunalımı atlatan Beuys, fen bilimleri alanında eğitim görmüş, toplumu ve doğayı iyileştirmeyi düşünmüştür. 1943'te İkinci Dünya Savaşı'na gönüllü pilot olarak katılmıştır. Toplumu ve doğayı iyileştirmeyi düşünürken, ırkçı bir devletin savaş pilotu olması oldukça ilginçtir. Savaş sırasında Kırım semalarında uçağı düşürülen Beuys, ağır bir şekilde yaralanmış ve beyin sarsıntısı geçirmiştir. Soğuktan donmak üzereyken Kırım Tatarları tarafından kurtarılmış, vücuduna iç yağı sürülerek ve keçeyle sarılarak hayata döndürülmüştür. 1945'e kadar savaş esiri olarak kalmış bu yıllarda kâbuslar görmüş ve suçluluk duygusuyla kıvrılmıştır. Özgür bırakılıp Almanya'ya geri döndükten sonra sanatla ilgilenmeye başlamıştır. Bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal eziklik, bir yandan da Nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu ile yaşamıştır.

Yaralanma, sanatsal dilinin temel bir parçası olarak Beuys'un çalışmasında ölümüne kadar aralıksız bir şekilde sürmüştür. Onun düşüncesinde sanat, insanlığın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, *insan işin merkezidir*. Ona göre insan, düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir. İnsan duyarlı bir varlık olduğuna göre, bu duyarlılığın, tedavi edici bir eyleme dönüşmesi mümkündür. İrade ve bilinç de iyileşme sürecini keşfedebilir, olumlu bir alana yönlendirebilirdi. Beuys'un sanatındaki her şey bu soruna odaklanmıştır. Sorunların çözümü, insanın kendi varlığının ustası olduğunu ve bilimin yarattığı olanakları anlaması koşuluyla olasıdır. Çelişkileriyle, bunalımlarıyla, duyarlı bir insan olarak, Beuys'un işe kendinden başlaması, kendisini sanata bir malzeme yapması; yeni insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele almasının sebebidir.

Beuys'a göre eserlerinde kullandığı yağ; yakılmış, depolanmış enerji, irade demektir ve kaotik bir özelliği vardır. Keçe, bir yalıtım maddesidir; vücut ısını korumakta; sıcak ve soğuk arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Enerji depolamakta ve hayat kurtaran bir malzeme olduğu için güven vermektedir. Bakır ise bir iletkenidir. Beuys, geçirdiği kazadan sonra kafasına yerleştirilen bir bakır parçası ile yaşamına devam etmiştir. Ayrıca *Avrasya Bastonu* adını verdiği, bir ucu eğri bakır bir çubuğu vardır. Her şeyin kökeninin doğuda olduğuna inanan Beuys;

“Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan önemlidir. İstedğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları yani kısaca, kültür ve heykelin gizilgücünü tartışmaya açmaktı... *Yağ Sandalyesi*’ndeki yağ, *Yağ Kalıpları*’ndaki kadar geometrik değildi, ancak kaotik özelliğini koruyordu. Bunu vurgulamak için, yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim; çünkü burada sandalye, insan anatomisini (sindirim bölgesini, boşaltım sistemini, cinsel organları ve ilginç kimyasal değişimleri, psikolojik açıdan irade gücünü) temsil ediyordu” (Davvetas, akt: Yılmaz, 2006: 277; Ergüven, 2003: 280) demiştir.

Beuys’un 1985’te Londra’da gerçekleştirdiği sergisi düşüncelerinin özeti olarak kabul edilebilir. Galerideki iki ayrı mekân külrengi keçe tomariyle kaplanmış ve üzerinde bir karatahta bir de termometre bulunan piyanodan başka hiçbir eşya olmayan bir yerdir. Keçe döşeme mekâna belli bir ağırbaşlılık, soluksuzluk, sıcaklık ve korunmuşluk vermekte ayrıca Londra’nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırmıştır. Kapalı piyano, boş karatahta, ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getirmiştir. Beuys bu çalışmasına *Kötü Durum (Plight)* adını vermiştir. İnsanlığın kötü durumunu anımsatan bu çalışma aynı zamanda Almanca pflicht sözcüğünün yankısı olarak belli bir ödev ve sorumluluğu da anımsatmaktadır. Beuys bu tutumuyla pek çok sanatçıyı önemli sorunlara yöneltmiş, sanatın insan hayatının yeri ve önemini vurgulamıştır (Lynton, akt: Batur, 2009).

Beuys’a göre sanat; insan düşüncesi ve eylemidir, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekmektedir. Beuys’a göre; kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşmektedir.

Günümüzde çok kimse aklın denetimini sanata aykırı ve sanatın değerine katkıda bulunmayan bir olgu gibi görmektedir. Kuşkusuz bu düşünceye paralel olan ve Romantik sanatçılar tarafından tohumları atılan, sanatın bireyin kendi duygularını ifade etmesi olduğu görüşü, bugün tartışmasız olarak kabul edilmektedir. Yüzyıl önce

insanlar bir sanat yapıtına baktıklarında düz bir yüzey üzerinde ton derecelenmeleri yaratmak için küçük bir fırçayla ressamın gösterdiği titiz çalışmanın izlerini ararken; bugün sanatçının tutkulu çalışma heyecanının belirtilerini aramaktadırlar (Lynton, 2009).

Özgür bireysel üretim potansiyelinin kökeni, insanın kendisini önce ruhsal bir varlık olarak algılamaya başlaması, en yüce başarıları, en aktif düşünceleri, en aktif duyguları ve aktif iradesinin en yüksek biçimleri... tüm bunlar geleceğe akan dünyanın içeriğini şekillendirmeye yönelecektir (Antmen, 2008).

Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi Modernizm ve Postmodernizm sürecinde metafizik ve psikanaliz, sanatçıları ve sanat oluşumlarını etkileyen önemli kavramlardandır. Modernizm sonrası dönemde İki Dünya Savaşı'nın yaşanması, sanayileşme ve makineleşme gibi unsurların gelişim ve değişimi beraberinde getirmesi, insan ruhunu derinden etkilemiş, bu dönemde yaşanan olumsuzlukların sanat eserlerine yansması kaçınılmaz olmuştur. Özgürleşen ve bireyselleşen yenedünya düzeninde yeni düşünce pratikleri ortaya çıkmış ve bu hareketlenmeler daha çok metafizik ve psikoloji ekseninde biçimlenmiştir.

2.5. İlgili Araştırmalar

Bu başlık altında yurt içi ve yurt dışında modernizm ve sonrası sanatta metafizik ve psikanaliz ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Bu araştırmalar tez ve makaleler ile sınırlandırılarak tarih sırasına göre ele alınmıştır.

Kara (1995); tarafından literatür taraması ve görüşme teknikleri ile yapılan “Metafizik Resim” başlıklı yüksek lisans tezinde, metafizik kavramı, düş kurma, metafizik resim, metafizik resmin tarihçesi, metafizik resim sanatçıları ve metafizik sanat akımının diğer sanat akımlarına etkisi aktarılmıştır.

Ezici (2005); tarafından yazılan “Sanatçının kişiliği ve yaratma psikolojisi” başlıklı bu makalede psikiyatrist ve sanat bilimcilerinin görüşleri doğrultusunda, sanatçının kişiliği ve yaratma psikolojisi, ilgili kavramların açıklamasıyla birlikte tartışılmıştır.

Beşe, Can (2006); tarafından hazırlanan “Ayn Rand’ın Felsefesinde Sanatın Neliği ve Psiko-epistemik İşlevi” başlıklı bu makalede; Ruhun teknolojisi olan sanat, metafizik, epistemoloji ve etiğin ürünü olan sanatın, gerçekliğin, bir sanatçının metafizik değer yargılarına göre seçici bir tarzda yeniden yaratılması ve sanatın metafiziğin somutlaştırılması olduğu iddia edilmiştir. Sanat, insanın kavramlarını bilincinin algısal düzeyine getirerek bu kavramların, algılar gibi doğrudan anlaşılmasını sağladığı bunun da sanatın psiko-epistemik işlevi ve sanatın insan hayatındaki öneminin de bu işlevinden kaynaklandığı savunulmuştur.

İnce (2007); tarafından hazırlanan “Türkiye’de Sanat (Resim) Eğitimsi Yetiştirme Sürecinde Sanat Eleştirisi Dersine İlişkin Öğrenci Tutumları- Öğretim Etkinlikleri ve Sanat Etkinliklerini İzleme Edimi İlişkileri” başlıklı doktora tezinde; Eğitim Fakülteleri, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalları’nda okutulmakta olan *Sanat Eleştirisi Dersi* merkeze alınarak, dersin öğretim etkinlikleri, derse ilişkin öğrenci tutumları ve sanat etkinliklerini izleme edimleri, arasındaki ilişkilerin çözümlenmesi ve değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

Veri toplama araçları olarak, *Kişisel Bilgi Formu*, *Sanat Eleştirisi Dersi Öğrenci Tutum Ölçeği*, *Sanat Eleştirisi Dersi Öğretim Etkinlikleri Ölçeği*, *Sanat Etkinliklerini İzleme Edimi Formu* araştırmacı tarafından geliştirilmiş ve ayrıca konuyla ilgili *Açık Öğrenci Görüşleri* yazılı olarak istenmiştir.

Sonuçta, derste görsel materyal kullanımının yaygın olduğu, genelde araştırma ödevleri verildiği, süreli yayınlardan yararlanma oranının düşük olduğu tespit edilmiştir. Ders kapsamında eleştiri metinleri incelenmediği ve yakın çevredeki güncel sergilere ilgi gösterilmediği, konu olarak Klasik Dönem Batı Sanatı ile yakın geçmişteki Çağdaş Türk Sanatı örneklerine sıklıkla yer verildiği görülmüştür. Öğrenci tutumlarında olumlu

yönde anlamlı farklılık yaratan çok sayıda değişkenden; öğretim elemanlarının akademik yazılarını ve kavramsal sanat örneklerini incelemek, süreli yayınlardan yararlanmak, eleştiri metinleri incelemek, şehirde açılan sergilere gitmek öne çıkanlar arasındadır. Öğrencilerin bireysel olarak süreli yayın (dergi) takip etme oranı, TV’de sanat programı izleme oranından düşüktür. Üniversitelere göre süreli yayın takip etme oranları arasındaki farklılıkların kentsel gelişmişlik düzeyi ile ilişkili olmadığı da görülmüştür. Öğrencilerin sanat eleştirisi dersine yönelik tutumlarının genelde olumlu olmasına rağmen, belli bir kesimin öğretim elemanı eksenli, olumsuz görüşleri bulunmaktadır. Buluş yoluyla öğrenmenin gerçekleşmediği, eleştiri ve tartışmanın yapılmadığı ve öğretim etkinliklerinin genelde verimsiz olduğu yönünde açık görüş bildirenler olmuştur. Öğretim elemanı ve öğretimi destekleyen çevresel koşullara bağlı olarak, üniversiteler arasında farklılıklar olmakla birlikte, genel olarak, Sanat Eleştirisi Dersi öğretim süreçlerinin *etkili* ve *verimli* değerlendirildiğini ifade etmek zordur. *Görsel yapıtları inceleme, eleştiri metinlerini çözümleme ve eleştiri yapma deneyiminden* oluşan temel etkinliklerden, metin incelemesi ve yazılı-sözel eleştiri uygulamaları yapma, genelde ihmal edilmektedir.

Bal (2008)’ın hazırladığı “Martin Heidegger’in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki” başlıklı bu araştırmada Martin Heidegger’in sanat anlayışı açısından ‘varlık’, ‘sanat yapıtı’ ve ‘insan’ arasındaki ilişki incelenmiştir. Bu inceleme birinci bölümde ‘varlık’tan ne anlaşıldığının ortaya konulmasıyla başlamakta, ikinci bölümde, geleneksel metafizik ve onun varlık anlayışı eleştirilmektedir. Böylece felsefe ile sanatı ilişkilendiren bir düşünme tarzının gerekliliği ortaya çıkartılmıştır. Metafiziğin temel sorusu olan ‘varlık sorusu’ zemininde geleneksel felsefenin sorgulanmasıyla felsefe açısından dikkate değer hale gelen ‘sanat yapıtı’nın ne olduğu araştırmanın üçüncü bölümünün konusu ‘varlık’ ve ‘sanat yapıtı’ arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu ‘insan anlayışı’ da dördüncü bölümün konusunu oluşturmaktadır. Tezin bütün bölümlerinde ‘varlık’, ‘sanat yapıtı’ ve ‘insan’ kavramları Heidegger’in geleneksel felsefe dediği metafiziğin, özellikle modern felsefenin, eleştirilmesiyle sorgulanmaktadır.

Aral (2009); tarafından hazırlanan “De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği” başlıklı bu makalenin konusunu ünlü İtalyan ressam Giorgio de Chirico’nun 1911- 1920 yılları arası çalışmalarını kapsayan metafizik resimlerindeki mekan kurgusu ve onun bu çalışmalarına zemin hazırlayan birkaç dönem ve akımın mekan anlayışına genel bir bakış oluşturmaktadır. De Chirico’nun üslubunun biçimsel açıdan etkileyen geleneksel mekân kurgusu ve bu kurgunun sanatçının yapıtlarındaki içerikle ilintileri makalede açıklanmaya çalışılmıştır. Sürrealizmin içeriğindeki düşünceye yaklaşım tarzı araştırmadaki en önemli noktalardandır.

Aydoğan (2010); tarafından hazırlanan “Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği” başlıklı doktora tezi; Türkiye’deki Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programlarındaki mevcut şartların bu dersin gerekliliklerini ne ölçüde karşıladığını, değişimlere ne ölçüde cevap verebildiğini, mevcut şartlar dışında ne gibi ihtiyaçların olduğunu saptamaya yönelik bir araştırmadır.

Nitel araştırma kısmında tarama modeli, veri toplama aracı olarak da anket kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini 2007–2008 eğitim-öğretim yılında sanat eleştirisi dersini veren öğretim elemanları oluşturmuştur. Çalışma sonunda evrenin %92’lik bir çoğunluğu temsil edilmiş ve elde edilen bulgular yorumlanarak, sanat eleştirisi dersinin geliştirilmesine dair öneriler getirilmiştir. Araştırma verilerinden elde edilen bulgular doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlardan bazıları ise şu şekildedir; sanat eleştirisi dersi için faydalanılabilecek yazılı ya da görsel kaynaklar yetersizdir. Sanat eleştirisi dersinin haftalık olarak programda en az 3 saat, yıllık programda ise en az 2 yarıyıl yer alması gerektiği fikri öne çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının çoğuna göre; bu dersin içeriği, öğrencilerin sanatsal gelişimi açısından ve sanat eğitimcisi yetiştirme bağlamında kısmen yeterli olmaktadır. Ancak güncel sanatın değerlendirilmesi açısından yeterli bulunmamaktadır. Öğretim elemanlarının sanat eleştirisi dersinde ele aldıkları eserleri daha çok kendi önem kriterlerine göre, daha sonra ise kronolojik olarak belirledikleri ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte en son tercih kriterinin öğrenci istekleri olduğu görülmüştür. Bu ders için en çok tercih edilen yöntem ise; eser üzerinden karşılıklı tartışma şeklinde fikirlerin ortaya konmasıdır. Yine öğretim elemanlarının çoğunluğuna

göre Türkiye’de sanat eleştirisi dersinin daha yetkin yürütülebilmesi için bu alanda lisans ve lisansüstü düzeyde bir bölüm ya da programa kesinlikle ihtiyaç vardır.

III. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada izlenen bilimsel yaklaşımın modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, veriler ve verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve yorumuna ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi konulu bu araştırmada birbirini tamamlayacağı düşünülen araştırma yöntemlerinden nitel ve nicel araştırma yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Veri araştırmada veri toplama tekniklerinden; literatür tarama, başarı testi ve görüşme tekniği kullanılmıştır.

Araştırmaya 2011-2012 Eğitim-Öğretim yılı bahar döneminde Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi Anabilim Dalı'ndan 153 öğrenci katılmıştır. Örgün ve ikinci öğretim öğrencilerinin katılımıyla gerçekleşen bu araştırma, resim ve grafik atölyelerinden 2, 3 ve 4. sınıf öğrencileri ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın konusu ve amacı gereği yalnızca deney grubu oluşturulmuş, 153 kişiden oluşan bu deney grubuna 26 sorudan oluşan çoktan seçmeli başarı testi uygulanmıştır. Deney grubuna uygulanan ön testten sonra üç hafta boyunca psikanalitik eleştiri yöntemi temelli eğitim seminerleri verilmiş, seminerlerin bitiminden 2 hafta sonra son test uygulanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Trabzon ili, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileridir.

Evren üzerinden örnekleme yapılırken yansızlık kuralı dikkate alınmış, araştırmada eleman örnekleme “oransız eleman örnekleme” yoluyla yapılmıştır. Araştırmanın nicel kısmının örneklemini 2011-2012 eğitim-öğretim yılı bahar dönemi 2, 3 ve 4. sınıf öğrencilerinden toplam 153 kişi oluşturmaktadır. Araştırmanın nitel kısmını oluşturan odak grup görüşmede ise nicel kısma (başarı testi) katılan 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden oransız eleman örnekleme yapılarak 7’şer kişi seçilmiştir. Toplamda 14 kişi olan bu iki grup araştırmanın nitel kısmını oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada, nicel veri toplama araçlarının yanı sıra nitel veri toplama araçları da kullanılmıştır. Modernizm Sonrası Sanatta Metafizik ve Psikanaliz ile ilgili var olan bilgilere ulaşmak için literatür tarama, öğrencilerin bu konuya yönelik bilgi düzeylerini ölçebilmek için “başarı testi” ve öğrencilerin konuya ilişkin aldıkları eğitimin yeterliliğine yönelik derinlemesine bilgi toplayabilmek için “görüşme” teknikleri kullanılmıştır.

3.3.1. Başarı testi

Başarı testi, belli bir programa dayalı, öğretim sonunda öğrencilerin bilgi, kavram ve anlayış yönünden gösterdikleri akademik gelişimi belirlemek amacı ile hazırlanan ve kullanılan testtir (Yıldırım, 1999).

Araştırmanın nicel kısmını oluşturan başarı testi (ek: 2) geliştirilirken, öğrenciye, bir sorunun yöneltildiği, sonra da sorunun cevabının onun cevabı olmayan üç veya dört ifade ile birlikte verildiği bir soru türü olan seçmeli sorular kullanılmıştır. Burada öğrenciden beklenen, kendisine yöneltilen soruyu okuması, cevabı düşünüp bulması ve bulduğu cevabı verilenler arasından seçerek işaretlemesidir. Geliştirilen başarı testindeki soru köklerinin anlamları olumlu ya da olumsuz soru cümlelerinden oluşmaktadır (Özçelik, 2010).

Araştırmada kullanılan başarı testi geliştirilirken; kesin ve tek doğru cevaplı seçmeli sorular, en doğru cevap isteyen seçmeli sorular, birleşik doğru cevap isteyen seçmeli sorular, olumsuz cevap isteyen seçmeli sorular ve eksik cümle tipinde (boşluk doldurmalı) sorular kullanılmıştır (Özçelik, 2010; Doğan, 2011). Sorular yazılırken; soru ile yoklanmaya çalışılan davranışın önemli bir davranış olmasına, soru ile yoklanan davranışın beklenen derecede öğrenilmiş olmasına, doğru cevabın verilebilmesi için gerekli bilgilerin eksiksiz verilmiş olmasına, sorunun kesin ve tek doğru cevabı olmasına, açık seçik ve kolay anlaşılabilir olmasına, soruların birbirinin cevabını kolaylaştırıcı ipucu içermemesine (Özçelik, 2010) özen gösterilmiştir.

Seçeneklerin olabildiğince kısa, birbirinden bağımsız ve sayı olarak eşit olmasına dikkat edilmiş, soruların doğru cevapları belli biçimlerde sıralanmamıştır. Doğru cevap dışındaki seçenekler, soruyla yoklanan davranışı öğrenmemiş olanlara doğru cevapmış gibi görünecek nitelikte hazırlanmış, çeldiricilerin doğru cevaba yakınlık derecesi, yoklanan davranışta erişilmesi beklenen düzeye uygun (Özçelik, 2010) olarak ifade edilmiştir.

Testte aynı yolla cevaplanacak ve aynı konu ile ilgili olan sorular bir araya getirilmiştir. Ayrıca testin başında; testin amacı, testteki soru sayısı, cevaplama için verilecek süre, cevapların nasıl ve nereye yazılacağı bir yönerge ile belirtilmiştir. Testteki farklı soru gruplarının başına, soruların cevaplanma yolunu belirten açıklamalar getirilmiştir (Özçelik, 2010).

Araştırmacı tarafından yukarıda açıklanan kurallara uygun 41 adet soru yazılmış, soru sayısı uzman görüşleri alınarak 30'a indirilmiştir. Uzman görüşlerine göre kapsam geçerliliği yapılarak düzeltilen sorular Bloom'un Bilişsel Alan Taksanomisi'ne göre sınıflandırılmıştır.

Bloom, Engelhart, Furst, Hill ve Krathwohl(1956)'un geliştirdiği taksonomiye göre hedefler ve davranışlar; bilişsel, duyuşsal ve devinişsel olmak üzere üç alana, her alanda kendi içinde basamaklara ayrılmıştır (Eğitim sürecinde yapılan ölçmeler daha çok öğrenme süreç veya ürünleriyle ilgilidir. Eğitim kurumlarındaki öğrenme süreç veya ürünleri genellikle davranışlar adı altında toplanmaktadır). Literatürde Bloom taksonomisi olarak bilinen bu sınıflamaya göre özellikle eğitimle ilgili insan davranışları üç sınıfta incelenmektedir (Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011).

Bilişsel davranışlarda bilginin anımsanması, okuduğunu anlama ve karşılaşılan problemleri çözme gibi zihinsel etkinliklerin; duyuşsal davranışlarda, ilgi, tutum, değer yargısı, kaygı, özgüven, vb. duyguların veya eğilimleri, devinişsel davranışlarda ise kas-kemik ve zihin koordinasyonunu gerektiren etkinliklerle ilgili özellikleri kapsamaktadır.

En fazla bilgi sahibi olduğumuz davranış alanı bilişsel alandır. Bu alandaki davranışlar basitten karmaşığa doğru şu şekilde sınıflandırılmıştır;

1. Bilgi
2. Kavrama
3. Uygulama
4. Analiz
5. Sentez
6. Değerlendirme (Furst, 1994; Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Miller ve diğerleri, 1995).

1956 yılında geliştirilen bu orijinal taksonomi; üst basamağındaki hedeflerin gerçekleştirilmesi için, alt basamaktaki hedeflerin gerçekleştirilmesi gerektiği ve sentez basamağının değerlendirme basamağını da kapsadığı konusunda eleştirilmiştir.

Değerlendirme basamağı sentez basamağından daha az karmaşıktır. Bu nedenle sentez basamağı yeni taksonomide değerlendirme basamağından sonra yer almıştır. Yeni Bloom taksonomisinde davranışlar şu şekilde sınıflandırılmıştır (Krietzler ve Madaus, 1994);

1. Hatırlama
2. Anlama
3. Uygulama
4. Çözümleme
5. Değerlendirme
6. Sentez

1. Hatırlama (Bilgi): Bu basamakta; kavram, olgu, sembol, sınıflama, kuram, araç, ölçüt, teknik, ilke ve genellemeleri, kuram ve yapıları tanıma ve hatırlama şeklindeki bilişsel yeterlikleri kapsamaktadır. Hatırlama davranışı iki şekilde gerçekleştirilebilir. Birincisi, çoktan seçmeli, doğru- yanlış veya eşleştirmeli sorularda olduğu gibi görünce tanıma; ikinci, yazılı, sözlü veya kısa yanıtli sınavlarda olduğu gibi sorunca yazma ya da söylemedir. Anahtar kelimeler; tanımlar, listeler, eşleştirir, geri çağırır, adlandırır, seçer... (Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Özçelik, 2010; Miller ve diğerleri 1995).

2. Anlama (Kavrama): Bu basamakta, bireyin verilen bilginin ifade edilişini değiştirmesi veya değiştirildiğinde tanınması; bilgiyi anlamını bozmadan yeniden düzenlemesi veya yeniden düzenlenerek verildiğinde hatırlaması, bilgiyi kendi cümleleri ile yeniden ifade etmesi veya bilgiden ulaşılabilecek kestirimleri yapabilmesi beklenmektedir. Bu basamak üç bilişsel üründen oluşmaktadır. Bilginin anlamını bozmadan özgün bir dil veya sembol kullanarak yeniden ifade edilmesi çevirme basamağındaki davranışlardır. Bilgiyi özetleme, açıklama, kendi tümceleri ile yeni bir düzende sunma veya belirgin örnekler verme, neden-sonuç ilişkilerini, benzerlik ve farklılıklarını bulma yorumlama basamağında; bilgiye dayanarak gelecekte olabilecek olan durumları tahmin etme ise öteleme basamağında beklenen davranışlar olarak örneklenebilir. Anahtar kelimeler; dönüştürür, savunur, farklı ifade eder, ayırt eder,

açıklar, tahmin eder, geneller, sonuç çıkarır... (Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Özçelik, 2010; Miller ve diğerleri 1995).

3. Uygulama: Bilgi ve kavrama basamağında öğrenilen kural, yöntem ve ilkeleri yeni durumlarda kullanılabilmesi olarak tanımlanabilir. Bu basamakta davranışların gerçekleşmesi için bilginin öğrenilmiş ve kavranmış olması gerekmektedir. Ortaya çıkan durumun öğrenilenlerden hangileri ile ilişkili, ne yönlerden ve nasıl ilişkili, öğrendiklerine göre nasıl meydana gelmiş, nasıl sonuçlanacak, sonucu hangi koşullarda ve nasıl değişebilecek bir durum olduğunun belirlenebilmesi gerekmektedir. Anahtar kelimeler; transfer eder, geliştirir, hesaplar, hazırlar, organize eder, kullanır, çözer, ilişkilendirir, uygular, çalıştırır, değiştirir, üretir... (Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Özçelik, 2010; Miller ve diğerleri, 1995).

4. Çözümleme (Analiz): Bu basamakta, bir bütünün öğelerini (bütünü parçalara ayırma), bu öğeler arasındaki ilişkileri (önem sırası vs.), bütünün meydana getiren öğelerin örgütlenme ilkelerini (bir resmin çözümlemesi, teknik, görüş vs.) belirlemede kullanılan zihinsel beceriler ön plandadır. Bu basamaktaki davranışlar bütünün hem içerik yönünden hem de biçimsel yönden çözümlemesini gerektiren davranışlardır. Anahtar kelimeler; Parçalarına böler, destekler, analiz eder, delil toplar, ayırır, sonuca varır... (Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Miller ve diğerleri, 1995).

5. Değerlendirme: Bu basamak Bloom Taksonomisinde en üst düzeydeki bilişsel becerileri kapsamaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar sonucunda bu basamaktaki davranışların sentez basamağındaki davranışlardan daha basit olduğuna karar verilmiş ve bu basamağa sentez basamağından önce yer verilmiştir (Karthwohl akt: Doğan, 2011). Bu basamakta veriler veya ürünler, düşünceler, kuramlar, yöntemler, teknikler vs. hakkında bir yargıya varılmaktadır. Bu basamaktaki davranışlar iki düzeyde ele alınmaktadır. İlki iç ölçütlere göre yapılan değerlendirmedir. Burada bilgi bütününün kendi içinde tutarlı olup olmadığı; mantıksal kurgusunda hata bulunup bulunmadığı sergilenir. İkincisi ise dış ölçütlere göre yapılan değerlendirmelerdir. Burada ise yararlılık, ekonomiklik, etkililik önemlidir. Anahtar kelimeler; karşılaştırır,

sonuca varır, kanıtlar, tahmin eder, eleştirir, ölçer... (Doğan, 2011; Senemoğlu, 2005; Miller ve diğerleri, 1995).

6. Yeniden Oluşturma (Sentez): Bireyin özgün bir ileti meydana getirme; özgün bir plan ya da işlemler takımı oluşturma, soyut ilişkiler takımı geliştirme olarak ifade edilen üç grupta sınıflanmaktadır. Anahtar kelimeler; önerir, birleştirir, geliştirir, organize eder, düzenler, ilişkilendirir...(Senemoğlu, 2005; Doğan, 2011; Miller ve diğerleri 1995).

Araştırmanın nicel kısmını oluşturan ve Bloom'un Bilişsel Alan Taksonomisi'ne göre geliştirilen başarı testinde; 14 hatırlama, 3 anlama, 1 uygulama, 6 çözümleme ve 2 değerlendirme sorusu bulunmaktadır (Bknz: Belirtke tablosu, ek-1).

Geliştirilen başarı testinin 1, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 17, 21, 23, 24, 25 ve 26. soruları Bloom'un bilişsel alan taksonomisi hatırlama, 15, 19 ve 21. sorular anlama, 4. soru uygulama, 2, 3, 10, 11, 18 ve 22. sorular çözümleme, 13 ve 16. sorular ise değerlendirme basamağına göre sınıflandırılmıştır.

Hatırlama basamağındaki sorular, araştırmaya katılan öğrencilerin yalnızca modernizm ve sonrası sanatçı eserlerinden biri ile ilgili bilgi düzeylerini kapsamaktadır. Bu sorular öğrencilerin mevcut bilgilerini olduğu gibi aktarmalarını gerektiren sorulardır. Anlama basamağındaki sorular öğrencilerin sanatçıya ait tek bir eser ile ilgili açıklama ve genelleme yapmalarını mevcut bilgilerini farklı ifade etmelerini gerektiren sorulardır. Uygulama basamağındaki soru verilen cümlelerin bir akımla ilişkilendirilmesini gerektirmektedir. Çözümleme basamağındaki sorular öğrencinin sanatçı ve eserleri hakkındaki mevcut bilgilerini analiz etmelerini gerektiren sorulardır. Değerlendirme basamağındaki sorular ise farklı bir alandaki düşüncenin sanat akımları ile ilişkilendirilmesini gerektiren sorulardır.

Bir ölçme aracının ölçmek istenilen özelliği ölçme derecesi olan geçerlilik, bu test geliştirilirken ölçmek istenilen özelliğe sahip oluş dereceleri önceden bilinen bir

grup insanın söz konusu özelliğe sahip oluş derecelerine uygun bir sırayla koyup koymadığına bakılarak belirlenmiştir.

Geçerlilik ve güvenilirlik için taslak test, 68 kişilik öğrenci grubuna uygulanmış, testin değerlendirmesinde her maddeye “1” puan, yanlış ve boş cevaplar için “0” puan verilmiştir. Bu testten alınabilecek en yüksek puan 30’dur. Uygulamadan sonra tüm öğrencilerin cevap kâğıtları puanlanarak en yüksek puanlıdan en düşük puanlıya doğru sıralanmıştır. Daha sonra 68 cevap kâğıdının %27’si (19) en yüksek puanlıdan başlanarak alınmış ve bu cevap kâğıtları üst grup olarak nitelendirilmiştir. Yine aynı şekilde üst gruptan alınan cevap kâğıdı sayısı kadar cevap kâğıdı da (%27) en düşük puanlıdan başlanarak alınmış, bu grup da alt grup olarak adlandırılmıştır. Arada kalan diğer cevap kâğıtları madde analizinde dikkate alınmamıştır. Taslak testin her bir sorusu için ayrı bir tablo hazırlanmış ve bu tablolarda üst ve alt gruplardaki öğrencilerin her seçeneği cevaplama şıkları belirtilmiştir. Her bir soru için “madde güçlük indeksi (P)” ve “madde ayırt edicilik indeksi (D)” hesaplanmıştır.

Madde güçlük indeksi (P), her bir maddenin doğru cevaplanma oranını göstermektedir. Madde güçlük indeksi (P) “0” ile “1” arasında değerler alabilmektedir. Bulunan değer sıfıra yaklaştıkça maddenin zor olduğu, bire yaklaştıkça maddenin kolay olduğu söylenebilir. Genellikle madde güçlük indeksinin başarı testlerinde 0.50 civarında olması uygun olarak kabul edilmektedir. Bu 0.50 değeri maddenin orta düzeyde bir zorluğa sahip olduğunu göstermektedir. Genelde orta zorluk düzeyindeki maddelerden oluşan testlerin güvenilirlik düzeyleri daha yüksek bulunmaktadır. Bir testteki maddelerin her birinin güçlük düzeyi farklı olsa da bunların ortalaması alınarak bulunacak olan testin ortalama güçlülüğünün 0.50 civarında olması uygun kabul edilmektedir (Büyüköztürk, 2007).

Madde ayırt edicilik indeksi (D), bir maddenin başarı düzeyi yüksek öğrencilerle başarı düzeyi düşük öğrencileri ayırt etme derecesidir. Burada öğrencilerin başarı puanlarına göre alt ve üst grup olarak nitelendirilmesinin nedeni de budur. Doğal olarak, bir maddenin başarılı öğrenciler (üst grup) tarafından daha yüksek oranda, başarısız öğrenciler (alt grup) tarafından ise daha düşük oranda doğru cevaplandırılması beklenir.

Madde ayırt edicilik indeksi “-1” ile “+1” arasında değerler alabilmektedir. Madde ayırt edicilik indeksinin sıfıra yaklaşması, maddenin üst ve alt grubu ayırt ediciliğinin düşük, +1’e yaklaşması ayırt ediciliğinin yüksek olması demektir. Madde ayırt edicilik indeksinin negatif değerler alması, maddenin doğru cevaplanma oranının alt grupta daha yüksek olması anlamına gelmekte ve testin amacına hizmet etmemekte ayrıca test güvenilirliğini de düşürmektedir (Kan, 2011).

Madde analizi sonucunda ayırt edicilik indeksi sıfır veya negatif olan maddeler teste dâhil edilemez. Ayırt edicilik indeksi 0.40 veya daha yüksek bir değerde ise madde çok iyi, 0.30-0.40 arasında ise iyi, 0.20-0.30 arasında ise madde zorunlu hallerde aynen kullanılabilir veya değiştirilebilir; 0.20’den daha küçük bir değerde ise madde kullanılmamalıdır veya yeniden düzenlenmelidir (Tekin, 2000).

Tablo 1: Başarı Testi Madde Analizi Sonuçları

Soru	Gruplar	Seçenekler						P ve D	
		A	B	C	D	E	Boş	Değerleri	
S. 1	Üst Grup	2	8	8	1	0	0	P	0.263
	Alt Grup	1	2	12	0	1	3	D	0.315
S. 2	Üst Grup	3	2	4	9	0	1	P	0.263
	Alt Grup	5	1	5	1	3	4	D	0.421
S. 3	Üst Grup	0	2	0	0	17	0	P	0.589
	Alt Grup	2	1	3	3	6	4	D	0.578
S. 4	Üst Grup	16	1	0	0	1	1	P	0.657
	Alt Grup	9	2	1	3	4	0	D	0.368
S. 5	Üst Grup	3	7	2	4	1	2	P	0.236
	Alt Grup	0	2	3	3	6	5	D	0.263
S. 6	Üst Grup	3	5	7	4	0	0	P	0.210
	Alt Grup	2	6	1	7	2	1	D	0.315
S. 7	Üst Grup	3	7	4	4	0	1	P	0.131
	Alt Grup	6	11	0	1	0	1	D	0.157

S. 8	Üst Grup	6	0	0	1	10	2	P	0.342
	Alt Grup	3	2	2	0	3	9	D	0.368
S. 9	Üst Grup	4	2	1	10	2	0	P	0.315
	Alt Grup	2	0	3	2	1	11	D	0.421
S. 10	Üst Grup	4	3	6	1	4	1	P	0.157
	Alt Grup	3	0	0	4	2	10	D	0.315
S. 11	Üst Grup	2	0	3	1	9	4	P	0.236
	Alt Grup	0	0	3	1	0	15	D	0.473
S. 12	Üst Grup	1	11	3	2	0	2	P	0.342
	Alt Grup	3	2	0	0	4	10	D	0.473
S. 13	Üst Grup	2	2	1	1	10	3	P	0.131
	Alt Grup	3	5	0	2	6	3	D	-0.052
S. 14	Üst Grup	4	8	1	2	1	3	P	0.210
	Alt Grup	3	0	2	4	3	7	D	0.421
S. 15	Üst Grup	4	2	10	3	0	0	P	0.289
	Alt Grup	0	6	1	5	4	3	D	0.473
S. 16	Üst Grup	2	0	2	11	0	2	P	0.342
	Alt Grup	5	2	3	2	3	4	D	0.421
S. 17	Üst Grup	0	9	3	1	4	2	P	0.263
	Alt Grup	3	1	1	2	7	5	D	0.473
S. 18	Üst Grup	2	4	0	8	4	1	P	0.210
	Alt Grup	4	5	2	0	7	0	D	0.421
S. 19	Üst Grup	1	1	1	2	12	2	P	0.342
	Alt Grup	0	7	2	0	1	9	D	0.578
S. 20	Üst Grup	9	0	3	0	1	6	P	0.289
	Alt Grup	2	3	3	4	0	7	D	0.368
S. 21	Üst Grup	3	1	0	3	8	3	P	0.236
	Alt Grup	2	0	3	4	1	9	D	0.368
S. 22	Üst Grup	13	3	0	1	0	2	P	0.394
	Alt Grup	2	4	5	0	0	8	D	0.578
S. 23	Üst Grup	1	2	9	4	1	2	P	0.236

	Alt Grup	0	1	0	9	0	9	D	0.473
S. 24	Üst Grup	1	2	1	1	10	4	P	0.342
	Alt Grup	1	1	2	0	3	12	D	0.368
S. 25	Üst Grup	3	1	0	7	4	5	P	0.210
	Alt Grup	2	0	0	1	4	12	D	0.315
S. 26	Üst Grup	14	1	0	0	3	1	P	0.5
	Alt Grup	5	0	4	3	5	2	D	0.473
S. 27	Üst Grup	4	0	2	0	9	4	P	0.289
	Alt Grup	6	1	0	2	2	8	D	0.368
S. 28	Üst Grup	5	3	2	4	1	4	P	0.184
	Alt Grup	6	4	0	0	5	4	D	-0.052
S. 29	Üst Grup	1	2	6	2	4	4	P	0.131
	Alt Grup	0	0	11	5	2	0	D	0.210
S. 30	Üst Grup	1	4	12	0	1	1	P	0.368
	Alt Grup	3	1	2	6	0	5	D	0.526

68 kişi %27 alt, %27 üst grup. P=madde güçlük D=madde ayırt edicilik

Madde ayırt edicilik ve madde güçlük indekslerinin hesaplanmasında aşağıdaki formüller kullanılmıştır.

$$\text{Madde Güçlüğü} = P = D_{\bar{u}} + D_a / N_{\bar{u}} + N_a$$

$$\text{Madde Ayırt Ediciliği} = D = D_{\bar{u}} - D_a / N_{\bar{u}} \text{ veya } N_a$$

P: Madde güçlük indeksi

D: Madde ayırt edicilik indeksi

D_ü: Maddeyi üst grupta doğru cevaplayan öğrencilerin sayısı

D_a: Maddeyi alt grupta doğru cevaplayan öğrencilerin sayısı

N_ü: Üst gruptaki öğrencilerin mevcudu

N_a: Alt gruptaki öğrencilerin mevcudu

Geliştirilen başarı testinin geçerlilik ve güvenilirlik analizi sonucunda, 7, 13, 28 ve 29. maddeler ayırt edicilik indeksleri düşük bulunduğundan testten elenmiştir.

Başlangıçta 41 maddeden oluşan ölçme aracı (başarı testi); uzman görüşleri, madde güçlük düzeyleri, madde ayırt ediciliği ve toplam madde korelasyonları dikkate alınarak 26 maddeye düşürülmüştür.

Geliştirilen başarı testinin ortalama madde gücü 0.31, ayırt ediciliği 0.42 KR-20 Güvenilirlik değeri 0.82'dir. Buna göre geliştirilen başarı testinin güvenilirliği yüksek bulunarak kullanılmaya karar verilmiştir.

3.3.2. Görüşme

Araştırmanın nitel kısmını oluşturan görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir (Karasar, 2005). Önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru cevap ilişkisine dayalı karşılıklı etkileşim sağlanan bir iletişim sürecidir (Stewart ve Cash, 1985). Görüşme metodu uygulama kurallarına göre; yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış olarak üçe ayrılmaktadır (Karasar, 2004; Çepni, 2009).

Bu araştırmada görüşme metotlarından yarı yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. Görüşme soruları önceden hazırlanmış, bireyler ve koşullara bakılarak bazı esneklikler sağlanmıştır. Tartışmada sorulan soruların dışına çıkıldığında katılımcılar yönlendirilip, konu üzerinde odaklanmaları sağlanmıştır.

3.3.2.1. Odak Grup Görüşmesi: Nitel araştırma desen ve yöntemleri içinde sınırları belirli bir konuya odaklanmış grupla yapılan görüşme tekniğine odak grup görüşmesi denmektedir. Odak grup görüşmesi ılımlı ve tehditkâr olmayan bir ortamda önceden belirlenmiş bir konu hakkında algıları elde etmek amacıyla dikkatle planlanmış bir tartışmalar serisidir. Görüşmeye katılacak bireyler arasında konu, ürün ve hizmete ilişkin olarak ortak bir deneyimin olması esasına dayalı bir seçimle 6-8 kişinin katılması uygundur (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Odak grup görüşmesi sürecinde; araştırma amacı kullanılacak yöntem açısından gözden geçirilmiş, odak görüşme soruları geliştirilmiş, yer ve teknoloji planlaması yapılmış, sürecin pilot denemesi yapılmış, katılımcılar belirlenip davet edilmiş, çalışma gerçekleştirilmiş ve son olarak veriler düzenlenip analiz edilmiştir.

Odak grup görüşme soruları; sohbet tarzında informel kullanıma uygun, katılımcıların kullandığı sözcük dağarcığı çerçevesinde, akademik ve teknik dilden arınmış, kolay anlaşılabilir, kısa, açık uçlu, tek hedefli (Yıldırım ve Şimşek, 2005) olarak geliştirilmiştir (Ek: 3).

Odak grup görüşmesine 2011-12 Eğitim-öğretim yılı KTÜ FEF GSE Bölümü Resim Öğretmenliği ABD örgün ve ikinci öğretim 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden 7’şer kişi katılmıştır. Görüşmeye araştırmanın nicel kısmına bulunan 2. sınıflar dahil edilmemiştir. Bunun nedeni 2. sınıf öğrencilerinin yalnızca Çağdaş Sanat Tarihi Dersi’ni almakta olmalarıdır. Görüşme ses kayıt cihazı ile kayıt edilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde elde edilen veriler, uygun teknikler ile değerlendirilmiştir. Nicel ve nitel araştırma verilerinin analizleri ile ilgili açıklamalara aşağıda yer verilmiştir.

3.4.1. Başarı Testi Analizi

Araştırmada elde edilen nicel verilerin istatistiksel analizleri için SPSS 13.0 paket programı kullanılmıştır. Araştırma verilerinin analizi; frekans, yüzde ve aritmetik ortalama ve standart sapma değerlerine dayalı olarak yapılmıştır.

Katılımcıların cinsiyet, sınıf düzeyi yani iki alt kategorili (bayan-bay) değişkenlerin karşılaştırılmasında “t” testi, sınıf düzeyi, mezun olunan lise (alt kategori sayısı üç veya daha fazla olan) değişkenlerin karşılaştırılmasında Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) tekniği kullanılmıştır.

T-Testi ilişkisiz örneklem için, iki ilişkisiz örneklem ortalamaları arasındaki farkın anlamlılığını test etmek için kullanılmaktadır (Büyüköztürk, 2007). İlişkisiz iki ya da daha çok örneklem ortalaması arasındaki farkın sıfırdan anlamlı bir şekilde farklı olup olmadığını test etmek üzere ise Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) kullanılmaktadır (Büyüköztürk, 2007).

Tablo 2: Araştırma Grubuyla İlgili Tanımlayıcı Bilgiler

Değişken/ Cinsiyet	f	%
Kız	101	66,0
Erkek	52	34,0
Toplam	153	100,0
Değişken/ Sınıf	f	%
2. Sınıf	52	34,0
3. Sınıf	64	41,8
4. Sınıf	37	24,2
Toplam	153	100,0
Değişken/ Lise	f	%
Genel Lise	80	52,3
Güzel Sanatlar Lisesi	39	25,5
Meslek Lisesi	24	15,7
İmam Hatip Lisesi	2	1,3
Açık Lise	4	2,6
Anadolu Lisesi	4	2,6
Toplam	153	100,0

Tablo 2’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerden 101’i kız, 52’si erkek, toplamda 153 kişiden oluşmaktadır. 153 kişiden oluşan bu deney grubunun 52’si 2, 64’ü 3 ve 37’si 4. sınıf öğrencileridir. Araştırmaya katılan öğrencilerin 80’i genel lise, 39’u güzel sanatlar lisesi, 24’ü meslek lisesi, 8’i ise diğer (İmam Hatip Lisesi, Açık Lise, Anadolu Lisesi) liselerden mezun olmuştur.

3.4.2. Odak Grup Görüşme Analizi

Araştırmada kullanılan odak grup görüşmeden elde edilen veriler, betimsel olarak analiz edilmiştir. Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Elde edilen veriler, sistematik ve açık bir biçimde (Yıldırım ve Şimşek, 2005:224) betimlenmiştir. Daha sonra bu betimlemeler açıklanmış, yorumlanmış, neden sonuç ilişkileri irdelenerek sonuca ulaşılmıştır.

Betimsel analiz dört aşamada değerlendirilmiştir. Bu aşamalar; betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2005; Çepni, 2009).

Elde edilen veriler bireylerin fikir birliğine vardığı veya varmadığı noktalar tespit edilmiştir. Bu ortak ve farklı noktalar kategoriler haline dönüştürülmüştür.

IV. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde; araştırmanın alt problemleri kapsamında nicel amacı Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili bilgi düzeylerinin bulgu ve yorumlarına daha sonra da araştırmanın nitel amacı olan öğrencilerin konuya ilişkin aldıkları eğitimin değerlendirilmesine yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Nicel Bulguları ve Yorum

4.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili bilgi düzeyleri ön test ve son test sonuçları arasında anlamlı fark var mıdır?

Yapılan bağımlı t testinin sonuçları, öğrencilerin uygulama öncesi ön test puanları ile uygulama sonrası son test puanları arasında anlamlı bir fark olduğunu göstermektedir ($t=35.14$, $p<0.001$). Bu fark son test puanlarının ($Ort= 17.05$, $Ss= 2.71$) ön test puanlarından ($Ort=6.27$, $Ss= 3.53$) daha yüksek olmasından kaynaklanmaktadır (Tablo 3).

Tablo 3: Ön test Son Test Bilgi Düzeyleri Arasındaki Farklar

Değişken	N	Ort	Ss	t	p
Ön test	153	6.27	3.53	35.14	0.001
Son test	153	17.05	2.71		

4.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında cinsiyetlerine göre anlamlı fark var mıdır?

Farklı cinsiyetteki öğrencilerin ön test ve son test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Independent Sample T Test kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre; farklı cinsiyetteki öğrencilerin ön test bilgi düzeyleri arasında anlamlı fark bulunmamıştır ($t=1.19$, $p>0.05$).

Tablo 4: Bilgi Düzeyinde Cinsiyete Dayalı Ön Test Sonuçları Arasındaki Fark

Değişken	N	Ort	Ss	t	p
Kız	101	6.45	2.69	1.19	0.24
Erkek	52	5.90	2.73		

Tablo 5'te görüldüğü gibi kız ve erkek öğrencilerin son test puanları arasında da anlamlı fark tespit edilmemiştir ($t=1.77$, $p>0.05$).

Tablo 5: Bilgi Düzeyinde Cinsiyete Dayalı Son Test Sonuçları Arasındaki Fark

Değişken	N	Ort	Ss	t	p
Kız	101	17.41	3.46	1.77	0.82
Erkek	52	16.35	3.60		

4.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında öğrenim gördükleri atölyelere (resim- grafik) göre anlamlı fark var mıdır?

Farklı anabilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin ön test ve son test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Independent Sample T Test kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre; farklı anabilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin ön test bilgi düzeyleri arasında anlamlı fark bulunmamıştır ($t=1.15$, $p>0.05$).

Tablo 6: Bilgi Düzeyinde Farklı Anabilim Dallarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Ön Test Sonuçları Arasındaki Fark

Değişken	N	Ort	Ss	t	p
Resim	93	6.47	2.55	1.15	0.25
Grafik	60	5.95	2.93		

Tablo 7’de görüldüğü gibi farklı anabilim dallarında öğrenim gören öğrencilerin son test puanları arasında da anlamlı fark tespit edilmemiştir ($t=-.23$, $p> 0.05$).

Tablo 7: Bilgi Düzeyinde Farklı Anabilim Dallarında Öğrenim Gören Öğrencilerin Son Test Sonuçları Arasındaki Fark

Değişken	N	Ort	Ss	t	p
Resim	93	17.0	3.88	-.23	0.82
Grafik	60	17.13	3.94		

4.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön ve son test sonuçları arasında sınıflara göre anlamlı fark var mıdır?

Farklı sınıflarda öğrenim gören öğrencilerin ön test ve son test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) testi kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre farklı sınıflarda okuyan öğrencilerin ön test ve son test bilgi düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmiştir ($F_{2,152}=6.51$, $p<0.05$). Farkın kaynağını araştırmak için Bonferroni testi uygulanmıştır. Bu teste göre, üçüncü sınıfın puanları ikinci ($FO=1.39$) ve dördüncü ($FO=1.72$) sınıfların puanlarından anlamlı düzeyde yüksek çıkmıştır (Tablo 8).

Tablo 8: Sınıf Değişkenine Dayalı Bilgi Düzeyi Ön Test Farklılıkları

Kaynak	KT	Sd	KO	F	p
Gruplar Arası	89.26	2	44.63		
Grup İçi	1028.75	150	6.86	6.51	0.02
Toplam	118.01	152			

KT=Kareler toplamı, Sd=Serbestlik derecesi, KO= Kareler ortalaması

Farklı sınıflarda öğrenim gören öğrencilerin son test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) testi kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre farklı sınıflarda okuyan öğrencilerin bilgi düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmiştir ($F_{152;2}=23.16$ $p<0.001$). Farkın kaynağını araştırmak için Bonferroni testi uygulanmıştır. Bu teste göre; üçüncü sınıfta okuyan öğrencilerin son test puanları ikinci sınıfta okuyanlardan anlamlı düzeyde yüksek bulunmuştur ($FO=3.87$). Benzer şekilde üçüncü sınıfta okuyan öğrencilerin puanları dördüncü sınıfta okuyanlardan da anlamlı düzeyde yüksek çıkmıştır ($FO=2.55$). İkinci ve dördüncü sınıfların puanları arasında anlamlı bir fark tespit edilmemiştir (Tablo 9).

Tablo 9: Sınıf Değişkenine Dayalı Bilgi Düzeyi Son Test Farklılıkları

Kaynak	KT	Sd	KO	F	p
Gruplar Arası	448.21	2	224.10		
Grup İçi	1451.37	150	9.68	23.16	0.001
Toplam	1899.58	152			

4.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında mezun oldukları ortaöğretim kurumlarına göre anlamlı fark var mıdır?

Farklı liselerden mezun olan öğrencilerin ön test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) testi kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre farklı liselerden mezun olan öğrencilerin ön test bilgi düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmemiştir ($F_{3;152}=1.41$, $p>0.05$).

Tablo 10: Okunan Okul Türüne Dayalı Bilgi Düzeyi Ön Test Farklılıkları

Kaynak	KT	Sd	KO	F	p
Gruplar Arası	30.87	3	10.29		.24
Grup İçi	1087.15	149	7.29	1.41	
Toplam	1118.01	152			

Farklı liselerden mezun olan öğrencilerin son test bilgi düzeyleri arasındaki farklılıkları araştırmak için Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) testi kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir. Buna göre farklı liselerden mezun olan öğrencilerin son test bilgi düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmiştir ($F_{3;152}=2.79$, $p<0.05$). Farkın kaynağını araştırmak için Bonferroni testi uygulanmıştır. Bu teste göre; genel liseden mezun olanların puanları güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin puanlarından anlamlı düzeyde yüksektir ($FO=1.90$).

Tablo 11: Okunan Okul Türüne Dayalı Bilgi Düzeyi Son Test Farklılıkları

Kaynak	KT	Sd	KO	F	p
Gruplar Arası	101.16	3	33.72		.04
Grup İçi	1798.42	149	12.07	7.79	
Toplam	1899.58	152			

4.1.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları arasında Bloom'un bilişsel alan taksonomisi basamaklarına göre anlamlı fark var mıdır?

Farklı sınıflarda öğrenim gören öğrencilerin Bloom'un Bilişsel alan taksonomisine göre hazırlanan ön test ve son test arasındaki puan farklılıklarını araştırmak için Paired Samples T Test kullanılmıştır. Testten elde edilen sonuçlar aşağıdaki tablo ile özetlenmektedir.

Bu tabloya göre; Bloom'un Bilişsel Alan Taksonomisi hatırlama basamağı ile ilgili analizde ön ve son test puanları arasında anlamlı fark bulunmuştur ($t=-25.12$, $p<0,05$). Bu fark son test puanlarının ($Ort=7.79$, $Ss= 1.98$) ön test puanlarından ($Ort=2.60$, $Ss= 1.74$) anlamlı düzeyde yüksek olmasından kaynaklanmaktadır.

Anlama basamağı ile ilgili analizde de ön test son test puanları arasında anlamlı fark bulunmuştur ($t=-19.00$, $p<0,05$). Bu farkın sebebi son test puanlarının ($Ort=1.87$, $Ss= .75$) ön test puanlarından ($Ort=.41$, $Ss= .54$) anlamlı düzeyde yüksek olmasıdır.

Uygulama basamağının analizinde de yine ön ve son test puanları arasında anlamlı bir fark ortaya çıkmıştır ($t=-7.42$, $p<0,05$). Bu fark son test puanlarının

(Ort=.80, Ss= .40) ön test puanlarından (Ort=.45, Ss= .50) anlamlı düzeyde yüksek olmasından kaynaklanmaktadır.

Çözümleme basamağında da ön test ve son test puanları arasında anlamlı bir fark bulunmaktadır ($t=-11.75$, $p<0,05$). Bu farkın sebebi son test puanlarının (Ort=3.07, Ss= 1.29) ön test puanlarından (Ort=1.52, Ss= 1.05) anlamlı düzeyde yüksek olmasıdır.

Son olarak değerlendirme basamağında da yine ön test ve son test puanları arasında anlamlı bir fark vardır ($t=-7.46$, $p<0,05$). Son test puanları (Ort=1.01, Ss= .73) ön test puanlarından (Ort=.50, Ss=.63) anlamlı düzeyde yüksektir.

Tablo 12: Bloom Taksonomisine Bağlı Olarak Grubun Ön ve Son Test Puanları

Değişken	Ölçüm	N	Ort	Ss	t	p
Hatırlama	Ön Test	153	2.60	1.74	-25.12	0.001
	Son Test	153	7.79	1.98		
Anlama	Ön Test	153	.41	.54	-19.00	0.001
	Son Test	153	1.87	.75		
Uygulama	Ön Test	153	.45	.50	-7.42	0.001
	Son Test	153	.80	.40		
Çözümleme	Ön Test	153	1.52	1.05	-11.75	0.001
	Son Test	153	3.07	1.29		
Değerlendirme	Ön Test	153	.50	.63	-7.46	0.001
	Son Test	153	1.01	.73		

4.2. Araştırmanın Nitel Bulguları ve Yorum

4.2.1. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

GSE Bölümü Resim Eğitimi ABD öğrencilerinin Modernizm sonrası sanatı ve sanat eserlerini kavramalarına yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri nelerdir? Sorusuna yanıt arandığı araştırmanın yedinci alt problemi ile ilgili odak görüşme sonucunda elde edilen veriler, araştırmaya katılan öğrencilerin ifadeleri ile temalar halinde tablolastırılmıştır (Tablo 13).

Tablo 13: Odak Görüşme Sonucunda Elde Edilen Veriler

Tema I (Çağdaş Sanat Tarihi Dersinin Yeterliliğine İlişkin Görüşler)	I. Grup	II. Grup
	Çağdaş Sanat Tarihi dersine yönelik aldığımız eğitimin yetersiz olduğunu düşünüyoruz. Öğrencilere sunum yaptırılıyor. Gerekli araştırma yapılmıyor ve slaytlar yetersiz. Öğretim elemanının yetersiz olduğunu düşünüyoruz. Hazırlanan sunumlar sorunlu. Projeksiyon ve perde gerektiği gibi kullanılmıyor. Çok fazla yazı içeriyor. Dersin kapsamı da yetersiz.	Çağdaş Sanat Tarihi dersi yeterli değil. Başka fakültelerde bu ders nasıl veriliyor merak ediyoruz. Akımlarla ilgili sunum yaptık ve sadece bunları öğrendik. Öğretim elemanının katkısı olmadı. 4. Sınıfa kadar bilinçsiz olarak geldik. Dersin işlenişi anlamlı değildi. Öğrencilere ödev verildi. Herkes kendi konusunu anlattı. Yalnızca arkadaşlarımızın anlattıklarından ve onların sunumlarından sınav yapıldı. Bilgiler eksikti. Zaten çoğumuz üst sınıfların bir önceki yıl hazırladığı sunumları kullandık. Dersi anlatma deneyimimiz yoktu. Bu yüzden de faydalı olmadı. Öğretim elemanı tarafından olumsuz eleştirildik ve aşağılandık.
Tema II (Sanat Eleştirisi Dersinin Yeterliliğine İlişkin Görüşler)	Sanat eleştirisi dersinde yalnızca pedagojik sanat eleştirisi yöntemi kullanılıyor. Zaten başka yöntem bilmiyoruz. Öğretim elemanı ile ilgili sorunlar yüzünden derslerin çoğu yapılamıyor. Projeksiyon gerektiği gibi kullanılmıyor.	Sanat Eleştirisi Dersi pedagojik eleştiri yöntemiyle anlatıldı. Yalnızca geçmiş dönem eserleri incelendi. Daha sonra da öğretim elemanı kendi tablosu üzerinden öğrencilere eleştiri yaptırdı. Bu nedenle olumsuz bir şey söylenemedi.
Tema III (Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi Dersleri ile Eğitim Seminerinin Karşılaştırılması)	Çağdaş sanat tarihi ve sanat eleştirisi dersleri ile eğitim seminerini karşılaştırdığımızda eğitim seminerini tercih ederdik. Eğitim semineri akılda kalıcı. Çünkü eser ve sanatçı arasında bağlantı sağlıyor.	Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi dersleri sağlam temelli değil. Öğrencilerin bu derslerde sunum yapması saçma. Bu derslerde aldığımız eğitimle eğitim seminerini karşılaştırdığımızda eğitim seminerini tercih ederdik. Eğitim seminerinde geniş açıklamalar yapıldı.
Tema IV (Eğitim Seminerinin Yararlılığına İlişkin Görüşler)	Eğitim seminerinin eserleri anlama ve yorumlamada yararlı olduğunu düşünüyoruz. Kullanılan yöntemin etkili olduğunu düşünüyoruz. Derslerin bu yöntemle verilmesini istiyoruz.	Eğitim seminerinin eserleri anlama ve yorumlamada kesinlikle yararlı olduğunu düşünüyoruz. Sanatçının hayatı ve psikolojisinin anlatılması çok anlamlı. Bu yöntemle bir sanatçının diğer eserleri ile de rahatlıkla yorum yapabiliriz. Diğer dersleri sınav geçmek için dinliyoruz. Fakat eğitim seminerini zevkle dinledik ve bilgiler kalıcı oldu.

V. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırma evreni (Trabzon ili, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencileri) üzerinden yapılan örneklemin (2011-2012 eğitim-öğretim yılı bahar dönemi 2, 3 ve 4. sınıf öğrencilerinden toplam 153 kişi) bulgularıyla ilgili ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlar kapsamında önerilere yer verilmiştir.

5. 1. Sonuç

“Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin “Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi” ile ilgili bilgi düzeyleri ve modernizm ve sonrası sanatı kavramaya yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri nedir?” Problemini esas alan bu araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

5.1.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

GSE Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili bilgi düzeyleri ön test ve son test sonuçları arasında anlamlı bir fark olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sonuca göre; öğrencilerin geleneksel yöntemle (pedagojik sanat eleştirisi) aldıkları sanat eleştirisi dersi ile eğitim semineri (psikanalitik sanat eleştirisi)

karşılaştırıldığında, eğitim seminerinin geliştirilen başarı testine göre öğrencilerin bilgi düzeylerini olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

GSE Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları cinsiyetlerine göre farklılaşma göstermemektedir.

5.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

GSE Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları öğrenim gördükleri atölyelere (resim-grafik) göre farklılaşma göstermemektedir.

Buna göre; resim ve grafik atölyelerinde öğrenim gören öğrencilerin mevcut bilgileri farklı olmadığı gibi eğitim seminerinden elde edilen başarıları arasında da anlamlı bir fark tespit edilememiştir.

5.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili bilgi düzeyleri arasında sınıflara göre farklılık tespit edilmiştir. Üçüncü sınıfta okuyan öğrencilerin ön ve son test puanları ikinci ve dördüncü sınıfta okuyan öğrencilerin ön ve son test puanlarından yüksektir. Buna karşın ikinci ve dördüncü sınıf öğrencilerinin test puanları arasında anlamlı bir fark tespit edilememiştir.

Araştırmada temel alınan Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi derslerinin hangi sınıflarda alındığı incelendiğinde; İkinci sınıf öğrencileri yalnızca çağdaş sanat tarih dersini almakta iken, üçüncü sınıf öğrencileri çağdaş sanat tarihi dersini almış ve sanat eleştirisi dersini almakta, dördüncü sınıf öğrencileri ise her iki dersi de almış bulunmaktadır. Üçüncü sınıfta öğrenim gören öğrencilerin ön test puanlarının anlamlı ölçüde iki ve dördüncü sınıfta öğrenim gören öğrencilerin ön test puanlarından yüksek çıkma nedeninin farklı değişkenlere bağlı olduğu düşünülmektedir.

5.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

GSE Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili bilgi düzeyleri mezun oldukları ortaöğretim kurumlarına göre ön test puanları arasında anlamlı farklar tespit edilmemiştir. Güzel Sanatlar Liselerinden mezun olan öğrencilerin ön test puanlarının diğer ortaöğretim kurumlarından mezun olan öğrencilerin ön test puanlarından yüksek olması beklenirken, araştırma sonucunda böyle bir fark ortaya çıkmamıştır. Buna karşın farklı ortaöğretim kurumlarından mezun olan öğrencilerin son test bilgi düzeyleri arasında anlamlı farklar tespit edilmiştir. Genel liseden mezun olanların puanları güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin puanlarından anlamlı düzeyde yüksek bulunmuştur.

5.1.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

GSE Bölümü öğrencilerinin Metafizik ve Psikanalizin Modernizm ve Sonrası Sanata Etkisi ile ilgili ön test ve son test sonuçları Bloom'un bilişsel alan taksonomisi basamaklarına göre anlamlı düzeyde farklılaşma göstermektedir. Bu taksonominin hatırlama, anlama, uygulama, çözümleme ve değerlendirme basamağına göre sınıflandırılan ön test ve son test puanları arasında anlamlı bir yükselme söz konusudur.

Buna göre; eğitim seminerinin geliştirilen başarı testine göre öğrencilerin bilgi düzeylerini olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Güzel Sanatlar Bölümü öğrencilerinin Modernizm sonrası sanattı ve sanat eserlerini kavramalarına yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri görüşme formundaki sıralamaya göre şu şekilde ifade edilebilir:

1. Çağdaş Sanat Tarihi dersinde aldığınız eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleriniz nelerdir?

Odak grup görüşmesine katılan öğrenciler Çağdaş Sanat Tarihi dersine yönelik aldıkları eğitimin yetersiz olduğunu düşünmektedirler. Bu derste verilen eğitimin yetersizliği büyük ölçüde öğretim elemanından kaynaklanmaktadır. Öğrencilerin ifadelerine göre; dönem başında ders ile ilişkili akımlar öğrencilere dağıtılarak bu konuları araştırmaları ve sunum yapmaları istenmektedir. Öğrenciler bu konuda gerekli araştırmayı yapmadıklarını hatta çoğu zaman üst sınıfların önceki yıllarda hazırlamış olduğu araştırma ve sunumları kullandıklarını ifade etmişlerdir. Öğretim elemanı öğrencilerin yaptıkları sunumlardan sonra herhangi bir şekilde konuyu özetlememiştir. Ders anlatma deneyimi olmayan öğrenciler son sınıfa kadar bilinçsiz geldiklerini ifade etmişlerdir. Sunumlarda projeksiyon ve perde gerektiği gibi kullanılmamış, sunumlara çok fazla yazı eklenmiştir.

Tüm bu olumsuzluklar dikkate alındığında öğrenciler, aldıkları eğitimin yeterli olmadığını düşünmektedirler.

2. Sanat Eleştirisi Dersine yönelik aldığınız eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleriniz nelerdir?

Sanat eleştirisi dersinde eleştiri yöntemlerinden yalnızca pedagojik sanat eleştirisi yöntemi kullanılmaktadır. Öğrenciler kullandıkları yöntemin adını eğitim seminerinde öğrenmiş ve başka yöntem bilmediklerini ifade etmişlerdir.

Öğretim elemanı ile ilgili sorunlar yüzünden derslerin çoğunun yapılamadığı belirtilmiştir. Derste yalnızca klasik dönem yerli eserler incelenmiştir. Sonrasında öğretim elemanı öğrencilerden kendi tablosunu eleştirmelerini istemiş, öğrenciler öğretim elemanının çalışmasını özgürce eleştirememiştir. Yapılan derslerde öğretim ortamında bulunan teknolojik donanım gerektiği gibi kullanılmamıştır.

3. Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi derslerine ilişkin aldığınız eğitim ile eğitim seminerini karşılaştırdığınızda sanatı anlama ve eleştirme bağlamında hangisini tercih edersiniz?

Çağdaş sanat tarihi ve sanat eleştirisi dersleri ile eğitim seminerini karşılaştırdıklarında eğitim seminerini tercih ettiklerini ifade etmişlerdir. Eğitim seminerinin eser ve sanatçı arasında bir bağ sağladığını, geniş açıklamalara yer verildiğini bu nedenle de akılda kalıcı olduğunu vurgulamışlardır. Öğrencilere göre; Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi dersleri sağlam temelli değildir.

4. Eğitim seminerinin çağdaş sanat eserlerini anlama ve yorumlamada yararlı olduğunu düşünüyor musunuz?

Odak grup görüşmesine katılan öğrenciler; eğitim seminerinin, eserleri anlama ve yorumlamada yararlı olduğunu düşünmektedirler. Kullanılan yöntemin etkili ve yararlı olduğunu ve derslerin bu yöntemle verilmesini gerektiğini ifade etmişlerdir. Sanatçının hayatı ve psikolojisinin anlatılmasını oldukça anlamlı bulmuşlardır. Bu yöntemle bir sanatçının farklı eserlerini de rahatlıkla yorumlayabileceklerini ifade etmişlerdir. Diğer dersleri sınav geçmek için fakat eğitim seminerini zevkle dinlediklerini ve bilgilerin kalıcı olduğunu belirtmişlerdir.

İnce (2007); tarafından hazırlanan “Türkiye’de Sanat (Resim) Eğitimcisi Yetiştirme Sürecinde Sanat Eleştirisi Dersine İlişkin Öğrenci Tutumları- Öğretim Etkinlikleri ve Sanat Etkinliklerini İzleme Edimi İlişkileri” başlıklı doktora tezinde de bu araştırmanın nitel sonuçlarına benzer nitelikte sonuçlara ulaşılmıştır. Ders kapsamında Klasik Dönem Batı Sanatı ile Çağdaş Türk Sanatı örneklerine sıklıkla yer

verildiği, eleştiri metinlerinin incelenmediği ve yakın çevredeki güncel sanat olaylarının izlenmediği, öğrencilerin sanat eleştirisi dersine yönelik tutumlarının olumlu olmasına rağmen, öğretim elemanı eksenli, olumsuz görüşlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmaya göre; Sanat Eleştirisi Dersi öğretim süreçlerinin etkili ve verimli değerlendirildiğini ifade etmek zordur.

Aydoğan (2010); tarafından hazırlanan “Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği” başlıklı doktora tezinde de Türkiye’deki Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programlarındaki mevcut şartların bu dersin gerekliliklerini yeteri ölçüde karşılamadığı, değişimlere uyum sağlanamadığı, ders saatlerinin ve ders içeriklerinin yetersiz olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İnce ve Aydoğan tarafından Sanat Eleştirisi derslerine yönelik hazırlanan doktora tezlerinde bu araştırma sonucunda elde edilen verileri destekler nitelikte sonuçlara ulaşılmıştır.

5.2. Öneriler

5.2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

Psikanalitik sanat eleştirisi yöntemi, modernizm ve sonrası sanatçı ve sanat eserlerini anlama ve yorumlamada öğrencilerin başarılarını arttırdığından, bu yönteme sanat eleştirisi derslerinde yer verilmesi hatta modernizm ve sonrası sanat eserleri eleştirilirken bu yöntemin kullanılması gerektiği düşünülmektedir.

5.2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

Araştırmanın ikinci alt problemini oluşturan cinsiyet değişkenini araştırma için anlamlı bir sonuç ifade etmediğinden bu alt probleme ilişkin her hangi bir öneri yapılmamıştır.

5.2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Öneriler

Araştırmanın üçüncü alt problemini oluşturan farklı atölye (resim- grafik) değişkenini araştırma için anlamlı bir sonuç ifade etmediğinden bu alt probleme ilişkin her hangi bir öneride bulunulmamıştır.

5.2.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Öneriler

Sınıf değişkenine dayalı olarak elde edilen bulgular incelendiğinde iki ve dördüncü sınıflar arası anlamlı fark olması beklenirken bu iki sınıf arasında anlamlı farkın çıkmaması derslerin işleniş kalitesinin düşük olduğunu göstermektedir. Bu durumda çağdaş sanat tarihi ve sanat eleştirisi derslerinin işleniş yönteminin değiştirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

5.2.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

Güzel sanatlar liselerinden mezun olan öğrencilerin ön ve son test sonuçlarının diğer liselerden mezun olan öğrencilerin ön ve son test sonuçlarından yüksek olması beklenirken, araştırma sonucunda diğer liselerden mezun olan öğrencilerin ön ve son test puanları güzel sanatlar lisesi mezunlarının ön ve son test puanlarından anlamlı derecede yüksek bulunmuştur.

5.2.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Öneriler

Bloom'un Bilişsel Alan Taksonomisi'ne göre sınıflandırılan sorular, araştırmaya katılan öğrencilerin farklı bilişsel düzeylerde değerlendirmelerini kolaylaştırılacaktır. Bu alanda hazırlanacak sınav sorularının yalnızca hatırlama basamağında hazırlanmamasına, diğer basamakları da kapsamasına özen gösterilmelidir.

5.2.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Öneriler

Öğrencilerin mezun olabilmeleri için almakla yükümlü oldukları dersler arasında sanat tarihi ve çağdaş sanat tarihi gibi birbirinin devamı olan dersler bulunmaktayken, sanat eleştirisi dersinin devamı olabilecek çağdaş sanat eleştirisi dersi bulunmamaktadır. Bu kapsamda ders içeriklerinin incelenmesi ya da derslerin yeniden yapılandırılması gerektiği düşünülmektedir.

Resim Öğretmenliği anabilim dallarından mezun olan öğrenciler çağımızın sanatçılarını ve sanat eserlerini tanıyıp yorumlamakta güçlük çekmekte, hatta pek çoğu genel kültür düzeyinde olan bilgilere bile sahip olamamaktadırlar. Ayrıca bu derslerin öğrencilerin almış oldukları atölye derslerini beslemeleri beklenirken, bu konuda donanımsız olan öğrenci atölye derslerinde ne yapacağını bilmeyen, çalışmak için konu bulamayan, teknik geliştiremeyen, yeniliklere kapalı birer öğretmen adayı olarak mezun olmaktadır.

Sanat Eleştirisi derslerinde, slayt film - tepegöz saydamı, PC sunumu gibi resimli ve yazılı görsel materyallerin kullanımı etkinleştirilmelidir. Sınıf ortamında internet erişiminden yararlanarak, sanat sitelerinin tanıtımı yapılmalı, eleştirmen ve sanatçıların kişisel sayfaları incelenmeli ve tartışılmalıdır. Sanat sempozyumu, fuar, bienal ve sergiler takip edilmeli, ders ile sanat gündemi arasındaki bağ canlı tutulmalıdır.

Öğretim elemanlarının sanat tarihi ve sanat eleştirisi dersleri kapsamında daha donanımlı olmaları, dersleri gerekli yöntemlerle anlatmaları gerekmektedir. Eğitim

kalitesini artırmak için fakülteler arasında işbirliği yapılarak, özellikle dersi veren öğretim elemanlarına ve sanat eleştirisine yönelik seminerler düzenlenmelidir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. (Birinci Basım). İstanbul: İstiklal Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aral, Ö.Y. (2009). *De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği*. Sayı, 15. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.
- Artut, K. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Aydoğan, A. (2001). *Metafizik Nedir?* İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aydoğan K. E.B. (2010). “*Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği*”. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi: Eskişehir.
- Bahr, H. (2009). *Dışavurumculuk*. (Hazırlayan E. Batur). Modernizmin Serüveni. (Sekizinci Baskı). Ss. 224-229. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Bal, M. (2008). “*Martin Heidegger’in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki*” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Felsefe ABD. Yayınlanmış Doktora Tezi: Ankara.
- Baldacci, P. Jennings, J. (1997). *De Chirico: The New Metaphysical Period*, New York.
- Batur, E. (2009). Modernizmin Serüveni. (Sekizinci Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, (çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*. (Dokuzuncu Baskı). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beşe, A; Can, N. (2006). “*Ayn Rand’ın Felsefesinde Sanatın Neliği ve Psiko-Epistemik İşlevi*” Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt 8, Sayı 2.
- Bischolff, U. (2000). *Munch*. English Translation: Michael Hulse. (Birinci Baskı). Taschen: Printed in Germany.
- Blumer, D. (2002). *The Illness of Vincent Van Gogh*. The American Journal of Psychiatry. April 2002; 159: 519-526.
- Boone, D. (1980). *Van Gogh*. Paris: Editions Henri Veyrier.

- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. (2007). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı. İstatistik, Araştırma Deseni SPSS Uygulamaları ve Yorum*. (Sekizinci Baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Cassou, J. (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Cevizci, A. (2001). *Metafiziğe Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Çelik, H. (1994). *Resim Sanatında Metafizik*. İstanbul: Troya Yayıncılık.
- Çepni, S. (2009). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. (Dördüncü Baskı). Trabzon.
- Çiğdem, A. (1997). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi*. (İkinci Baskı). Ankara: Vadi Yayınları.
- Danto, A. C.(2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev: Zeynep Demirsü). (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dochherty, T. D. (1995). *Postmodernizm: Bir Giriş, Postmodernist Burjuva Liberalizmi*. (Çev: Yavuz Alogan). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Doğan, N. (2011). *Davranışların Ölçülmesi*. (Ed. H. Atılgan). Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme. (Beşinci Baskı). Ss. 81-118. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (Çev: P. Savaş). (Birinci Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Erbay, M. (2000). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi, Üniversitesi Yayınları.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. (Birinci Baskı). İstanbul: YKY Yayınları.
- Ergüven, M. (2003). *Kurgu ve Gerçek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Gendaş A.Ş.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Erinç, S. M. (2004). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erzen, J.(2011). *Çoğul Estetik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ezici, A. K. (2005); “*Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi*” Anadolu Psikiyatri Dergisi. Sayı, 6: 122-127.

- Farthing, S. Erkan Doğanay (2007). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim. Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla*. (Birinci Baskı). İstanbul: Caretta Yayın.
- Feldman, Theodore. B. (1989). The Art is Psychotherapy, “*Creativity and Narcissizm: A Self Psychology examination of life and work of Jackson Pollock*”, Autumn, 1989. 16: Pages, 201-209.
- Freud, S. (2007). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev. K, Şipal). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fukuyama F. (1993). *Tarihin Sonu Mu?* (Çev: Yusuf Kaplan). Kayseri: Rey Yayınları.
- Furst, E. (1994). *Bloom’s Taxonomy: Philosophical and Educational Issues*. in Anderson, L. and Sosniak, L. (Eds.). *Bloom’s Taxonomy: A Forty-Year Resrospective*. P: 28-39. Chicago: The National Society for the Study of Education.
- Gençaydın, Z. (1996), *Orta Öğretim Kurumlarında Resim-iş Öğretimi ve Sorunları*, Şafak Matbaası, Ank.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, (Birinci Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Güney, M. (2011). *Sanat ve Psikiyatri*. (İkinci Baskı). Ankara.
- Güvemli, Z. (2009). *Sanat Tarihi*. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harvey, D.(1997). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev: Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Herrera, H. (2003). *Frida*. (Çev: E. Böke). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Birinci Baskı). (Çev: F, Tepebaşılı). Ankara: De ki Basım Yayım.
- Heidegger, M. (1998). *Metafizik Nedir?* (Çev: M. Ş. İşıroğlu, S. K. Yetkin). İstanbul: Kaknüs Yay.
- İnce, B. (2007). “*Türkiye’de Sanat Eğitimsi Yetiştirme Sürecince Sanat Eleştirisi Derslerine İlişkin Öğrenci Tutumları, Öğretim Etkinlikleri ve Sanat Etkinliklerini İzleme Edimi İlişkileri*”. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, GSE ABD, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Doktora Tezi. İzmir.
- Jeanniere, A. (1994). *Modernite Nedir?* (Çev: Nilgün Tatal-Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.

- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kan, A. (2011). *Ölçme Araçlarında Bulunması Gereken Nitelikler*. (Ed. H. Atılğan). Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme. (Beşinci Baskı). ss. 23-80. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (2001). Orj. 1911. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Birinci Baskı). (Çev. G. Ekici). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kara, F. (1995). *Metafizik Resim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Karasar, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (On üçüncü Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Kellner, D. (1994). *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar* (Çev: Mehmet Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.
- Keevill, E. and Kevin Eyres. (2006). *Dali. The World's Greatest Art*. (First Published). London: Flame Tree Publishing.
- Kettenmann, A. (2009). *Kahlo*. Köln: Taschen.
- Kırıçoğlu, O. T. (2005). *Sanatta Eğitim*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Klee, P (2011). Orj. 1948. *Modern Sanat Üzerine*. (Çev: K. Çaydamlı). (Dördüncü Baskı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Krietzler, A. and Madaus, G. (1994). *Empirical Invevtigations of the Hierarchical Structure of the Taxonomy*. in Anderson, L. and Sosniak, L. (Eds.). Bloom's Taxonomy: A Forty-Year Resrospective. P: 64-80 Chicago: The National Society for the Study of Education.
- Köse O. Ayşe Köse. (2009). “Bir Düşünür-Bir Kavram”, “Üç Resim-Bir Ressam” Ve “Bir İmge”: Kötü. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 2009-03.
- Little, S. (2008). *İzmler: Sanatı Anlamak*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Lynton, N. (2009). orj 1982. *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, S. Öziş.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lynton, N. (2009). *Postneoizmler ve Sanat*. (Hazırlayan E. Batur). Modernizmin Serüveni. (Sekizinci Baskı). Ss. 42-51. İstanbul: Alkim Yayınevi.
- Lyotard, J. F. (1983). *Answering the Question: What is Post Modernism. Innovation and Renovation*. Madison: Wisconsin University Press.

- Mcfarlane, J. (?). *Modernizm ve Zihin*. Modernizmin Serüveni. (Hazırlayan: E. Batur). Ss. 8-2, İstanbul: YKY Yayınları.
- Miller M., Linn Robert L., Gronlund Norman E. (1995). *Measurement and Assessment in Teaching*. Ohio: A Simon&Schuster Company.
- Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (On ikinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçelik, D. A. (2010). *Test Hazırlama Kılavuzu*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- P. (2000). *A'dan Z'ye Akımlar*. Yirminci Yüzyıl Sanatı. Kış -sayı 16.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev: S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Pejic, B. (2002). “*Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine*” Anadolu Sanat, Anadolu Üniv. GSF Yayını, Sayı 13, 149-158.
- Pollock G. (1991). *Van Gogh*. London: Phaidon.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Rorty, R (1994). *Habermas, Lyotard ve Postmodernite*. (Çev: Mehmet Küçük), *Modernite versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Rosenau, Marie Pauline, (1998). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. Ankara: Ark Yayınları.
- Samurçay, N. (2008). *Sanatta Psikanaliz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- San, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık-Sanat Sorunları, Kuramları ve Eleştirisi*. Ankara: Yaklaşımları Ütopya Yayınevi.
- San, İ (2005). *Sanat Eğitimi Kuramları*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev: A.B.Güçlü). Ankara: Ark Yayınları.
- Senemoğlu, N. (2005). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*. (On ikinci Baskı). Ankara: Gazi Kitapevi.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.

- Sözen M. ve U. Tanyeli. (1996). *Sanat Kavram ve Tanımları Sözlüğü*. (Dördüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Stewart, C. J. ve Cash, W. B (1985). *Interviewing: Principles and Practices*. (Dördüncü Baskı). Dubuque, IO: Wm. C. Brown Pub.
- Stiles, K, Biesenbach, K.ve Iles, C. (2008). *Marina Abramovic*. New York: Phaidon Press Limited.
- Taylor, C. (1995). *Modernliğin Sıkıntıları*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Tezcan, M. (2003). *Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Serler Matbaacılık.
- Tekin, H. (2000). *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A (199). *Dünya Sanatı Tarihi*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turko, R. (2002). *The Object and the Dream: Mark Rothko*. J Am Acad Psychoanal.
- Tolstoy, L.N. (2004). *Sanat Nedir*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev: Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçan, A. (2002). *Türkiye’de çağdaş sanat eğitiminde öğretmen yetiştirme süreci ve başlıca yapılanmalar*. Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Öğretmen Yetiştirme: Sanat Eğitimi Sempozyumu. Ss. 1-23. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Ankara.
- Ünver, E. (2002). *Sanat Eğitimi*. (Birinci Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Waldberg, P. (2009). *Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi*. (Hazırlayan E. Batur). Modernizmin Serüveni. (Sekizinci Baskı). Ss. 332-337. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Walther, I. F. (2005). *Van Gogh. 1853-1890 Düşler ve Gerçeklik*. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Walther, I. F. (2005). *Picasso*. (Birinci Baskı). (Çev. A. T. Ofazoğlu). İstanbul: Taschen ve Remzi Kitapevi.
- Wolff, T. F., Geahigan, G. (1997). *Art Criticism and Education*, Chicago: University of Illinois Pres.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Beşinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, C. (1999). *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme*. Ankara: ÖSYM Yayınları.

Yılmaz, M. (2001). *Sanatçıları Anlamak ya da Hayali Söyleşiler*. (Birinci Basım) Ankara: Ütopya yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. G. (1998). *Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemine Göre İlköğretim II. Basamağında Sanat Eleştirisinin Uygulanması ve Sonuçları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0197455689900233>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Psikanaliz>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Katarsis>

EK.1 BELİRTKE TABLOSU

BAŞARI TESTİ	KAZANIMLAR						Bloom Bilişsel Taksonomi Basamakları
	Modernizm ve sonrası sanat tarihini bilir.	Modernizm ve sonrası sanatçıları tanır.	Modernizm ve sonrası sanat akımlarını bilir.	Modernizm ve sonrası sanat ürünlerini tanır.	Modernizm ve sonrası sanatta metafizik etkisini bilir.	Modernizm ve sonrası sanatta psikanalizi bilir.	
S.1. Vincent Van Gogh'un <i>Buğday Tarlasında Kargalar (Wheat Field Under Threatening Skies(1890))</i> adlı eserindeki kargalar neyi ifade etmektedir?		*		*		*	Hatırlama
S.2. Aşağıdakilerden hangisi Paul Gauguin'in sanatı için <u>söylenemez?</u>	*	*					Analiz
S.3. Modern sanat akımlarının öncülerinden kabul edilen Sembolizm temsilcileri eserlerinde neyi <u>kullanmamışlardır?</u>	*	*	*	*		*	Analiz
S.4. “Anlatılmak istenen resmin ötesinde başlamaktadır. Yapıt, artık dış dünyanın değil sanatçının gerçeğini yansıtmaktadır”. Bu cümleler hangi sanat akımı ile ilişkilidir?	*		*			*	Uygulama
S.5. Edward Munch'un modern sanatın en tanınmış eserlerinden <i>Çığlık (The Scream(1893))</i> adlı resmini yapmasının nedeni aşağıdaki seçeneklerden hangisidir?		*		*		*	Hatırlama
S.6. Edvard Munch, <i>Çıplak (Naked(1913))</i> adlı eserindeki kırmızı renkle neyi ifade etmek istemiştir?		*		*		*	Hatırlama
S.7. İnsanı kendinden geçiren fantezilerinde, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatici giysilerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıkarmıştır”. Bu cümle hangi sanatçıyı tanımlamaktadır?	*	*		*		*	Hatırlama
S.8. Ernst Kirchner 1915'te yaptığı <i>Topçular (Gunners)</i> adlı resminde; çıplak erkek figürleri kullanarak neyi anlatmak istemiştir?		*		*		*	Hatırlama
S.9. René Magritte'in, <i>Olanaksız Kalkışmak (Attempting the Impossible(1928))</i> adlı eserindeki figürlerin kim olduğu düşünülmektedir?		*		*	*	*	Hatırlama
S.10.Francis Goya'nın <i>Sağır'ın Evi ya da Siyah Resimler (Black Paintings)</i> olarak bilinen eserleri neyin simgesi <u>olamaz?</u>		*		*		*	Hatırlama
S.11. “Hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıdır” diyen S. Freud'un bu düşünceleri hangi sanat akımını ile ilişkilidir?	*		*			*	Değerlendirme
S.12. Joan Miro'nun, 1934 yılında tamamladığı <i>Kadın (Women)</i> adlı tablosunun neyi yansıttığı <u>söylenemez?</u>		*		*		*	Hatırlama
S.13. Frida Kahlo'nun <i>Bellek veya Kalp (Memory or The Heart (1937))</i> adlı eserinde kullandığı semboller hayatıyla ilgili hangi gerçeği yansıtmaktadır?		*		*	*	*	Kavrama
S.14. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra C. Gustav Jung'un görüşlerinden etkilenerek sanatı ve toplumu onarabilecek evrensel simgeler için bilinçaltına dönülmesi gerektiği savunulmuştur. Bu görüş hangi sanat akımı ile ilişkilidir?	*		*			*	Değerlendirme
S.15. Francis Bacon <i>Çığlık Atan Papa (The Screaming Popes(1953))</i> adlı resimleriyle neyi sembolize etmiştir?		*		*		*	Hatırlama
S.16. Jackson Pollock'un 1953 yılında yaptığı eseri <i>Derin (The Deep)</i> neyin simgesi <u>olamaz?</u>		*		*		*	Hatırlama
S.17. Anselm Kiefer'in <i>Dörtlü(Quaternity(1973))</i> adlı eseri ile ilgili aşağıdakilerden hangisi <u>söylenemez?</u>		*		*	*	*	Kavrama
S.18. Marina Abramoviç'in gösterilerinde kendi bedenine yönelik fiziksel zorlamalarda bulunmasının nedeni aşağıdaki seçeneklerden hangisi <u>olamaz?</u>		*		*		*	Analiz
S.19. Wassily Kandinsky eserlerinde neyi <u>yansıtmamıştır?</u>	*	*		*	*	*	Analiz
S.20. Giorgio de Chirico'nun resimlerinde işlediği konular aşağıdakilerden hangisinde <u>yanlış</u> aktarılmıştır?	*	*		*	*	*	Analiz
S.21. Süprematist sanatçı Kazimir Maleviç'in eserlerinde görsel biçim vermek istediği gerçeklik aşağıdakilerden hangisi <u>olamaz?</u>	*	*	*	*	*	*	Analiz
S.22. Chris Burden 1971'de yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından 22'lik bir kalibre ile üzerine ateş etmesini istemiştir. Chris Burden bu davranışıyla neyi sembolize etmeyi <u>hedeflememiştir?</u>		*		*		*	Kavrama
S.23. Joseph Beuys'un 1972'de Batı Berlin'de 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirdiği <i>Süpürme (Sweeping up)</i> eyleminin simgesel anlamı nedir?		*		*		*	Hatırlama
S.24. Hermann Nitsch 1984'te gerçekleştirdiği <i>80. Eylem (80. Action)</i> adlı seramonisinde bir sığırcı kurban edip, iç organları ve kanını malzeme olarak kullanmasının sebebi nedir?		*		*		*	Hatırlama
S.25. Mark Rothko'nun resimleri neyin simgesidir?	*	*		*		*	Analiz
S.26. Pablo Picasso'nun.....adlı eseri İspanya'da yaşanan iç savaş, katliamı ve vahşeti sergilemektedir.		*		*		*	Hatırlama
S.27. Joseph Beuys'un çalışmalarında sıklıkla kullandığı.....malzemesi psikolojik açıdan önemlidir. Bu malzemeler onun hayatta kalma sebebidir.		*		*		*	Hatırlama
S.28. Mavi renk,.....göre hiçlik, boşluk, boyutsuzluk ve sonsuzluk kısaca, yaşam ve ölümü sembolize etmektedir.		*		*		*	Hatırlama
S.29. Sıcaklık ve uzaklık, sevecenlik ve yalnızlık, kararlılık ve tedirginlik, canlılık ve ezikliği figürlerindeki sertlik ve incelik ile yansıtan sanatçı.....'dir.		*		*		*	Hatırlama
S.30.1960'lı yıllarda sanatçı ve izleyicilerin bastırdıkları şehvet ve şiddet duygularından arınmaları için gerçekleştirilen.....;yaşam ve ölüm içgüdü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım ikilemlerini irdeleyerek dramatize etmiştir.	*		*			*	Hatırlama

EK- 2 BAŞARI TESTİ (ÖN TEST- SON TEST)

Ad, Soyad :	Sınıf :		
Cinsiyet : ☐ Kız ☐ Erkek	Anabilim Dalı :		
Mezun olduğu lise:	☐ Genel Lise	☐ Güzel Sanatlar Lisesi	☐ Kolej
	☐ Meslek Lisesi	☐ İmam Hatip Lisesi	☐ Açık Lise
	☐ Teknik Lise	☐ Anadolu Lisesi	☐ Fen Lisesi
	☐ Öğretmen Lisesi	☐ Diğer	
Yönerge : Test 30 sorudan oluşmaktadır. Testin cevaplanması için verilen süre 30 dk'dır. Cevap anahtarı test bitiminde yer almaktadır.			

- Vincent Van Gogh'un *Buğday Tarlasında Kargalar (Wheat Field Under Threatening Skies(1890))* adlı eserindeki kargalar neyi ifade etmektedir?
 - Buğdayların olgunlaştığını
 - Sıkıntı ve ölümü
 - Emeğin sömürülüşünü
 - Yaşamı ve dinamizmi
 - Resimde siyah bir lekenin gerekliliğini
- Aşağıdakilerden hangisi Paul Gauguin'in sanatı için söylenemez?
 - Dış dünyayı betimlemek yerine, iç dünyasına dönmüştür
 - Bunalım ve özlemlerini ifade etmeye çalışmıştır
 - Evrensel ve uygarlıktan derine gidişyle en uçtadır
 - Farklı olmak adına ilkelliği resmetmiştir
 - Çağına, uygarlığa ve usçuluğa karşı çıkmıştır
- Modern sanat akımlarının öncülerinden kabul edilen Sembolizmin temsilcileri eserlerinde neyi kullanmamışlardır.
 - Düşsel ve gerçek dışına olan inancı
 - Gizem ve tekinsizliği
 - Rüyaları
 - Değişikliğe uğratılmış durumları
 - Görünenin görüldüğü gibi temsilini
- "Anlatılmak istenen resmin ötesinde başlamaktadır. Yapıt, artık dış dünyanın değil sanatçının gerçeğini yansıtmaktadır". Bu cümleler hangi sanat akımı ile ilişkilendirilebilir?
 - Ekspresyonizm
 - Fovizm
 - Klasizm
 - Akademizm
 - Kübizm
- Francisco Goya'nın *Sağır'ın Evi ya da Siyah Resimler(Black Paintings)* olarak bilinen eserleri neyin simgesi olamaz?
 - Karabasan ve sanrıların
 - Sağır bir adamın evinin
 - Saplantılarının
 - İnsanların imgelemlerinde bulunan biçimlerin
 - Savaşın sebep olduğu korkuların



6. Edvard Munch'un modern sanatın en tanınmış eserlerinden *Çığlık (The Scream (1893))* adlı resmini yapmasının nedeni aşağıdakilerden hangisidir?

- Resme konu olan mekândan geçerken çığlık atan birini görmesi
- Günlük hayatın stres ve gerginlikleri
- Yaşadığı bir panik atak krizi
- Hayata karşı duyduğu kızgınlık ve öfke
- Dikkat çekerek ilgi görme isteği



7. “Gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıkarmıştır”. Bu cümle hangi sanatçıyı tanımlamaktadır?

- James Ensor
- Oscar Kokoschka
- Marc Chagall
- Mark Rothko
- Edward Munch

8. Ernst Kirchner 1915'te yaptığı *Topçular(Gunners)* adlı resminde; çıplak erkek figürleri kullanarak neyi anlatmak istemiştir?

- Doğallığı
- İnsanın ilkelliğini
- Cinsel istismarı
- İncinme duygusunu
- Eşcinselliği



9.

- Toplumun yozlaşmasını
- İnançsız toplumları
- Papa imgesinin yıkılmasını
- Kutsal beden imgesinin çöküşünü
- İnsan ve hayvan arasındaki belirsizliği

Francis Bacon *Çığlık Atan Papa (The Screaming Popes)* adlı resimleriyle neyi sembolize etmiştir?

- I, II, III
- I, III
- III, IV ve V
- I, II
- II, IV



10. Wassily Kandinsky eserlerinde neyi yaansıtmamıştır?

- Teolojik fikirler
- Düş gücü ve bilinçaltı
- Mistizm
- Savaşın vahşeti
- Özlemleri

11. Süprematist sanatçı Kasimir Malevich'in eserlerinde görsel biçim vermek istediği gerçeklik aşağıdakilerden hangisi olamaz?

- Metafizik bir dünya
- Sevgi ve nefret
- Nesnellik dışı bir duygu
- Hiçlik ve boşluk
- Saf duygu

12. René Magritte'in, *Olanaksıza Kalkışmak (Attempting the Impossible)*(1928)) adlı eserindeki figürlerin kim olduğu düşünülmektedir?

- a. Sevgilisi ve kendisi
- b. Annesi ve kendisi
- c. Modeli ve kendisi
- d. Bayan ve erkek modeli
- e. İmgesel figürler



13. “Hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıdır” diyen S. Freud’un bu düşünceleri hangi sanat akımını ile ilişkilidir?

- a. Ekspresyonizm
- b. Rayonizm
- c. Sürrealizm
- d. Süprematizm
- e. Kübizm

14. Joan Miro’nun, 1934 yılında tamamladığı *Kadın(Women)* adlı tablosunun neyi yansıttığı söylenemez?

- a. Yaşayan ve ölmüş olanlar arasındaki bağlantıyı
- b. Şiddet olgusunu
- c. Dönemin yükselmekte olan gerilimi
- d. Aşk duygusunu
- e. Yaklaşmakta olan savaşları



15. Frida Kahlo’nun *Bellek veya Kalp (Memory or The Heart)* (1937)) adlı eserinde kullandığı semboller hayatıyla ilgili hangi gerçeği yansıtmaktadır?

- a. Geçirdiği trafik kazasını
- b. Eşi tarafından aldatılmasını
- c. Çocukluğunda yaşadığı trajik bir olayı
- d. Ailesine karşı kırılganlığını
- e. Hayata nefretle bakmasını

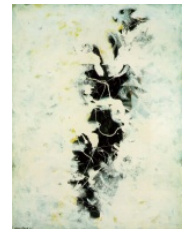


16. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra C. Gustav Jung’un görüşlerinden etkilenerek, sanatı ve toplumu onarabilecek evrensel sembeler için bilinçaltına dönülmesi gerektiği savunulmuştur. Bu görüş hangi sanat akımı ile ilişkilidir?

- a. Ekspresyonizm
- b. Dada
- c. Sürrealizm
- d. Soyut Ekspresyonizm
- e. Süprematizm

17. Jackson Pollock’un 1953 yılında yaptığı eseri *Derin (The Deep)* neyin simgesi olamaz?

- a. Anneden ilk kopuşun
- b. Düşüncelerindeki derinliğin
- c. Sıcaklık ve şefkat yoksunluğunun
- d. Kaybolmuşluğun
- e. Gökyüzünün



18. Mark Rothko’nun resimleri neyin simgesidir?

- a. İçinde kaybolmak istediği boşluğun
- b. Renkli alanların

- c. Siyasi düşüncelerinin
- d. Doğa görüntülerinin
- e. Karmaşa ve düzensizliğin

19. Anselm Kiefer *Dörtlülük (Quaternity)*(1973)) adlı eseri ile ilgili aşağıdakilerden hangisi söylenemez?

- a. Metafizik mekân kullanmıştır
- b. Yeryüzündeki cennet ve cehennem sembolize etmiştir
- c. Sonsuzluk ve yeniden doğuşu sembolize etmiştir
- d. Dini semboller kullanmıştır
- e. Dört mevsimi ifade etmeye çalışmıştır



20.

- I. Yaşam ve ölüm arasındaki sınırı
- II. Bilinç ve bilinçaltı arasındaki sınırı
- III. Şiddeti gündeme getirmeyi
- IV. Sanat ve anti sanat arasındaki sınırı
- V. Cesaretini sergilemeyi

Chris Burden 1971’de yaşamını tehlikeye atarak bir arkadaşından 22’lik kalibreli silahla kendisini vurmasını istemiştir. Chris Burden bu davranışıyla neyi sembolize etmeyi hedeflememiştir?

- a. III, V
- b. II, IV
- c. I, III ve IV
- d. Yalnız V
- e. Yalnız II

21. Hermann Nitsch’in 1984’te gerçekleştirdiği *80. Eylem (80. Action)* adlı seramonisinde bir sığırı kurban edip, iç organları ve kanını malzeme olarak kullanmasının sebebi nedir?

- a. İlgi çekmek
- b. Medyatik olmak
- c. Katarsise ulaşmak
- d. Dini inançları protesto etmek
- e. Ayin yapmak

22. Marina Abramoviç’in gösterilerindeki kendi bedenine yönelik fiziksel zorlamalarda bulunmasının nedeni aşağıdaki seçeneklerden hangisi olamaz?

- a. Ölüm ve acı duygusunu yenmek
- b. Bedenin kısıtlamalarından kurtulmak
- c. Bedenin fiziksel sınırlarını deneyimlemek
- d. İnsan zihninin sınırlarını deneyimlemek
- e. Kadına yönelik şiddeti gündeme getirmek

23. Joseph Beuys’un 1972’de Batı Berlin’de 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleştirdiği *Süpürme (Sweeping up)* eyleminin simgesel anlamı nedir?

- a. Caddelerden eylemin izlerini silmek
- b. Eylemi gerçekleştiren öğrencileri cezalandırmak
- c. Süpürülen atıkları değerlendirmek
- d. Fiziksel ortamın ve zihnin arındırılması
- e. Siyaseti protesto etmek

Aşağıdaki sorularda boşluklara uygun olan ifadeyi seçiniz.

24. Pablo Picasso’nun.....adlı eseri İspanya’da yaşanan iç savaşı, katliamı ve vahşeti sergilemektedir.

- a. Guernica
b. İki Cambaz
c. Yaşam
d. Parade
e. Trajedi
25. “Joseph Beuys’un çalışmalarında sıklıkla kullandığı.....malzemesi psikolojik açıdan önemlidir. Bu malzemeler onun hayatta kalma sebebidir”.
- a. Su ve toprak
b. Besin ve yağ
c. Keçe ve su
d. Yağ ve keçe
e. Su ve besin
26. 1960’lı yıllarda sanatçı ve izleyicilerin bastırdıkları şehvet ve şiddet duygularından arınmaları için gerçekleştirilen.....yaşam ve ölüm içgüdü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım ikilemlerini irdeleyerek dramatize etmiştir.
- a. Kavramsal Sanat
b. Soyut Dışavurumculuk
c. Performans Sanatı
d. Sembolizm
e. Feminist Sanat

CEVAP ANAHTARI

	a	b	c	d	e
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					

	a	b	c	d	e
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23					
24					
25					
26					

EK- 3 ODAK GRUP GÖRÜŞME FORMU

Araştırma Sorusu : “GSE Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin Modernizm sonrası sanatı, sanatçıları ve sanat eserlerini kavramaya yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleri nedir?”

Araştırmanın Amacı : Bu araştırma GSE Resim Öğretmenliği ABD öğrencilerinin, Modernizm sonrası sanatı, sanatçıları ve sanat eserlerini kavramaya yönelik aldıkları eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşlerini, almış ya da almakta oldukları eğitimi araştırmacı tarafından verilen eğitim semineri ile karşılaştırmaları ve bu konudaki görüşlerini öğrenebilmek amacıyla planlanmıştır.

Araştırmanın yapıldığı eğitim kurumu : KTÜ FEF

Tarih ve Saat (Başlangıç-Bitiş) :

Görüşmeci :

Yönerge : Görüşme açık uçlu 5 sorudan oluşmaktadır. Görüşme süresi 1 saat olarak planlanmıştır. Bu görüşmenin sonucunda görüşülen bireylerin kimlikleri gizli tutulacaktır.

SORULAR

1. Çağdaş Sanat Tarihi dersinde aldığınız eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleriniz nelerdir?
 Öğretim elemanı açısından?
 Teknolojik donanım açısından?
 Kapsam açısından?
2. Sanat Eleştirisi Dersine yönelik aldığınız eğitimin yeterliliğine ilişkin görüşleriniz nelerdir?
 Öğretim elemanı açısından?

Teknolojik donanım açısından?

Kuram açısından?

Kapsam açısından?

3. Çağdaş Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi derslerine ilişkin aldığınız eğitim ile eğitim seminerini karşılaştırdığınızda sanatı anlama ve eleştirme bağlamında hangisini tercih edersiniz?

Neden?

4. Eğitim seminerinin çağdaş sanat eserlerini anlama ve yorumlamada yararlı olduğunu düşünüyor musunuz?

Neden?

5. Eklemek istediğiniz herhangi bir şey var mı?