



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**RESİMSEL ÖĞE OLARAK PARÇALILIK, BİÇİM VE KOLAJ
İLİŞKİSİ**

Suzan Öztürk

Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2011

RESİMSEL ÖĞE OLARAK PARÇALILIK, BİÇİM VE KOLAJ İLİŞKİSİ

Suzan Öztürk

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

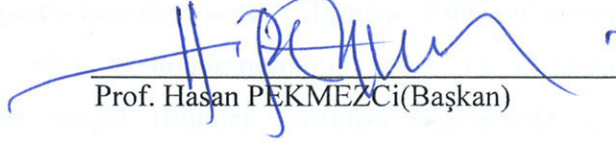
Resim Anasanat Dalı

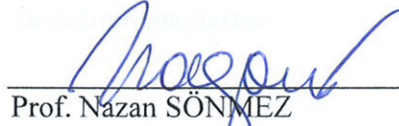
Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu

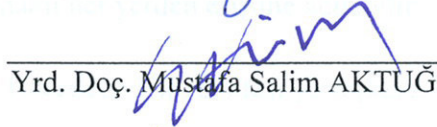
Ankara, 2011

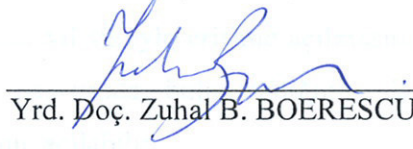
KABUL VE ONAY

Suzan Öztürk tarafından hazırlanan “Resimsel öge olarak parçalılık, biçim ve kolaj ilişkisi” başlıklı bu çalışma, 21.12.2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


Prof. Hasan PEKMEZCi(Başkan)


Prof. Nazan SÖNMEZ


Yrd. Doç. Mustafa Salim AKTUĞ


Yrd. Doç. Zuhar B. BOERESCU


Yrd.Doç.Birsen GİDERER(Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN


Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.12.2011


Suzan Öztürk

TEŞEKKÜR

Öncelikli olarak tezimin yazımından sunumuna kadarki her türlü süreçte bana desteğini ve yardımını esirgemeyerek, beni cesaretlendiren çok değerli hocam Yrd. Doç. Birsen GİDERER'e sonsuz minettimi sunmayı borę bilirim. Daha sonra jüride bulunan hocalarım; Prof. Hasan PEKMEZCİ, Prof. Nazan SÖNMEZ, Yrd. Doç. Mustafa Salim AKTUĞ ve Yrd. Doç. Zuhal B. BUERESCU'ya bundan sonraki çalışmalarımda bana ışık tutacak bilgi ve tecrübelerini aktardıkları için çok teşekkür ederim. Ve son olarak eşim Ulaş ÖZTÜRK'e tezimin her aşamasında yanımda olduğu için....

ÖZET

ÖZTÜRK, Suzan. *Resimsel Öge Olarak Parçalılık, Biçim ve Kolaj İlişkisi*, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2011.

Sanat yaşayan bir ruhtur. Var olduğu sürece bize her daim bir şeyler anlatır. Hisseder ve hissettirir. Sanatçı bu ruh'a biçim verip, varlık kazandırabilmek için ilkin ölü malzemeye hayat vermekle başlar. Sanatçı ve malzemesi arasındaki bu ayın sanat eserinin beden bulmasındaki en önemli süreçtir. Malzeme sanatın ve sanatçının en önemli yaratım kaynağıdır. Malzeme duyguların ve ifadenin temsilcisidir.

Bu çalışmada -malzeme bakımından- sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan kolaj tekniği ele alınmış, resimde yer alış biçimi araştırılmıştır. Kolaj tekniğinin özelliklerine değinilmiş, ortaya çıkış amaçları açıklanmaya çalışılmıştır. Toplumsal olayların olumlu ve olumsuz yönlerinin sanata olan yansımaları, sanatçının değişen yaşam koşulları karşısında takındığı tavır ile yeni anlatım biçimleri arayışına giriş sebeplerine değinilmiştir. Kullanılan malzemenin sanatçıya sunduğu özgürlükle kolajın kullanıldığı farklı disiplinler incelenmiş örneklere yer verilmiştir. Bu bağlamdan hareketle kolaj tekniğini kullanan sanatçıların yapıtları incelenmiştir. Ayrıca biçim ve parçalılık kavramları açıklanıp, kolaj üzerindeki etkisine değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Kolaj, Parçalılık, Biçim, Malzeme

ABSTRACT

ÖZTÜRK, Suzan. *Fragmentation as Pictorial Factor, Form and Collage Relationship*, Work of Art's Report of Master, Ankara, 2011.

Art is a living soul. It always tells us something as long as it exists. It feels and it makes feel. Initially the artist begins with giving life to the dead material in order to give shape to this soul and to bring essence. This ritual between the artist and the material is the most important process for the artwork to find body. Material is the most important creation source of the artist and the art. Material is the agent of feelings and expression.

Used as an artistic mean of expression -in terms of material- collage technique was handled and its way of appearance in painting was researched in this study. Properties of collage technique were referred and reasons for its existence were tried to be explained. Reflections of the positive and negative properties of the social events, the attitude the artist assumes against the changing living conditions and the reasons for the quest for new expression types were referred. The freedom the used material presented to the artist and the different disciplines in which the collage was used were reviewed and the examples were given. From this point of view the works of the artists using the collage technique were reviewed. Furthermore the form and the. Fragmentation concepts were explained and their effect on collage was referred.

Key Words

Collage, Fragmentation, Form, Material.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
RESİMLER DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1	
KOLAJ NEDİR?	3
1. Farklı Disiplinlerde Kolaj.....	3
1.1. Kübizmde Kolaj.....	9
1.2. Dadaizm ve Kolaj.....	19
1.3. 1945 Sonrası Kolaj.....	36
1.4. Türk Resminde Kolaj.....	54
1.4.1. Lütfü Günay.....	54
1.4.2. Sabri Berkel.....	54
1.4.3. Zeki Faik İzer.....	60
1.4.4. Altan Gürman.....	64
1.4.5. Özdemir Altan.....	67
1.4.6. Burhan Doğançay.....	68
1.4.7. İrfan Önürmen.....	71
1.4.8. Bubi.....	73
1.4.9. Bedri Baykam.....	75

BÖLÜM 2

2. BİÇİM MALZEME VE KOLAJ İLİŞKİSİ	77
2.1. RESİMSEL ÖĞE OLARAK PARÇALILIK.....	79
2.2. KOLAJ VE PARÇA.....	81

BÖLÜM 3

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR.....	83
--	-----------

SONUÇ	107
--------------------	------------

KAYNAKÇA.....	108
----------------------	------------

EKLER.....	115
-------------------	------------

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Oscar Gustave Rejlander Two Ways Of Life, 1857.....	7
Resim 2: Georges Braque, Meyve Tabağı ve Bardak, 1912.....	11
Resim 3: Pablo Picasso Şişe, Bardak ve Keman 1912-13 Kolaj	12
Resim 4: Picasso , Gitar, Mart 1913 New York, Modern Sanat Müzesi.....	13
Resim 5: Pablo Picasso, ‘‘Gitar’’1912.....	15
Resim 6: John Chamberlain, Dolores James,1962,190x243x97,5cm, New York.....	
Leo Castelli Galerisi.....	16
Resim 7: Tekerlekli sandalyede oturan Matisse, dekapeler üzerine.....	
çalışırken bir fotoğraf.....	17
Resim 8: Henri Matisse,1953,The Snail, Salyangoz, kesilmiş ve yapıştırılmış kâğıt üzerine guaj, 2,86x 2,87 m.....	18
Resim 9: Kurt Schwitters, ‘‘Nasıl İsterseniz’’1946.....	22
Resim 10: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	26
Resim 11: Man Ray,1966, Dayanıklı Obje, Karışık Malzeme, 23,5x10,8x10,8cm	30
Resim 12: George Grosz ve John Heartfield Dada-merika 1920.....	32
Resim 13: Alexander Rodchenko Mayakovsky’nin bir şiir kitabı olan Pro Eto.....	33

Resim 14: Hannah Höch, ‘Cut with the Kitchen Knife’, Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş, 1919.....	34
Resim 15: Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, fotomontaj, 31,8x25,4cm. 1919.....	35
Resim 16: Robert Rauschenberg ‘‘yatak’’ 1955.....	38
Resim 17: Richard Hamilton, 1956, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir? Kağıt üzerine kolaj 26x24,8 cm.....	40
Resim 18: Andy Warhol, 1967, Marilyn, 36x36cm.....	42
Resim 19: Jim Dine,1962, Summer Tools, Yaz Aletleri, 80x108,203.3x274.3cm.....	44
Resim 20: Joseph Cornell, adsız(medici princess) 1950-52,kutu, 45x28x11cm.....	45
Resim 21: Antoni Berni, 1973,Juanito Flüt Çalarken, Juanito Tocando La Flauta, Kolaj,160x105cm.....	46
Resim 22: Albert Burri,1953, Karışık Teknik ve Kolaj, 130x150cm.....	48
Resim 23: Jean Dubuffet, 1953, Kelebek kanatlarıyla kolaj, 26,5 x 17,5 cm.....	48
Resim 24: Romare Bearden, 1964, Ritüelin Yaygın Varlığı; Baptizm, 34x48 cm.....	50
Resim 25: Romare Bearden, 1967, Illusionists at 4 p.m. ,30x40 cm, Koleksiyon Cordier-Ekstrom Galleri.....	51
Resim 26: Mimmo Rotella, 1963,homage au president, Başkana Saygı, 82x175cm...	52
Resim 27: Jacques Villeglé,1981,Rue Aux Ours, Anonim yırtık afişler, 114x146cm...	53

Resim 28: Lütfü Günay, Duvarda Afiş Yaşantısı (1969) Tuval üzerine karışık teknik, 100x70cm, (Kolaj).....	55
Resim 29: Lütfü Günay, Paslanmanın Direnişi (1986) “Ayrıntı” Sunta üzerine tenekeli kolaj, 100x51 cm Tayyar Eren Koleksiyonu.....	57
Resim 30: Lütfü Günay, Tuvalin Arkayüzü, 100 x 81cm (1984-I).....	58
Resim 31: Sabri Berkel,1982, Kompozisyon,128x161cm, karışık teknik.....	59
Resim 32: Zeki Faik İzer, Kağıt üzerine kolaj, 1967, 65x50cm.....	61
Resim33: Zeki Faik İzer, 1975, isimsiz, Kâğıt Üzerine Guvaş ve Kolaj, 50x65cm.....	63
Resim 34: Altan Gürman, Montaj 5, 1967, Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel,140x140x9cm.....	65
Resim 35: Altan Gürman, Montaj 4,1967, Tahta üz Selülozik Boya ve Dikenli tel, 123x140x9cm.....	66
Resim 36: Özdemir Altan "Kolaj ve Üç Boyutlular" dönemine ait bir çalışma, AÜKT 210x300 cm.....	67
Resim 37: Özdemir Altan, Çok Kişiyile Pano Çalışması,1998.....	68
Resim 38: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, Tuval üzerine kolaj, akrilik, guvaş ve fümaj, 164x287cm.....	69
Resim 39: Burhan Doğançay, 1965-1989, Barry Goldwater, Tuval üzeri kolaj ve karışık teknik,127x 88 cm.....	70

Resim 40: İrfan Önürmen, ‘İsimsiz’Gazete Kâğıdı Üzerine Karışık Teknik, 29 x19 cm.....	71
Resim 41: İrfan Önürmen “‘panik” 2009.....	72
Resim 42: Bubi, Tuval Üzerine Bez, Tahta, İplik ve Akrilik Boya 150 x200x15cm....	73
Resim 43: Bubi, 1995, Kargaşa ve düzen, karışık teknik, 103x131x12cm.....	74
Resim 44: Bedri Baykam Fahişenin Odası, 1981, sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna,120x240 cm.....	75
Resim 45: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kâğıt, kola kutusu, deri kumaş.....	86
Resim 46: Resim 45, “‘Ayrıntı”	87
Resim 47: Resim 45, “‘Ayrıntı”	87
Resim 48: Resim 45, “‘Ayrıntı”	88
Resim 49: Otoportre, 2011, 113x130 cm, kalbur teli, kola kutusu, kumaş, kağıt.....	89
Resim 50: Resim 49, “‘Ayrıntı”	90
Resim 51: Resim 49, “‘Ayrıntı”	91
Resim 52: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kumaş, kâğıt.....	92
Resim 53: Resim 52, “‘Ayrıntı”	93
Resim 54: Otoportre, 2011, 130x113cm, Mdf üzeri; kalbur teli, kumaş, kâğıt, 130x113 cm... ..	94
Resim 55: Resim 54, “‘Ayrıntı”	95

Resim 56: Otoportre, 2011, 130x113 cm,kalbur teli, kamaş, kâğıt.....	96
Resim 57: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kumaş, tül, kâğıt.....	97
Resim 58: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, deri kumaş, kumaş, kağıt.....	98
Resim 59: Otoportre, 2011, 130x113cm, kola kutusu, kumaş, kâğıt, yağlı boya.....	99
Resim 60: Resim 59, “Ayrıntı”.....	100
Resim 61: Otoportre, 2011, 130x113 cm,kalbur teli, kumaş, kâğıt, deri kumaş.....	101
Resim 62: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kumaş, tül, kâğıt.....	102
Resim 63: <i>Mekânsal Çalışma</i> , Ön yüzü, Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, 2011.....	103
Resim 64: <i>Mekânsal Çalışma</i> , Ön yüzü, Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, Hacettepe GSF, Sunum, 2011.....	104
Resim 65: <i>Mekânsal Çalışma</i> , Arka yüzü, Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, Hacettepe GSF, Sunum, 2011.....	105
Resim 66: Resim 63, “Ayrıntı”.....	106

GİRİŞ

Sanat, gören insanın işidir. Sanatçı, sanat yapıtını oluştururken mutlaka dış dünyadan etkilenimlerini yansıtır. Sanatçının her daim algıları açıktır. Çevresinde gördüğü, duyarsız kalamadığı her olgunun üzerine gider. Sanatçı için eseri, en açık gerçekliğidir. Bu bağlamda kendi gerçekliğini ortaya koymak ister. Yaratma edimine geçmeden önce algıladıklarını, kafasında tasarlar. Düşüncelerinde var olanları aktarabilmesi için de biçim verme yoluna gider. Gün geçtikçe değişen ve her gün daha fazla biçim değiştiren sanata yorum verme arayışları, her sanatçı için zor ve sancılı bir süreçtir. Kafasında kurguladığı şeye biçim ve varlık kazandıra bilmesi için malzemeye ihtiyaç duymaktadır. Her sanatçının malzemesi farklıdır. Heykeltıraşın malzemesi taş, ressamın ki boya, şairin ise sözcüklerdir. Ama asıl burada bahsetmek istenilen, malzemenin çeşitliliği ve farklılığından kaynaklanan durumlardır.

Bir ressam için metal! Malzemesini oluşturan en temel unsur olabilir. Metal, bir boya gibi ve en az onun kadar bize haz verebilen bir malzemeye dönüşe bilir mi? Aynı şekilde bir tahta ve cam parçası? Bu malzemeler her ne kadar mimarının ve heykelin söylemleri ile ilgili oluşumları tamamlayan nesnelere ise de, resim sanatının pozitif yaklaşımlarına da gayet iyi cevap verebilir. Daha açık söylemde bulunursak eğer; doğada bulunan herhangi bir nesne, sanatçının ona yüklediği değerle bir sanat nesnesi konumuna gelir. Bu yönleme en uygun teknik kolajdır. Kolaj elde bulunan her türlü malzemenin (kağıt, gazete, fotoğraf, vs...) bir yüzey üzerine uygulanmasıyla oluşur.

Hafızamızı biraz gözden geçirirsek, kolaj'ı kullanmayan hemen hemen hiçbir çocuk yok gibidir. Aslında anaokullarında, resim derslerinde, uyguladığımız yöntemdir kolaj. Yeni yıl kartlarını süslediğimizde, pamuktan kardan adam figürleri yaparken, sihirli perinin esasına küçük pembe pulları yapıştırdığımızda, yerli malı haftası için yapılan kartondan taç'a meyve motiflerini renkli kâğıtlarla keserek oluşturduğumuz kolajlar; her ne kadar estetik kaygılar doğrultusunda yapılmış olmasalar da, estetik bir haz aldığımız kesindir. Çocukluk yıllarımızda belki zaman geçirdiğimiz için yaptığımız, belki de yaratıcılığımızı geliştirdiğimiz bu tekniği estetik kaygılar içerisinde resimsel anlamda ilk kullanan kişiler Braque ve Picasso dur.

Braque ve Picasso resim dışı unsurları estetik kaygılar içinde kullanmışlardır. Daha sonra Duchamp'ın “ hazır-nesne” ile sanat yapıtını bağımsız bir olgu olarak sunmasıyla, sanat ve nesne kavramı da değişmeye başlamıştır. Böylece tanıdık bildik nesnelerin sanatçılar tarafından başka bir biçimde yeniden kurgulanabileceği gerçeği ortaya çıkmıştır.

Bu raporda sanatın farklı bir görsel dili olan kolaj ele alınmıştır. Bölüm 1'e kolajı tanımlayıp, farklı disiplinlerde nasıl kullanıldığına bakılıp, daha sonra bu tekniğe hakim olan sanatçılara ve eserlerine yer vermekle başlandı. Braque, Picasso, Juan Gris, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Richard Hamilton gibi sanatçıların yanı sıra; Türk sanatçılarından Lütfü Günay, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve daha sonra Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın öncülüğünü yapmış Özdemir Altan, Altan Gürman, Burhan Doğançay gibi büyük ustaların resimlerinden örnekler oluşturulmuştur.

Bölüm 2'de biçimin ve resimsel öge olarak parçalılığın tanımıyla beraber, bu iki kavramın kolaj ile bağlantısına ver verilmiştir. Gerçekte başka bir biçimde hizmet eden parçaların, kolaj vasıtasıyla nasıl bir sanatsal olguya dönüştüğünü, parçaların nasıl bir bütünlük oluşturduğunu ve bütünlüğün yanı sıra parçaların kendi başına da anlamlar içerdiği üzerinde durulmuştur.

Bölüm 3'te, Bölüm 1'de ele alınan kolaj konusunu destekleyen resimsel çalışmaların ayrıntılı olarak açılımları yer alacaktır.

BÖLÜM 1

KOLAJ NEDİR?

Kelime anlamı olarak Kolaj; Fransızca yapıştırmak anlamına gelen “coller” kelimesinden türemiştir. Kolaj elde bulunan her tür malzemeyi yüzey üzerine yapıştırma ile elde edilir. Kolaj yöntemi, sanat dışı bir gerçekliğe ait bir nesneyi örneğin; gazete kâğıdı, kumaş, duvar kağıdı, posta pulları, afişler, fotoğraflar vb. hazır nesnelerin bir pano ya da tuval düzlemine uygulanmasıyla oluşturulan bir yöntemdir. Kolaj, birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen, hatta aykırı gibi duran bazı formları bir araya getirip beklenmedik bir espri içine sokarak izleyiciyi şaşırtır.

1. Farklı Disiplinlerde Kolaj

Sanatçı sürekli eserlerini oluşturabilecek yeni yöntemlerin arayışı içindedir. Kolaj tekniği de bu yöntemlerin en başında gelmektedir. İfade biçimi olarak, geleneksel ifade biçiminden oldukça farklıdır. Kullanılan malzemelerin farklılığı bakımından sanat tarihinde yerini almıştır. Gazete kesikleri, cam, sigara paketleri, kum, metal gibi yabancı daha başka birçok malzeme yardımıyla yepyeni biçimler oluşturmak istenilmiştir. Kolajın malzeme bakımından çok farklı oluşu, bir öncülük niteliğindedir. Artık sanatçının her türlü aracı kullanmaya hakkı vardı. “Bunlar sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okuyordu” (Berger, 1999 s.65). Berger’in söylemi ile de kolaj bir başkaldırıdır. Sanatsal gereçlere ait olamayan bu objeler, sanatçıya yeni bir ilhamın kapısını açmıştır. Bu bağlamda sanat, malzeme bakımından çok seslilik özelliği taşımaktadır. Bu çok seslilik sayesinde eser malzeme bakımından yeni bir yapılandırma içinde anlamlandırılır.

Kolaj tekniğinde kullanılan, gerçeklikten alınan nesnelere, başka bir yapılandırma içine konularak, başka söylemlere dönüşmektedir. Artık eskisi gibi kullanılan bir obje

değildir, sanatsal bir ürünün parçası olmuştur. Öte yandan dokusu, rengi, yapısı bakımından da eskisi gibidir de... Nesnedeki bu iki zıt söyleme en iyi Krausse'nin yorumu açıklık getirmektedir. “Hem gündelik nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar. Bu nedenle kübist kolajlar hem çok soyut. Hem de gayet gerçekçiler. Bu kombinasyon içinde, sanat ile gerçek arasındaki bağlantıyı sorgulayan birer medyuma dönüşürler”(Krausse, 2005, s.95).

Genelde kolaj, ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak birlikteliği olarak algılanır. Bu bütün içerisinde parçalar, aralarında kurdukları etkileşimle, kendilerine özgü hareketli bir bağ kurarlar.

Kolajın tarihsel süreçte nasıl oluştuğuna bakarsak, çok eskiye dayandığını görürüz. İlk kolaj örnekleri hobi ve süsleme amaçlı kullanılmıştır. “ Kraliçe Victoria çağındakiler, mecmua ve yeni yıl kartlarından kesilmiş parçalarla oda bölümlerini, şömine ve ocak paravanlarını kolaja benzer bir türde süslerdi”(Adalı, 1996, s.67). Bu çeşit salt süsleme olarak kullanılan kolaj yöntemine Uygur Türklerinde de rastlamaktayız. “Aplike” etme (uygulama/yerleştirme) “ aplikasyon” denilen yöntemle, deriden hayvan, insan ve bitki motifleri keserek keçe üzerine yerleştirmişlerdir. Aynı şekilde dekoratif amaçlı kullanım için; “Bizans, Rus ve benzeri ikonaların, madeni kaplamalarla kaplatılmalarında dinsel anlamlar kazanan kolaj çeşidini de saya biliriz”(Adalı, 1996, s.67).

Herta Wescher kolaj kullanımını daha da eskiye dayandırır. Ona göre, ilk olarak kolaj Japonya’da yapıştırma kağıtların hazırlanarak koşukların yazıldığı bir düzlemde görülmektedir. Altan Adalı’nın aktarımı ile Wescher’e göre kolaj;

Kolaj 1000 yıllık bir oluşturdur. Japonya’da, ortaçağda yapılmış bir sanattır. Yeni yıl için hazırlanmış şiirli kartlara, şiirsel parçaların grafik yazılarda bütün değerini bulması için, parşömenin tonunda kalın kâğıtlara yapıştırılmış renkli ipek kâğıtlar ya da değerli kartonlar üzerine bir fikri anlatan simgeler çizilirdi. Hattatlar fırçayla planların konturlarını çizerken, alttan yapıştırılmış kâğıdın dalgalanmalarına uyarlardı. Altın ve gümüş kâğıttan kesilmiş yıldızlar, yüzey üzerine serpiştirilirdi. Kompozisyonlar, metinlere göre değişik düz çizgiler, dikdörtgen biçimler yırtılmış kâğıtların silüetlerine karışırdı Figüratif anlatımdaki bu işler ve sanatçılar anonimdirler (Adalı, 1996, s.67).

Tüm bu örnekler, kolaj sanatının –basit anlamda- çok eskiye dayandığına dair bilgi vermektedir. Ama “...gene de, kolaja bir boyaresiminkine eşit bir ifadesel içerik

yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyinde yükseltenler, kübistler olmuştur’’ (Cabanne, 2009, s. 324).

Resim dışında kolaj, sinemadan, müziğe, yazından, fotoğrafa, reklam afişlerine değin geniş bir uygulama alanı bulur. Yazından örnekle başlarsak, Dada akımının en önemli şairlerinden Tristan Tzara, şiirlerini oluştururken, rastlantısallık sonucu oluşan kelimelerden ve bu kelimelerin bir arada farklı anlam yaratması içinde kolajdan yararlanmıştır.

Tristan Tzara... Romanyalı şair... Dada akımının önemli şairidir. Rastlantısallık üzerine durdu... O'na göre rastlantısallık, sistematize edilmiş bir akılcılığın ortaya çıktığı tüm empozelerin üstesinden gele bilirdi. O bu düşünceden yola çıkarak, küçük kâğıtlara yazdığı kelimeleri şapkasının içine doldurur. İçlerinden bir kaçını çeker ve bu kelimelerle bir anlam oluşturabilecek şiirler yazardı... (Zeytinoglu, 1998,s.35).

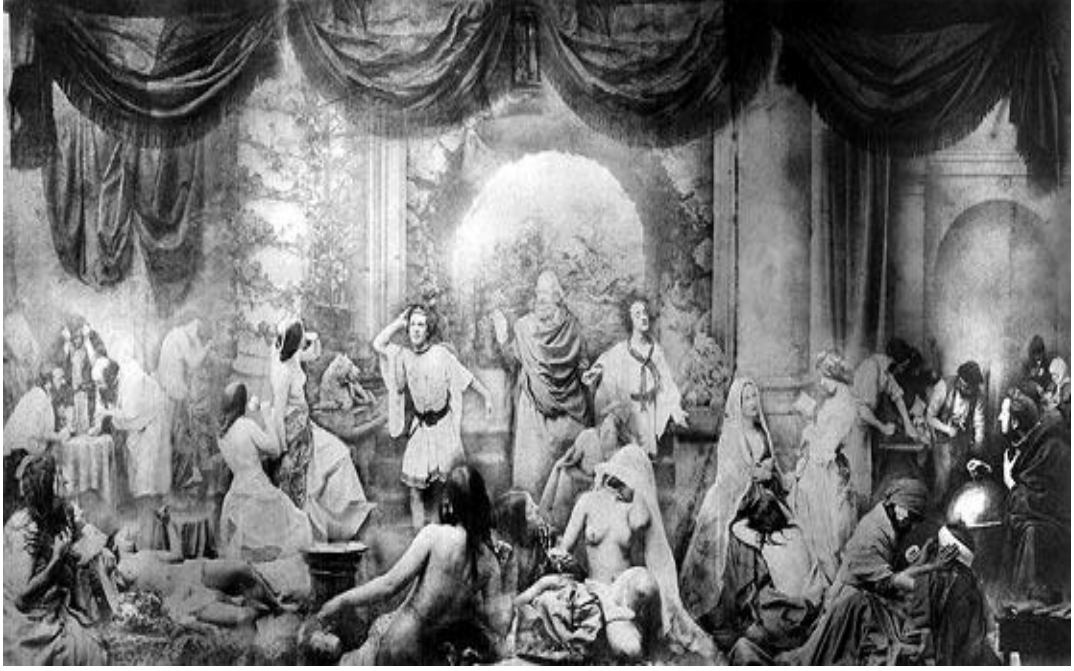
Tzara gibi, Apollinaire de şiirlerinde bu tekniği kullanmıştır. Şair Apollinaire; modern bir insanın yaşantısını yansıtmada yapıştırma resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşünden yanaydı. Bu görüşle birlikte, Apollinaire duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir biçimde, ama kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde yan yana getiriyordu. Aynı şekilde; kolaj tekniğinin kullanıldığı bir başka yazın olan, Joyce'un ‘‘Ulysses’’i, kolaj tekniği ile yapılan kompozisyon örneğidir. Bunların yanı sıra Aragon; kolajı yine bu bağlamda ama farklı bir şekilde ifade etmiştir. Ona göre; her alıntı, bir kolaj olarak görülebilir. Başkasının yazdığı bir yazıdan alıntı yaparak, kendi yazdığı metne aktarımını kolaj olarak adlandırır. William Burroughs; eserlerinde cut-up tekniğini kullanmış, çeşitli metinlerden kestiği parçaları bir araya getirerek kolajı edebiyatta da kullanmıştır. Bu yazınsal örneklerle birlikte akla gelen bir diğer yazınsal nitelik taşıyan kolaj örneği tiyatro metinleridir.

Tiyatro alanında, kullanılan yazınsal metinlerde alıntıya dayalı olarak kolajı görmekteyiz. Tiyatro metinlerindeki eğilimler, değişimleri niteleyen bazı unsurlar içermektedir. Bunlar kolaj, metinlerarasılık, meta-drama ve metinsel teatrallik gibi kavramlardır. Bu kavramların her biri diğeri ile iç içe geçerek bir anlam oluşturacak biçimde ele alınırlar. Metinlerarasılığı kullanan tiyatro, gidip geldiği metinler arasında bir bağlantı kuramazsa, anlam oluşumu montaja ve bununla birlikte metnin yapısının kolaja dönüşmesi kaçınılmazdır. Tiyatro metninin kolajla oluşturulması, ayrıca yazının

materyal değerine de dikkat çekmektedir. Tiyatro metinlerinde bu işi Türkiye’de ilk kez 1974’te Nazım Hikmet’in şiirlerinden “Kerem Gibi” adlı çalışması ile Genco Erkal yapmıştır. Ayrıca Erkal, Bertold Brecht’le Nazım Hikmet’in şiirlerinden, Aziz Nesin’in köşe yazıları ve öykülerinden ve Haldun Taner’in oyunlarından seçmelerle oluşturduğu “Merhaba” adlı yazısını da kolaj yöntemi ile oluşturmuştur. Ayrıca “ Zeliha Berksoy’un Ergin Orbey’in düzenlemesiyle 1978’de sunduğu, “ Taranta Babu’ya Mektuplar” ve “Jakond ile Siyau”, Vasıf Öngören’in uyarladığı “Memleketimden İnsan Manzaraları” Murathan Mungan’ın Orhan Veli şiirlerinden oluşturduğu “Bir Garip Orhan Veli” bu alanı zenginleştiren diğer kolajlardır”(Göktaş, 1999, s.45-46).

Yaratıcı etkinliği harekete geçiren Kolaj, bazı bestecilerin ilgisini çeker ve müzik sanatında da yerini alır. Besteciler, orkestralarında bulunan çalgılarına seçenek olarak, başka ses kaynaklarını da kullanılabileceğini göstermek istemişler ve bu kaynakları kullanarak bazı deneyler yapmışlardır. Bu besteciler ses makinelerini bulmakla kalmadılar, aynı zamanda yazı makinelerinin, telefonların, polis düdüklarının ve Klaxon adlı şirketin 1914 yılında piyasaya çıkardığı arabalardaki elektrikli kornaların seslerini de kullanmışlardır. Arvo Pärt’da müzikte uyguladıklarıyla kolaj tekniğine örnekler vermiştir. 1966 yılında yapmış olduğu "ikinci Senfoni"si ve “Collage on B-A-C-H” çalışmalarını ekstra-müzik elementlerine yer vererek kolaj tekniği ile oluşturmuştur (Başaran, 2006 s.15)

Kolajı kullanan bir diğer disiplin de fotoğrafıdır. Bu bağlamda, kes yapıştır tekniğini fotoğrafta kullanan ilk isimlerden olan Oscar Rejlander otuz negatifi bir araya getirerek “Two Ways of Life”, (1855) oluşturdu (Resim 1). Aynı şekilde John Heartfield bugün adına “fotomontaj” dediğimiz yöntemi kullanarak; fotoğraftan kestiği parçaları başka bir fotoğrafa yapıştırarak yeni bir fotoğraf elde etmiştir. Heartfield’in en bilindik çalışmaları 1916’da “herkes kendisinin futbol topudur”, 1932’de yaptığı “Üst insan Adolf” ve sosyalist parti afişi olan “Sosyalleşme ilerliyor” adlı fotomontajlarıdır. Heartfield’in montajlarının karakteristik özelliği, siyasal mesaj vermeleri ve anti-estetik unsurlar taşımasıdır.



Resim 1: Oscar Gustave Rejlander Two Ways Of Life,1857.

Benzer bir şekilde David Hockney fotokolaj tekniği ile yaptığı işlerinde, aynı konuyu seri çekimlerini yaparak ve bunları daha sonra bir tema içerisinde birleştirerek değişik fotoğraf çalışmaları oluşturmuştur. Malzeme olarak polaroid ya da negatif kullanan Hockney'in farklı yönlerden çekilen ve daha sonra bir yüzey üzerinde birleştirilen bu fotoğrafları, Kübist sanatçıların eserleri gibi farklı açıları vermektedir. Fotoğraf sanatçısı Paul Strand, fotoğrafın doğasının yönlendirdiği bir estetiği savunuyor ve kendi öğretisini farklı bir biçimde uyguluyordu. Paul Strand, gündelik gerçeklerin fotoğraflarını, biçimleri yarı-soyut düzenlemeler haline getirerek çekmiştir. “Strand’ın, “Soyut Sandalye, Twin Lakes, Connecticut” (1916) adlı çalışması esin kaynağının kübist kolaj olduğu bellidir” (Smith, 2004, s.109). Kübizm’den esinlenen bir diğer fotoğrafçı da Florence Henri’dir. Cansız objelerin fotoğraflarını çekerek, düzlemler ve formlardan, soyut denilecek dekoratif kompozisyonlar yaratmıştır.

Sanatlararasılık iki sanatın birbiriyle alış-verişinden, birbirlerine kattığı değerle ilişkilidir. Bir sanat dalı, bir diğer sanat dalından beslenir. Fotoğraf ve resim sanatı da aynı alışverişin içindedirler. “Fotoğrafın icadından başlayarak resimle fotoğraf arasında daha çok bir yarıştan, bazen de bir işbirliğinden, bir etkileşimden söz etmek daha doğru

olabilir’’(Sontag, aktaran: Giderer, 2003, s. 89). Günümüzde de bu tutum halen devam etmektedir. ‘‘Nasıl ki fotoğrafçılık ilk zamanlarda, tuval resminin yardımcısı, ressamın hizmetkârı konumunda ise, bugünde sayısal imgeleme yöntemleri ilk iş olarak fotoğrafçılığa yardım ediyor. Gerçektende photoshop ve benzeri programlar bu güne kadar elle yapılan trüklerin yerini alıyor. Artık birden fazla negatiften tek baskı, üst üste bindirme pozlamalar, kolaj ve montaj görünümünde işler ve her türlü rötuş bilgisayar kullanılarak kolaylıkla yapılabilir (Topçuoğlu, 2010, s.120).

Film her şeyden önce bir ‘‘fotoğraf’’ tır. ‘‘Hareketli fotoğraftan, bir sanat dalı olarak sinemanın gelişmesi iki önemli başarıdan kaynaklanır. Amerikalı yönetmen D.W.Griffith (David Wark Griffith) bulunduğu ileri sürülen yakın çekim close-up ve Ruslar tarafından keşfolunarak kısa-kesme (short-cutting) adlandırılan yeni bir birleştirme yöntemi’’ (Hauser, 1995, s.423-424). Bu iki montaj yöntemi, sinema sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Sinemada montaj, gerçekliğin içinde oluşan kurgunun ve kurgu içinde meydana gelen gerçekliğin tekrar sunumudur. Sergei Eisenstein’in ‘‘Potemkin Zirhlisi’’ filminde de aynı yöntem kullanılmıştır. Ayrıca; Pudovkin’in ‘‘St. Petersburg’un Sonu’’, yine Eisenstein’in ‘‘Ekim’’ adlı filmlerini de montaj tekniğine örnek olarak gösterebiliriz.

Kolaj mimarinin söylemleri arasında da yerini bulur. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte kağıt, makas ve yapıştırıcı kullanılarak yapılan kolajlar artık dijital ortamlarda yapılmaya başlanmıştır. Picasso, Braque ve Gris’nin yapıtlarındaki gibi artık bakır değildir kolaj; dijital ortamın sağladığı kolaylıklara ayak uydurmuştur. Bilgisayar ve simülasyonla yapılan kolajlar her geçen gün artmaktadır. 1960 yıllarında hakim olan Avant-garde sanatın etkilerine, mimarlık da girmiştir. 1961 yılında İngiltere’de altı mimarın kurduğu Archigram grubu, mimaride kolajı kullanan ilk örnektir. Her ne kadar 1919’da ilk olarak Paul Citroen her çeşit bina, foto ve kartpostalı birleştirerek heybetli, muazzam şehirler oluştursa da, Archigram grubu teknolojiyi kullanmasıyla farklı bir örnek teşkil eder. ‘‘Archigram’ın çalışmalarında kolajın kullanılması bilinçli bir tercihtir; form ve içerik arasındaki bu kasti çatışma ile geleneksel bir araya getirme anlayışının kırılması hedeflenmiştir’’(Özkuş, 2006,s.169).

Günlük hayatta kullanılan nesnelerin, sanat yapıtında bilinçli bir şekilde kullanılması modern sanatın bir göstergesi niteliğindedir. Kolaj eserde, kopukluk ve ayrışıklık yaratır. Birçok disiplinin kolaj tekniğini kullanmasıyla beraber, bu tekniğin gelişerek, sadece teknik değer dışında farklı bir sanat anlayışını da beraberinde getirmiştir. “Teknik yönünde gelişen bir collage sanatı, giderek başlı başına bir resim türü olacaktır”(Tunalı, s.2008, s.175). Tunalı'nın da söylemiyle kolaj teknik anlamda öne çıksa da giderek kendine özgü bir resim türü olmuştur. Böylelikle sanatçı malzeme üretirken resim dışı unsurları kullanmasıyla, kendine dev bir özgürlük alanı açmıştır.

1.1. Kübizmde Kolaj

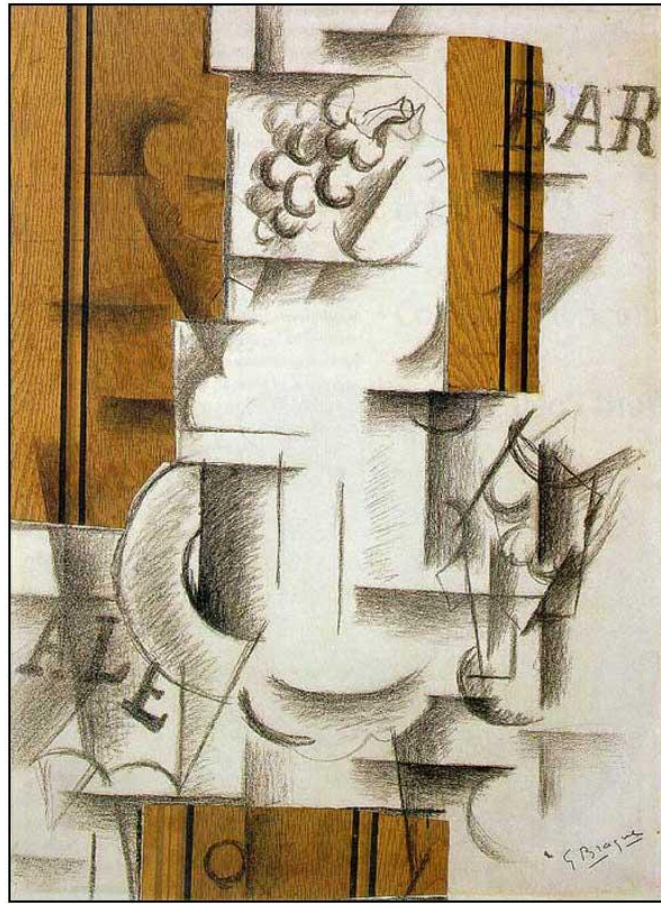
Öznede ne varsa nesnede de vardır; hatta fazlasıyla.

Goethe

Kübizm ile birlikte, Batı'nın tasarım tarihinde, Perspektif'in neredeyse sekiz yüzyıldır egemen olmuş klasik odaklanma süreci parçalandı. Bakma/Bakılma yasaları tersyüz edilmişti artık, Yapıt'ın mekezi'nin yerinden oynadığına tanık oluyordu şimdi: Çoğul kaynağa çoğul bakışlı göz gerekecekti. Bir düzlem olmaktan çıkardı resmi Kübizm: Ona yontunun, dahası nesnenin boyutlarını taşıdı (Batur, 2000, s.5). Kübizm sadece resme bakışı değiştirmeyip, resim sanatına da farklı yenilikler getirmiştir. Resim, sadece plastik yüzeyle elde edilebilir anlayışı, kübizmle birlikte değişime uğramıştır. Resim boyanın dışında başka bir gerçeklikle tanışır, kolaj!

Plastik sanatlarda kolajı ilk olarak-*estetik anlamda*- Kübistler kullanmıştır. “Aslında bu, yalnızca yüksek sanat açısından yeni bir tekniktir. Kesip yapıştırma teknikleri, çoğunluğunu kadınların oluşturduğu amatör sanatçılar ve hobi olarak tasarımla uğraşanlar tarafından uzun süredir kullanılmaktaydı. Öncü Kübistler, bu teknikleri kullanarak sanatın üstündeki gizem perdesini yırtma, sanatı yeniden dünyevileştirme arayışı içindeydiler” (Smith, 2004, s.84). Bu anlayışla birlikte Kübizm sanata bir takım

özgürlükler getirmiştir. Yani “Kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder”(Krausse, 2005, s.94). Sanatı, doğal gerçekliğin yanında bağımsız bir organizma ve gelenekçi resimsel çözümlerinin yadsınması olarak düşünen kübist kavram; gerçeği belli bir ölçüde dolaysız anlatmak yerine yeni anlatım yollarına yönelmiştir. “Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır”(Antmen, 2009, s49). 1912 Eylül aylarında kübist ressam Braque daha önce desenlerinde kullandığı yapııştırma kâğıdı, tuvalerinde de kullanmaya başladı. Braque “Papiér collé” olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen, kendine özgü bir kolaj tekniği geliştirmiştir. Braque; gerek boyaya kattığı metal tozu, kum ve küllerle ya da taklit ettiği baskı yazı ve doku efektleriyle, gerekse “Papiér collé” ler kullanarak Analitik Kübizm’in kolajla elde edeceği yeni gerçeklik anlayışının öncüsü olmuştur. Braque’ın “Pipolu Adam” (Eylül 1912) adlı tablosunu, erkek figürünü karakalemle, arka planı da ahşap izlenimi veren bir duvar kâğıdı kullanarak tamamlamıştır. Aynı zamanda yaptığı “Meyve Tabakası ve Bardak” (Resim 2) adlı eserinde de kolaj tekniğini kullanmıştır. Bu resimde çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırmıştır. Arkada duran duvar kâğıdı resmin en gerçekçi öğesi gibi öne çıksa bile aslında biz onun yalan olduğunu bilmekteyiz. Yine 1913-14 yılında oluşturduğu “Bardak, Sürahi ve Gazete” tablosunda da aynı tekniği kullanmıştır. 1913’te yaptığı “Oyun Kâğıtları ile Natürmort” adlı eseri yalnız kara kalem ve yağlıboya kullanarak diğer resimli kolajlarıyla benzer özellikte yapılmıştır. Fakat ahşap gibi duran bölümler duvar kâğıdı izlenimi verse de duvar kâğıdı değildir. Ahşap görünümü vermek için bu yüzeye tarak ile damarlı bir görünüm verilmiştir.



Resim 2: Georges Braque, Meyve Tabakası ve Bardak, 1912.

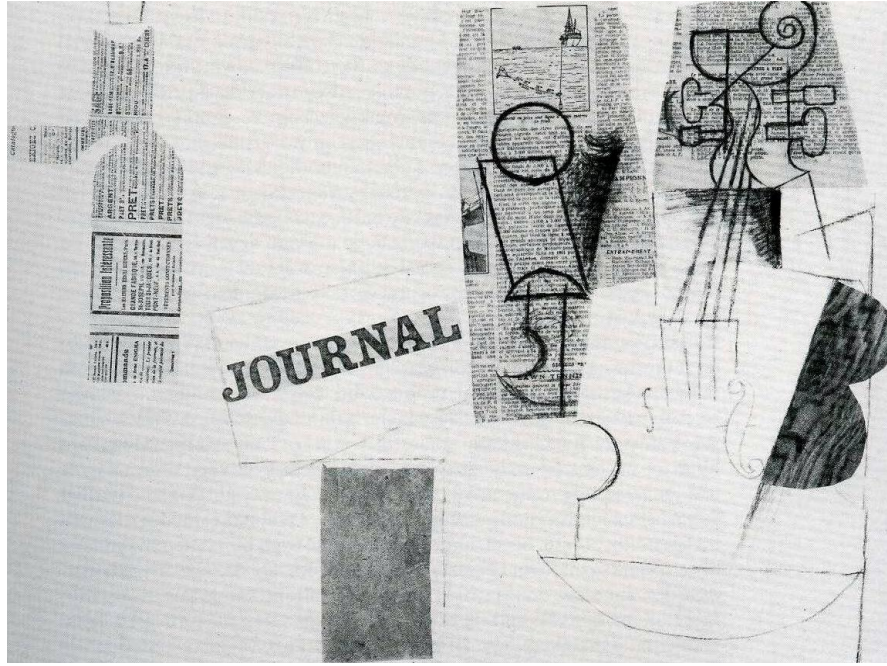
Bu dönemde Picasso da aynı yöntemle resimler yapmaya başlamıştır. Zaman zaman yapıştırdıkları kâğıdın üzerini de boyayarak üç boyutlu bir etki vermek amacı ile gerçeklik duygusu yaratmaya çalışmıştır. Picasso “Kâğıt tuval kadar dayanıklıdır ” der ve ekler:

İleride kimse tablo diye bir şey bilmeyecek, tablonun yol açtığı öykü bilinecek yalnızca. Tablonun uzun süre yaşaması ya da yaşamaması, o kadar da önemli değil. Tablolar eskidikçe onarılacak; ancak bir tablo, yarattığı söylemle ayakta duracak, bir başka şeyle değil. Kâğıt yapıştırma da, başka her türlü teknik gibi, kendi söylemi içinde yer alacak (Gertrude, 2007, s.34).

Resimde kullanılan malzemelerin değişmesiyle Picasso'nun yaratıcılığı üst seviyeye ulaşmıştır. Eskiden nesnelere yeniden birleştirmek için parçalarken, şimdi parça halinde bulunan malzemeyi, birleştirmeye çalışmıştır. Picasso kolajla, yaratıcı güçlerini harekete geçirebilen ve kendi iç dünyasına uygun özgün bir dil oluşturmuştur.

Picasso'nun yalnızca adı bile estetiğin krallığındaki yeni bir düşüncenin ifadesini akla getirir...[...] Picasso ve çağdaşları arasındaki en önemli farklardan biri, onun yapıtlarının kesintisiz üretiminde, bugüne kadar, herhangi bir zayıflık veya yineleme belirtisi göstermemiş olmasıdır. Yapıtlarındaki tek daimi eğilim, zaman içinde yırtıcı anlatımlar kazanmış olan keskin bir lirizmdir. Bazı zamanlar dünya, körü körüne güvenebileceği kişiler arar –bu biçimde bir tapma dinsel bir gönül eğilimiyle karıştırılabilir ve mantığı aşar, bugün doğüstü sanatsal duyarlılıkların binlerce heveslisinin, onları hiçbir zaman düş kırıklığına uğratmayan Picasso'ya başvurmasının kökeninde bu vardır, M.D. 1943 (Duchamp, 2000, s.157).

1912 yılının başlarında Picasso ‘‘Mektup’’ adlı eseriyle ilk kolaj örneklerini vermeye başlar. Oval bir tuvale yağlı boya uyguladığı eserinde, bir zarf üzerine gerçek bir pul yapıştırılmıştır. Daha sonra Picasso ünlü ‘‘Bambu Sandalyeli Natürmort’’u (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo bardak gibi kübist nesnelere yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştır’’ (Lynton,1982, s.63).



Resim 3: Pablo Picasso Şişe, Bardak ve Keman 1912-13 Kolaj.

Picasso'nun ‘‘Şişe-Bardak ve Keman’’ (Resim 3) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, diğer bölümü ise tahtaya benzetilerek yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak çizimi bulunmaktadır. Şişe ise bir gazeteden kesilerek oluşturulmuştur.

Picasso ‘‘Gitar’’ (Mart 1913) adlı eserinde (Resim 4), objeyi az sayıda tanımlayarak betimlemeyi amaçlamıştır. İmgeyi taklitçilikle değil de biçimci düzeyde tanımlamak için günlük materyallerden yararlanmıştır ve ortaya çıkan sonucun başarısı karşısında Cocteau şoyale demiştir: ‘‘En büyük hayalim, müziği Picasso’nun gitarından dinlemek’’ (Artbook, 2001, s.87).



Resim 4: Picasso, Gitar, Mart 1913, New York, Modern Sanat Müzesi.

Picasso, belli bir süre sonra, düz satıh üzerindeki bu düzlemlerden oluşan resimlerini başka bir boyuta taşıdı. Kolajda kullandığı tekniği, üçüncü bir boyut oluşturmak için kullanmaya başladı. Böylelikle Picasso kolaj tekniğini üç boyuta aktarmasıyla assemblaj tekniğinin de ilk örneklerini vermiştir.

Asemblaj(ing. Assemblage) 20.yy sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimi. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerle oluşturmayı yadsıyarak, onu sanatsal amaçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyile üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilmesiyle yaratılır. Fotomontaj, kolaj ve junk heykel birer assemblaj türüdür (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.37).

Buna ilk örnek Picasso'nun "Gitar" adlı çalışmasıdır (Resim 5). Artık kolaj tekniği bir sonraki aşamasına ulaşmıştır. Bu bağlamda heykel ve resim aynı noktaya gelmiştir.

Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluktan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi -resim de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum-günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır (Lynton, 1982, s.104).

"Picasso bu çalışmayla tuvalin sınırlayıcı yüzeyinden, üç boyutluluğa bilinçli bir şekilde geçiş yapmıştır. Tabaka metal ve tel kullanılarak oluşturulan "Gitar" Konstrüktivist harekete bir itelime kazandırmıştır" (Bitmez, 2008, s.37). Bugün bu heykel tekniğini betimlemek için daha çok konstrüksiyondan söz edilmektedir.



Resim 5: Pablo Picasso, ‘‘Gitar’’1912.

Asemblaj, ‘‘sanat dışı gereç kullanımına eğilim göstermesi nedeniyle zaman zaman rahatsız edici, zaman zaman da şiirsel görünümler alır’’ (Sanat Dünyamız,1995, s.31-32).

Asemblaj tekniğini kullanan diğer önde gelen isimler; Louise Nevelson, Wallace Berman, Joseph Cornell, Karel Appel, Joseph Beuys, Donald Lipski, John Chamberlai, Bruce Conner, Richard Stankiewicz, H.C. Westemann’dır.

Junk art ise, asemblajın geldiği teknikle farklı bir noktada yer alır. 1950’li yıllarda Avrupa ve ABD’de yaygınlaşmıştır. ‘‘zellikle heykel sanatında geçerli bir anlayıştır. Bu anlayışta çalışan sanatçılar, yapıtlarını ağdaş endüstri uygarlığının artıklarından, resimdeki kolaj tekniğini kullanarak oluştururlar. Bu işlem için çoğunlukla makine parçaları yeğlenir’’ (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.152). Dada sanatçısı Kurt Schwitters, Fernandez Arman, Lee Bontecou, Csar, John Chamberlain (Resim 6), Eduardo

Paolozzi, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, Jean Tinguely'nin yapıtları bu çizgide yer alır.



Resim 6: John Chamberlain, Dolores James,1962,190x243x97,5cm, New York, Leo Castelli Galerisi.

Juan Gris (José Vittoriano Gonzalez), Braque ve Picasso'nun tersine renk kullanımından asla vazgeçmez. Kübizme ışığı ve rengi katan, büyük ölçüde Gris olmuştur. “Biraz paradoksal olarak, yapıtlarını çok entelektüel bir biçimde tasarlayan Juan Gris, ilk kolajlarını tekrarlanmış süslemeler belirli lekeler, geniş, renkli kağıt kupürler biçiminde, çok düzenli ritmik yüzeyler yapmak için kullandı” (Adalı, 1996, s.68). Resimlerindeki objeleri kolaylıkla anlaşılabilen boyamalarla bölmüştür. Resim konuları oldukça sınırlıdır: Ev eşyaları ve müzik araçları ile yapılmış natüremortlar, arada bir figür (“Mandolinli Kız”, Penrose Koleksiyonu, Londra) ya da bir porte (“Vollard”, Puşkin Müzesi, Moskova). Stereometrik parçalar ve kristalize edilmiş biçimlerden oluşan kompozisyonlarını, herhangi bir mekânsal çevre yaratmadan, tuval üzerine yerleştirmiştir. Resimlerindeki üçüncü boyutu da ancak renk tonlandırmalarıyla sağlamıştır. “Kübizmin ‘bireşimci’ (sentetik) aşamasında Gris, Kâğıt yapıştırma resimlerinde kesik parçaları, değiştirilebilir bir biçimde resim yapısına zarar vermeden

kullana biliyordu’’ (Turani, 2005, s.588). Kâğıtlardaki objelerini kalem ya da füzüle yüzeyden ayırmıştır. İlk oluşturduğu kolajlarında ritmik düzenlemeler görülmektedir. Bunları yaparken de renkli kesik kâğıtlardan, tekrarlanmış süslemelerden ve lekeden yararlanmıştır. Gris’in titizliği ve süsleme kaygısı resimlerine dingin bir yetkinlik vermiştir. Resimlerindeki geniş ve yatay düzlemler çatışarak birbirlerini dengeler. Juan Gris’in ‘‘le Journal’’ adlı çalışmasını incelediğimizde çok özel bir kolaj örneği olduğunu görmekteyiz. Bu eserde ortada duran bir sürahi, altında ismini resme veren gazete parçası ve her iki objenin altında parça parça duran altlık, masa görevini üstlenmiştir. Malzemenin orjinal olması ihtimali fazla olan tahta da parçaların arasında dır. ‘‘1914’te Juan Gris’in kolajları, geçmişin bağırın, canlı renkleri, yüzeyde tozlaşmış beyazdan, mistik bir havada siyaha doğru erimeleri sıra özleminin bir sonucudur’’ (Adalı, 1996, s.68).



Resim 7: Tekerlekli sandalyede oturan Matisse, dekupele üzerine çalışırken bir fotoğraf.

Henri Matisse, *Le Chant du Rossignol* balesi için hazırlanan bazı dansçı kostümlerinin bir parçası olan kesme modellerden esinlenerek 1920 yılında kâğıt dekupeler kullanmaya başlar. ‘‘1944’ten 1947’ye kadar, içinde kendi el yazısıyla yazılmış bir metinle kesilmiş büyük renkli kâğıtlarla hazırladığı süslü resimler içeren *Caz* adlı bir kitap üzerine çalıştı...[...]Caz’da ‘Makasla Çizim’ başlığı altında şu satırları yazmıştı: Doğrudan doğruya renkli kâğıdı kesmek bana taş oyan heykeltcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor’’ (Lynton, 1982, s.212). 80 yaşını geçtiğinde artık resim ve oyma-baskı hazırlamak zordur. Bu eksikliği, anlatım yolu olarak yeni bir tekniği keşfetmek ve denemek için bir fırsat olarak kullanmıştır.

Matisse, şövale başında uzun süre ayakta durmakta zorlanıyordu. 1948’de, tuval üstüne yağlıboya çalışmalar yerine kâğıttan geniş ölçekli kolajlar yapmaya başlamıştı. İsteddiği şekilleri, yine kendisinin belirlediği renklere boyanmış kâğıtlardan kesiyor, sonra asistanlarının yardımıyla yerleştiriyordu. Ortaya çıkan çalışmalar son derece dekoratif, ama duygusal etkisi açısından çok zariftir. Ancak Matisse’in rengi ve formu ele alış tarzındaki hüner yadsınamaz; sanatın amacı yalnızca hedonizmse eğer, bu çalışmalar da gidebileceği en son noktaya kadar götürülmüş görsel sanattır (Smith, 2004, s.235).



Resim 8: Henri Matisse, 1953, *The Snail*, Salyangoz, kesilmiş ve yapıştırılmış kâğıt üstüne guaj, 2,86x 2,87m.

Matisse'in kâğıt kesmeleri, Picasso ve Kübistlerce kullanılan Papiér collé ve ayrıca Sürrealistler ve Dadacılarından farklıdır. Kullanılan malzemeler benzer olsa da ortaya çıkan sonuçta belirgin farklılıklar vardır. Kolaj tekniğini kullanan sanatçılar genellikle basılı malzeme (gazete, bilet, fotoğraf gibi) kullanmışlardır. Fakat Matisse bunlardan farklı olarak kâğıtları kesip guaj boya ile kendisi boyamıştır.

Stephen Little'a göre kübizm kolajı, sanat yapıtındaki düzlem ile insan ürününün yatay düzlemini birbiriyle buluşturmak için kullanıyordu. Böylelikle sanat yapıtında karşımıza çıkan satıh üzerindeki düz yüzeyler, insan ürünü olan kâğıt, kumaş gibi diğer yüzeylerle buluşarak, düzlemler göreceli bir derinlik kazanmıştır. "Kübistlerin getirdikleri yeni biçimsel akıcı formlar, yeni yüzyılın görsel ve estetik gelişimlerine de yeni kapılar, yeni ufuklar açmıştır" (İnel, 2000, s.45). Günümüzde sanatın yapısını anlamını bilinçli bir şekilde sorgulamaya başladığımızda kolajın hala önemli bir yere sahip olduğunu görürüz. Bugün çağımız insanı teknolojiyi de beraberinde kullanarak kolâja farklı boyutlar kazandırmıştır. Katherine Hoffmann'nın dediği gibi Kolaj; sayısız yeni gerçekliğe öneri veya olanak sağlayabilecek çok katmanlı ve göstergeli yapısı nedeniyle, yirminci yüzyılın bütün sanat formlarının kusursuz tipik bir örneği olabilir.

1.2. Dadaizm ve Kolaj

Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm bir siyasal hareket: Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşıtı olarak ileri sürmek cahilliği ya da kötü niyeti gösterir.

André Breton

Dada hareketi 1916'da Zürih'de başlamıştır. Daha sonra Paris ve New York'da görülmektedir. Zürih, I. Dünya Savaşı'nın açtığı yoksulluğun, açlığın, sefaletin, savaşın beraberinde getirdiği ölüm korkusunun ve dehşet duygularının sığınma yuvasıydı. Zürih'e sığınanlar bazı aydınlar ve yazarlardı. Bunların arasında yazar Alman Hugo Ball ve Richard Hulsenbeck, Romen sanatçı Tristan Tzara ve Macar Marcel Jonco bulunur

ve başlattıkları harekete de “dada hareketi” adını verirler. “Fransızca-Almanca sözlüğünün sahifeleri arasına kâğıt açma bıçağını saplarlar ve bıçağın sivri ucunun tesadüfen üzerine geldiği dada sözcüğünü, hareketin adı olarak belirlerler” (Tunalı, 2008, s.200). Dada, Fransızca çocukların oynadığı tahta at anlamına gelmektedir. “Öyle ki, çocuk, oyuna göre oyuncak ata çeşitli anlamlar yükleyebilir ve bunu yaparken, tamamen tesadüfî, mantık dışı, saçma bir iş yapmış olur” (Tunalı, 2008, s. 200). Bu bağlamda dada hareketi tesadüfiliği, mantık dışılığı temsil etmektedir. Dada hareketinin değişmez bir amacı vardır. Çağın geçerli değerlerine karşı baş kaldırmaktır. Bu bağlamda; Bal’ın aktarımı ile Adem Genç dada için şunları söylemiştir:

Tümel bir başkaldırı olgusudur dada. İnsanlığın, uygarlık adına parçalanmasına isyan eden sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır. ‘dada’. Dada modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku, bir yiğitlik göstergesidir (Genç,1983,s.68; Aktaran: Bal, 2000,s.50).

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede ise rastlantısallığı ön plana çıkaran dadacıların en büyük özellikleri arasında, sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmak hatta yok etmektir. Dadacılar belirli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde, amaçları; yeni bir anlatım yolu aramak değil, sanata karşı bir tavır almaktır. Dada sanatçıları, sanatın tüm us dışı niteliklerini vurgulamak için kübistlerin kolaj tekniği ile Duchamp’ın “Hazır-Eşya”larından yararlanmışlardır. Dadaistlerle birlikte kolaj, farklı anlamlarda ve farklı yaklaşımlarla, sanatın diğer dallarına da kayarak, yeni söylemlere zemin hazırlamıştır. Bu anlamda;

Artık Dadaist kolajla, görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru ortaya çıkmaktadır; bu anlamda, görmenin daha sentetik bir aşamasına karşılık gelir. Uzamın yeni deformasyonlarının yaratıcısı kolaj, asemblaj’a, çevre düzenlemesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlarına ve eylem gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsurudur (Cabanne, Batur, E.(Ed), 2009, s.324-327).

1916 yılında Dada manifestosunu yazan Tristan Tzara, geçerli olan yazın kuralları dışında farklı bir yön geliştirmiştir. Tamamen rastlantısallığa dayanan bu anlayış da, Tzara gazeteden kestiği sözcükleri bir şapkada karıştırarak, rastgele çektiği sözcüklerle dada şiirini oluşturmuştur. Asıl adı Sami Rosenstein olan Tzara, I. Dünya Savaşı’nın yarattığı umutsuzluk ve dengesizlikten kaynaklanan duygularını, protesto eylemleri ve bültenler çıkararak, kendi alanında etkinlikler yaparak gerçekleştirmiştir. Ayrıca Tzara, Fransız Komünist Partisi’ne katılarak, Fransız direnişçilerin arasında yer almıştır.

Tristan Tzara, bir karşı-sanat olarak Dada'nın ortaya çıkışını ve Dadaist duruşu şöyle ifade eder:

Dada, toplumdaki bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımayız biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır? (Tzara, 2009, s.317).

Kübizm kolajının yapısal bütünlüğü, parçaların birbiriyle uyumundan sonra Dada akımının oluşturduğu kolajlar tam bir çılgınlık ve baş kaldırış örneği sergilemektedir. Dada akımı yapısal bütünlüğün aksine, gerçekliği yapı-bozuma uğratan bir anlatım seçmiştir. Zaman, mekân ve nedensellik gibi ilkeleri altüst etmişlerdir. Akıldışı, şoku, saçmayı ve rastlantısallığı savunmuşlardır. Dadacılar sanatın yerine “anti-sanat”ı (karşı sanat) koydular. Burjuva sanatla her türlü bağı koparmış, gelenekleri hiçe sayan yepyeni bir sanatın peşindeydiler.

İlk Dadaistlerden Picabia, “Kolaj resme, ilkin altın ve gümüş kağıtlar ve boyalı planlar arasına soktuğu odun parçalarıyla katıldı” (Adalı, 1996, s.72) . 1915’ de “Yeryüzünün en nadir tablosu” nu yapan Picabia, tablolarında en yapay görünen nesnelere kullanmıştır. Makarnalar, kibritler, taraklar, sardalya kutuları, tüyler kullandığı malzemelerdir.

Dada akımının sanatçılarından Kurt Schwitters ilk başlarda geleneksel sanat anlayışında eserlerini vermiştir. Dadacılar gibi anti-sanat yapma çabasında değildi. Daha sonra farklı materyallerden eserler yapmaya ve beraberinde kolajı sanatında kullanmaya başlamıştır. Schwitters ile birlikte kolaj, avant-garde sanatının içerisinde de kendine yer bulur. Bir diğer tanımla, modern ontolojik bir boyut kazanarak üç boyutlu mekânsal bir ortama taşınır. Schwitters şu sözleriyle kendi tekniğini gayet yalın bir dille anlatmıştır:

Sorun salt materyal olmadığına göre, yapıtımın gereksinim duyduğu, sevdiğim herhangi bir materyali alıyorum. Çünkü değişik materyalleri birbirine karşı dengeliyorum. Yağlıboya ressamlarına oranla benim bir üstünlüğüm var. Renge karşı renk, çizgiye karşı çizgi, biçime karşı biçim geliştirmek yanında materyale karşı materyali de geliştirmekteyim ben tahtaya karşı çuval gibi... (Beykal, 1991, s.22).

Schwitters “MERZ” Sanatçısı olarak tanınmıştır. Almanca bir gazetede “Kommerz- und Privatbank” (Ticari ve Özel Banka) ilanındaki “Kommerz” kelimesinden yani

ticaret sözcüğünden kesilerek ‘‘Merz’’ kelimesi haline gelmiştir. İlk kolajlarına bu adı vermiştir. Merz adını verdiği yapıtlarını, önce Hanover’deki evinde, daha sonra Norveç ve İngiltere’de yapmıştır. Bu yapıtları oluştururken, işlevini kaybetmiş, harap olan döküntülerden yararlanıyordu. Yapıtlarında çöplerden topladığı tahta parçalar, teller, metal plakalar görülmektedir. Ayrıca mekanik alet parçalarını da kullanmıştır. Bütün bu rastgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırıyordu. Schwitters’in Merz yapıtları ‘‘erotik yoksunluğun katedrali’’ olarak adlandırılmaktadır. ‘‘Aslında, Merz aynı zamanda ‘‘acı’’ anlamına gelen Schmerz sözcüğünü de çağırıştırıyordu. Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırganlığına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu’’ (Lynton, 1982, s.46).



Resim 9: Kurt Schwitters, ‘‘Nasıl İsterseniz’’1946.

Schwitters için madde tek başına hiçbir önem taşımazdı, bu nedenle eline geçen her şeyden yararlanmıştı. Bu yüzden çok değişik ve çarpıcı kolajlar yapmıştır. İlgisini çeken her türlü malzemeyi kullanmış, rastgele parçaları birbirine ekleyip, yapıştırılmıştır. “Ayn En Güzel Hilesi” adlı çalışmasını, buruşturulmuş kumaş kırpıntıları, fotoğraflar, biletler, gazeteler, yosun parçaları, tel örgü, tahta, düğme ve boş makara kullanarak gerçekleştirmiştir.

Schwitters, resim kolajları yanında söylem alanında da kolajlar oluşturmuştur. Sözleri parçalara bölüp, heceler, harflerin yerlerini değiştirerek yeni sözcükler üretmiş ve bu şekilde şiirler yazmıştır. 1919’da yazdığı Anna Blume’ye şiiri bu türe güzel bir örnektir.

Dadaizm’in bir diğer önemli sanatçısı Marcel Duchamp ise sanat yapıtı ve gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak istemiştir. 1887 doğumlu Duchamp, 1955’te Amerikan Vatandaşı olmuş, aslen Fransız asıllı bir sanatçıdır. 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak nitelendirilir. Geleneksel ve kabul gören sanat üretim yöntemlerini ironi ve yergi eşliğinde yıkmak Duchamp’ın kariyerinin ana fikirlerinden olmuştur. En çarpıcı ve ikonoklastik üretimi ise diğer sanatçılara en fazla ilham vermiş olan buluntu nesnelere, Duchamp, hazır-nesne kullanımı ve sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi sorgulamasıyla sanat tarihinde yerini almıştır. “Marcel Duchamp, hem düşünsel hem de uygulama bakımından avangard kuramın en etkili sanat hareketi Dada’nın en önemli temsilcisidir” (Tunalı, 2006, s. 14).

Felsefe tarihinde özel bir yeri olan *nesne* kavramı, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren sanatsal üretim için öncelikli sorunlar arasında ilk sırada yer alır; sözcük ya da rengin *nesneleşme* eğilimi -ya da sözleşme potansiyeli- özne ile nesne arasındaki ilişkide yeni bir hesaplaşma sürecinin başlangıcıdır bundan böyle. Duchamp’ın resme karşı duyduğu sıkıntı ise tam da bu noktada alevlenir (Ergüven, 2000, s.125). Sanatçı içinde barındırdığı duyguları ve sanat yaşamında öğrendiği deneyimlerini de birbiriyle harmanlayarak onu bir şekilde dışarı vuran, aktaran kişidir. Bunu yaparken de malzemeyi kendi üslubuna göre seçer ve ona biçim vererek kullanır. Duchamp, Kübistler gibi eserlerinde gerçeklikten aldığı nesnelere kullanmayı tercih etmiştir. Fakat onlar gibi nesneyi yapıtın oluşmasında yardımcı nesne olarak değil de, nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Bu doğrultuda “1914 yılında Duchamp bir ürünü –bir şişe

askısını- sanat eseri olarak sergiledi. Bu nesne hemen estetik değer ve neyin sanat olduğu sorularını ortaya atar ve burjuva sanatında estetik değer, nesnenin özerkliğine, yani dünyadan soyutlanmasına bağlı olduğunu ima eder’’ (Foster, 2009, s.142). Foster kitabında bunu Walter Benjamin’in deyimini ile sergi değeri bağlamında bir meta olarak ve diğer tarafta ise şişe askısında olduğu gibi kullanım değeri açısından ele almıştır. Ona göre; Farklı değerler arasındaki çatışma hazır-yapıt düzeneğinin harekete geçirdiği eleştirel belirsizliğin dönüm noktasıdır.

Dada ortaya çıkmadan önce Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği "Ready-Made" leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir.

1913'ten sonra Duchamp, Ready-made'leriyle yani hazır nesne'leri kullanarak sanat tarihinde yerini almayı başarmıştır. Hazır nesne'ler (Hazır-yapıt veya buluntu nesne) “güzellik” ya da “teklik” gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. “Hazır-yapıtın en çığır açıcı yönlerinden biri, yapıtları edinmenin alışılmış nedenlerine balta vurmasydı’’ (Gablık, 2000, s.202). Dönüştürülen nesnelere olabildiğince belirsiz ve tuhaftırlar. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıp yeni bir “varoluşçu” kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanmaktadır. Aynı zamanda ready-made'lerin estetik değeri yoktur. “Hazır-yapıt'lar, sanatçının, onları seçme aşamasındaki tek eylemi olan “dayanaksız” bir jestiyle sanat yapıtına dönüşen anonim nesnelere’’ (Paz, 2000, s.142). Octavio Paz'e göre hazır-yapıt, iki ucu da keskin bıçak gibidir. Sanat yapıtına dönüşürse, -kutsallık-kıricılığını yitirir; yalnızlığını koruduğundaysa, jest'i yapıta dönüşür. Paz, Duchamp'ın hazır-nesne'leri yapıta dönüşme eylemine ancak *hazır-yapıt'ın ironisi* sayesinde karşı koyduğunu düşünmektedir.

Duchamp, dükkânlarda satılan bir şişe sepetini, kar küreğini, bir bisikletin ön tekerleğini ve pisuarı, galeride sanat eseri olarak sergilemiştir ve bu bağlamda yalnız sanat camiası tarafından bilinen mekânlarda sergilenen sanatın, sanat sayıldığını göstermek istemiştir. Yani bizim sanat algımız, yalnız objenin kendisinden değil, sunulduğu mekânla da ilintili olduğu mesajını vermek istemiştir. Bunların içerisinde en ünlüsü pisuardır. Doğrudan pisuarı alıp sanat nesnesi olarak kullanmıştır (Resim 10). “Çeşme” adını

verdiği bu eserinde sanatsal tekniklerin sınırlarını zorlamıştır. Böylece kişinin yaratıcılık iddiasını sorgulayıp, üzerine gitmiş ve adeta onunla alay etmiştir.

Mutt vakası adlı metinde;

Mr.Mutt çeşmeyi kendi elleriyle yapmış ya da yapmamış, bunun hiçbir önemi yok. O seçmiştir. Gündelik hayatın sıradan bir parçasını farklı bir açıdan ele alarak işlevsel öneminin kaybolacağı yeni bir başlık altına yerleştirmiştir; o nesne için yeni bir fikir oluşturmuştur... Mr. Mutt'un 'çeşmesi' ahlakdışı değildir, bu çok absürt, ancak bir küvet kadar ahlakdışı olabilir. Her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğünüz bir teçhizat! (Lewis ve Lewis 1995, s.384).

Duchamp'ın pisuarı ters çevirip üzerine attığı imzanın R.Mutt isminin okunuşu armut şeklinde telaffuz edilmektedir. Almandada ise -yoksulluk- anlamında kullanılır. Duchamp'ın kullandığı pisuarı üreten şirketin adının Mott Iron Works olması nedeniyle bir referans yapılmış olabileceği iddialar arasındadır.

Duchamp'ın "çeşme"si, sanat ve karşı-sanat diyalektiğinin içinde bulunduğu tartışmaların da fitilini ateşlemiştir. "Çeşme" bir sanat eseri miydi, yoksa karşı sanat mıydı? "Bağımsız Sanatçılar Birliği karşısında bir strateji olması hasebiyle Fıskiye, her ne kadar Duchamp daima bunun herhangi bir "estetik" niteliği hedeflemediğinde ısrar etmişse de, tıpkı birliğin sergilediği tablolar gibi sanat olma ideası taşıyordu" (Sanouillet ve Peterson, aktaran: Shiner, 1973, s.141). Fakat öte yandan, Fıskiye bir karşı-sanattı çünkü sanat dünyasının çizdiği sanatın sınırlarına meydan okuyordu (Shiner, 2004, s.433). Cabanne'ye göre ise Duchamp'ın yapıtları; çağımızın en olağanüstü yaratıcılarından biri olarak ortaya çıkan bir adam tarafından büyü yapılan, ardından da kutsallaştırılan bayağılıktan başka bir şey değildi.

"Marcel Duchamp toplu üretilen kitlesel üretim nesnelere imzalayarak, imzanın yapıtın kalitesinden çok anlam ifade ettiği toplumları tiye almıştır" (Sarup, 2004, s.203). Duchamp böylelikle sanatçının da yeni bir tanımını yapmaktaydı. Sanatçı yalnızca ve öncelikli olarak nesnelere yapan kimse değil, bağlamı yönlendirecek sanat eserinin algılanışını değiştiren kişiydi. "Duchamp'ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi. Bir nesnede herhangi bir şeyi sanat yapıtına dönüştüren herhangi bir yön -özel herhangi bir özellik ya da işlev- yoktur; herhangi bir şeyi sanat kılan

bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir” (Gablık, 2000, s.202).

Giderer Resmin Sonu adlı kitabında Duchamp’ın çeşmesi için şunları demiştir:

Duchamp’ın “Çeşme” si, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve sanatın kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının, sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapısının gerçekleştirebileceği ve asıl önemlisi tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü; izleyicinin kendisine belletilmiş bir yoldan ve pasif bir alımlayıcı konumundan çıkması dileği, pisuvarın anlattıklarından bazılarıdır (Giderer, 2003, s.112).

Ayrıca, Giderer Duchamp’ın bu yeni sanat anlayışı olan hazır yapıtları (ready made) için, geleneksel resim sanatının dışına çıkma olanağı bulduğunu ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncenin farklı aktarma yolları keşfettiğini vurgulamıştır. Bu bağlamda Duchamp, hayatımızın belli bir yerinde ihtiyaç olarak kullandığımız bu nesneye farklı bir bakış açısı getirmektedir. Çeşme artık eski işlevselliğinden soyutlanmış ve yeni bir düşünce oluşturmak için artık var olmaktadır.



Resim 10: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Duchamp Ready-Made'leri için söyle söylemektedir:

...1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için *Ready-Made* sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu *ready-made*'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmiştir.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde *ready-made*'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir...

Bir başka sefer de, sanat ile *ready-made*'ler arasında var olan temel çalışmayı belirgin kılmak amacıyla bir *reciprocal ready-made* tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmişim, bu yüzden *ready-made*'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim...

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışındır... Bir *ready-made*'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki *ready-made*'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvalerin de *ready-mades aided* olduğunu söylemek gerekir (Duchamp, 2009, Batur(Ed), s.322,323).

Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir araca dönüşür (Kuspit, 2006, s.31). Bu bağlamda Duchamp'a göre, sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır. Duchamp'ın sanatı, Dadaizm'den Sürrealizm'e, Kavramsal Sanat'tan Pop Art'a kadar etkili olduğu gibi günümüz sanatında da bu etkiler halen kendini göstermektedir.

Marcel Duchamp'ın 1916'da yaptığı kolajlardan ve kolajlarında kart postal kullanan Futüristler ve Avan-garde'lardan etkilenen sanatçılar, iletişim konusunda da kolajı

kullanmışlardır. Mail-Art (posta sanatı) ile ilgilenen bazı sanatçılar kolaj yöntemini kullanmışlardır. “1962 yılında Ray Johnson tarafından New York’ta ‘‘Correspondance School of Art’’ın kuruluşundan beri Kavramsalcı, Arte Povera ve Grup Fluxus sanatçıları özellikle Posta Sanatıyla ilgilenmiştir’’ (Germaner, 1997, s.54). Robert Watts, Ben Vautier, Baruchello, Ken Friedman gibi sanatçılar mektupları, telgrafları, şiirleri, kolajları ve niteliği değiştirilmiş nesnelere aralarında değiş tokuş ettirmişler; her türlü postalanmış nesne ile kimliğini bildikleri ya da bilmedikleri kişilere yollayarak alıcıyı şaşırtmışlardır.

‘‘Düşsel görüntüler ve erotik fanteziler gerçeküstücülerin malzemeleriydi. İmgenin özgür çağrışımları, farklı nesnelere anlamlı biraradalıkları ve sanattaki hareket serbestliği unsuru ile ilgilenen ressamlar için kolaj en uygun tekniktir’’ (Ernst, 2002, s.v-viii). Dadaizm ve Sürrealizm’in öncüsü olan Max Ernst’e geldiğimizde Ernst’in yapıtlarındaki kolajlar sanata farklı bir boyut kazandırmıştır. Ernst kolajı ‘‘iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması’’ (Danto, 2010, s.27) olarak tanımlar. Max Ernst kolajlarında plastik konstrüksiyonlarla ikinci derecede ilgilenmiştir. Amacı bildiğimiz dünyanın öğelerini karşı karşıya getirip düşüncenin ve mantığın geleneksel yasalarını sarsan yapıtlar ortaya çıkarmaktır. Ernst’in eserleri Tristan Tzara, Andre Breton ve Paul Eluard gibi çoğu yazar olan sanatçıların ilgisini çekmiştir. ‘‘Kübizmden bu yana modern çalışmalarda rol oynayan montaj, Max Ernst’e yeni olanaklar kazandırdı. Öyle ki mağazaların eşya kataloglarından ve kadifeye merak saran çağın resimli dergilerinden kestiği parçaları mantıksız bir biçimde bir araya getirerek yapıştırıyordu’’(Turani, 2005, s.614-615).

Dev bir kolaj koleksiyonu oluşturan sanatçı ‘‘frotaj’’ (sürtme) denen bir teknik geliştirdi. Bu teknik, bir yüzeyin üstüne yerleştirilen kâğıda çizilenlerin altındaki yüzeye kabartma figürler olarak çıkmasına dayanmaktadır. Sanatçının yarattığı resim üzerinde hiçbir denetimi bulunmadığı için, frotaj bilinçaltına ulaşmaya yarayan bir yöntemdir.

Ernst bir rastlantı sonucu eline geçen resimli doğa bilgisi katoloğu kendisine yeni bir fikir verir. Bu fikirle Ernst figüratif gravürlerden kestiği kesikleri birleştirerek büyük insanlar için resimli kitaplar yapmıştır. Şair Paul Eluard ile işbirliği içinde iki eser

yayımlar. “*Une semaine de bonté* ile doruğa çıkan kolaj kitapları serisinin başında; *Répétitions* (Tekrarlar) ve *Les malheurs des immortels* (Ölümsüzlerin Kaderi) yer alır. Diğerleri ise; *La femme 100 têtes* (100 Başlı Kadın)(1929), *Réve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*(1930)(Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası); *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1933)(Bir Mutluluk Haftası ya da Yedi Kapital Element) gibi kolaj şeklinde romanlarıdır”(Ernst, 2002, s.v- viii).

1933 yılında İtalya'daki dostlarını ziyareti sırasında üç hafta da tamamladığı *Une semaine de bonté* adlı kolaj kitabından etkilenen gerçeküstücü yönetmen Hans Richter, “1947 yılında avant-garde bir serüven filmi olan *Dreams That Money Can Buy* (Paranın Satın Aldığı Düşler) filminin ilk bölümü olarak gösterime giren 1946 yapımı *Desire*(Tutku) adlı filmine ilham kaynağı olmuştur”(Ernst, 2002, s.v- viii).

Dada hareketinin ve sürrealist akımın temsilcisi olan Man Ray birçok disiplinde eserler vermiştir. çalışmalarında kolaj, montaj, heykel ve fotoğrafı kullanan Man Ray'ın ayrıca pistole ile yaptığı çalışmaları da bulunur. Man Ray, bir fotoğrafçı ve bir ressam olarak, bu iki sanat dalına bakışımı söyle dile getirmiştir: “Ben fotoğraflanamayanı resmederim ve resmetmek istemediğimi fotoğraflarım.”

Ray, Pistole kullanarak yaptığı resimlere “*aerograf*” adını vermiştir. Bu teknikte, boyayacağı örtü ve çeşitli malzemelerin üzerine, şablon olarak kullandığı, kâğıt, cam gibi nesnelere koyuyordu. Böylece boyama işleminden sonra bu nesnelere kaldırdığında, yüzey üzerindeki boya görmemiş alanlarda, yüzey üzerinde şekiller beliriyordu. Nesne yüzeye tamamen oturmadığında boya iç kısımlara geçer ve nesneye hacim kazandırılmış olurdu. Sanatçı bu yöntemin çalışmalarına fotoğraf niteliği kazandırdığını düşünmekteydi (Uzun, 2007,s.50).

Man Ray, 1926'da “*Porte tambours- Rewalwing Door*”(Döner Kapı) adı altında bir albümde çıkardığı renkli röprodüksiyonlarını papiér collé halinde yapmıştır. Altan Adalı Man Ray'ın papiér collé'leri için makalesinde şunları yazmıştır:

Bunlar bir açıdan, Anti-Estetik gibi düşünülen gerçek güneş tayfinin renkli bir kompozisyonuydu. Man Ray kendini seyirciye zorla kabul ettiren vurucu biçimler

istiyordu. Abstre resimler yapıyor, sonra bunları büyük bir dikkatle keserek mozaik parçalar oluşturuyordu. Transparan –saydam- sonuçlar bir takım özel deneylerden sonra doğuyordu. Üst üste iki karışımdan elde edilecek tonu hesaplarken teorik bir biçimde anlatılan bu tonu, aracı biçim üzerinde kullanıyordu. Böylece gerçekte olmayan süperpozisyonu anlatıyordu. Bu düşünülmüş deneyler daha sonraları yumuşuyor. En doğal olmayan objeler yanında bile konuyu ilgilendiren denkleştirilmiş biçimler için tablo-rölyepler yaratıyordu (Adalı, 1996, s72).



Resim 11: Man Ray,1966, Dayanıklı Objeler,
Karışık Malzeme, 23,5x10,8x10,8cm.

Doğuştan Fransız-Alman kökenli Hans Arp da (Jean Alp) kübistler'in yapıştırma resim tekniklerinden etkilenmiş ve bu teknikle çalışmalarını oluşturmaya başlamıştır. Kolajları için nötr tonda renkler seçmiş; bunun için siyah, gri, gümüş ve maviye kaçan renkteki kağıtları kullanmıştır. "Doğumundan Önce" isimli tablosu da yine bu teknikte yaptığı resimlerinden biridir. Arp, Tzara'nın Potresi, çalışmasında; portredeki tahta biçimleri soyut şekilde oluşturmuş; kübist bir kolajda olduğu gibi üst üste yapıştırmıştır. Arp

“papiér déchire”leri (1932) kullanarak bambaşka bir anlayış içinde kolaja yeni bir soluk getirmiştir. Arp’ın papiér déchire’leri kullanarak yaptığı kolajlarına Altan Adalı “*Kolaj’ın Tarihsel Oluşumu*” adlı makalesinde şöyle yer vermiştir:

Arp, rölyefleri gibi, insan zekâsının üstünde evrene hükmeden güçlere, rastlantı yasalarına güveniyordu. Yıkma ile dirilmenin güçlerini hareketlendirmeyi arıyordu. Ve eğer, kendi resim ve gravürlerini yırtacak olursa, parçalar diğer düzenlemelere hayat verecekti. Böylece emprovize kompozisyon, hazırlanmış düşünülmüş kompozisyona dönüşüyor. Çünkü çizgiler, kesilmiş biçimler tamamlamayı bekliyor ve istiyordu. Bir gravür tahtası üzerine kâğıt parçaları yerleştiriyor. Burada tahtanın grenlerini isteyerek ya da istemeyerek gösterebilmek için. Sonra bunları yırtıyor, komplike bir biçimde birleştiriyordu. Kâğıtlar üzerine mürekkep, tutkal atıyor, izlerini basıyordu (Adalı,1996, s.71).

George Grosz, John Heartfield ve yazar Wieland Herzfelde yapıştırma resim alanında işbirliği yapmışlardır. Herzfelde’nin yayınladığı dergi ve kitaplarda Grosz’un ve Heartfield’in desenlerine kapaklarında yer verildiği görülmektedir. Grosz-Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntülerini de kullanmışlardır. Rus Konstrüktivistleri Grosz’la Heartfield’in yapıtlarına hayranlık duyuyorlardı. Bunlardan biride Alexander Rodchenko dur. 1921’de Resim Sanatının öldüğünü açıklayan Rodchenko, görsel imgeleri elde etmek için fotomontajı kullanmaktaydı, Mayakovsky’nın “Pra Eto” adlı şiiri için bir dizi fotomontaj hazırlamıştır. Rodchenko’nun fotomontajları Grosz’un ve Heartfield’in fotomantajları üslup bakımından farklıdır. “ Rodchenko’nun asıl amacı, fotoğrafı resme ait olan değerlerden kurtarmak, fotoğrafın kendine ait niteliklerini keşfetmektir” (Giderer, 2003, s.97).



Resim 12: George Grosz ve John Heartfield, Dada-merika 1920.

Grosz'un sanatının temelinde Kübizm ve fütürizm vardır. Kübizmin parçalanmasını ve fütürizmin çok yönlü etkileşimini, kullanarak bu ikisinin birleşimi ile güçlü bir anlatım elde etmiştir. Heartfield ise propaganda amacı ile kullandığı fotoğraflarıyla kendine farklı ve bugün bile adından söz ettiren işler gerçekleştirmiştir. “ Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında ham madde olarak kullandı. Yan yana üst üste getirilen görüntüler içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktara biliyordu. Bugün, Heartfield ile başlayan bu tekniğe uluslar arası dilde fotomontaj denmektedir” (Lynton, 1982, s.140).



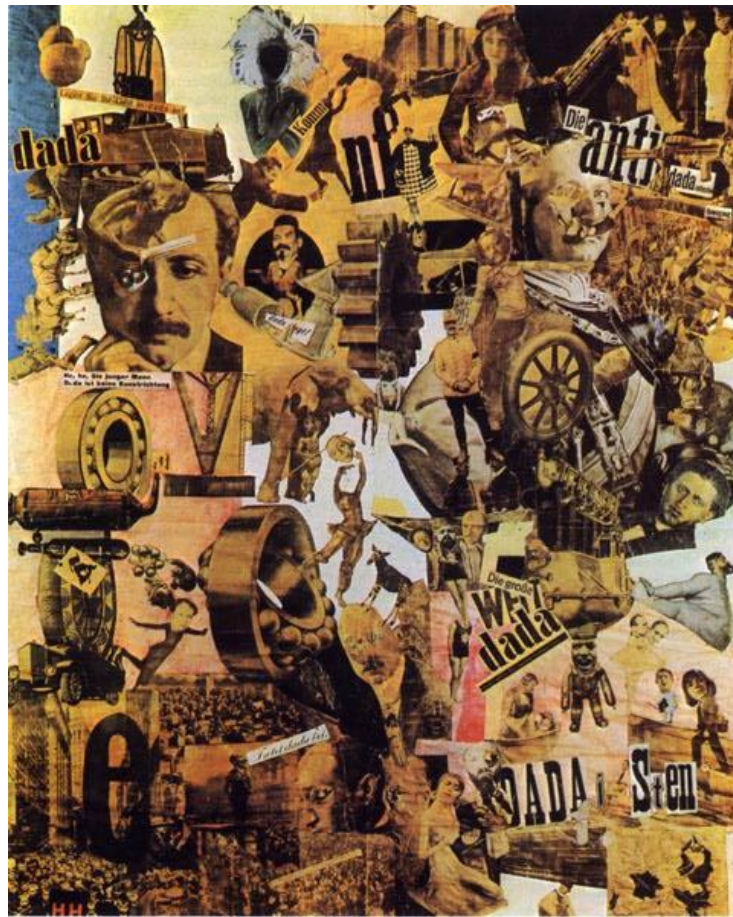
Resim 13: Alexander Rodchenko Mayakovsky'nin bir şiir kitabı olan Pro Eto.

Fotomontaj'ı daha farklı bir açıdan anlatmak için, Antmen'nin Hannah Höch'ten çevirdiği şu cümlelere bakmakta fayda var:

Fotomontaj Üzerine Birkaç Söz(1934);

Fotomontaj temelinde fotoğraf vardır, fotomontaj fotoğraftan gelişmiştir. Fotoğrafın aşağı yukarı yüz yıllık bir geçmişi vardır. Fotomontaj o kadar eski olsa bile, sanıldığı gibi, savaş sonrasının ürünü değildir. Fotoğrafın bir bölümünü kesmek ve yapıştırmak şeklinde tanımlanabilecek bu tekniğin ilk örnekleri, bazen büyük annelerimizin sandıklarında, şu ya da bu amcağı askeri üniformayla gösteren bir fotoğrafın baş kısmına yapıştırılmış bir kafa gördüğümüzde de karşımıza çıkar. O günlerde, önceden basılmış kartpostallar üzerine başka bir insan başını yapıştırmak adettenmiş... (Antmen, 2008, s.130).

Yazısı fotomontaj’a anlamlı- öykümsü bir açıklama getirmektedir. Alman sanatçı Höch fotomontaj sanatının öncülerindedir. Politik içerikli yapıtlarında kadının toplumsal konumuna değinmektedir. Dadacıların fotoğraf ve daha sonra beraberinde keşfettikleri fotomontaj tekniği ile yeni biçimler ve yeni anlatım yolları bulmuşlardır. Gayet bilinçli olarak gerekli olan fotoğrafları kesip biçip yapııştırarak anlatmak istediklerini, bu yolla aktarmaktadırlar.



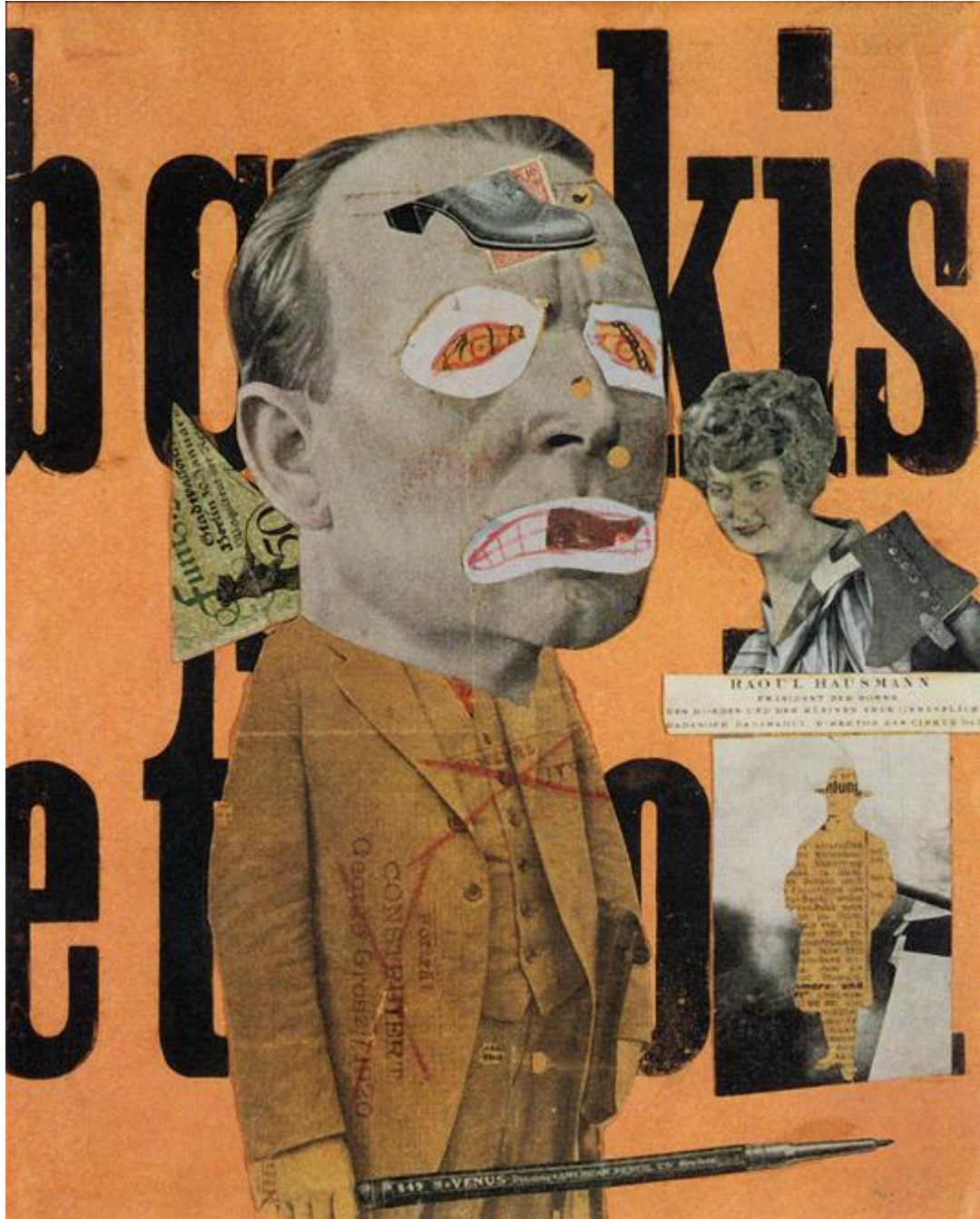
Resim 14: Hannah Höch, ‘Cut with the Kitchen Knife’,
Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş, 1919.

Dada akımının birçok sanatçısının yapıtlarında kolaj ve fotomontaj tekniğini birer ideolojik mesaj haline getirerek kullanması geleneğine kendini fotomontaj’ın bulucusu ilan eden Raoul Hausmann da katılır. Hausmann’ın “Sanat Eleştirmeni” adlı resmi (Resim15) sayısız fotomontaj örnekleri arasında kendine önemli bir yer bulur.

Sanat Eleştirmeni” adlı resmi, yalnızca kendi zamanının güdümlü yazarlarına değil, günümüz medyasının kahramanlarına da keskin bir alaycı bir bakışla aynı soruları soruyor. Onların ağızları, bir başka yerden kesilmiş ve suratlarına yapıştırılmıştır. Gözleri de öyle. Kafaları önce boşaltılış, sonra kim bilir neyle doldurulup eğreti bir biçimde kapatılmıştır.

Anlattıkları, içeriksiz gölgelerin abartılmasından, metalaşmış ilişkilerin pazarlanmasından ibarettir.

Eleştirmen'in sağ elinde Venüs marka bir kurşun kalem var, beyinde topuklu bir ayakkabı tutkallanmış, gözleri ve ağzı ek öğelerle gizlenmiş ve boynuna sivri köseli bir 50 Alman markı sıkıştırılmış. Gerçekte kimin gözleriyle görüyor? Gerçekte kimin ağzıyla konuşuyor? Maaşını kimden alıyor? (Bal,2000,s.61-62)



Resim 15: Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, fotomontaj, 31,8x 25,4cm, 1919.

1.3. 1945 Sonrası Kolaj

Sanatın son bulacağı, bir bilim çağının başlayacağı kehaneti daha Hegel tarafından ileri sürülmüştü. Bilimsel, teknolojik, elektronik çağ gelip çattı; ama sanat ve yazın bu çağla birlikte son bulmayıp, bunalımlarla dolu, uzun süreli bir değişim sürecine girdi (Fischer,1989, s.73). 1945'ten sonra, teknolojik gelişmelerle eşgüdümlü sanayileşme ve ekonominin yükselişi, bu gelişmelerin toplumsal ve siyasal sonuçları, bu yüzyılda bilim, sanat, teknik, ulaşım, iletişim gibi pek çok alanın gelişmesine ve ülkeler arasında rekabet ortamının oluşmasına neden olmuştur. Savaş sonrası yaşanan trajediler, kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimlerle toplumsal düzenin getirdiği kaos, bunalımlı bir kuşağın oluşmasına sebep olmuştur. İkinci dünya savaşından sonra sanat, uzun süre etkisini sürdürdüğü Avrupa'dan çıkmaya başlamıştır. Avrupa, savaş nedeniyle yaralarını sararken, bu arada Amerika savaş sonrası hiperendüstrisini kurar ve zenginleşir. Bununla beraber sanatta da yatırım yapmıştır.

Gerçek yaşamdan alınan nesnelere veya eşyaların sanata konu olması Braque ve Picasso'un kolajları ile başlamış ve Duchamp'ın Hazır-Eşya (ready-mades) larıyla sürmüştür. Atık ve hazır nesnelere sanat objesi olarak kullanılması, 1960'larda başta pop-art olmak üzere performanslar, fluxus, happenings, kavramsal sanat gibi pek çok avangardist sanat hareketini etkilemiştir. Bu bağlamda Kaplanoğlu; "1945'in savaş sonrasında, işlem ya da yeğlenirse minör bir tarz olarak kesyap, informel (biçimsel olmayan) sanatın altın çağında olağanüstü bir yaygınlık kazanacaktır"(Kaplanoğlu, 2010, s.102). Diyerek kolajın yaygınlaştığı ortama dikkat çekmektedir.

1945–1960 yılları arasında ABD'de Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism) ve Avrupa sanatında "picturale" yani yoğun boya ile yapılan resim etkindir. Soyut Dışavurumcu resim, olabildiğine spontan, ifadeci, çabuk, dışavurumsal bir süreci içerir.

Soyut Dışavurumculardan önde gelen Robert Motherwell da kolaj tekniğini kullanan sanatçılardandır. Vücut ve vücut parçalarını anımsatan resimlerinde kolajı kullanmıştır. Motherwell, küçük detayları çizmekten, elinde bulunan malzemeleri tuvale yapıştırmanın daha uygun olduğu görüşündeydi.

Dada sanatçısı Schwitters'in bir sergisini gören Robert Rauschenberg, sanat tarihinde kendi yaptıklarına bir örnek bulmakla cesaret kazanmıştır. “Rauschenberg, yağlı boya ve tuval kullanan bir ressamdır; ama yalnızca resim yapmakla yetinmez tuvalerin üzerine gerçek nesnelere, kendi resimlerini, kâğıtlar, baskı resimler ve fotoğraflar da yapıştırır” (Giderer, 2003, s.129). Kolaj ve birleştirme sanatı örnekleriyle ünlü olan Rauschenberg'in kombinasyonlarına almış olduğu somut nesnelere, Action Painting'in öznelciligine karşı soyut sanatın yitirmiş olduğu nesneliliğin anlamını yeniden ele geçirdiği öne sürülebilir (Karahana, 2003, s.33).

Rauschenberg'e göre, insan eline geçen her şeyle resim yapabiliirdi; sanatçı bu bakımdan, yerleşik değerlere açıkça uygun düşmeyen malzemelerden sanat yapmaya aynı ölçüde ilgi duyan Dubuffet'yle benzer bir yaklaşım içindeydi. Ancak Rauschenberg, tamamen farklı nesnelere bir araya getirerek bu düşünceyi daha da ileri götürdü ve sanat eserini, bir düşününenin doğrudan ifadesi olmak yerine, izleyicinin imgeleminin içine yerleşebileceği, ihtimallerle dolu bir tür labirent haline getirdi (Smith, 2004, s.232).

Ressam 1952'de ilk "*Combine Paintings*"leri (karışık resim) oluşturur. Bunlar dışavurumcu resimden oluşan bir fon üstünde, şurada burada bulunmuş nesnelere ortaya çıkarılmış kolajlardır. Kolajlarda alıılmamış nesnelere, çöpü, Coca-Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer birçok maddeye ait parçaları kullanmıştır. Rauschenberg “şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırtılı derlemeleri” diye adlandırdığı birleşik resimler yaptı. Aralarında gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ve kendi yaptığı resimler vardır.

Çıkış noktaları Duchamp ve Kurt Schwitters'in çalışmaları olan birleşik resimler, Rauschenberg'in bir Neo-Dadacı olarak tanınmasına neden oldu. Dada hareketinin şüphesiz Rauschenberg'in yaptıklarında (gerçi bu çalışmalar, ortaya çıkan sonuçları anti-entelektüel ve şişirilmiş bulan Duchamp'ı rahatsız ederdi) etkisi büyüktü. Ancak birleşik resimlerin en önemli yönü, yapılmış nesnelere çok seçilmiş nesnelere vurgu yapmaları değil, malzemeler arasında bir tür hiyerarşi bulunduğu – örneğin, resimlerin esas olarak boya ve tuvalle üretildiği- düşüncesine yönelttikleri saldırıdır (Smith, 2004, s.232).

Bunların içerisinde “Yatak” adlı kombine resim en etkili olanıdır (Resim 16). “Ressam, bu nesnelere ilgili insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçalmasını ima ediyordu”(Lynton, 1982, s.291). Resim sadece bir yatağın şeklini almasıyla değil, materyal olarak da dikkate değerdir. Sert boya darbelerine maruz kalan bir yastık, çarşaf ve yorgan, ağaçtan yapılmış desteğe eklidir.



Resim 16: Robert Rauschenberg “yatak” 1955.

Rauschenberg'in “Rebus” adlı çalışması üç boyutlu objeler ve iki boyutlu resim alanını bir araya getirmiştir. “ Bu çalışma onun Manhattan'daki stüdyosunun çevresinde bulunduğu çizgi romanlar, politik afişler, kumaş gibi günlük malzemeler ve desenlerden oluşturulmuştur”(Türkmenoğlu, 2010, s.31). 50’li yılların sonunda “*Transfer*

Drawings” denilen resimler yaptı. Bunlar gazete ve reklam fotoğraflarını aynadaki görüntüleriyle resim kâğıdına olarak uyguladığı kolajlardır. Biçimsel yönden çalışmalarında imgeler, kolaj parçaları ve nesnelere yan yana ya da üst üste düzenlemek yerine, yığılmış ve birikmiş izlenimi vermektedir.

1964’te yapmış olduğu “Eksen” ve “Bahis” adlı çalışmalarında bu süreç belirleyici unsur olarak öne çıkmıştır. İmgeler birikinti ve yığınlardan oluşmaktadır. “Rauschenberg’ in istediği, gereçleri özgürce birbirine karıştırmaktır. O, nesnelere diliyle harmoni oluşturur. Etraftan topladığı ip, kemik, çivi gibi malzemeleri bir araya getirerek heykeller, kutular yapar”(Karahan, 2003, s.23). Sanatçının eserlerinde de yaşam ile sanatı birleştirme çabası görülmektedir. Yapıtlarında yeni bir şey göstermez sadece kendi deyimini ile düzenlemeler yapar.

Soyut dışavurumcu resme bir karşı çıkış olarak nitelenen Pop-Art’ta da kolaj örnekleri görülmektedir. 1921 yılında Londra’da doğmuş olan Richard Hamilton, 1956’ da *White Chapel Gallery*’de “*This is Tomorrow*” (Bu yarındır) konulu bir gösteri çerçevesinde MC Hale ve John Voelcker ile bir panayır tasarımı yapmıştır. Bu tasarımın dış mimarisindeki cephelerini, kitle iletişim araçlarından alınmış resimler kaplamıştır. Buna paralel olarak Hamilton bir de kolaj sergilemiştir. Sonradan da çok ünlü olan bu kolaj “Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?” adlı eserdir. Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve pop sanatın kavradığı bütün konuları bünyesinde barındırmıştır. Stilize edilmiş bir iç mekanı gösteren bu kolaj, savaş sonrası sanatında bir dönüm noktasıdır. Hamilton’a göre, “Pop-Art’ a kaynak olacak bir Kitle Medya nesnesinin bir takım özelliklere sahip olması gerekir. Bunlar; Popüler (kitleye yönelik), kısa ömürlü (gündelik) sonsuzluk amacı gütmeyen, kolayca unutilan, genç (gençliğe yönelik), fantezi dolu, seksi, nesnel, büyüleyici (çarpıcı) ve ticari” (Tunç, 2003, s.118) olmalıdır. Göndermeler yapan bu imgeler pop sanatçıların ilgisini çekmiştir. Bu imgeler bir açıdan toplumu yansıtırken diğer açıdansa topluma göndermeler yapar. Burada önemli olan seçilen imgenin popülerliğidir. Sanatsal olarak yapılan teknik uygulamada herhangi bir önem teşkil etmemekte ve sanatsal estetik kaygı taşımamaktadır.



Resim17:Richard Hamilton, 1956, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir? Kağıt üzerine kolaj 26x24,8 cm.

Germaner kitabında Hamilton'ın, "Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?" (Resim 17) adlı kolajı için; "Fetiş-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlemesidir" (Germaner, 1997, s.11). Demıştır. Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen, hazır yapılmış resimlerden oluşmaktadır. Kolaj batı dünyasında her insanın yaşamını ve düşlerini yansıtmaktadır. Kolaj'da ev gereçleri, film ve televizyon, kaslı bir erkek mankenle, çıplak vücutlu bir kadın, oturma odasının duvarında Young Romance'ın kapağı ve bir aile büyüğüne ait portre bulunmaktadır. 1950'lerde Hamilton'a göre yarının dünyası için vazgeçilmezler şöyleydi: kadın, yiyecek, tarih, gazeteler, sinema, ev aletleri, otomobiller, uzay, çizgi romanlar, TV, telefon, bilgi...(Sanat Kitabı,1997, s.206).

Pop-Art'ın en önemli ismi Andy Warhol'a geldiğimizde, Warhol sıradan ve önemsiz olarak nitelendirilenleri sanat yapmak, aynı zamanda sanatı da sıradan hâle getirmek istemiştir.

Çocukken annesinin her gün yedirdiği ve çok sevdiği yemeğin kutusunu resmederek bir markayı sanata dönüştürmüştür. Bunu kola şişelerinde de uygulamıştır. Warhol'un kullandığı nesnelere gerçek anlamda sıradan (çorba kutuları, deterjan kutuları gibi) sanayinin kitle üretim tekniğiyle ürettiği nesnelere dir. Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder ve 1968'de yayınlanan demecinde şöyle der:

Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes onbeş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok (Lynton, 1982, s.302).

Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazete ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçı, 1962-63 yıllarında yaptığı ve Amerikan halk kültürünün en belirgin simgesi olan *Campbell* marka çorba kutuları ve Marilyn Monroe serileriyle tanınır (Resim18). Warhol Amerikan yaşam tarzına ayna tutmuştur. Başta Marilyn Monroe olmak üzere Liz Taylor, Elvis Presley, Marlon Brando, John F. Kennedy, Elizabeth Taylor gibi popüler yüzleri ipek baskı yöntemiyle tuvallerine yansıtmış, bu kimliklerin politika ve Hollywood dünyasına yansıyan yüzlerinin ardında yatan trajedileri göstermek istemiştir.

“Duchamp, kendini sürekli yinleme fikrinden uzak dururken, Andy Warhol açısından bunun tam tersi söz konusudur; Warhol'da, kesin olarak, tekrar tekrar aynı şeyi yapma fikri saplantı halini almıştır” (Gablık, 2000, s.203-204). Nesnelere kullanırken baskı fotoğraf ve kolaj gibi yöntemlerden yararlanmış olan Andy Warhol'un yapıtları, bize Walter Benjamin'in sanat ve teknoloji üzerine 1927'de yazmaya başladığı temel ve en ünlü eseri “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesi akla getirmektedir. Kitapta Benjamin, Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebilirliği ve sanat eserinin “aura”sını kaybetmesi ile ilgili düşüncelerinden bahseder.

Warhol'un ipek baskıları ve filmlerinde kendisi yeniden üretilen mekanik yeniden üretim sürecinin ürünleri, öz ve görünüşün, gösteren ve gösterilenin, varlık ve anlamın ikiliğini

ortadan kaldırır. Marilyn Monroe böylece yalnızca bir imge olarak anlamsız bir tekrarla belirsizleştirilen bir parodi olarak üretilir (Pritchard, Aktaran: Türkmenoğlu, 2007, s.98).

Benjamin'e göre; yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir (Benjamin, 2011, s.55). Böylelikle sanat yapıtının biriciklik niteliği ortadan kalkar.



Resim 18: Andy Warhol, 1967, Marilyn, 36x36cm.

Andy Warhol, sadece 20. yüzyılın değil, belki bütün çağların en önemli sanatçılarından biri olmuştur.

Fluxus sanatında da örnekler verirsek, New York'ta John Cage'in Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono gibi bazı öğrenciler, belirli bir öyküyü anlatmayan, doğaçlamadan oluşan, tiyatroya benzeyen, birbirinden bağımsız, gerçek "eylem kolajları" oluşturmuşlardır. Şenlik havasında olan bu gösteriler, garaj, apartman dairesi, sokak gibi yerlerde sınırlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu eylemler ikinci kez tekrarlanmamıştır. Kaprow bu gösteri için: "mekânda taşınamaz ve zamanda yeniden üretilemez" demiştir.

Fluxus sanatçısı olan Claes Oldenburg ayrıca, renkli ve üç boyutlu nesnelere pop art sanatında önemli bir yer edinmiştir. Amerika'da ki insanların her gün tükettiği, hamburger, dondurma gibi yiyecek maddelerinden, klozet kapağı, mandal, elektrik süpürgesi, makas, telefon, araba sileceği, ruj ve yazı makinesine kadar birçok nesnelere eserlerini oluşturmuştur. Kullandığı bu nesnelere doğal yapılarını ve ortamlarını değiştirerek,(renklerini, boyutlarını ve fonksiyonlarını) farklı bir bağlamda farklı bir yapının içinde sunmaktadır.

Claes Oldenburg'un yaptığı, köpükle doldurulmuş vinilden devasa hamburgerler, hem Sürrealistlerin ürettiği, Marcel Duchamp'ın hazır malzemelerinden esinlenen nesnelere, hem de Amerikan reklamlarının görsel diliyle ilişkiliydi. Sembolik bir işlevleri vardı ve heykeldeki formel ölçütler bu çalışmalara uygulanamıyordu; çünkü ait oldukları değerler sistemi tümüyle metafor ve çağrışımlara dayanıyordu. Oldenburg, bu tür değerleri manipüle etmekte son derece ustaydı (Smith, 2004, s.285).

Böylelikle bu nesnelere kullanan tüketicinin ve izleyicinin dikkatini çekmiş olur. Nesnelere normalden büyük boyutta kullanmış, daha sonrada bu nesnelere, kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantı oluşturacak şekilde düzenlemiştir. Oldenburg sentetik kumaşlardan büyük boyutlu nesnelere yapmış, yelken bezini "yumuşak objeler" inde kullanmıştır. Oldenburg hazır nesnelere oluşan bir koleksiyon biriktirir. "Oldenburg'un koleksiyonu, bulunmuş ve değiştirilmiş gündelik nesnelere ve oyuncakların yer aldığı parçaları içerir. Oldenburg'un atölyesinde biriktirdiği 385 minyatür tüketim nesnesi ve oyuncak, bir vitrinde sergilenir"(Zırhlı, 2009, s.56).

Amerikan Pop-Art ve Fluxus sanatçısı Jim Dine çok çeşitli üslup ve araç kullanmıştır. En çok günlük ve sıradan nesnelere yüceltmeden sanat nesnesine dönüştürür ya da nesnelere birer sanat objesi olarak kullanır. Dine, tuval üzerine nesnelere yapıştırarak

resimler yapmıştır. Dine, nesneyi sanat yaratmasında tıpkı boyayı kullandığı gibi kullanır ve böylelikle kendi söylemi ile hayat sanata dönüşür.



Resim 19: Jim Dine, 1962, Summer Tools, Yaz Aletleri, 80x108,203.3x274.3cm.

Amerikalı montaj ustası Joseph Cornell, montajlarında sık sık kolaj yönteminden yararlanmıştır. Pullar, gazete kupürleri ve birbirleriyle ilgisi olmayan nesnelere bir araya getirilerek oluşturduğu kolajları ahşap bir kutu içerisine yerleştirilerek kolajı ve montajı farklı bir açıdan ele alır. Cornell için bu acayip öğelerin bulunduğu kutular, tüm dünyayı anlatan bir mecazdır. aynı zamanda, araştırma yapmayı körükleyen ve nostaljik hisler uyandıran bir meraklar hazinesidir. Cornell kendi eserleri için şöyle der: Çocukluğun geçmişte kalan öğelerinin içinde değişime uğradığı gölge kutuları, şiirsel tiyatrolar ya da düzenlemelerdir (Sanat Kitabı, 1997, s.107).



Resim 20: Joseph Cornell, adsız(medici princess)
1950–52,kutu, 45x28x11cm.

Bu noktada montajın tanımı yapılırsa; montaj, bildiğimiz gibi, endüstride birbirinden farklı fakat birbiriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istendiğinde herhangi birinin yedekleriyle değiştirilebilmesidir (Turani, 2009, s.137). Turani'ye göre sanat olarak nitelendirilen montaj ise, nesnelerin parçalanışından çıkarılan öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan bir kompozisyona dayanır. Bunu da şu şekilde açıklamaktadır:

Nesnelerin sanat öğesi olmaları için, onlara asli fonksiyonlarını yitirtmek gerekmektedir. Kaldı ki çağımızda nesnelerin dış biçimleri, onların etki yapan öğelerinin bilimsel yönden tanınması sonunda önemlerini yitirmişlerdir. Nesnelerin bünyesinde bulunup görünmeyen yeni öğeler, enerji, dolaşım ve hızdır. Bu yeni keşfedilen özellikler, nesnelerin katı, değişmez görünümlerinin yerini almaktadırlar. Yani nesnelerin maddesel görünüş biçimleri, onların bünye yapıları ve taşıdıkları enerjiyi yansıtmamaktadırlar. İşte maddenin

enerjiye dayanan içeriğinin tasarımı, nesnenin yalnız dış biçim olarak gösterilmesini önemsiz hale getirmiştir. Nesnelerin bu görünmez iç kuvvet ve etkileri, duyu organlarımızın algılama güçleri dışında kalmaktadırlar. Demek ki sanatçı, nesnelerin yalnız görüntü biçimleri ile, onları tam olarak yansıtmamanın olanaksızlığını anlamış bulunmaktadır. Bu durum, bir bakıma, plastik sanatlarda görüntünün neden yeterli bulunmadığına da kanıt olarak gösterilebildiği gibi, sanatçının sonraları nesneyi neden olduğu gibi yapıtına soktuğunu da açıklamaktadır (Turani, 2009, s.138).

1920'lerin sonlarına doğru Avrupa'da çalışmış olan, ama kariyerinin büyük bir bölümünü Arjantin'de olan Antonio Berni'nin çalışmaları ise, Sürrealizmden Toplumsal Gerçekliğe kadar uzanan geniş bir yelpaze içerir.



Resim 21: Antoni Berni, 1973, Juanito Flüt Çalarken,
Juanito Tocando La Flauta, Kolaj, 160x105cm.

Berni'nin 1958'de başlayan son dönem çalışmalarında, iki kurgu karakter geliştirmiştir. Bu iki karakterden biri yoksul bir kenar mahalle çocuğu Juanito Laguna(Resim 21), diğeri ise fahişe olan Romona Montiel dir. Berni, bu karakterlerin tecrübelerini ve

maceralarını bir dizi kolaj tablo yaparak anlatmıştır. Kullandığı malzemeler; paslı metal parçaları, eski kutular, eski kumaş parçaları ve ezilmiş teneke kutularıdır. “ Berni, kahramanlarını sanayi atıklarıyla-sanayileşmiş ülkelerin Latin Amerika’ya mirası-kuşatarak iki kültür arasındaki ilişkiyi dramatize etmiştir. Berni’in çalışmalarının doğrudan iletişimsel olmaları, anlatımının popülerliğin den kaynaklanmaktadır (hatta Juanito, tango şarkı sözlerinin bile kahramanı olmuştur), ancak haksızlıklara karşı öfkeyi yansıtan güçlü bir ahlaki unsur taşıdıklarından, örneğin Andy Warhol’un çalışmalarının tam tersi bir kulvarda yer alır (Smith, 2004, s.265).

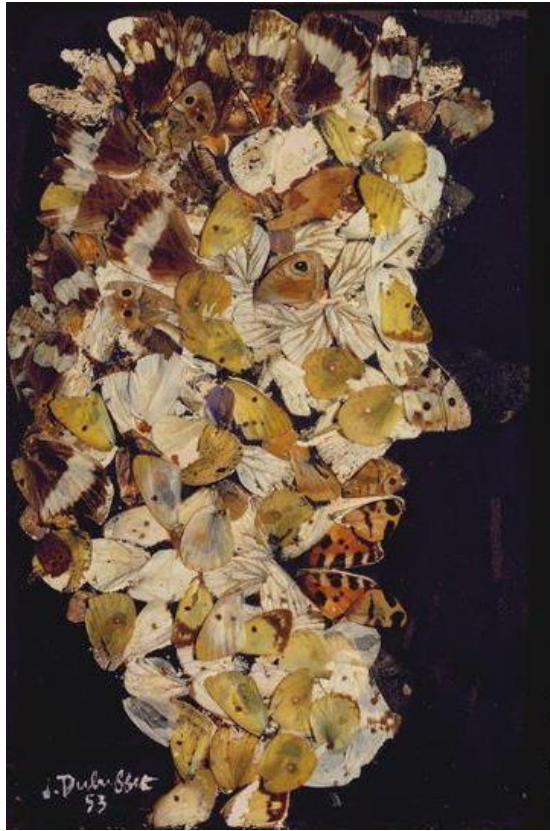
Berni gibi Jorge de la Vega da eserlerinde kolajı kullanmıştır. Sanatçının kolajı kullanma yönteminde farklı bir özgünlük vardır. Kolajı Berni’den daha farklı bir biçimde kullanmış, beklenmedik, birbirinden kopuk öğeleri, tıpkı Robert Rauschenberg’in birleşik tablolarını andırır şekilde bir araya getirmiştir.

Kes yapıştır tekniğinin, sanatsal anlamda kullanılması birçok sanatçıya ilham kaynaklık ettiği gibi. Sadece gazete, kâğıt gibi düz yüzeylerin değil birçok objenin sanatın içerisine dâhil olabileceğini göstermiştir. Tuvallerinde malzeme olarak farklı arayışlara giren Alberto Burri, tuvallerine eklediği çöp olarak atılmış, yırtılmış sökülmüş malzemeleri bir araya getirerek yapıtlarını oluşturmuştur. Burri’nin resimleri, “savaş sonrasında ortaya çıkan ve geleneksel kompozisyon anlayışını reddedip yeni malzemelere yönelen soyut bir sanat akımı olan serbest biçimli sanat’ın (Art Informel) felsefesini yansıtıyor” (Sanat Kitabı, 1997, s.75). Ayrıca Burri, 1960'ların sonuna doğru İtalya'da ortaya çıkan Arte Povera (Yoksul Sanat) sanat akımında da yer alır. Alberto Burri’nin yapıtlarının esin kaynağını, sanatçının önceki yıllarda doktor olarak II. Dünya Savaşı’nda edindiği deneyimler oluşturmuştur. O dönemlerde kanlı bandajlarla, dikilen yaralarla uğraşan Burri eserlerinde aynı etki görülmektedir.

Burri’nin kaba kolajları, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatır. Nitekim bu resim, savaş yıllarında sahra hastanelerinde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır” (Lynton, 1982, s.268).



Resim 22: Alberto Burri, 1953, Karışık Teknik ve Kolaj, 130x150cm.



Resim 23: Jean Dubuffet, 1953, Kelebek kanatlarıyla kolaj, 26,5 x 17,5 cm.

“Öteki” sanatın temsilcilerinden Jean Dubuffet (1901–1985), 1942’de kendini tümüyle sanata adadı. O zamana kadar hayatını şarap ticareti yaparak kazanan Dubuffet, savaş sırasında işgal altında olmayan bölgelerden, işgal bölgelerine şarap kaçakçılığı yaparak servet kazanmıştır. İlk kişisel sergisi 1945’te *Rene Drouin* Galerisi’nde açmıştır. Bu sergi büyük bir tartışma yaratmıştır. “Çünkü sergilenen eserler Fransız kültüründe yer etmiş *belle peinture* (güzel resmetme) geleneğinin önemine ilişkin bütün düşünceleri alaya alır görünüyordu” (Smith, 2004, s.195). Dubuffet’nin burada yaptığı sürrealist düşünceleri uçlara sürüklemektir. Dubuffet Freud ve başka psikanalistlerin izinden giderek, akıl hastalarının, eğitimsiz sanatçıların ve çocukların elinden çıkan görsellerle ilgileniyordu. Bu durumu Kuspit, “Sanatın Sonu” adlı kitabında Dubuffet kendi sanatından söz ederken söylediklerini şöyle aktarmıştır:

Nesnelerin daima en basit halleriyle, betimleyici olmadan, şeylerin gerçek nesnel ölçülerinden uzak durarak, çocukların çizimlerine benzeyecek şekilde yapmaya çalıştım. Gerçekten de çocukların çizimlerine ve resim çizmeyi bilmeyen birinin resimlerine ilişkin sürekli merakım, onlarda, nesnelere keyfi bir biçimde odaklanan gözlerin yanlış konumundan değil de, bilinçdışı bakışının pusulasından kaynaklanan, nesnelere çizmeye yönelik bir yöntem bulma umudunu taşımamdır; böylece her insanın hafızasına kendi iradesi dışında kazınan izleri bulmaya ve her bireyi, çevresinde olan ve gözüne takılan şeylere bağlayan etkili tepkileri gözlemlemeye çalışıyorum (Kuspit, 2006, s. 137-138).

Jean Dubuffet’nin en etkili çalışmaları Sürrealist yazar Georges Limbour gibi entelektüellerin grafitlilerinden esinlenerek yaptığı porteleriydi. Dubuffet, uygunsuz ve tuhaf malzemeler kullanarak çalışmayı seviyordu. Daha çok malzeme olarak kum, cam, çakıl taşı ve kömür kullanan Dubuffet, heykellerinde de bükülmüş alüminyum folyo ve sünger kullanıyordu. En ilginç malzemesi ise, kelebek kanatları idi (Resim 23). Bu bağlamda 1953’te kelebek kanatlarından yaptığı resim serisi Dubuffet’nin yorulmaksızın sanatına uygulayabileceği yeni malzeme ve yöntemler arayışı içinde olduğunun kanıtıdır. Dubuffet “bu deneyler sayesinde, Dali’nin bir süreliğine dirilttiği türden yumuşaklık ya da ince rütüş düşüncesine karşı çıkan, savaş sonrası dönemde figüratif sanatlara yeni bir yön verecek olan etkili bir *art brut*, ‘ham sanat’ felsefesini geliştirdi” (Smith, 2004, s.196). Güzellik ve çirkinlik gibi kıstasları reddediyordu. Ona göre sanatsal dürtü sanat eserinin kusursuz ham (işlenmemiş) haliyle kendini belli etmeliydi.

Art Brut’ün amacı, akademik sanatın kuralcılığıyla bağdaşmayan dolaysız, içten ve canlı bir anlatıma ulaşmaktır. Dubuffet, bunu, katran çakıl, cüruf, kül ve kum gibi maddeleri vernik

ve zamkla karıştırarak elde ettiği kaba ve kalın bir boya hamuru üzerine duygu ve düşüncelerini simgeleyen kaba biçimler kazıyarak gerçekleştirdiği, kimi zaman çocuksu, kimi zaman da saplantılı bir hava taşıyan çizim resimleriyle sağladı (P Sanat, 2000, s.27) .



Resim 24: Romare Bearden, 1964, Ritüelin Yaygın Varlığı; Baptizm, 34x48 cm.

George Grosz'un öğrencisi olan Romare Bearden ABD'de kolajlarıyla tanınan bir sanatçı olmuştur. Afrikalı-Amerikalı bir sanatçı olarak kabul edilir.

Aslında Bearden, Soyut ekspresyonistlerin Afro-Amerikan çağdaşdır ve 1970'lerin gündemine 1971'de açılan retrospektifiyle gelmiştir. Zenci deneyimleriyle insan imgesini yeniden tanımlamaya çalıştığını söylemektedir. Harlem'in sokak yaşantısını, çocukluk anılarını anlatmaya çalıştığı kolajları Amerika'da yaşayan siyahların günlük yaşantılarından, kültürlerinden detaylarla dolu, hareketli sahneleri içermektedir. Bearden, 1960'larda sosyal çevresini anlatmaya çalışan ve anaakım mantığıyla çelişen bir ressam olarak, 70'lerdeki "pluralist" ortamın içinde kolaylıkla kendine yer edinebilmiştir. Bir anlamda, resmin kişisel ve sosyal etkileri harmanlayıp kendine özgü bir biçimde aktarmasına yeni bir örnektir. Beyaz adamın (Modernizm) egemen devrinin baskıladığı bir değerdir (Giderer, 2003, s.164-165).

İlk resimleri suluboyalardan oluşan Bearden, en çok sevdiği şeyin Picasso'nun Kübizmi olduğunu ve Braque ve Leger'in yapıtlarındaki temel taşların onun birincil vurgusu olduğunu söyler. Kübizmin resimsel boşluğu onu aşırı kalabalığa yönlendirmiştir (Bearden,1969, s.15).



Resim 25: Romare Bearden, 1967, Illusionists at 4 p.m., 30x40 cm, Koleksiyon Cordier-Ekstrom Galleri.

Gerçek resim ve fotoğraf arasındaki etkileşim Bearden'in eserlerindeki en önemli özelliktir. Kolajlarında insan yüzlerini genellikle Afrika maskeleriyle tamamlayan Bearden, ayrıca yüzlerde zenci fotoğraflarını, hayvan gözlerini de kullanır.

Benim resimlerimde soyut elementlerde kullanılan materyallerin çoğu(özellikle yüzlerin yapısında) sıklıkla Afrika maskeleri ile bağlantılı kadın yüzlerinin olduğu 'Illusionists at 4 p.m.' (Resim 25)'de olduğu gibi fotoğrafların parçalarıdır (Bearden, 1969, s.17).

Bearden, foto-grafik detayların -el, yüz gibi- orijinal kaynağından çıkarılarak, onu farklı bir boşluk ve biçimin içerisine yerleştirdiğimizde, ona orijinalinde olmayan plastik bir kalite getirdiğini söyler.

Sanatın yapısını ve malzeme kullanımını bilinçli bir şekilde sorgulandığında kolaj önemli bir yere sahiptir. Kolajın kullanımı, sanatçılara ve akımlara göre değişiklik göstermiştir. Yüze farklı malzemenin katılımıyla oluşan kolaj örneklerine alternatif

olarak Dekolajı da göstere biliriz.“Yapılışı kolajın tam aksi bir süreç içerisinde gerçekleştirildiği halde, hem sanatsal anlatım hem de sonuç olarak kolajdan pek farklı değildir”(Sözen ve Tanyeli,1999, s.64-65). Dekolajın etkisi aynı kolaj gibidir. Kesikler ve kağıtların oluşturduğu yüzeyde, dekolaj tıpkı kolaj gibi ayrışıklık göstermektedir. Üst üste katmanlar halindeki yerleşmiş resim, basılı kâğıtlar ve afişlerin bazı bölümlerinin kesilip çıkarılmasıyla oluşturulan yapıtta Dekolaj(ing.Décollage) denir. “Nouveau Réalisme”(Yeni Gerçeklik) akımı tarafından ortaya atılmıştır. Dekolaj özellikle François Dufréne, Raymond Hains ve Jacques Mahé de la Villeglé tarafından uygulanmıştır. İtalyan Mimmo Rotella dekolajcılarının bir başka adı olan “afişçiler”in öncüsü olarak kabul edilir.



Resim 26: Mimmo Rotella, 1963,homage au president, Başkana Saygı, 82x175cm.

Dekolaj sanatçısı Bretagne kökenli Jacques Villeglé, “ Nouveau Réalisme” adı altında topladığı bazı sanatçılarla çalışmalarını yürütmüştür. Villeglé'nin yapıtları tümüyle kente adanmıştır. Sanatını, yaptığı gezilerde etraftan topladığı nesnelere biçimlendirmiştir. Dadacıların malzeme olarak kullandıkları afiş'i Villeglé kendine özgü bir nesne olarak ele almıştır.



Resim 27: Jacques Villeglé, 1981, Rue Aux Ours, Anonim yırtık afişler, 114x146cm.

1.4. Türk Resminde Kolaj

Sanat birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesinden oluşur” nokta!

Özdemir Altan.

Kolaj sanatının Türkiye’de ilk olarak, 1950’li yıllarda Türk Resim Sanatına soyut eğilimlerin girmesi ile başladığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda da kolajı ilk kullanan sanatçılar soyut sanatın temsilcileri olan, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütfü Günaydır. Daha sonra Nurullah Berk, Cemal Bingöl, Cemil Eren’in resimlerinde de kolajı görmekteyiz. 1970’li yıllara gelindiğinde dünyada olduğu gibi Türkiye’de Pop Sanat, Kavramsal Sanat ve ve Nouveau Réalisme (Yeni Gerçekçilik) akımlarının etkisi görülmüştür. Tüketim toplumunun getirdikleri ve bunların etkenleri bu akımların yayılmasına imkân oluşturmuştur. Kolaj tekniğinin sunduğu yeni açılımlar, malzemelerin, uygunluğu bu akımlar için çok uygun düşmekteydi. Böylelikle kolaj tekniği, Türk resim sanatında 1950’lerden günümüze vazgeçilmez olmuştur.

1.4.1. Lütfü Günay

Lütfü Günay’ın resimleri, soyut kompozisyonlardan oluşmaktadır. Günay’ın resimlerinin alt yapısında daima doğa olgusu yer almaktadır. Kendi tabiri ile resimlerinin ana felsefesi için “Doğa ile bütünleşme” tanımını kullanmaktadır. Günay, belli bir süre sonra, tuvalin düz yüzeyinden sıkılarak, boyanın yanında kum malzeme de kullanmaya başlamış ve beraberinde resimlerine üçüncü boyutu veren kolaj yönteminden yararlanmıştır. İlk kolaj çalışmalarına 1957’ de başlayan Günay, havlu kağıtlar, kum, kül talaş, gazete, teneke, duvar afişleri ve naylon parçaları kullanır. Lütfü Günay kolajları ve kullandığı malzemeler için şunları söylemiştir;

...Bunlar, doğada kolayca bulabildiğim malzemelerdi ve bana hem çok özgür soyut kompozisyonlar hazırlama olanağı sağlıyor, hem de soyut bir resim tadı yakalamama yardımcı oluyordu. Çünkü kolaj, resmin tuvaldeki dümdüz yüzeyinin tersine, esere üçüncü bir boyut getirdiğinden, dokunma duyumu da okşuyordu. Sanırım bu nedenle, benim soyut resim anlayışıma kolaj tekniği çok uygun düştü (Özsezgin, 2001, s.5).



Resim 28: Lutfu Gunay, Duvarda Afiş Yaşantısı (1969)
Tuval üzerine karışık teknik, 100x70cm, (Kolaj)

Günay, doğanın yanı sıra, yaşamında ki tüm alanların, onun için esin kaynağı oluşturduğunu söylemektedir. Duvarları süsleyen afişler, kendine özgü soyut mimarileri ile gecekondular, sıvaları dökülmüş eski duvarlar ve burada yarattığı soyut lekeler, sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Kendi söylemi ile resimlerde ki kabarık yapılar dediği, yani dokular ve dokunma duygusu onu kolaj yapmaya yönlendirmiştir. Bu

kabarık yapıyı kolajlarla oluşturmuş ve özgürce seçtiği malzeme ile tuvalin yüzeyine uygulamıştır. Bu haliyle yüzeyin bir rölyef etkisi yarattığını düşünmektedir.

Doğadan çalıştığım figüratif resimlerin düz yüzeyleri beni sıkmaya başladığında, arzuladığım kabarık dokuyu, resimsel değerler arasındaki plan farklarını, kısaca dokunma duyuma seslenen üçüncü boyutu, soyut kolajlarımla yakalamaya çalışıyorum. Elli yıldır, içinde hiç tükenmeyen bir özlemlerle bunu sürdürüyorum (Özsezgin, 2001, s.5).

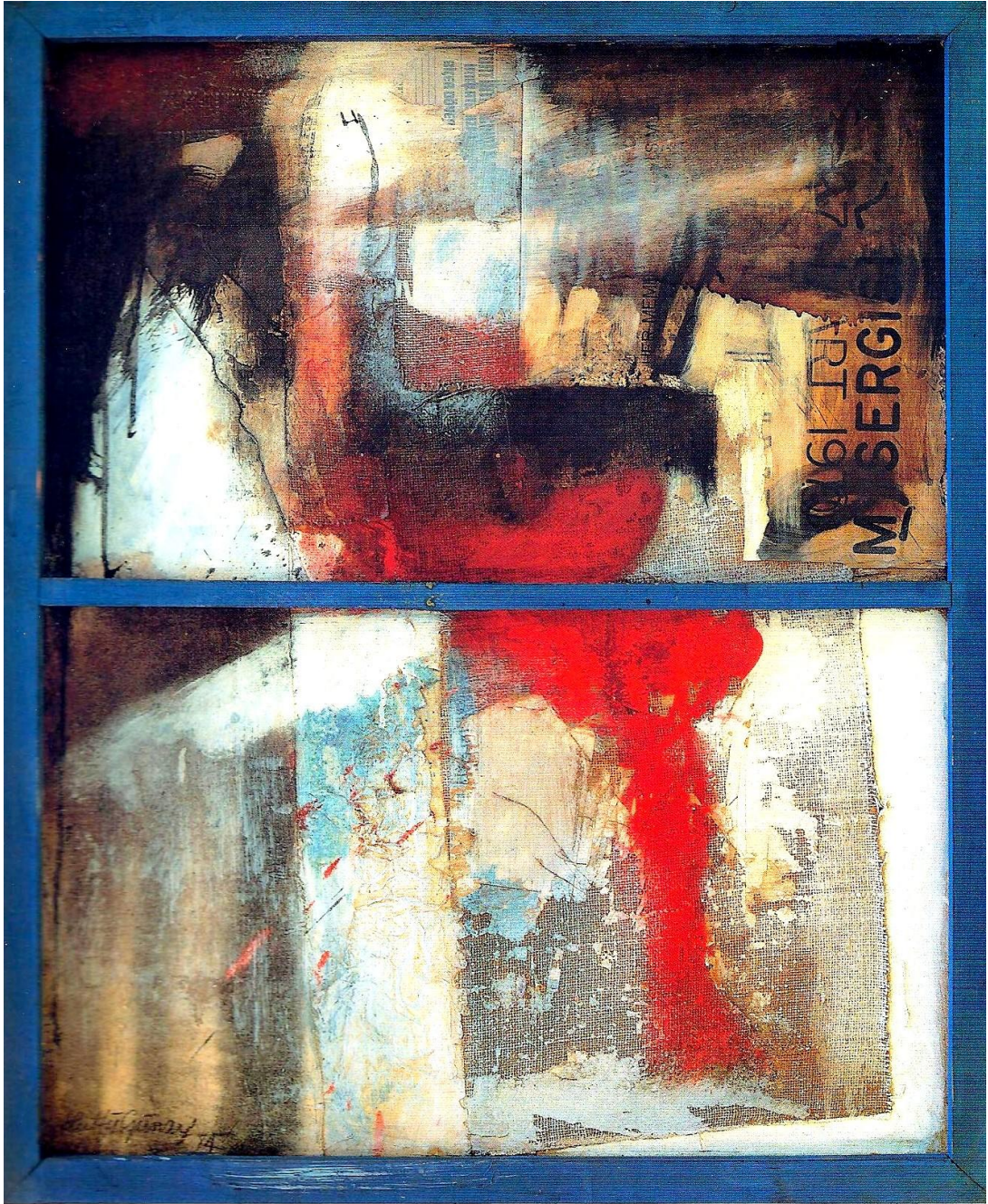
Lütfü Günay, 1969'da Ankara'da “ Resim ve kolaj” adı altında yirmiye yakın bir çalışma ile bir sergi açmıştır. Sergi, afiş ve kâğıt parçaları, boya tortu ve lekelerin bir araya gelmesi ile oluşan resimleri içermektedir. 1969'da açtığı bu sergi Türkiye'de yeni yönelişlerin izlediği 1960 sonrası dönemi içermektedir. Bu sergi yeni açılımlar için bir kapı aralaması niteliğinde olmuştur.

Ayrıca sanatçı, boya dokusuyla bir arada oluşturduğu görsel efektlerle, malzeme bazında bir ilişki arama endişesi ile metal plakalardan kolaj oluşturmaya başlamıştır. Yaygın bir teknik olmayan ve günümüz Türk resminde fazlaca uygulama alanı bulamayan kolaj, Lütfü Günay'ın soyut döneme giren resimlerinde, özellikle paslanmış ve yıpranmış teneke parçaları eşliğinde kullanılmıştır. Boyayla elde edilemeyen trükler, bu teknikle sağlanmış olur. Bunu yaparken de kendi deyimiyle “paslanmanın direnişini” vurgulamak ister (Resim 29).



Resim 29: Lütfü Günay, Paslanmanın Direnişi (1986) “Ayrıntı” Sunta üzerine tenekeli kolaj, 100x51 cm Tyyar Eren Koleksiyonu.

Ben, genel olarak yaptığım kolajlarda, teneke ve kumaşla çalışıyor, tenekenin yarattığı paslanmadan yararlanıyorum. Bu paslılık, bana başka bir tat veriyor ve duygularımı yoğunlaştırıyor. Duygunun yoğunlaşması, resimde ayrı bir olgudur. Dümdüz, kupkuru bir resim yerine, duygu ve heyecanımı, boyanın yetmediği yerde bez, kâğıt, naylon, kum gibi yabancı malzemeleri kullanarak yakalamak istiyorum. Paslanmanın direncini ortaya çıkarmaya çalışıyorum, bazen de tualin ters yüzünü kullanıyorum (Özsezgin, 2001, s.197).



Resim 30: Lütfü Günay, Tuvalin Arka yüzü, 100 x 81cm (1984-I)

Lütfü Günay, en büyük esin kaynağı olarak nitelendirdiği doğa karşısında peyzajlarına devam ederken, bir yandan da izlenimciliğe alternatif olarak kolaj çalışmaları yapmıştır.

1.4.2. Sabri Berkel

Türk sanatında kolaj yönteminden yararlanan bir diğer büyük usta Sabri Berkel dir. Berkel'in aydınlık paleti, açık tonlu renkler ve lirik ifadeciliğiyle birleşerek yaşama sevincini yansıtmaktadır.



Resim 31: Sabri Berkel, 1982, Kompozisyon, 128x161cm, karışık teknik.

1907 Üsküp'te (Yugoslavya) doğan sanatçı, Belgrad Güzel Sanatlar Okulunu bitirir. Daha sonra, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın atölyesinde

çalışmıştır. 1935'te Türkiye'ye gelen Berkel, 1949–50 yıllarında Kübizm sonrası anlayışla natürmortlar yapmıştır. Bu dönemi, benzerini Arp'da ve Matisse'de, hatta Miro'da bulacağımız bir sadeleşme dönemidir. Beykal, “*Sabri Berkel Dönemler II*” kitabında, her iki sanatçının da kolajı hareket noktası olarak ele alıp bu sadeleşme dönemine ulaşmış olmalarını ilginç bulur. Arp, kolaj tekniğinin getirilerini tahta oymalarında heykelimsi iki boyuta indirgeyerek yaparken, Matisse “makasla desen çizmek” diye adlandırdığı boyalı kağıtları kullanarak oluşturduğu kolaj resimleri ile dikkati çekmekteydi. Berkel de sade kompozisyonlarının iki boyutluluğunu vurgulamak için gölgeleri bir tür hayalet form olarak nüanslı renklerle boyamıştır. Berkel'in resimleri Canan Beykal'a göre şaşırtıcı bir oyunsallığa sahiptir.

Kolaj tekniğinin getirilerinden biri hiç kuşkusuz anonim, mekanik bir üretimin yolunu açmış oluşudur. Bu mekanikleşmeyi Berkel; 1970 sonrasında bütün boya resimlerinde gerçekleştirecektir. Artık nesneye de gönderme yapmaz. Hiçbir eleman duyumsal ya da sosyal anlamlar yüklenmez. Ritmik form/motif tekrarları sıradan olanla sıra dışılığın, kolayla zorun, azla çoğun, mekanik, anonim, kişilik dışı/impersonal olanla yüksek estetik düzeyin sağlanabilirliğinin ifadesiydi (Beykal, 2006, s.23).

Berkel biçimlerini saflaştırır. Nesnelere anlamlar yüklemeyiz. Aynı şekilde biçimlerini saflaştırdığı gibi renkleri de sade kılar, yalınlaştırır. Natürel bağımlılıktan özgürdür.

1.4.3. Zeki Faik İzer

D gurubu sanatçısı, Zeki Faik İzer de resimlerinde kolajı kullanmıştır. İzer döneminde Türkiye'de resim sanatı ile ilgili dernek ve birlikler vardı. Bunlar Türk Ressamlar Cemiyeti, Yeni Resim Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi... Ama bunların hiç biri Zeki Faik'in sanat anlayışı ile bağdaşmıyordu. 1933 yılının eylül ayında Zeki Faik'in Yavuz Apartmanındaki dairesinde Elif Naci, Zühtü Müritoğlu ve Nurullah Berk bir grup kurmaya karar vermiştir. Böylelikle bu dört sanatçının birliği ile ve iki isim de ekleyerek (Cemal Tollu ve Abidin Dino) altı sanatçının ismiyle D gurubu kurulur. İsim babalığını Fikret Adil'in yaptığı D, resim alanında ülkemizde oluşturulan dördüncü grubun D'si idi.

Eşi Sevim İzer'le söyleşi sırasında Zeki Faik İzer'in kendi notlarından şunları aktarmıştır:

1975 yılında kolaja başladığımda maksadım kurşunkalemle ya da plüme (divit)le ifade edemediğim satıh formlarını bulmak ve onları maksada göre bir nizam içinde terkip etmektir. Bu terkip çeşitli formların, çeşitli renklerle bir araya gelmesinden ibaretti. Daha sonra iki satıhın üst üste gelmesi ile sper-poze bir satıh yolu ile renk perspektifini de sağlamak istedim ve buldum ki bu, eski, Flaman ressamlarındaki renk perspektifini andırıyordu (Erinç, 1990, s.48).



Resim 32: Zeki Faik İzer, Kağıt üzerine kolaj, 1967, 65x50cm

Zeki Faik İzer, 1971-76 Paris, 76-80- Nice ve 80-84 yine Paris olmak üzere on dört yıl süreyle Fransa da yaşadı. Sıtkı M.Erinç kitabında Fransa yıllarında ki yaşamını kaleme almıştır;

Her şey resim için. Televizyon programları bile... İlginç bir çehre TV ekranından İzer'in defterine iz düşürüyordu. Bir müzik parçası kocaman bir kolaj oluyordu. Ya da bir ağaç budağı bir resmin temel ögesi, ana konusu... kah Uccello'dan yola çıkıp bir ritmik tablo, kah Matisse'den hareketle bir kolaj yapıyordu... Bazen yıldız kullanıyor boya yerine, bazen iplik... Ama her şey sanat adına, her şey resim uğruna...(Erinç, 1990, s.32).

Yaşamını sanat adına, resim uğruna yaşayan Zeki Faik İzer'in ölümünün üzerinden (1988) yirmi yıl gibi oldukça uzun süre geçtikten sonra, 2009 yılının mart ayında Kare Sanat Galeri'sinde "*kolajlar ve guvaşlar*" adlı bir sergi düzenlenmiş ve sergide çalışmalarının bir kısmını kapsayan kolajları yer almıştır(Resim 32).

İzer'in adı, Türk resim sanatının Cumhuriyet sonrası gelişmeleri içinde soyutçu anlayışın öncüleri arasına alınır. Ancak Kaya Özsegin, "*kolajlar ve guvaşlar*" adlı serginin katalog yazısında, "İzer'i salt bir 'soyut' sempatizanı olarak görmek, onun sanatını yönlendiren ana düşüncenin kaynağına kapalı kalmak anlamına gelir"(Özsegin, 2009, s.2). Diyerek bu düşünceye karşı çıkar ve İzer'in gözünden soyutçuluğu, düşsel bir altyapı kapsamında ele almadıkça, bir ezberin tekrarı olmaktan öteye geçemeyeceğini vurgulamıştır.

Zeki Faik'te iki ya da üç rengin belli biçim armonileri içinde bir araya gelmesinden oluşan ritim duygusu, göstergesel bir değer olarak, resim sanatının bütün dönemleri için geçerli olan estetik kökenli bir olgudur. Onun figürle bağımlı olması ya da olmaması, bu köksel değerın farklılaşmasına yol açmaz. Resmin ikonografik yapısı, onun şu ya da bu konuyla ilgili olması, ritim duygusunun ortaklığına gölge düşürmez. Öyle olsaydı, farklı kültürlerden gelen sanat yapıtlarındaki evrensellik imgesini kavramakta zorlanırdık. Nitekim Zeki Faik de bu yakın gerçeklikten yola çıkarak, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki yol ayrımına karşın, birbirine uzak yaşam ve doğa felsefelerini yansıtır olsa da, örneğin bir Selçuklu armasıyla Kandinsky resmini, bu bağlamda değerlendiriyordu. İnsan düşüncesinin ve "hassasiyet"inin bu iki farklı kültür ürününe yansımış olan unsurlarını, bir sanatçı sezgisiyle görebiliyordu. Çoğunluğu kağıt üzerine kolaj tekniğiyle yada karışık teknikle oluşturulmuş resimlerinde, deneysel bir çalışma yöntemini uygulamış olmasının nedeni de bu düşünceye bağlanabilir (İzer, Özsegin(ed), 2009, s.2).



Resim 33: Zeki Faik İzer, 1975, isimsiz, Kâğıt Üzerine Guvaş ve Kolaj, 50x65cm.

70'li yıllara gelindiğinde, Çağdaş Sanat'taki eğilimler; disiplinler arası yaklaşım, günlük tüketim nesnesinin sanatsal bir objeye dönüştürülmesi, estetik biçimin yerine, kavramsal nesnelerin dönüştürülmesi gibi nedenlerden dolayı doğan, hiper-Gerçekçilik, Kavramsal sanat, Dada, Minimalizm, Pop art gibi akımlar; fotoğraf ve resim ilişkilerini kapitalizm ve metalaşma sürecine doğru götürmekteydi. Kolaj bu akımlar içinde oldukça elverişli bir ortam buldu. Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın öncülüğünü; Özdemir Altan, Altan Gürman, Sarkis, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Füsun Onur, Burhan Doğançay, İrfan Önürmen Bedri Baykam gibi isimler yapmıştır.

1.4.4. Altan Gürman

Altan Gürman' 1965'de ilk kolajlarını oluşturmaya başlamıştır. Sanatçı kolajların yanı sıra dekapaj, Montaj, yassılatılmış rölyefler, üç boyutlu nesne montajları da yapmış, daha çok Kavramsal sanat alanında kendini göstermiştir.

Gürman bireyin, sanatın, tarihin, dünyanın, doğanın, insanlığın ve düşüncenin hızlı değişimleri karşısında köktenci değişebilirlik gerçeğini önemsemiş ve sanatsal yönünü geliştirmiş, dünya görüşüyle koşutluk kuran yeni sanatsal dil oluşturmuş, çağdaş ve evrensel sanat içerisinde yer almanın gereğine, yeninin eskiyle uzlaşmasıyla değil, yıkılmasıyla olabileceğine inanmış, akademik eğitimin yerine yeni sanatçının gereksindiği bir eğitim sisteminin var edilmesine çabalamış,

Savaşa karşı
Kireçlenmiş sanata karşı
Sanat akrobatlığına karşı
Biçimciliğe karşı
Taşınabilir Pazar malı olan sanat nesnesine karşı
Züppeliğe ve dedikoduya karşı
Güzelliğe ve onun mükemmeliyetine karşı
Yeni bir başlangıç yapmak için öncelikle eskimiş her şeyin yok edilmesi gerektiğini bilmek için sesimizi yükseltiyoruz'' diyen Dadaistlerle ortak görüşleri paylaşmıştır (Beykal, 1991, s.17).

Gürman sıcak savaşı yakından tanıyan Dadaistlerin, savaş ve militarizm karşıtı görüşlerine yakınlık duydu. Pop sanatçıları ve Yeni Gerçekçiler gibi dünyanın sıradan görüntüsünün sanat olabileceği düşüncesiyle eserler oluşturmuştur.

Kolaj, kullandığı çalışmalarında daha çok dikenli teller, tahta barikatlar gibi askerlikle ilgili nesnelere kullanmıştır. Bu nesnelere aracılığıyla otorite kavramına gönderme yapmaktadır. Bu anlatımı kolajlarının yanı sıra montajlarında da görebiliriz. Dikenli teller, dikkat geçilmez anlamına gelen kırmızı-beyaz alarm çizgileri, kamuflaj desenleri, tankları ve silahları anımsatan çelik levhalar... Bizlere bir tür hazır-yapım elemanlarıyla anlamlı bir bildiri sunar. Gürman nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır. Hakkı Engin Giderer'in aktarımı ile Ahmet Oktay'ın Altan Gürman'ın sanatını anlattığı yazısında, Gürman İçin şunları söylemektedir:

Gürman'ın hayırlayıcı bir dil kurmayı amaçladığı, bunun için de, şimdiye kadar resmin dışında kalmış olan nesnelere, günlük yaşamın anti-estetik sayılmış araç gerecine ve başka dil dizgelerinin (trafik ve askeri) işaretlerine yöneldiği bellidir (Giderer, 2003, s.190).

Montaj yapan sanatçılar, ressamlık oyunlarından vazgeçmelidirler. Montaj yapan sanatçı Dadaistlerin dediği gibi, yapıtı bir ressam gibi değil de, bir teknisyen gibi yapar. Eserler monte edilerek kurgulanır. Nesneyi esere monte etme işi, olağanüstü bir teknik beceri gerektirir.

Gürman'ın sanatında kolajın ve montajın önemli bir yeri vardır. Gürman kolaj ve montaj yöntemiyle, geleneksel resim gereçlerini de rafa kaldırmıştır. Fırçanın yerine püskürtme aleti, boyanın yerine de farklı materyaller almıştır. İzleyiciye yanılsama izlenimi vermek için, kullanılagelmiş olan resim düzlemini farklı boyuta taşımış, onu yüzeyde tuttuğu imgeler ve biçimlerle rölyef etkisi yaratacak bir biçimde kurgulamıştır.



Resim 34: Altan Gürman, Montaj 5, 1967, Tahta üz. Selülozik
Boya ve Dikenli Tel, 140 x 140 x 9 cm.

Gürman'ın eserleri arasında en seçkin olanları montajlarıdır. 1967'de yaptığı montajlar oldukça sağlam bir söylemle oluşturulmuş, görkemli ve kullanılan hazır nesnelere bakımından yalındır. Montajlarını M1, M2, M3, M4... Gibi isimlerle adlandırmıştır (Resim 34 ve 35). Bu adlandırmayı silah türüyle de ilişkilendirmiştir. "M" serisindeki eserler, tıpkı silahlar gibi sökölüp takılan, monte edilen özellikte olduğu için bu seriye bu adı vermiştir.

Gürman bu yapıtlarında hazır- yapım elemanları kullanmıştır. Tahtalar, teller, takoz çivileri gibi. M4 ve M5'i gerçek tahta barikatlar ve dikenli tellerle kaplamıştır. Bu montajlar "yasaklanmışlık" durumunu anlatır. M6'yi ise tahta barikadı, mavi gökyüzünü simgeleyen zemin üzerine, eserin ortasına diagonal bir biçimde yerleştirmiştir.



Resim 35: Altan Gürman, Montaj 4, 1967, Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli tel, 123x140x9cm.

1.4.5. Özdemir Altan

Zeki Faik İzer atölyesini 1956 yılında bitiren Özdemir Altan da kolaj tekniğini eserlerinde kullanmıştır.

Aslında kolajlar Paris'te geçirdiğim bir yılda başlamıştı. Birbirine yabancı elemanları birleştirmek benim tabiatımda var. Nitekim bana dev bir yapıştırıcı verini dünyada elime gelen her şeyi birbirine yapıştırıyım! Okulda serigrafi, litografi atölyelerinde örgencilerin çöpe attıklarını havada tutup onların üzerine devam ettim. Belki söylememem gerek ama bir tanesinin üzerine iki parça eklemişim mesela (Altan, 2007, s.64).

Kolajlarında kullandığı objeler genellikle güncel hayatta kullanılan eşya, oyuncak, atık malzeme vb. şeylerdir. “ Parça bütün ilişkisini ön planda tutarak birbirinden farklı boyut, renk ve geometrik biçimsel öğeleri espas içinde rast gele yerleştirerek ve bütünü oluşturan ayrıntıların birer birer nitelikleriyle ilgilenmeden yüzeyselliği espas olarak değerlendirmektedir”(Ersoy, 2004, s.38). Altana göre; Daha sert bir espas yaratmak amacı kolajı doğurmuştur. Buda farklı elemanların bir araya getirilmesi ile olur.



Resim 36: Özdemir Altan "Kolaj ve Üç Boyutlular" dönemine ait bir çalışma, AÜKT 210x300 cm.

Özdemir Altan, Türk resmindeki farklı elemanların olmayışını(gerçek nesne), tekdüzelilik, espastan yoksunluk, yalınkatlılık gibi yetersizliklerin olduğunu düşünerek 1989 yılında bir pano üzerinde öğrencileriyle kolaj çalışmıştır. Bu çalışmayı şu sözlerle dile getirmektedir:

1989'da Osman Hamdi Salonu'nda, bir pano üzerine çalıştık. Öğrencilerime bir şey yapıp, bulup gelin dedim. Ben de bir gün evvelden afişler, fotoğraflar, objeler vs. topladım. Ertesi gün herkes getirdiklerini birleştirdi ve bir resim yaptık. İçinde her şey vardı, objeler, objelerin fotoğrafları, insan fotoğrafları, insan fotoğrafı vs. vardı ama insan yoktu. Sonra pano üzerine bir sepet yaparak torunumu da aldım oraya yerleştirdim, böylece insanda oldu içinde. "Sanat birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesinden oluşur" nokta! (Altan, 2007, s.65).



Resim 37: Özdemir Altan, Çok Kişiyile Pano Çalışması,1998.

1.4.6. Burhan Doğançay

Resimlerinde çoğunlukla kolajdan yararlanan Burhan Doğançay, kente özel bir ilgi besler. Doğançay'ın resimlerinin çıkış noktası duvarların üstündeki yazılardır. "Doğançay'a göre günlük yaşamın bir parçasını oluşturan bu yazılar, resimler, sloganlar çocuk çizimleri ve aşk öyküleri bir ülkenin, bir kentin hatta bir köyün ekonomik, tarihsel ve kültürel niteliğini ortaya koyar" (Eczacıbaşı, 1997, s.466). Çünkü

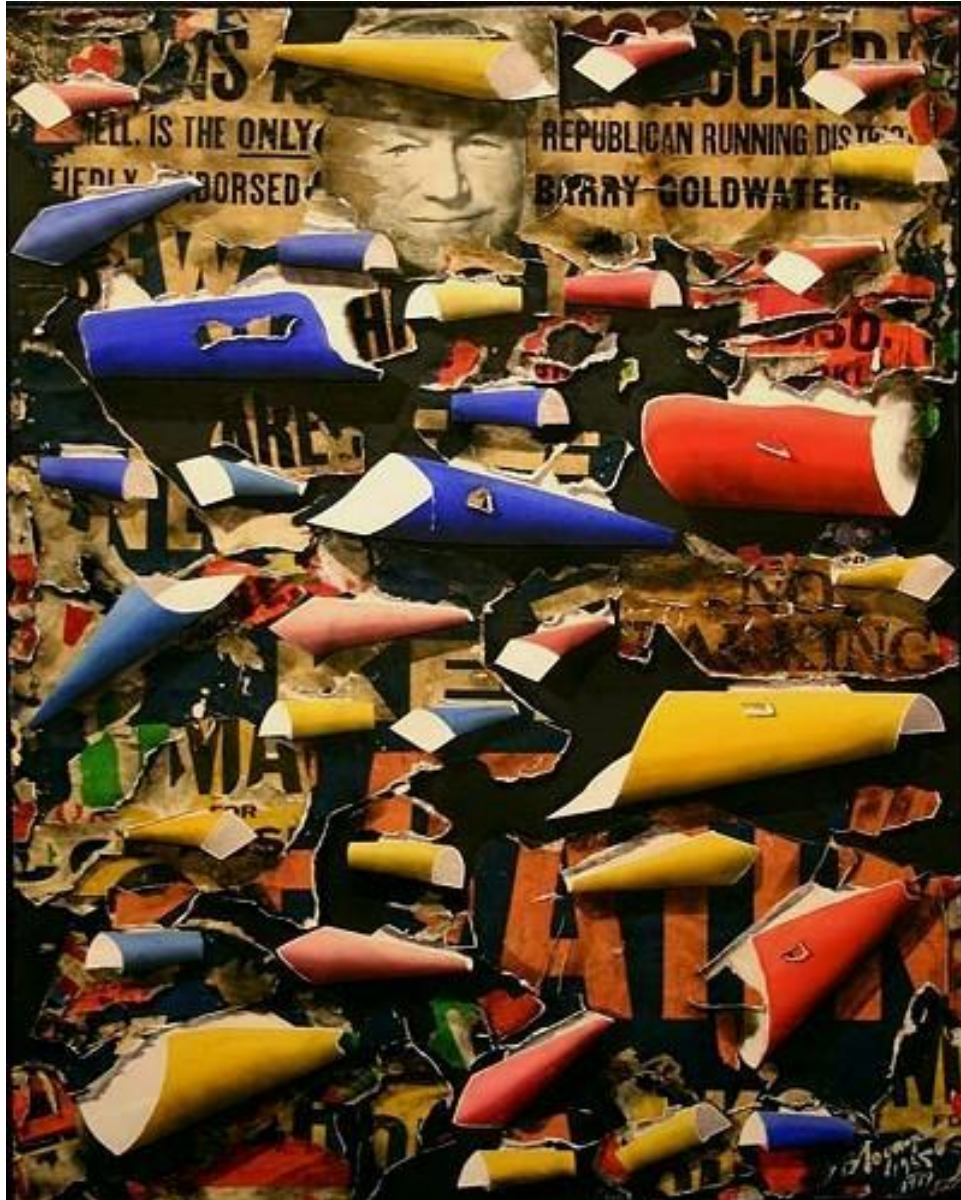
ona göre duvarlar, hızla geçip giden yaşamın ardında kalan "her şey" i yansıtıyordu. Ayrıca Doğançay, kent duvarlarındaki, yırtılmış halde bulunan fotoğrafların, afişlerin, yazıların iletişim biçimi olarak popüler kültürün bir parçası olduğu görüşündedir.

Doğançay “ 1960’lı yılların ortasından başlayarak, gezdiği kentlerin duvarlarından topladığı imge ve göstergelerden beslenmeye başlar”(Piguët, 2008, s,10). Gezdiği yerlerdeki duvarları incelemiş, içeriklerini saptayıp bunların fotoğraflarını çekmiş ve daha sonra bunları sanatının hammaddesi olarak kullanmıştır. Duvarların kalıcı olmayan bu görüntüleri Doğançay’ın ilgisini çekmiş, bunların hem ortak özellikleriyle hem de birbirleriyle ilişkilerini incelemiştir.

Doğançay, bu duvarlarda ki sökülmüş afişleri, metal ve tahta parçalarını, işaret levhalarını çıkış noktasının başlangıcı saymaktadır. Bu resimlerde kat kat yırtılarak altan çıkan yüzeyler ve bunların arasında beliren imgeler, slagonlar, afiş parçaları, yazılar ve fotoğraflar Doğançay’ın resimlerinde zengin bir görsel dil oluşturur.



Resim 38: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, Tüval üzerine kolaj, akrilik, guvaş ve fümaj, 164x287cm



Resim 39: Burhan Doğançay, 1965–1989, Barry Goldwater, Tuval üzeri kolaj ve karışık teknik, 127x 88,cm.

Doğançay Duvar Sanatı'nın sunduğu olanakları, soyut resim anlayışı içinde çözümlenmiştir. Bunu yaparken de somut olaylardan yola çıkmış, gerçeğe ilişkisini koparmamıştır. Böylelikle duvarların görsel niteliğini yakalamaya çalışmıştır.

1.4.7. İrfan Önürmen

Türkiye’de işleri ile ön plana çıkan bir diğer önemli isim İrfan Önürmen dir. Önürmen 1988 yılında açmış olduğu ilk kişisel sergisiyle, bir anda Türkiye’nin en önemli pentür sanatçısı olur. Düz satıh üzerine yaptığı resimlerin dışında, gazetelere müdahale ettiği, onların üzerlerinde boya ile oynadığı resimleri, tüllerle yaptığı işleri ve yine gazeteleri kullanarak, üç boyutu yakaladığı çalışmalarıyla da dikkati çeker.



Resim 40: İrfan Önürmen, ‘İsimsiz’Gazete Kâğıdı
Üzerine Karışık Teknik, 29 x19 cm.

Önürme’nin figürlerini resmetmek için seçtiği gazete sayfaları, renksiz sıradan bir yüzeyi kullanmanın yanı sıra daha fazlasını ifade etmektedir. “Gazete sayfaları, üzerinde taşıdıkları yazılar ve resimler ile kendi anlamlarını izleyiciye aktarırken, aynı anda Önürmen’in müdahalelerine de maruz kalırlar”(Zeytinoğlu, 2004, s.14). Müdahale ettikleri genellikle figürlerdir. Figürleri öne çıkarma çabasının yanı sıra, fotoğrafta yer alan çok figürlü olayları da bir bütün içerisine yansıtır. Önürmen gazete sayfasındaki

fotoğrafların çevresini boyayarak, onları bir etki noktası haline getirip, o halde vurgulayıp sergiler. “Önürmen’in, ilgilendiği figürleri gazete sayfalarında araması, bu toplumsal sistemin geliştirdiği koşullara ve o koşulların belirttiği ‘kader’e, peşinen bir eleştiri geliştirdiğini açıklar” (Zeytinoğlu, 2004, s.16).

Önürmen, bazen de gazete sayfalarını rölyef ve heykel yapımında da kullanır. Sanatçı dergi, gazete ve TV görselleri üzerinden insanı, toplumu izleyip, arşivini yapar. Bu tekniği kullandığı “*panik*” sergisi günümüz insanının kentleşme, teknoloji, tüketim, bireyselleşme, savaş vs. gibi olayların sonucunda yaşadığı "panik"i yansıtır. Sanatçı medyayı gazete ile somutlaştırarak kullandığı bu yöntemle çok etkili işler çıkarmıştır.



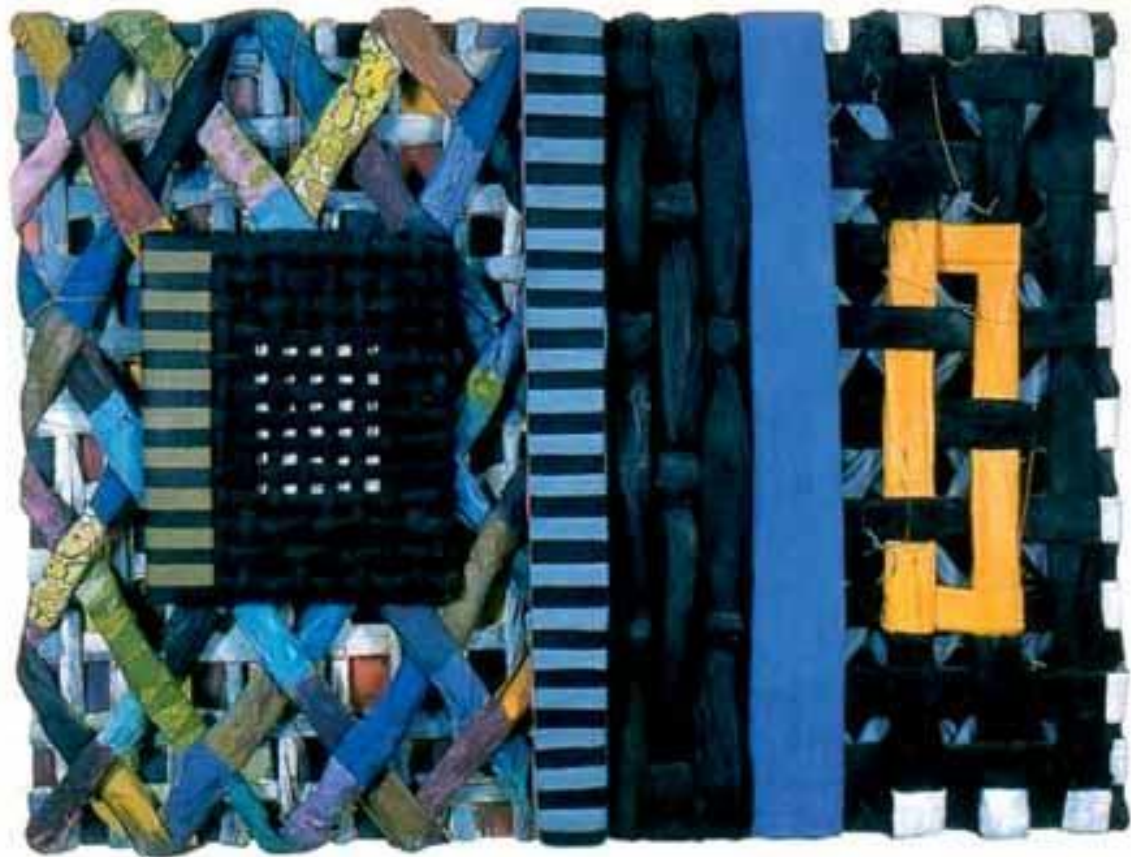
Resim 41: İrfan Önürmen “panik” 2009.

Sanatçının işlediği medya simgesi, gazete sayfalarından monitöre geçiş yapar. Metal kutular içerisine yerleştirdiği tül katmanlar, görünüş olarak televizyon ve monitör izlenimi verir. Sanatçı ekran’a benzettiği bu görüntüyü, izleyicisinin çözümleyip, olaya dâhil olması için olanaklar sağlar. Duvara monte edilen bu tül katmanlarını, kimi zamanda mekânsal bir ortam içerisinde de buluruz. İzleyiciye, bu sayede bu katmanların

içerisine girerek, esere dokuna bilme fırsatı bulur. Tüllerle oluşturulmuş bu biçimler, televizyon kanallarının ve internet sayfalarının içeriksiz figürleri ve olaylarıdır. Bunlar genellikle birer porno ve yahut magazin malzemesi olarak sunulan şeylerdir.

1.4.8. Bubi

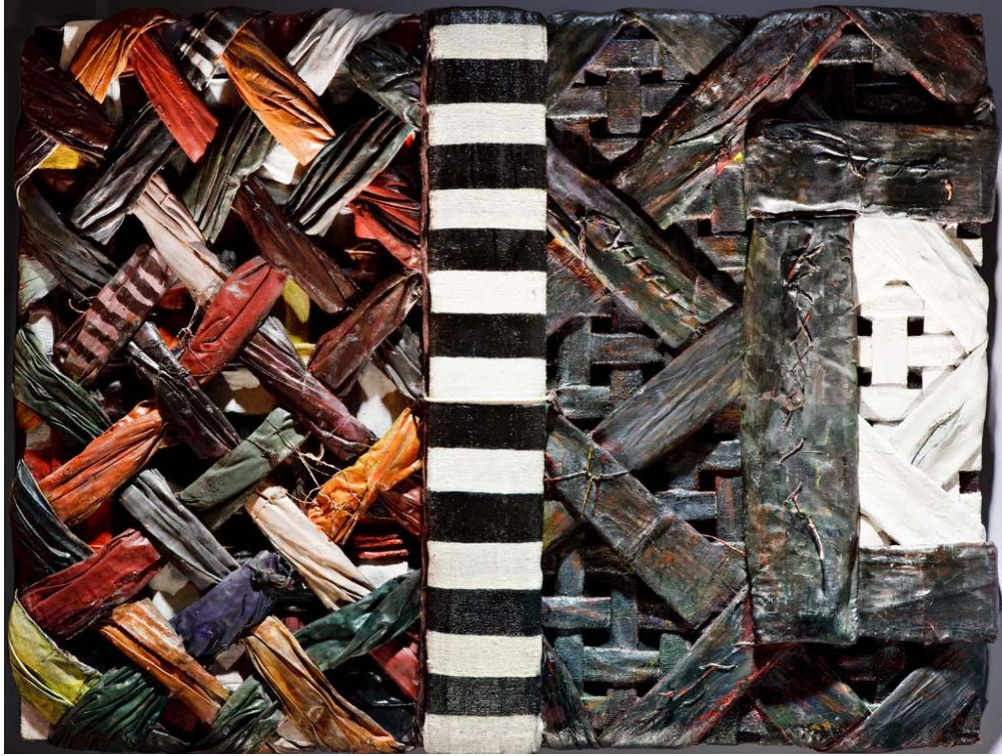
Psikoloji ve antropoloji eğitimi gören Bubi, 1980'li yıllarda “*Yeni Eğilimler*” ve “*Günümüz Sanatçıları*” sergileriyle adını duyurmaya başlamıştır. Bubi, “boyanmış bez kordonları yatay ve dikey olarak kafes biçiminde örgüsel bir kompozisyon düzeni içinde bir araya getirerek alışılmış tuval resminin dışına çıkıyor” (Ersoy, 2004, s.124).



Resim 42: Bubi, Tuval Üzerine Bez, Tahta, İplik ve Akrilik Boya 150 x200x15cm.

Tema yoktur benim işlerimde, bir biçim var gözle görülen... Sırf sanat için sanat düşünüyorum. Toplum için sanatı hiç düşünmedim. Ben sanatımı bir başka şeyle ayakta tutmayı düşlemedim hiç. Temayla, hikâyeyle cazip şeylerle ayakta durmasın. Ben sanata

önem veriyorum. Görsel sanatlar, plastik sanatlar için bu çok önemli. Kaldı ki, daha çok heykele yakınım. Üç boyutlu severim. İlizyondan çok, gerçek ilizyonu, gerçek üçüncü boyutu vurgulamışım işimde (Bubi, 1997, s.194-195).



Resim 43: Bubi, 1995, Kargaşa ve düzen, karışık teknik, 103x131x12cm.

Çeşitli malzeme, teknik ve kompozisyonlarla yapıt üreten Bubi, genel olarak atıklar, ipler, halatlar ve gazete parçaları ile oluşturduğu eserleriyle malzemeyi yeniden boyutlandırmıştır. Atık olarak değerlendirilen materyaller, Bubi'nin yorumuyla, kütlesi olan nesnelere dönüşür.

Tekniğinin on ikiye yakın farklı dönem geçirdiğini söyleyen Bubi, aynı anda üç resim yaptığını ve bu üçünün de birbirlerinden hem teknik hem de mantık açısından farklı olduğunu dile getirir. Bubi için konu önemli değildir. Eleştirmenlerin “Kafes” diye adlandırdıkları işleri için herhangi bir konu belirlemez.

O kafesin arkasına haremi, esirleri, ezilmiş toplumları getirebilirsiniz. Bu tip hikâyelerle kafes daha cazip hale gelebilir. Bunu hiçbir zaman düşünmedim. Çoğu sanatçı acılar, felaketler, büyük vahşetler üzerine bazı işler yapar; çok rahat emin, güvenli bir liman tercih ederler çünkü o, konu adıdır ve herkes tarafından tekrarlandıkça kabul görür (Bubi, 1997, s.194-195).

Bubi'ye göre ortaya çıkardığı işler, kendisi dışında(eser için söylenmiş) başka hiç bir şeyi göstermez.

1.4.9. Bedri Baykam

Bedri Baykam'ın çalışmalarına baktığımızda, İlk kolajlarını 80-81'li yıllarında California'da yapmaya başlamıştır. Bu dönemde yaptığı "Fahişenin Odası" adlı çalışması, Baykam'ın da üzerinde durduğu gibi bir başyapıt niteliğindedir. Kübizm ve Dışavurumculuğun bilinçli bir sentezi olan bu eserinde Baykam, büyük boyutlardaki ayna kırıklarını tuvalin üzerine yapıştırarak oluşturmuştur. Amacı izleyiciyi resim içerisine çekmektir. Bedri Baykam "Seksenli Yıllar-California Dönemi" adlı sergi katalogunda Ümit Gezgin "Fahişenin Odası" için şunları yazmıştır:

Bu resim teknik, estetik katsayı anlamında önemlidir. Ve Bedri Baykam burada biçim içerik ilişkisini sınırları aşacak şekilde zorlamıştır. Kendine özgü ritim duygusu, katman katman oluşan, zaman zaman, bazı bölgelerinde yoğunlaşan boya dokularıyla kaotik biçim, aynaların devreye girmesiyle de dış gerçeklik ve mekân duygusunu uyandırır. Sıcak-soğuk ton değerleri, dışavurumcu bir kimlikle rastlantısal olarak seçilmiş, ama bu rastlantısallık resme bir sürpriz heyecanı katmıştır. Bu yapıt, bir duygu, coşku resmidir... (Gezgin, 2009, s.10)



Resim 44: Bedri BaykamFahişenin Odası, 1981, sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna,120x240 cm.

Ayrıca bu resmin de Baykam, insanoğlunun trajik gerçekliğinin de yansıması olarak; “ insanın kadın olarak anlatımı, gerçekliğinin bedensel izini sürme olduğu kadar; aynı zamanda ayna- bedenle de izleyen-izlenen; sahip olan-olunan ikilemini düşsel bir zemin boyutuyla kurgular”(Gezgin, 2009, s.5).

Bedri Baykam resim yüzeyini yazı, ayna, fotoğraf, gazete gibi istediği her türlü nesne ile zenginleştirmiştir.

Neden kolaj kullandığıma gelince, hikayemi anlatma ve yüzeyi ve ifademi özgürce zenginleştirme imkanlarını kullandım. İzleyiciyi olaya sokmak istedim, boya ve yüzey arasında büyük bir kırılma ve farklı bir medyum istedim. Kırık aynayı koydum, hikâyeyi birbirinden farklı ve zenginlik yaratacak dokularla anlatmak istedim ve de şu gördüğümüz kolajları yaptım (Güvensoy, 2008, s.70).

“Fahişenin Odası” adlı çalışmasından sonra 1987’de “Gerçek Sahneler” serisini, yapmaya başlamıştır. Bu seriden yola çıkarak “Bir Haremim Olsun İsterim” yapıtı ile de ünlü foto-kolajlarını gerçekleştirmeye başlamıştır.

BÖLÜM 2

2. BİÇİM, MALZEME VE KOLAJ İLİŞKİSİ

Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği (Sözen ve Tanyeli, 1999, s.41) dir biçim. Biçim; parçaların belirli bir düzene göre oluşturduğu bütünlüktür. Platon'dan beri felsefede ve sanatta önemli bir yer etmiştir. Biçim; Aristoteles için, bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı; varoluşçu Kant için, zihnin bir fenomende önsel olarak kavradığı şey; Hegel için, bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüşüdür. Herbert Read için ise, bir sanat yapıtındaki elemanlardan anlaşılması en güç olanı, metafizik meseleleri içine alan şey biçimdir.

Aslında insanoğlu daha ilk yaradılışından bu yana biçimi hayatına sokmaya başlamıştır. İlkel insan hayatına kolaylık katabilmek için; taşa, toprağa, tahtaya ve kemik parçalarına biçim vermiştir.

Daha Neandertal çağında insanlar, çizgiler ve oymalarla, nesnenin benzerini yapmayı denediler. Ancak, bu işin üstesinden gelebilecek kadar beyinleri gelişmemişti henüz; elleri de yeterince becerikli değildi. Özellikle ellerindeki kabataslak aletlerle daha da güçlü bu. Ellerin gelişmesi ve aletlerin yetkinleşmesini beklemek gerekti. Bazı kaya ve taşların girintili çıkıntılı kenar çizgileri, ilkel sanatçılara, hayvanların silüetlerini anımsatıyordu ve bunları yontarak ve boyayarak, daha da güçlendirmeye çalışıyorlardı bu benzerliği. Daha sonra, insan silüetleri, hatta Mağara duvarlarına, kayaların yüzeylerine, yaşamlarındaki bütün bir oluntuyu anlatan kompozisyonlar çizmeye başladılar; bazen de bu şematik desenleri renklendiriyorlardı. Bu kompozisyonlar yabanıl hayvanları, av sahnelerini, kısaca insanın yaşamında karşılaştığı ve aklında kalan her şeyi, çok gerçekçi bir şekilde betimliyordu (Tanilli, 2005, s.24).

Bunları yaparken İlkel insan bir takım güçlüklerin üzerinde üstünlük kurmak için, biçim verme yoluna gitmiştir. Mağara duvarlarına yapılan bu hayvan resimleri, avcıya güven duygusu ve avına karşı bir üstünlük veriyordu. Başlangıçta büyü adına yapılan bu biçimler, dine, bilime ve sanata dönüşmüştür.

Sanatçının dış dünyayı nasıl görmesi gerektiği konusu sürekli tartışıla gelen bir durumdur. Sanat, sorgulayan insanın işidir. “Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir” (Fischer, 2003, s.11). Fakat sanatın gerçek yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca nesnellik kazandırılarak bir biçime dönüştürülmesi gerekir. Sanatın özünde hesaplaşma, çatışma ve gerilim vardır. Bu bağlamda “Sanatçının söyleyeceği bir şeyler olmalıdır, çünkü ödevi biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır (Kandinsky, 2009, s.97). Sanat mimesis yani gerçekliğin taklidi/yansımasıdır. İşte bu yansımayı sanatçı eserine aktarır. Yaşantıyı yakalar ve onu öyle bir söylem ve biçime dönüştürür ki insanı yetersizlikten kurtarır gerçekliğini fark ettirir. Plastik sanatlarda biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder. Resimsel olan her şey, biçimle ilişkilidir. “ Sanat biçim vermektir, bir yapıta ancak biçim, sanat niteliği kazandırabilir” (Fischer, 2003, s.149). Bir biçimin oluşması işlevsel, yapısal, özdeksel (maddesel) nedene bağlıdır.

Her sanatçı kendine özgü bir biçim yaratmaktadır, kalıcı ve özgün olabilmesi içinde yaratmalıdır da. Nasıl ki Dante'nin Tanrısal Komedyası, Shakespeare tragedyasına, drama yazarı Gorki, Tolstoy'un romanlarındaki biçime benzemiyorsa; Picasso'nun tablolarındaki biçim özelliği de, Francisco Goya'nin kine benzemez. Bu farklılık, sanatçıların farklı kişiler ve kişilikler olduklarının sonucu değildir. Sanatçı olabilmenin gerektirdiği bir sonuçtur.

Sanat biçim yaratmaktır; bu bağlamda biçim yapıta özgüdür. Biçim; parçaların belirli bir düzene göre oluşturduğu bütünlüktür. Sanatsal biçim; estetik bilinç, algılama, estetik değer gibi unsurları bünyesinde barındırmasıyla oluşur. Bunların yanın da biçim; çizginin, rengin, lekenin, dokunun ve yüzeyin düzenlenmesi ile oluşur. Kısacası biçim tek başına düşünülemez. Ama bunların yaratma ediminde en büyük rol malzemeye düşer.

Biçimi belirleyen en temel unsurdur malzeme. Nesneye öz ve dayanıklılık veren, ayrıca onun duygusal yoğunlaşmanın tarzına yani renk, çınlama, sertlik veya kütle olmasına yol açan nesnedeki malzemesel olandır. Malzeme olarak nesnenin böyle belirleniminde

biçim yer alır. Bir nesnenin dayanıklılığı, bir malzemenin belirli bir biçimde ortaya çıkmasında yatar. Nesne biçimlenmiş malzemedir (Heidegger, 2011, s.20). Bir heykel ustası biçimini oluştururken çeşitli malzemeler kullanır. Yeri gelir kili, yeri gelir mermeri... Sonuçta kafasındaki yaratma eylemini gerçekleştirmesi için bir biçim belirler ve ona uygun malzemeyi seçer. Bir diğer söylemle aktarırsak sanatçı duygularını malzemeye transfer eder; böylece malzeme, duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir araca dönüşmektedir.

Biçim içerikten bağımsız düşünülemez, ama kullanılan malzemenin ve malzemenin belirlediği araçların doğasından da bağımsız olamaz. Biçim hem verilmiş içerik tarafından, hem de malzemenin belirli doğası ve malzemeyle çalışma yöntemleri tarafından koşullanır...(Bahtin, 2005, s.241).

Malzeme, yansıma ve tanrısallık arasında bir ritüeldir adeta. Kulağımıza fısıldanan imgelere varlık kazandırır. Sanatın argümanlarına, aracılık eder. Malzeme olmadan hiçbir sanat etkinliği düşünülemez. Bu bağlamda da sanatçıya malzeme bakımından farklı alternatifler getiren kolajın önemi yadsınamaz. Resimde biçimi belirleyen boya tadına, kolajın da sunduğu nesnelere katılmasıyla, resim sanatı boyut değiştirmiştir.

2.1. RESİMSEL ÖĞE OLARAK PARÇALILIK

Parçalılık kavramı; tamlık, bütünlük, bitmişlik, tutarlılık ilkelerinin bir gerekliliği olarak karşımıza çıkar. Metafizik, bütünü parçaların toplamı sayar ve parçalarda olmayanın bütünde de olmayacağını ileri sürer. “Resimde yapısal bütünlük, imgenin oluşmasını sağlar”(Berger, 2003, s.13). Parçayı tamamlayan yollar bütünü oluşturmaktadır. Resmin kurgulanmasında, kompozisyonun oluşumu elbette ki bütünün anlamına hizmet eder. Kompozisyonun eserin tümünün algılanmasını hedef aldığını söyleyebiliriz. Ama bütüne giden yol ayrıntıda gizlidir. Eseri oluşturan her parça, her ayrıntı bütünün oluşmasında en önemli unsurdur. Parça ve bütün, tekil ve çoğul arasındaki ilişki uyumludur. “Eşzamanlı ve birlikte var olan, birbirine dönüşebilen bir varlık duygusuyla bilindiğinde akışkan, devingen, duygusal ve estetik bir ontoloji...”(Uçkan, 2010, s.51). Parçalar sadece yan yana gelmekle kalmaz birleştiklerinde birbirlerine güç uygularlar. Birbirlerini iterler ve çekerler, ayrılır ve birleşirler. Bu bağlamda; sanat

eseri hayatla bağlar kuran göstergesel, göndergesel bir anlam taşır. Her bütünün içerisindeki parça, bir diğer parçayla ilişki kurmaktadır. Her parça başka bir gösteren, her gösterende başka bir göstereni anlatmaktadır.

Parçalılığı anlatmak için en başta Rönesans resimlerine kadar gitmek gerekmektedir. Rönesans resimlerinde her parça güzel olmak zorundaydı. Ne kadar gerçekçi çalışılırsa bir tabloda o kadar çok haz alınırdı. Bütüne giden parçanın çok iyi bir şekilde işlenmesi gerekiyordu. Parça güzel ise bütünde o doğrultuda güzel olacaktı. Bu bağlamda, Rönesans resimlerinde genellikle altın oran kullanılmıştır. Altın oranın elde edilmesi için çok sayıda yaklaşım bulunmaktadır. En genel formülü ise; “bir doğru parçası öylesi iki parçaya ayrılmalıdır ki, küçük parçanın büyüğe, büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun” (Sözen ve tanyeli, 1999 s.18). Günümüzde ise, bir sanat eserini oluştururken, altın oran kullanılmamaktadır. Uyum ve yaratma sorunsalını tek bir formüle indirgeyen böyle bir yaklaşımı yadsımaktadır.

Parçalılığın resim sanatında en belirgin gözlemlendiği yer kübizmdir. Kübizm nesnelere parçalıyor ve yeniden düzenleyerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratıyordu. “Biçimlerin uzayda kapladıkları yeri belirlemek için onları parçalar ve sonra değişik yönlerden göstermek isterler. Amaçları bu parçalarla yeniden düzen kurmaktır” (Çağlarca, 1986, s.79). Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri, yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleri olmuştur. Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine, resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamak istemişlerdir. Bunu yapmak içinde eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmişlerdir. Bu sebepten nesnelere parçalara ayırma yoluna gitmişlerdir. Böylelikle her parça başka bir boyutu göstermektedir. Tuval’e aktarılan obje her açıdan parçalanarak resmedilmiştir. Aynı anda resimdeki objenin hem yan yüzünü, hem de ön yüzünü vermek istemişlerdir. Böylelikle objeye, İki farklı taraftan bakan sanatçı, farklı zaman kavramında olan objenin, aynı anda resmetmesiyle zaman kavramının da ortadan kalktığı anlamına gelmektedir.

Kübist sanatçıların kolajı kullanmasıyla parçaların yarısı, gerçeklikten alınan nesnelere, diğer yarısı da, resimsel öğe olan boyaları oluşturmaktadır. Bu iki farklı bölünmüşlük, ileride yirminci yüzyılın başlarına doğru kavramsal sanatın oluşması ile birlikte parçalarda ayrışıklığı ve kopukluğu getirmektedir. Başlangıçta iç içe geçen parça birbirine yedirilirken, daha sonra parçaların tek başına anlam kazanmasıyla bütünü ifade alanından çıkmaktadır. Artık her parça ayrı bir söylem oluşturmaktadır. Rönesans resmindeki gibi parçalar birbiriyle eriyip bütünü oluşturmaz. “Organik sanat yapıtında materyal bir bütün olarak ele alınırken, avangard yapıtta materyal yaşamın bütünlüğünden söküp atılarak yaşamdan yalıtılır. Avangardcı estetik parça, insanların kendisini gerçekliğin birleştirici bir parçası kılmasına, kendisiyle deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmasına meydan okur” (Sarup, 2004, s.212). Sarup’a göre, Avangard yapıt kendisinin bir yapay inşa, insan eli değmiş bir ürün olduğunu ilan eder.

2.2. KOLAJ VE PARÇA

“Resim dışı unsurların bir araya toplanıp montaj’lamaya dayandığına göre, kolaj yöntemi, içerisinde yer aldığı yapıtta bir ayrışıklık yaratır” (Aktulum, 2000, s.223). Zamansal olarak eşsüremsel bir işleme ayrışık unsurların yan yana getirilmesine dayanan kolaj kullanımı resimsel alanda da çokça başvurulan bir yöntem olmuştur. “Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği”(Lynton,1982, s.66). olarak tanımlanır. Post modern kolaj ise, her türden dizge düşüncesine götüren bir bütünlük girişimine karşı kökten bir ayrışıklık düşüncesini kapsar. Marc Angenot bu teknikte, ayrışık parçaların bir bütünlük içerisinde ortak-birlikteliği olarak algılandığını savunur. Kolaj, bilginin aşırı derecede üst üste yığıldığı bir gerçeklik ortasında, gerçeği aktarmak için en elverişli yol olmuştur. Kolajı oluşturan yine parçalardır. Parçalılık yaşamın her kesiminde olduğu gibi sanatta da yerini almıştır. Parçalılık ayrışıklıkla belirlenen bir durumdur. Her yeni parça yeni bir yaratma gibidir. Roland Barthes “...kendimi bütünlük canavarından kurtarmaya çalışıyorum” diyerek; parçalılığa çok anlamlılığa yönelir. Kolajda kullanılan parçaların her biri farklı bir söylemin unsurudurlar. Kolajı oluşturduğumuzda bu her farklı söylem, yeni bir yapılanma içerisine girerek yeniden farklı bir oluşum içerisine girer.

Her defasında yeni anlamlarla, yeni yaratılarla hayat bulup, şekillenmektedir. Eser için her bir yeni söylem, eseri yeniden yaratma gibidir. Kolaj bir alıntıdır. Alınan her parça yeni bir yaratma oluşturmaktadır. Bu da Eco'nun İformel sanat poetikasını akla getirir. “...‘İformel sanat’ açıktır çünkü geniş yorum olanakları önerir”(Eco, 2001, s.111). Eco'ya göre; açık sanat yapıtının kesin sınırlılığın ötesinde özgür bir biçim alanı olduğu gibi, yorumcu da sübjektifliğin ve bireyselliğin özgürlüğü içinde, bu açık sanat yapıtını yorumlar (Tunalı, 2004, s.119). Bu görüşe Jacques Derrida, da katılır. Derrida, yapıtın yapısal öğelerinin düzenlenişi, birbirleriyle ilişkileri ve bağlamlarından yeni anlamlar üretildiğini savunur. Her gösterenin başka göstereni işaret ettiğini ve böylelikle “gösterge zincirleri” oluşturarak, sonsuz bir oyuna dönüştüğünü söyler. Bu bağlamda kolajda kullanılan her bir parça farklı bir söylem zinciri oluşturmaktadır. Malzemenin alındığı yere mi, bulunduğu parçaya mı göndermeler yaptığını; yoksa ikisinin etkileşimi ile farklı bir söylem mi oluşturduğuna parçaya bakılarak yorumlana bilir. Bu yorum sonsuz ve açıktır.

BÖLÜM 3

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

...Portreler... adeta kendini anlatır gibi olmalı ve bu yolla bize şöyle demelidirler: *Dur da fark et beni: Azamet timsali o yenilmez kral benim işte- dört bir yana korku salan ya da doğru davrandığı için şanlı başarılarla imza atan o yiğit savaşçı benim- siyasetin tüm kaynaklarını tanıyan o büyük bakan benim-mükemmel bir bilgelik ve dürüstlük göstermiş olan o yargıç benim- ilme her yönüyle vakıf olmuş edebiyatçıyım... mesleğimde rakip tanımayan o ünlü zanaatkarım vs. Kadınlar içinse şöyle olmalı [portrenin] dil[i]...soylu davranışlarıyla hürmete şayan olan o yüce gönüllü hanımefendi benim vs-fazilet, nezaket ve tevazu dolu o hanımefendi benim vs. -gülmeyi ve neşeyi pek seven o şen şakrak hanım benim vs. Örnekler çoğaltılabilir. Özetle tutumlar portrelerin dilidir ve usta bir ressam da bunlara büyük dikkat göstermesi gerekir (Piles'ten aktaran: Gombrich, 1998, s.7).*

Portre resim sanatı hakkında pek çok akli başında laf eden on yedinci yüzyıl yazarı Roger de Piles, portre ressamının asıl işinin, modelinin üstlendiği rolün, adap, güzellik ve nezahet teamüllerine ya da kurallarına uygun bir temsilini yaratmak olduğunu ısrarla belirtmekteydi (Gombrich, 1998, s.7). Piles, “...Portreler... adeta kendini anlatır gibi olmalı” derken anlatmak istenilen; Ergüven’in dediği gibi, her ressam, ötekinin portresini yaparken, eninde sonunda “kendi beni” ile diyaloga girer (Ergüven, 1998, s.194). Sanatçılar eserlerinde mutlaka kendilerinden bir iz barındırırlar. Yaratıcı edim sırasında eserle haşır neşir olan yaratıcı, kendiyle de baş başa kalmış olur.

Sanatçının modeli bazen de kendisidir. Sanatçı iç dünyasını yansıtmak için kendine yönelir ve böylelikle Otoportre yapar. Otoportre, sanatçının kendisi ile yüzleşmesidir bir anlamda; iç dünyasındaki bir hesaplaşmanın dışa vurumudur. Sanatçı için kendi portresini yapmak, aynayı kendine tutmak gibidir. Ayna gerçeği yansıtan bir büyücüdür. Aynaya baktığımızda karşımızdaki görüntü yalın ve açıktır. Her ne kadar karşımızda duran sırla kaplanmış bir cam parçası olsa da, bize verdiği görüntüye aldanırız. Otoportre ye baktığımızda, yaratıcının fiziksel özellikleri hakkında bilgi edindiğimiz gibi, ruhsal durumu hakkında da bilgi ediniriz. Sanatçı kendi ifadesinin bıraktığı etkiyi yansıtmıştır bizlere. Duygularını, düşüncelerini, hissettiklerini...

Raftan seçtiğimiz bir kitabı elimize aldığımız vakit, yazarın kendi iç sesiyle yazdığı cümleleri okuduğumuzda, yazar aklımıza gelmez. Okuduğumuz kahramanı kendimizle özdeşleştiririz. Kendimizi okuyor gibi bir duyguya kapılırız. Aynı şekilde bir tablo karşısındaki duruşumuzda aynıdır. Kendi dürtüleriniz harekete geçer, eserden kendimize pay çıkarırız. “ Deniz kenarında ki o ev... Ne kadar huzur verici! Tıpkı bana ait’miş gibi...” Peki, neden bir ressamın portresi bize o duyguyu vermez? İşte! Tam karşımızdadır. Anlatılanların yüzüdür. Kendi kendinin okunmasını ister gibidir. Yaratıcılık adı altında narsist bir kimlik taşır gibi, deşifre edilmek umurunda bile değildir. Neden bu kadar kendini deşifre etmek ister ki bir insan!

...günceliyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna sanatçının kendisi de dahil olmak üzere kimseye doyurucu yanıt veremez- asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. otoportrede kendini görmenin yerini *bakmak* almıştır; “görünmek istediği gibi”nin büyüğü çoktan sipariş resimlerdeki beklentiyi(buyuru?) aşmış, örtülü bir narsisizmin eşliğine getirmiştir sanatçıyı (Ergüven, 1998, s.194).

Ervüven’in dediği gibi sanatçıyı narsisizmin eşliğine mi götürmüştür Otoportre? Yoksa gerçekten sanatçı içtenliğiyle mi tasvir eder kendini? Yahut da Sanatçı için portreler kendilerini anlatmalarının en iyi yoludur diyerek, Otto Dix'in "*Kendi resimlerim benim ruh hailimin itiraflarıdır*" sözünün üstünde mi dursak? Aslında burada en iyisi topu izleyiciye atmak olur. Sartre’ın söylediği gibi, “ ne yapmak istediğini sadece o bilir, biz bilemeyiz; ama öte yandan, onun ortaya ne koyduğunu biz biliriz, o bilemez” sözü her şeyi özetler. Sanatçı başlarken kafasındakini sunmak ister bizlere. Ama eser bittiğinde ortaya ne çıkmışsa sadece onu yorumlayan, onu anlamlandıran izleyici bilir.

Nietzsche’ye göre sanat, ölümsüzlüğe karşı yapılacak son savunmaydı (Kuspit, 2006, s.173). Nietzsche’nin bu sözünü nü kendi potrelerini yapan ressamlar için yorumlanırsa eğer, aslında Otoportreler sanatçı için kalıcı bir belgedir. Bir nevi sanatçının otobiyografisidir. Ölümsüzlüğünün simgesidir.

Geçiciyi temellendirmek, anlık var oluşu daimileştirmek yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey resim, mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun!.. Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere (Leppert, 1996, s.200).

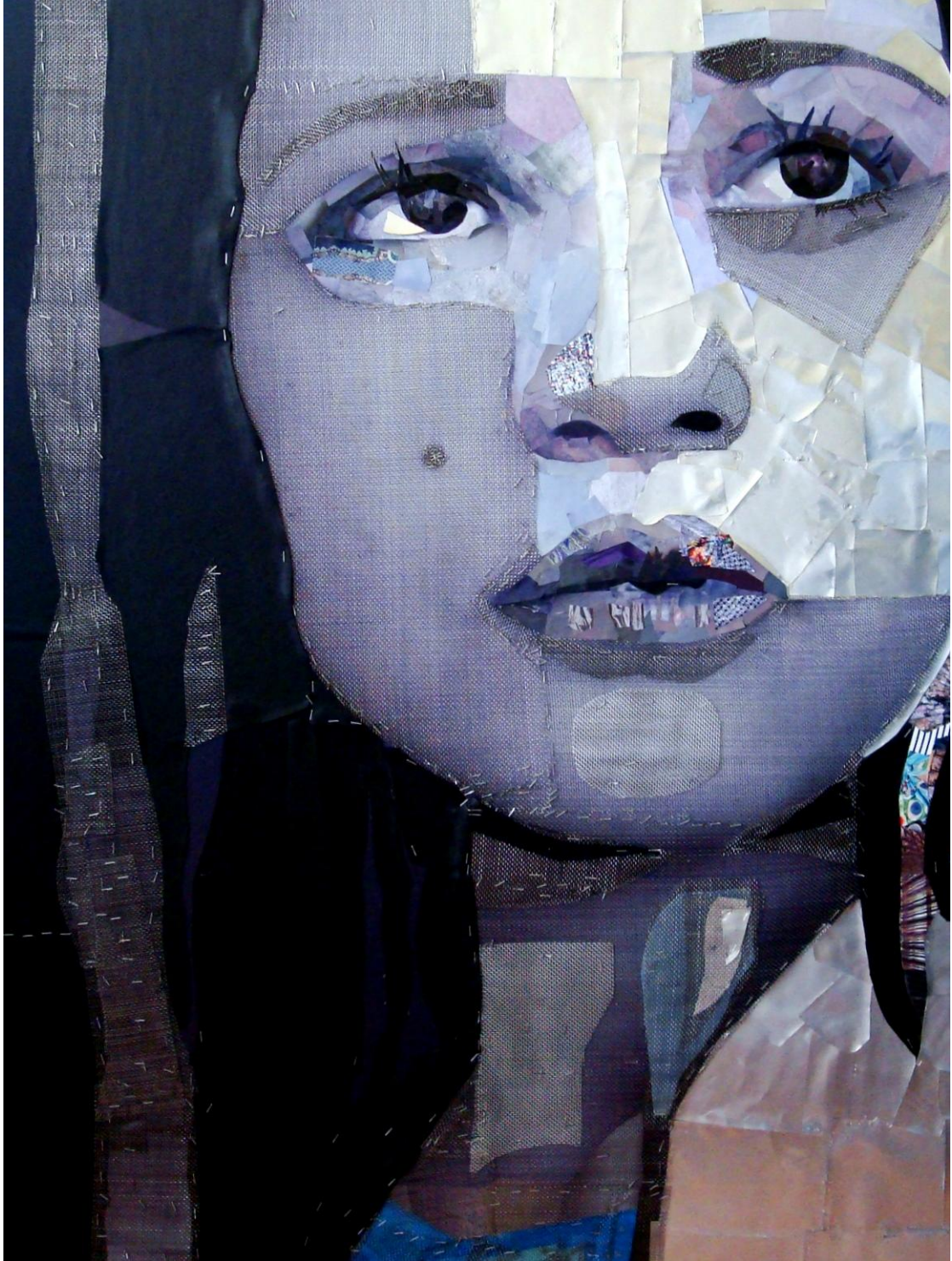
Sanatçı kalıcı olabilmenin peşindedir. Bunu da eserleriyle sağlar. Otoportre de bunun için en iyi araçtır.

Otoportre fotoğraf gibi, ifadeyi o ona mahkûm eden, şipşak, anlık izlenimi vermez bize “...ifadenin raptedilmiş belli bir an’a kayıtlanmakta direnip zamana yayılma eğilimi göstermesi...” (Ergüven, 1998, s.188) portreyi fotoğraftan ayıran bir özelliktir. Zamana yayılan bu süreçte sanatçı kendini içselleştirir.

Çalışmalarında teknik anlamda ağır basan kolaj ve beraberin de, konu olarak Otoportre seçilmiştir. Çalışmalarda yapanın kendi suretini yansıtmanın yanı sıra, kolaj tekniğinde otoportrelerin az yapılmış olması, konu seçiminde yol gösterici olmuştur. Çalışmaları oluştururken, teknik uzun soluklu bir işlem gerektirdiğinden, ayna yerine fotoğraftan yararlanılmıştır. Bundan dolayı ifadeler anlık duyguları yansıtmaktadır.

Kolaj çalışmalarında ifadeyi güçlendirmek için gözler, çeşitli dergi ve kataloglardan kesilen kağıt parçalarıyla oluşturulmuş, yüzün diğer bölümlerini ise; nalbur dükkanlarında satılan, çelik kalbur telleri kullanılmıştır.

Resimlerde ifadeler yumuşak ve naiftir. Oysa Kalbur teli sert bir yapıya sahiptir. Çalışmalarda malzeme her ne kadar sert ve kesici bir yapıda ise de ifadeyi etkilememiş, ifade ile malzeme arasında oluşan zıtlık ve keskin ayrım izleyiciye hissettirmeden uygulanmak istenmiştir. Böylelikle nesnelere aldatıcı yapısı vurgulanmıştır. Resim 45’te kalbur telinin yanı sıra diğer portrelerden farklı bir malzeme olan kola kutuları kullanılmış, kutuların iç kısımlarındaki parlak görüntüsünden yararlanılmıştır. Amaç tüketim malzemesi olan kola kutularını estetik kaygılar içerisinde farklı bir yapılanma içinde görmektir.



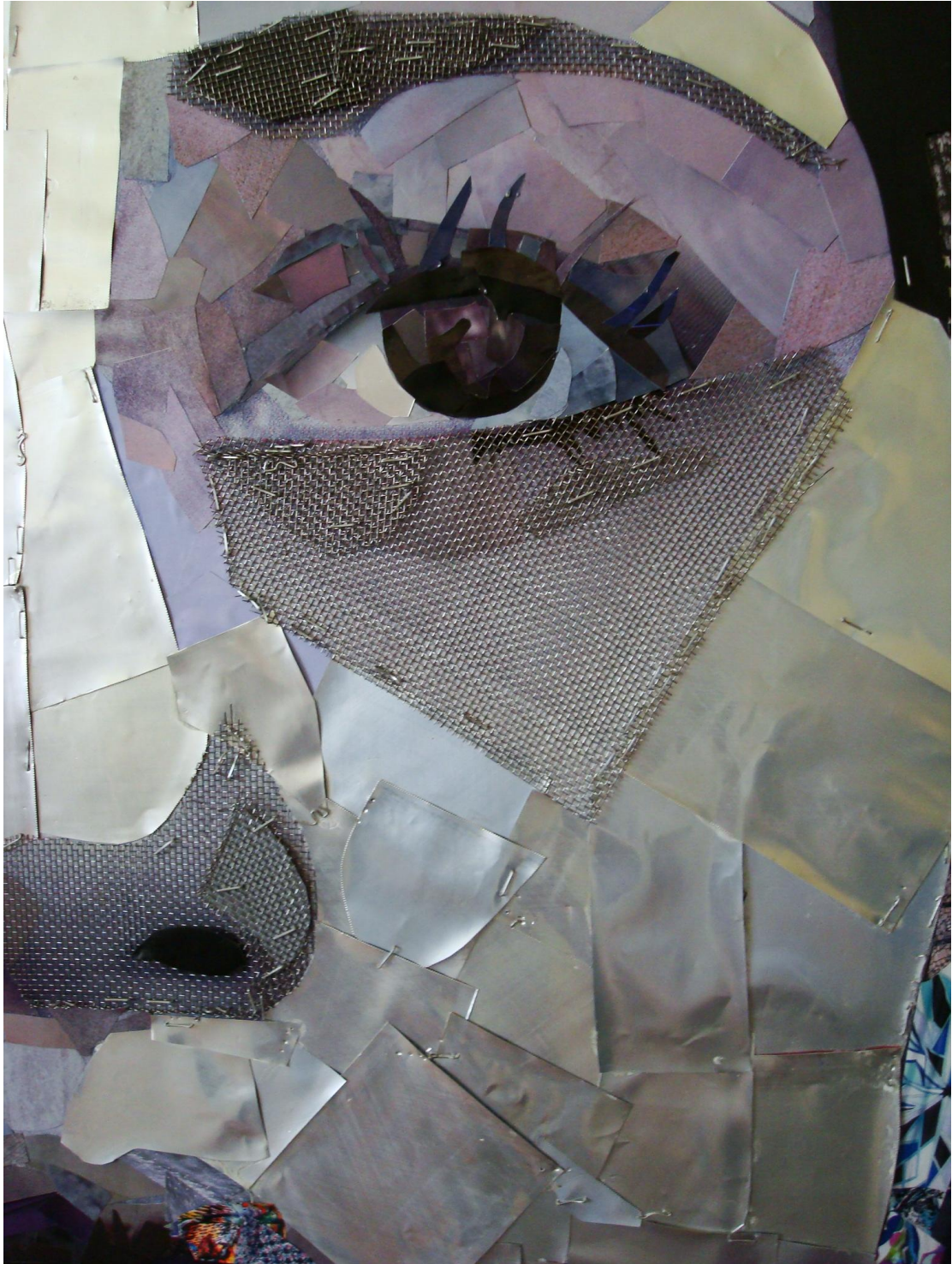
Resim 45: Otopotre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kâğıt, kola kutusu, deri kumaş.



Resim 46: Resim 45, “Ayrıntı”



Resim 47: Resim 45, “Ayrıntı”



Resim 48: Resim 45 ‘Ayrıntı’

Resim 49’da kola kutuları sadece el ve saç kısımlarında kullanılmıştır. Saçta tel ve kola kutularının yanı sıra kumaş parçaları da uygulanmıştır. Kumaşların çiçekli tercih edilmesi feminen duyguları vurgular.



Resim 49: Otoportre, 2011, 130x 113cm, kalbur teli, kola kutusu, kumaş, kağıt.

Resimlerde teller üst üste getirilerek üç boyutluluk kazandırılmıştır. Biri ince diğeri kalın olan iki çeşit telden yararlanılmıştır. Kalın tel koyu gri, ince tel ise daha açık

renktedir. Üst üste geldiklerinde daha farklı gri tonlar elde edilen kalbur tellerinin, kendi renk yapısının yanı sıra, teller siprey boyayla boyanarak çeşitlendirilmek istenmiştir. Beyaz'a boyanan teller genellikle yüzün tamamında, siyah renkte ki teller ise, genellikle saç, kaş ve gölgelendirmelerde kullanılmıştır. Çalışmalarda Beyaz gri ve siyahın hakim olduğu renklerin yanı sıra yeşil mavi pembe renkler de bulunmaktadır. Resim 48'de çeneye dayanan elin altında kullanılan yeşil, beyaz ve gri teller, kazağın kol kısmındaki lastik kumaşın görüntüsünü vermek için kullanılmıştır. Ayrıca siyah ve beyazın dışındaki renkler yüzde yansıyan gölgelendirmeler içinde kullanılmıştır. Tellerin altında koyu kağıt parçaları da bu görüntüyü destekler. Bütün bu ince detayların, ince parçaların ve hareketli yapının içerisinde siyah renk(deri kumaş), hareketliliği stabilize etmek için kullanılmıştır.

Kıvrım halinde satın alınan sert yapıdaki telleri resimde sabit kalabilmesi için tel tabancası kullanılmıştır. Her resimde yaklaşık 500 zımba teli kullanılmış, çalışmalar ahşaf mdf üzerine bu zımbalarla sabitlendirilmiştir.



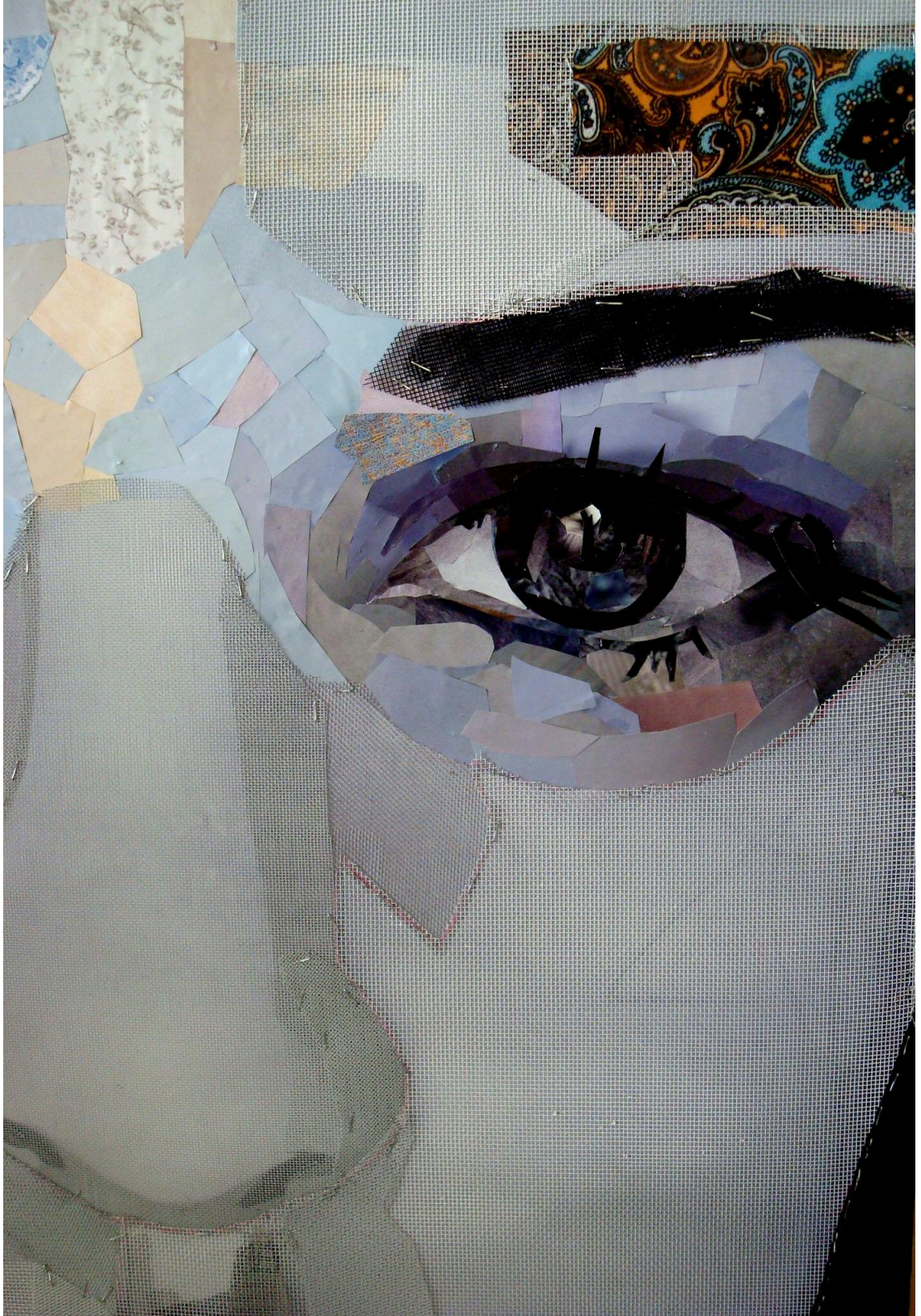
Resim 50: Resim 49, “ Ayrıntı”



Resim 51: Resim 49, “Ayrıntı”



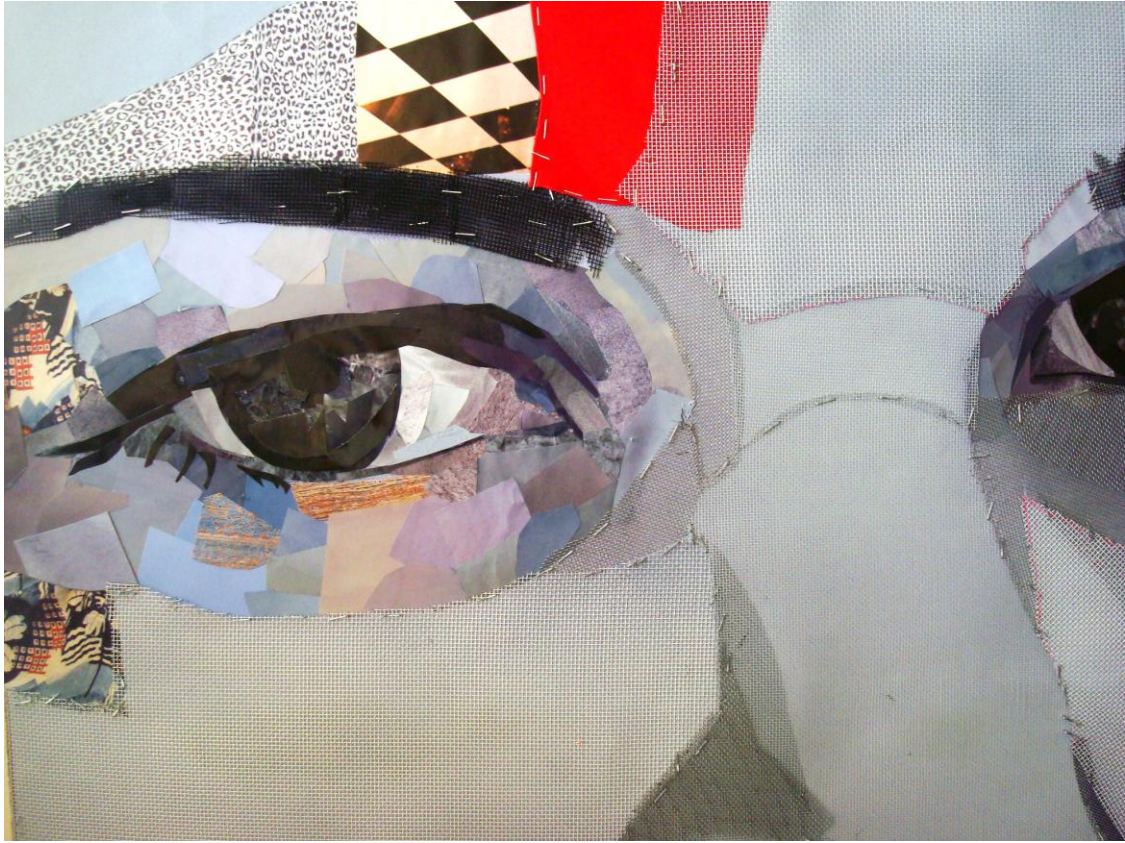
Resim 52: Otopotre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kumaş, kâğıt.



Resim 53: Resim 52, ‘‘ Ayrıntı’’



Resim 54: Otoportre, 2011,Mdf üzeri; kalbur teli, kumaş, kâğıt, 130x113 cm.



Resim 55: Resim 54, “ Ayrıntı”

Resimlerde (Resim 54 ve 56) kumaşlar, feminen bir görüntünün yanı sıra, kişinin kıyafetini belirginleştirmek ve mekânsal bir algı yaratmak içinde kullanılmıştır. Resimlerde (Resim 54 ve 56) portrenin içerisinde el ayrıntısı, figürün düşünceli bir tutum içerisinde olduğu izlenimi verir. Kullanılan kırmızı rengin şiddeti her ne kadar öfkeyi yansıtıyormuşçasına dursa da aslında, duyguların kırılğan ve egzotik yapısını vurgulamak için oradadır. Kırmızı düşünce ve söylemler arasındaki bağı vurgular. Bir portrenin düşüncesinin ölümsüzlüğünü ve ona yüklediği anlamı Ahmet Muhip Dıranaş “ Portre” adlı şiirinde şöyle yansıtmıştır:

Bir bahara açık duran penceresinde
Belki bir gün gelir geçmiş zamanı arar
Diyerek bu portreyi çizdi sanatkâr,
Bir oda içinin ışık ve gölgesinde.

Verdi bir başka renk, başka biçim, hasından;
Diledi ki bir ölümsüz ömür yaşasın,

Geçsin geceleri kışın, günleri yazın,
Süzdün gözlerini seyredip aynasından.

Severdi, ağlardı, güler ve hatırlardı
Değişmeden önce sanatın fırçasında;
Onun bu güzel'e gebe Rönesansında
Günler birbirini güden hoş anılardı.

Şimdi çerçevede mahpus yaşamaktadır,
Alnında o yaman ölmezliğin zaferi;
Uzak bir rüyada yüzer gibi gözleri,
Artık ne gülmekte ne de ağlamaktadır

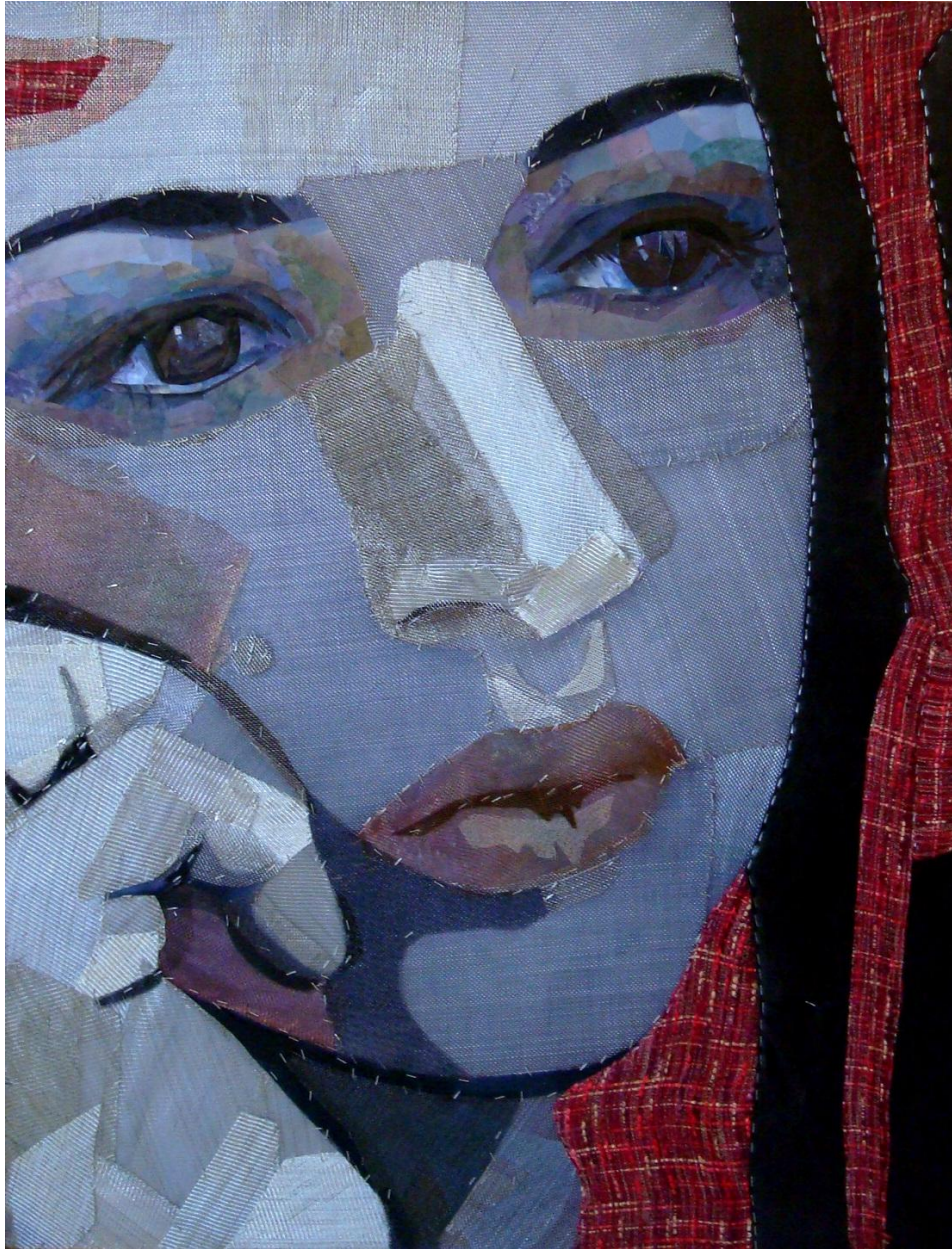
(Dıranas,1982,s.7).



Resim 56: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kamaş, kâğıt.



Resim 57: Otoportre, 2011, 130x113cm, 201, kalbur teli, kumaş, tül, kâğıt.



Resim 58: Otoportre, 2011, 130x113cm, 2011, kalbur teli, deri kumaş, kumaş, kâğıt.

Resim 58’de kalbur telleri boyanmadan doğal yapısıyla uygulanmıştır. Ayrıca dudak, elin altı ve yüzün sol tarafında, diğer resimlerden farklı olarak, bakır renkli kalbur teli kullanılmıştır. Bu bakır teller, kırmızı renkteki kumaşların, resim yüzeyindeki dağıtımını destekler nitelikte kullanılmıştır.



Resim 59: Otoportre, 2011, 130x113cm, kola kutusu, kumaş, kâğıt, yağlı boya.



Resim 60: Resim 59 ‘‘ Ayrıntı’’

Resim 59’deki çalışmada, Mdf’nin tam orta yerine portre yerleştirilmiştir. Yer yer tahta dokusu hissedilen satıhta, geri kalan yüzeyler yağlı boya ve kumaşla müdahale edilerek çalışma tamamlanmıştır. Portre ikiye bölünerek çalışılmış, ışık alan tarafı kola kutularıyla kaplanmış diğer tarafta ise dergi ve mecmualardan kesilen kâğıt parçalar kullanılmıştır. Böylelikle diğer çalışmalardan farklı olarak, portre yüzeyden ayrılmış etkisi verilerek, üç boyutlu bir etki yaratılmak istenmiştir.



Resim 61: Otoportre, 2011, 130x113cm,kalbur teli, kumaş, kâğıt, deri kumaş.



Resim 62: Otopotre, 2011, 130x113cm, kalbur teli, kumaş, tül, kâğıt..



Resim 63: *Mekânsal Çalışma, ön yüzü* , Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, 2011.

Resimlerin içerisinde birde mekânsal çalışma (Resim 63) bulunmaktadır. Bu çalışma altı uzun mdf parçasından oluşturulmuştur. Çalışma mekân içerisine konulmak için tasarlanmış, iki yüzeyinde de resim bulunmaktadır. 250 cm ağaç kütüğünün ortasına bir kanal açılarak çalışma bu kaide üzerine oturtulmuştur. Amaç izleyicinin resim etrafında gezinmesini sağlamaktır. Böylelikle izleyici diğer tablolar gibi karşıdan bakmak zorunda kalmaz. Eserin etrafında daha özgür hareket eder. Mekânsal çalışmanın ön yüzünde bir ağaç formu yapılmıştır. Ağaç, tüketim nesnesi olan, çok sayıda kola kutularından oluşturulmuş ve kutular kıvrılarak hareketli bir form kazandırılmak istenmiştir. Hemen ağacın yanında ki otoportre ağacın arkasından bakmaktadır. Bununla birlikte ağacın dallarına renkli çaputlar asılmış görünümü veren kumaşlar monte edilmiştir. Bu form Şaman Kutsal Ağaç Kültlerindeki ağaç'a ve Anadolu'daki insanlar arasında yayılan, çoğunlukla batıl inanç olarak görülen dilek ağacına benzer. Çalışmada dilek ağacının arkasından bakan gülümseyen portre, umutludur. Çünkü ağaçtaki renkli

çaput parçaları, gerçekleşmesini beklediği dileklerini yansıtır. Renkli olan kumaş beklenti ve umutlarının göstergesidir. Çalışmanın arka yüzünde ise bu durumun tam tersi yansıtılmak istenmiştir. Ağacın gövdesi renkli ama çaput parçaları siyahtır. Burada ön yüzdeki gibi bir beklenti yoktur. Siyah renk gerçekleşmemiş dilekleri gösterir. Karamsarlık ve umutsuzluk barındırır. Ağacın gövdesinde kumaşlarla oluşturulan renksellikse kişinin (portenin) umudunu yitirdiği ama başkalarının dilekleri için hala, umudun devam ettiği anlatılmak istenmiştir.



Resim 64: *Mekânsal Çalışma*, ön yüzü, Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, Hacettepe GSF, Sunum,2011.



Resim 65: mekânsal resimim arka yüzü, Mdf üzerine; kumaş, kola kutusu, kâğıt, konserve kapağı, kalbur teli, 204x240 cm, Hacettepe GSF, Sunum, 2011.



Resim 65: Resim 63 “Ayrıntı”

SONUÇ

“*Resimsel öge olarak parçalılık, biçim ve kolaj*” başlıklı bu çalışmada, kolajın resim sanatına kattığı yenilikler üzerinde durulmuştur. Kolajın ilk kullanımından başlayarak günümüz sanatına kadar geldiği süreci incelediğimizde, kolajda kullanılan nesnelere Kübizmde kağıt, gazete, sigara paketi gibi nesnelere iken, 20 yüzyıla gelindiğinde Dada ve Pop Art’la birlikte daha çok endüstriyel ve günlük kullanım nesnesi olarak karşımıza çıkar.

İster Braque’ın resimlerine eklediği yapıştırma kâğıtlar olsun ister Duchamp’ın “çeşme”si paradoksal nitelikte doğrudan sanatın içerisinde yer alsın amaç aynıdır. İkisi de kendi devirlerinin alışlagelmiş estetik kurallarına başkaldırma çabası içindeydiler. İkisi de sanatı farklı bir anlatım yoluyla anlatmanın peşindedir. Bu anlatım yolu izleyiciyi sanatın içerisine dâhil eder. Çünkü izleyici her gün karşılaştığı nesneyi sanatın içerisinde bulur. “Kolaj, malzemesi ne olursa olsun, izleyicide gerçeklik duygusunu oluşturmak için yansımacı bir anlayışla, dış gerçekliği iç gerçeklikle bağdaştırarak kurmaca gerçekliği kurmaktadır” (Kaplanoğlu, 2010, s.103).

Bu kurmaca gerçeklik, içerisinde kolaj yenilenebilirlik olgusu da taşır. Turani’ye göre nesnelere sanat ögesi olmaları için, asli fonksiyonlarını yitirmiş olması gerektiğini söyler (Turani, 2009, s.138). Gerçek yaşamdan alınan bu nesnelere, kullanıldığı alandan alınarak, sanat nesnesi konumuna getirildiğinde, artık farklı bir yapılanma içerisine girmiştir. Bu da nesnenin tekrar ikinci kez farklı bir anlam kazandığını gösterir.

Sonuç olarak; kolajda kullanılan gerçek malzemeler, resmin yüzey yapısını zenginleştirmek ve farklı bir anlatım yolu izlemek için kullanıldığı gibi, aynı zamanda da gerçek hayattan alınan nesnelere, soyut olan boyaya tadını birleştirerek farklı bir gerginlik yaratarak resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmektedir. Bu bağlamda da, kolaj yüzey mantığına farklı bir söylem katmıştır. Kolaj ifade biçimi olarak geleneksel sanat anlayışına, farklı bir alternatif sunar.

KAYNAKÇA

- Adalı, A.(1996). *Kolaj'ın Tarihsel Oluşumu*. Toplumbilim Dergisi. Sayı.4 Haziran.
- Aktulum, K.(2000). *Metinler Arası İlişkiler*. (2.bs.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Altan, Ö.(2007).*Özdemir Altan*. T.İhtiyar,(Ed.). Rh+ sanat. Temmuz- Ağustos 42.Sayı. İstanbul.
- Antmen, A. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artbook. (2001). *Picasso*. (C.K. Emek, Çev.).Ankara: Dost Kitabevi.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, (C.Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bal, A, A.(2000). *Resim ve İroni*-Yüksek Lisans Tezi- İzmir: DEÜ-SBE Yayınları.
- Başaran, Z.(2006). *Resim Eğitiminde Parça- Bütün ilişkisi Açısından Kolaj Tekniğinin Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. MÜEBE-GSEA.
- Batur, E.(2000). *Marcel Duchamp, Sanarşist*. Sanat Dünyamız. Ö. Açıkkol,(Ed.). Sayı.75. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Bearden, R. (1969). *Rectangular Structure in My Montage Paintings*. Vol. 2, pp. 11-19. Pergamon Press Printed in Great Britain.
- Berger, J.(1999). *Picasso' nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y.Salman ve M. G, Sökmen, Çev.). (3.bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J.(2003).*Görme Biçimleri* .(Y. Salman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W.(2011). *Pasajlar*. Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı (s.50-86). (A.Cemal. Çev.). (8.bs.). İstanbul: Kazım Taşkent Yapı Kredi Yayınları
- Beykal, C.(1991). *Altan Gürman*.Derimod Kültür Merkezi Yayınları.

- Beykal, C.(2006). *Sabri Berkel Dönemler-II(1955-1990)*.Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Kazım Taşkent Sanat Galerisi.
- Bitmez, H, M.(2008). *Modern Çağda Kolâj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Arayışların Heykel Sanatına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Mustafa Kemal Üniversitesi. Hatay.
- Bubi.(1997). *Artdeco*. Sayı:57. Aralık: İstanbul.
- Cabanne, P .(2009).*Kolajlar*. Batur, E.(Ed).*Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Çağlarca, S. (1986).*Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkilab Kitabevi.
- Danto, C, A.(2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi (Z. Demirsü, Çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Dıranas, M, A.(1982). *Ahmet Muhip Dıranas Yaşam Öyküsü, Sanatçı Kişiliği ve Tüm Şiirleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ajans- Türk/ Ankara.
- Duchamp, M .(2000). *Duchamp'dan 20 portre*. (Ö.Açıkkol, Çev.).Ö. Açıkkol,(Ed). Sayı.75. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Duchamp, M .(2009).*Marcel Duchamp ve Read-Made*. Batur, E.(Ed).Modernizmin Serüveni. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Eco, U.(2001). *Açık Yapıt*.(P. Savaş, Çev.).İstanbul: Can Yayınları.
- Eczacıbaşı *Sanat Ansiklopedisi*. (1997). İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Ergüven, M.(1998). *Görmece*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergüven, M. (2000). *Marcel Duchamp*. Sanat dünyamız. Ö.Açıkkol,(Ed.). Sayı.75. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Ergüven, M.(2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Erinç, M, S.(1990). *Zeki Faik İzer,1905–1988*. Ankara: Türkiye Halk Bankası.

- Ernst, M.(2002). *Merhamet Haftası Kolaj Türünde Gerçeküstü Bir Roman 1934*. K.Çaydamlı,(Ed.). B. Irmak(Haz.). İstanbul: Altıkırkbeş yayın.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Fischer, E. (1989).*Sanatın Konumu Üzerine Düşünceler*. (A.Cemal, Çev.),ARGOS Yeryüzü Kültürü Dergisi. Kasım. 1989. No:15. Güneş Yayınları.
- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliği*. (C.Çapan, Çev.). (9. bs.). Ankara: Payel Yayınevi.
- Foster, H.(2009).*Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.). (1.bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gablık, S.(2000).*Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları*. (K. Atalay, Çev.) Sanat dünyamız. Ö.Açikkol, (Ed.). Sayı.75. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Germaner, S.(1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gertrude, S.(2007). *Picasso*. (K. Özsezgin, Çev.).(1.bs). İstanbul: Dünya Kitapları.
- Gezgin, Ü.(2009). *Bedri Baykam 80'li Yıllar- California Dönemi*, yeni dışavurumculuk akımının ilk yılları. İstanbul: Mac art Gallery.
- Giderer, E, H.(2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (1998). *Gizem Dolu Başarı*. Sanat Dünyamız. A. Antmen,(Ed.). Sayı:68. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Göktaş, E.(1999) *.Türk Tiyatrosu'nda Tek Kişilik Oyunlar, Stand-Up'lar ve Kolajlar*. Atatürk Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Sayı:1.
- Güvensoy, D.(2008).*Türk Resminde İfade Aracı Olarak Kolaj*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: MSGSÜ-SBE.

- Hauser, A.(1995).*Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü,Çev.).(2.bs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2011).*Sanat Eserinin Kökeni*.(F.Tepebaşı,Çev.).(2.bs). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- İnel, B.(2000). *Gerçeklikten Kübizme Obje'ye Bakışın Değişimi*. Türkiye'de Sanat Dergisi. Sayı:45. İstanbul.
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (T.Turan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Karahan, Ç.(2003). *Amerikan Sanat'ında Bir Öncü; Robert Rauschenberg*. Erişim:<http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/kkefd/article/viewFile/3843/3682>, Atatürk Üniversitesi.KKEF dergisi. Sayı:8.
- Kaplanoğlu, L.(2010). *Sanatsal Bir Değer Olarak 'Kolaj'*. Erişim: <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/view/3251/3140>,e-dergi. Ataüni.edu.tr.
- Kuspit, D.(2006). *Sanatın Sonu*.(Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Krausse, C, A.(2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptcıoğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Leppert, R.(1996). *Dönüşümler*, Sanatta Anlamın Görüntüsü, imgelerin Toplumsal işlevi. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, R and Lewis, S, I.(1995).*The Power of Art*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Lynton, N. (1982) *Modern Sanatın Öyküsü*. (1.bs.).(C.Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Özkuş, Y. B.(2006). *Archigram Tekno:Topya*. Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimarlık Anabilim Dalı.
- Özsezgin, K.(2001). *Lütfü Günay*. Bilim Sanat Galerisi: İstanbul.
- Özsezgin, K.(2009).*Zeki Faik İzer 1905-1988 Kolajlar ve Guvaşlar II, 03 Şubat-03 Mart 2009*. sergi katalogu. İstanbul: Kare Sanat Galerisi.
- P Sanat Kültür Antika.(2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı, A'dan Z'ye Akımlar*. Sayı:16. İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık A.Ş.
- Paz, O.(2000). *Marchel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu*.(C. İler, Çev.). Sanat dünyamız. Ö.Açikkol,(Ed). Sayı.75. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
- Pritchard, A.(2000). *Envisaging the Possibilities for Art in the Age of Mechanical Reproduction, Consumer Culture and the Pervasiveness of the Media: Andy Warhol*, Deepsouth v.6.n.3 (Spring 2000)
- Piguet, P.(2008). *Kolaj Dekolaj, Doğançay- Villeglé*. Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Sanat Dünyamız. (1995). *Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları*. E. Batur, (Ed.). Sayı: 59. Bahar. Yapı Kredi Yayınları.
- Sanat Kitabı. (1997). *500 sanatçı 500 sanat eseri*. İstanbul: Yem Yayın.(Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Sarup, M.(2004). *Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shiner, L.(2004).*Sanatın İcadı*. Bir Kültür Tarihi. (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: Sanat ve Kuram. Ayrıntı Yayınları.

- Smith, L.E.(2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1999). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (5. bs.).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (10. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanilli, S.(2005). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası Cilt:1*. (9. bs.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ.(2004). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ.(2006)..*Avangard Üstüne*. Rh Sanat Dergisi. S:33. İstanbul 2006.
- Tunalı, İ.(2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Modern Resimden Avangard Resme. (7. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç, Z. A.(2003). *Tüketici Toplum Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları*. Dokuz Eylül Üniversitesi. KKEFD Dergisi. Sayı.8 İzmir.
- Turani, A. (2005). *Dünya Sanat Tarihi*. (11. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2009). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkmenoğlu, D.(2007). *Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Say: 23 yıl:2007/2 (s.95-101).Erciyes Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-Kayseri
- Tzara, T.(2009). *Dada Hiçbir Anlama Gelmez*. E.Batur,(Ed.). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Uçkan, Ö.(2010). *Gezgin Parçalar*. Artist Actual. Nisan Ayı:2010.

Uzun, E, C.(2007). *Dönemin Sanat Akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği*.

Mimar Sinan güzel sanatlar üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsü Fotoğraf
Anasanat dalı. Fotoğraf program Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Zeytinoğlu, E.(1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Zeytinoğlu, E.(2004). *İrfan Önürmen, İ. Önürmen,(Ed.)*. Pi Art Works Çağdaş Sanat
Merkezi. İstanbul.

Zırhlı, K.(2009). *Atık ve Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü*. Mersin Üniversitesi.

Yüksek Lisans Tezi SBE-Yayımları.

Ekler:

Resim1:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Oscar-gustaverejlander_two_ways_of_life.jpg

Resim 2:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=1426>

Resim 3: Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, Birinci Basım.(Çevirenler Cevat Çapan, Sadi Öziş). s.65. İstanbul: Remzi Kitabevi

Resim4:http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/PabloPicasso/picasso_resimleri_web_sayfaları/161%20-%2020200/pablo_picasso_guitar_95.htm

Resim5:[http://www.shafe.co.uk/art/Picasso_Guitar_\(sheet_metal_and_wire\)_\(1912\).asp](http://www.shafe.co.uk/art/Picasso_Guitar_(sheet_metal_and_wire)_(1912).asp)

Resim 6:Sanat Dünyamız. (1995). *Avant-garde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Batur, E. (Ed). Sayı: 59 Bahar, Yapı Kredi Yayınları, s.40

Resim 7: <http://tumblr.austinkleon.com/post/321770156>

Resim 8: Smith, L,Edward.(2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72, s.235

Resim 9: Lynton, N. (1982) *.Modern Sanatın Öyküsü*, Birinci Basım.(Çevirenler Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi, s.145

Resim 10: P Sanat Kültür Antika.(2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı, A'dan Z'ye Akımlar*, sayı:16, İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık A.Ş,s.190

Resim 11: P Sanat Kültür Antika.(2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı, A'dan Z'ye Akımlar*, sayı:16, İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık A.Ş, s.166

Resim 12: <http://rebeccareilering.wordpress.com/tag/john-heartfield/>

Resim 13: <http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=2071>

Resim 14: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/dada/arthistory_dada.html

Resim 15: <http://paperstreetsupplies.com/art-and-artists/dada-collage-photomontage-by-raoul-hausmann/>

Resim 16: <http://www.wikipaintings.org/en/robert-rauschenberg/bed>

Resim 17: Smith, L,Edward.(2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72,s.25

Resim18:<http://www.arts-wallpapers.com/galleries/andy-warhol-marilyn-monroe/imagepages/image3.htm>

Resim 19: <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/08/8-february-2011-post-jim-dine-selected-works-interview/>

- Resim 20:** P Sanat Kültür Antika.(2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı, A'dan Z'ye Akımlar*, sayı:16, İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık A.Ş, s.167
- Resim 21:** Smith, L,Edward.(2004).*20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72, s.265
- Resim 22:** http://www.dieter-obrecht.info/other_painters/burri.htm
- Resim 23:** <http://artalog.net/artwork/artwork.php?id=54&lang=en>
- Resim 24:** http://noir-artist.blogspot.com/2011/02/romare-bearden_27.html
- Resim 25:** <http://nothingisinvisible.wordpress.com/2011/04/02/romare-bearden-collage-visions-of-life-built-from-bits-pieces/>
- Resim 26:** Sanat Dünyamız. (1995). *Avant-garde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Batur, E. (Ed). Sayı: 59 Bahar, Yapı Kredi Yayınları, s.59
- Resim 27:** Piguet, P.(2008). “*Kolaj Dekolaj, Doğançay- Villeglé*” Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s. 77
- Resim 28:** Özsezgin, K.(2001). *Lütfü Günay*, Bilim Sanat Galerisi: İstanbul, s.50
- Resim 29:** Özsezgin, K.(2001). *Lütfü Günay*, Bilim Sanat Galerisi: İstanbul, s.176
- Resim 30:** Özsezgin, K.(2001). *Lütfü Günay*, Bilim Sanat Galerisi: İstanbul, s.78
- Resim 31:** Beykal, C.(2006) *Sabri Berkel Dönemler-II(1955-1990)*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Kazım Taşkent Sanat Galerisi, s.176
- Resim 32:** Özsezgin, K(2009).Zeki Faik İzer 1905-1988 Kolajlar ve Guvaşlar II, 03 Şubat-03 Mart 2009, sergi katalogu, İstanbul: Kare Sanat Galerisi, s.14
- Resim 33:** Özsezgin, K(2009).Zeki Faik İzer 1905-1988 Kolajlar ve Guvaşlar II, 03 Şubat-03 Mart 2009, sergi katalogu, İstanbul: Kare Sanat Galerisi, s.5
- Resim 34:** Beykal, C.(1991) *Altan Gürman*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, s.93
- Resim 35:** <http://www.boltartarsiv.net/berlinde-cagdas-turk-sanatini-anlatan-uc-sergi-uzerine/>
- Resim 36:** <http://www.ozdemiraltan.com/>
- Resim 37:** Özdemir Altan. T.İhtiyar,(Ed.). Rh+ sanat. Temmuz- Ağustos 42.Sayı. İstanbul. s.65
- Resim 38:** Piguet, P.(2008). *Kolaj Dekolaj, Doğançay- Villeglé*, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.23
- Resim 39:** Piguet, P.(2008).*Kolaj Dekolaj, Doğançay- Villeglé*, Sergi Kataloğu, İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.27