

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESMİNDE BİR İFADE ARACI OLARAK
KOLAJ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

Deniz Güvensoy 20056189

Danışman:

Prof.Nedret Sekban

İSTANBUL-2008

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
TEŞEKKÜR.....	II
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
KISALTMALAR.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
I. GİRİŞ.....	1
Çalışmanın Amacı	
Çalışmanın Kapsamı	
Çalışmanın Planı	
II. KOLAJIN SANAT TARİHİNDEKİ GELİŞİMİ.....	2
III. TÜRK RESİM SANATI'NA KOLAJIN GİRİŞİ.....	19
IV 1960'lı YILLARDAN GÜNÜMÜZE KOLAJ.....	35
IV.1 Ö.Altan, B. Doğançay ve A.Gürman'ın Resimlerinde Kolaj...	35
IV.2 Kolaj ve Mistizm.....	54
IV.3 Bedri Baykam'la Söyleşi.....	67
IV.4. 1990'lardan Günümüze Genç Sanatçılarda Kolaj.....	85
V. OLUŞTURULAN ÇALIŞMALARDA BOYA ve KOLAJ İLİŞKİSİ.....	104
VI. SONUÇ.....	117
VII. KAYNAKÇA.....	121
VIII. ÖZGEÇMİŞ.....	126

ÖNSÖZ

‘Montaj ve Avangard düşünsel anlamda birbiriyle eş anlamlıdır.Modern Sanat, yıkıcı ve öz eleştirel eğilimlerini; bir bağlamı diğer bir bağlamla sarsarak ve birbirine karşıt betimleyici kodlardan birini,ötekini yada ikisini de bozmak için birbiriyle karıştırarak elde etmiştir.’¹

Deniz Güvensoy

TEŞEKKÜR

Danışmanım Prof. Nedret Sekban’a ve bana vakit ayıran ve yardımcı olan Sayın Bedri Baykam, Şevket Sönmez ve Yrd.Doç. Ilgım Veryeri’ye çok teşekkür ederim.

ÖZET:

(TÜRK RESMİNDE BİR İFADE ARACI OLARAK KOLAJ)

1912 yılında Kübizm’le sanat tarihine giren bir tekniği tanımlayan kolaj kelimesi; Fransızca yapıştırmak anlamına gelen “coller” kelimesinden türemiştir ve bir resim terimi olarak; iki boyutlu bir yüzey üzerine boya dışı malzemelerin yapıştırılmasıyla elde edilen sanat eserlerini tanımlamakta kullanılır.

¹ BURGER Peter(1974), Avangard Kuramı,Çev.Erol Özbek,İletişim Yay.,İstanbul

Batıda Kübizm, Konstruktivizm, Sürrealizm, Dada, Nouveau Réalisme gibi bir çok Avant Garde akımın ortaya çıktıkları andan itibaren yaygın olarak kullandığı bir teknik olan kolaj; Türkiye’de 1950’li yıllarda Soyut Sanat’ın kabul görmeye başlanmasıyla kullanılmaya başlamıştır. 1960’lı yıllarda Pop Sanat akımından etkilenen Ö.Altan, A.Gürman ve B.Doğançay kolajı kullanırken, yine 60’lı yıllardan itibaren Erol Akyavaş, Utku Varlık gibi sanatçılar kolajı daha mistik ve şiirsel bir gerçekçilik içeren bir sanat anlayışı çerçevesi içerisinde kullanmışlardır. 80’li yıllara gelindiğinde Türkiye’de o zamana dek pek kullanılmayan bu teknik daha fazla rağbet görmeye başlamış, Tomur Atagök, İsmet Doğan, Yusuf Taktak, Bedri Baykam gibi sanatçılar resimlerinde sıklıkla kolajı kullanmaya başlamışlardır. Günümüzde; sanat disiplinlerinin arasındaki sınırların kalktığı, malzemenin sınırsız olduğu güncel sanat ortamında kolaj; teknolojinin yardımıyla boyut değiştirse de hala sıklıkla başvurulmuş bir tekniktir.

Özet olarak bu metin Türk Resmi’nde kolajın yerini genel bir bakış açısıyla inceler ve son bölümde kendi resimlerimde kolajı kullanım amaçlarımı irdeleyerek sonuçlanır.

Anahtar Kelimeler: Kolaj, Papier Collé, Türk Resmi

SUMMARY

(COLLAGE AS A WAY OF EXPRESSION IN TURKISH PAINTING)

The root of the word of “collage” which identifies a technique which has been invented in 1912 by the Cubists; comes from the french word, “coller” which means “to stick”. An artwork of collage; consists of materials which are glued or stucked on a two dimensioned surface.

Collage was often used by the Avant Garde movements such as Cubism, Constructivism, Surrealism, Dada, Nouveau Réalisme in the West. In Turkey; the

use of collage has started when Turkish artists started to follow abstract tendencies in 1950s.

In 1960s, painters, Ö.Altan, A.Gürman and B.Doğançay who are influenced by the western tendencies like Pop Art and Nouveau Réalisme started to use collage. Also from 1960's E.Akyavaş, Utku Varlık and Ergin İnan has developed a mystic and a poetic view in their paintings.

In 1980's this technique which hadn't been a common choice of the artists before, started to be used more often by the artists such as Tomur Atagök, İsmet Doğan, Yusuf Taktak and Bedri Baykam.

Currently, in the contemporary art sphere where all the boundaries between disciplines are removed, and where artists can use all the materials they want, collage is still applied a lot whether it has changed form because of the technology's developing possibilities.

As a conclusion this text investigates the general aspect of the use of collage in Turkish Painting and concludes with the questioning of the use of collage in my own paintings.

Key Words: Collage, Papier Collé, Turkish Painting

KISALTMALAR

Bkz. Bakınız.

Res. Resim

t.ü.k.t. Tuval üzerine karışık teknik

t.ü.a. Tuval üzerine akrilik

t.ü.y. Tuval üzerine yağlı boya

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No.

R.2.1 Picasso ‘Bar Masası ve Gitar’ ,1913, kolaj	6
R.2.2 Hannah Höch, ‘İsimsiz’,1921, fotomontaj	8
R.2.3 Roland Penrose, ‘Fil Kuş2, 1938, kolaj	9
R.2.4 William Bazotes ‘Baloncu, 1942-43 kolaj	11
R.2.5 Rauschenberg, ‘Koleksiyon’,1954,tahta üzerine kolaj	13
R.2.6 Richard Hamilton‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Kılan Nedir?’,1956, kolaj	14
R.3.1 Lütfü Günay, ‘Tuvalin Arka Yüzü’, 1984, 100 x 81cm. t.ü.k.t.	22
R.3.2 Sabri Berkel , ‘peyzaj’, 1948, kağıt üzerine guaj	25
R.3.3 Sabri Berkel, ‘Soyut Kompozisyon’, 1970, 31x46 cm. mukavva ü. akrilik	26
R.3.4 Sabri Berkel, ‘Yazı’,1970, 85x12 cm. kağıt ü. guaj	28
R.3.5 Zeki Faik İzer, ‘İsimsiz’, 97x 63 cm.,1976 kağıt ü. kolaj	31
R.3.6 Zeki Faik İzer, ‘İsimsiz’, 65x 50 cm.,1976 kağıt ü. kolaj	34
R.4.1.1 Özdemir Altan,‘Kral İnönü’,1965, 40x30 cm.,karışık teknik	36
R.4.1.2 Özdemir Altan,‘Tepegöz, 1966, kolaj	37
R.4.1.3 Özdemir Altan,‘Gerçek’, 1972, kolaj eskiz	38
R.4.1.4 Özdemir Altan,‘Evin İçine Giren Radyasyona Karşı Dört Önlem’ 1986, 70x50 cm., kolaj	40
R.4.1.5 Özdemir Altan,‘4.Panel’,1992, 220 x 510 cm.,karışık teknik	42
R.4.1.6 Burhan Doğançay, ‘Yükselen Güneş’, 1974,152x152 cm. t.ü.a.	48
R.4.1.7 Altan Gürman, ‘İsimsiz’,1964,kolaj	50
R.4.1.8 Altan Gürman, ‘Montaj 4’,1967, tahta ü. selülozik boya ve dikenli tel	52

R.4.2.1 Utku Varlık, 'Düşüş',1997, 73 x 60 cm.t.ü.y. ve tempera	55
R.4.2.2 Utku Varlık, 'Düşüş',1997, 146x114 cm.t.ü.y. ve tempera	56
R.4.2.3 Erol Akyavaş 'Guevera', 1969,90x 182 cm. t.ü.a.	59
R.4.2.4 Erol Akyavaş,'Dost Kentlerden-III', 1970-71,75x55 cm. ahşap pano üzerine karışık teknik	62
R.4.2.5 Ergin İnan, 'İsimsiz',1989, 57x76 cm.,kolaj,desen	63
R.4.2.6 Ergin İnan, 'Mektup',1980, ahşap üzerine tempera,kolaj	65
R.4.2.7 Ergin İnan, 'Havva',1980, kağıt üzerine kolaj,desen,110 x 77 cm.	66
R.4.3.1 Bedri Baykam, 'Fahişe'nin Odası', 1981,sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna, 120x240 cm.	70
R.4.3.2 Bedri Baykam, 'Kirli Plajda Şampanya', 1981,karton üzerine kolaj, 81x102 cm.	72
R.4.3.3 Bedri Baykam, 'Kahraman Türk Ordusu İdareyi Ele Aldı' 1990, sunta üzerine fotopentür, 180x130cm	74
R.4.3.4 Bedri Baykam, 'Menderes Vatan Cephesinin Kurulmasını Talep Ediyor',1990,sunta üzerine fotopentür,	77
R.4.3.5 Bedri Baykam, 'Rüzgarla Serpiyorum',1985, kağıt ü.karışık teknik 70x100 cm.	79
R.4.3.6 Bedri Baykam, 'Helena ve Sonsuz İlkbahar', 1999, t.ü.k.t,172x128 cm.	83
R.4.3.7 Bedri Baykam, 'Tabula Rasa Plajı, 2001, t.ü.k.t,150x228 cm.	84
R.4.4.1 İnci Eviner, 'İsimsiz',1999, kolaj ve suluboya,31x23 cm.	87
R.4.4.2 İnci Eviner, 'İsimsiz',2004, gümüş baskı,60x50 cm.	88

R.4.4.3 İnci Eviner, 'İçeride Birisi Var',2002, duvar kağıdı, enstalasyon	90
R.4.4.4 İrfan Önürmen, 'Zaping-Futbol',2002, tül üzerine karışık malzeme,150x200 cm.	92
R.4.4.5 Şevket Sönmez, 'Panorama II',2008, Kolaj eskiz,10x20 cm	95
R.4.4.6 Şevket Sönmez, 'Panorama I', 2008, t.ü.y,80x200 cm	96
R.4.4.7 Şevket Sönmez, 'Cehennem Kapısı',2007, PVC,Pleksiglas,Epoksi, 165x155x25 cm	97
R.4.4.8 Ilgım Veryeri, 'Kırmızı Orman',2008, tuval üzerine akrilik,kolaj,75x125 cm	100
R.4.4.9 Ilgım Veryeri, 'Deniz Pınarları',2006, lenox kağıt üzerine karışık teknik,76x56 cm	102
R.4.4.10 Ilgım Veryeri, 'Aydınlık 4',2008, tuval üzerine akrilik, kolaj, 115x200 cm	103
R.5.1 Deniz Güvensoy, 'Gemi Güvertesi',2006, duralit üzerine yağlıboya ve kumaş parçaları,100x 70 cm	105
R.5.2 Deniz Güvensoy, 'Orman',2007, Karton üzerine kolaj,35x 50 cm	106
R.5.3 Deniz Güvensoy, 'Katedral',2007, Karton üzerine kolaj,18x 25 cm	109
R.5.4 Deniz Güvensoy, 'Uçak Kazası',2007, tuval üzerine akrilik ve kolaj,110x 80 cm	110
R.5.5 Deniz Güvensoy, 'Gezi',2007, tuval üzerine akrilik ve kolaj,80x 80 cm	112
R.5.6 Deniz Güvensoy, 'Gelin ve Damat',2008, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 110x 80 cm	114
R.5.7 Deniz Güvensoy, 'İstanbul Hatırası',2008, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 110x 110 cm	115

BÖLÜM I:

GİRİŞ

Çalışmanın Amacı:

20. yüzyılın başlarında Kübizm akımının öncüleri, Picasso ve Braque tarafından icat edilen, Batı'daki bir çok avant garde akım tarafından farklı gerekçelerle kullanılan ve de resim sanatına malzeme sınırsızlığının getirilmesinde bir katalizör görevi üstlenmiş olan kolaj tekniğinin Türk Sanatçıları tarafından farklı kullanım amaçlarını inceleyerek bu amaçların resimlerimde kolajı kullanım amaçlarımla hangileriyle örtüştüğünü ortaya çıkararak kendi resimlerimde boya ve kolaj arasında kurduğum ilişkiyi açıklamak.

Çalışmanın Kapsamı:

Çalışma; Batıda “collage” adı verilen tuval, duralit, kağıt gibi iki boyutlu bir yüzey üzerine gazete, kağıt, fotoğraf, kumaş gibi genellikle iki boyutlu boya dışı ve kendi başlarına sanatsal değerleri olmayan malzemelerin yapıştırılmasıyla elde edilen tekniğin; Dünya Sanatı'ndaki gelişim evrelerinin kısa bir özetini verdikten sonra, Türk Resim Tarihi'nin son elli yılı içerisinde kimler tarafından ne amaçlarla kullanıldığını ve kendi eserlerimde bu tekniğin nasıl ele alındığını içerir.

Çalışmanın Planı:

Çalışma; Batı Sanatında kolajın yerini bir özet olarak verdikten sonra 1950'li yılların başında Türk Resmi'nde soyut eğilimlerin gelişmesine paralel olarak Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütüf Günay'ın eserleri üzerinden bu dönemi inceleyerek

başlar.1960'lı yıllarda Özdemir Altan, Altan Gürman, Burhan Doğançay'ın kolaja yaklaşımlarını ve aynı yıllarda kolaj tekniğinde eserler vermeye başlayan Ergin İnan, Utku Varlık ve Erol Akyavaş'ı inceler. 80'li yıllardan itibaren Türk Resmi'nde kolaj tekniğini en çok kullanan sanatçılardan biri olan Bedri Baykam'la bir söyleşi ile devam eder.Daha sonra; 1990'lı yıllardan bu yana kolajı eserlerinde kullanan İnci Eviner, İrfan Önürmen gibi sanatçıları ve de Şevket Sönmez, Ilgım Veryeri gibi daha genç sanatçıları inceleyerek sonuç bölümüne bağlanır.

Sonuç bölümünde bütün bu farklı bakış açılarının ve edinilen bilgilerin ışığında kendi eserlerimde kolajı kullanma amaçlarım,bu tekniğin yapıtımına katkısı konusunda düşündüklerim ve boya resim ve kolaj arasında kurduğum bağa değinilerek eser metni sona erer.

BÖLÜM II:

KOLAJIN SANAT TARİHİNDEKİ GELİŞİMİ:

Halk sanatlarında;kağıt,cam,boncuk gibi malzemelerin basit bir yapıştırma yöntemiyle dekoratif bir amaç için bir araya getirilmesi olarak kullanılan kolaj; aslında bin senelik bir geçmişe sahip olmasına karşın sanatsal ifade aracı olarak anlamını yirminci yüzyılda bulmuş ve yüzyılın bütün akımlarını etkileyecek; tetikleyici ve devrimci bir güce dönüşmüştür.

Picasso'nun gerçekliğe yeni biçim arayışları serüveni sırasında, kolajı bulmasıyla bir anda sanatsal ifadenin ne kadar sınırsız olabileceği anlaşılmış, ekleme ve çıkarmaya dayalı,kimi zaman içinde şakacı ve oyuncu bir taraf taşıyan bu yenilik; çok anlamlılığı,dile ait göstergeler taşıması,kitle kültürüne ve modern hayata

göndermeler yapmasıyla çağın ruhuna tamamen uymuştur.Katherine Hoffmann'ın 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.'

Forrest Gump filminde;bilgisayar tekniklerin yardımıyla Tom Hanks'ın Kennedy ile el sıkışabilmesi bile; insanın aslında oraya ait olmayan bir şeyi bulunduğu bağlamdan çıkararak başka bir yüzey üzerinde hayal edebilme güdüsünün sonucudur.Günümüzün muhteşem bilgisayar efektli filmlerine, izlediğimiz ve dergilerde gördüğümüz bütün reklamlara,hatta grafik tasarımın temel mantığına verdiği ilhamı görebildiğimiz kolaj; Modernizm ve Post Modernizm'in temel kuramlarında sözü edilmeden geçilemeyecek çok önemli bir öğedir.

Bu nedenle eser metnine başlarken;yirminci yüzyılın başından günümüze kolajın ve onun kavramsal kardeşi hatta çocuğu diyebileceğimiz asamblajın önce Batı'daki serüvenine değinmenin; bu metin için temel dayanak oluşturması açısından vazgeçilmezdir.

Bilindiği gibi batı sanatında Modernizm dediğimiz süreç; birçoklarına göre İzlenimcilik akımıyla başlar.İzlenimci'ler; resimde üç boyutlu bir derinlik hissi yaratma amaçlı atölye içerisinde kurulan tek yönlü ışık ilkesinden vazgeçmiş,bunun yerine gün ışığının etkileri altındaki insan figürünü tuvale direkt yansıtmaya çalışmışlardır.Gün ışığında kontrastlar güçlüdür,geleneksel resimlerdeki yumuşak geçişler yoktur ,işte bu yüzden Manet'nin resimleri yassı görünür.Greenberg'e göre bu yassılık Modernist resmin çıkış noktalarından biridir. Greenberg; klasik ustaların yassılık,tuvalin biçimi,boyanın özellikleri gibi resim sanatına özgü özellikleri olumsuz etkenler olarak görürken ve bunları üç boyutluluk hissi altında gizlemeye çalışırken,Modernist sanatçıların bu özellikleri öne çıkardığını ileri sürer.

Ona göre Picasso ve Braque ; heykelsel olmayan kaynaklardan heykelsel sonuçlar çıkarmaya çalışmışlardır; her üç boyutlu görüntü için ona denk iki boyutlu bir görüntü yaratarak bu iki boyutluluğu estetik bir gerçeklik olarak öne

çıkarmışlardır.²Picasso'ya göre; doğa ve sanat iki farklı şeydir,sanat yoluyla doğayı algılayışımızı yansıtırız.³ 'Resim bir betimleme yoludur.', 'İnsan görünümü taklit etmemelidir, görünüm sonuçtur.', 'Saf bir taklit için resim; görünümlerden soyutlamalar yapmalıdır.'⁴

1912 Eylülü başında Braque; tahta dokusu esprisi verilmiş bir duvar kağıdı satın alır ve bunu füzle yaptığı desenlerine yapıştırır.Ondan önce Picasso; 1911 yılında yağlıboya bir resmine bir muşamba yapıştırarak ilk kolajını gerçekleştirdiğini söylemiştir.Fakat Braque; gerek boyaya kattığı metal tozu,kum ve küllerle yada taklit ettiği baskı yazı ve doku efektleriyle Analitik Kübizm'in kolajla elde edeceği yeni gerçeklik anlayışının öncüsü olmuştur.

Peki Analitik Kübizm'in giderek soyutlaşan anlayışına; resmin yüzeyine sonradan eklenen 'resim dışı' malzemelerin ne gibi bir katkısı olmuştur?Greenberg; resmin yüzeyine yapıştırılan kağıdın dilsel yada imgesel göndermeler taşıma özelliğini yadsır (çünkü Greenberg'e göre resim de içerik değil salt estetik önemlidir.) ve onu sadece betimlenmemiş bir iki boyutluluk olarak görür.Resim yüzeyi; üzerine yapıştırılan kağıt yüzünden geri plana itilecek; arka zemin olma özelliği kazanmasından dolayı 'iki boyutluluğu' vurgulanacaktır ve bu iki boyutluluk 'modern resim'in Greenberg'e göre en önemli özelliklerinden biridir.

Picasso ve Braque zaman zaman yapıştırdıkları kağıdın üzerini de boyar ve gölgelendirirken göz;arkadaki iki boyutlu yüzey ve önde yaratılmış kabartma boşluk duygusu arasında sürekli gidip gelecek ve bu da kendi içerisinde ikilemli bir gerçeklik duygusu yaratacaktır.Zaten Picasso; Kübizm'in gerçeklik duygusunu tanımlarken onu bir parfüme benzetmiştir:

² GREENBERG Clement (1959), " Collage", Art and Culture

³ HONOUR Hugh-FLEMING John ,World History of Art,789

İlk olarak Mayıs 1923'te "Picasso Speaks" adıyla "The Arts" dergisinde yayımlanan sözlerinden derleme.

⁴ A.g.k, Braque'ın 1917 yılında yayımlanan Kübizm üzerine Aforizmalar'ından.İlk olarak P.Reverdy tarafından Nord-Sud'da 1917'de yayımlanmışlardır.syf.789

‘Bu elinize alabileceğiniz türden bir gerçeklik değildir.Bu daha çok önünüzde,arkanızda ve de iki tarafınızda sizi saran bir parfüm gibidir. Koku her yerdedir ama tam olarak nereden geldiğinden emin olamazsınız.’⁵

Greenberg’in vurguladığı, kolaj sayesinde olan ikinci büyük devrim; tableau-objet’nin bulunmasıdır.1912 yılında Picasso’nun bir parça kağıdı kıvrarak yaptığı ‘Gitar’ resim ve heykel, iki boyutluluk ve üç boyutluluk ,hacim ve çizgi ,algılanan ve cismani derinlik arasındaki sınırları silerken aynı zamanda usta ve amatör arasındaki ilişkiyi de sorunsallaştırır. Kullandığı acemice görünen teknik ve basit ve ucuz malzemelerin kullanımı ; ‘Yüksek Sanat’ anlayışını sarsacak değişimin ilk başlangıcıdır.

Picasso; dergilerden kestiği sayfalar,müzik notaları,orta sınıf ailelerinin evinde kullandığı duvar kağıtlarının parçalarıyla daha aşağı ve ticari bir kültüre ait olan imgeleri yüksek sanatın içine katmıştır.

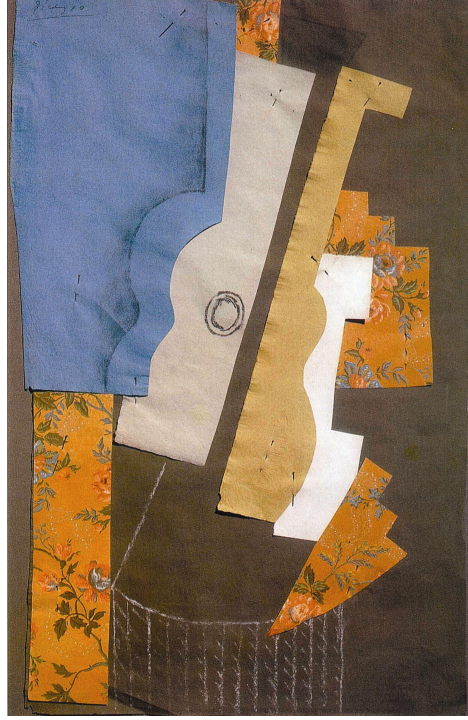
Picasso’nun resim yüzeyine yapıştırdığı farklı materyaller kısa sürede Fütürist’leri ve Rus Konstruktivizm’ini de etkilemiştir. Resim yüzeyine üç boyutlu şeyler yapıştırarak elde ettiği alçak rölyef ve ‘Gitar’la konstruksiyon kavramını icad ettiği yeni bir heykel anlayışını oluşturmuştur.Konstruksiyonun icadı Greenberg’in ‘eğer kolaj bulunmasaydı Pevsner,Gonzales,Giacometti ,Calder yada David Smith olmayacaktı.’ demesine yol açmıştır.⁶

Kübizm’in sanatın anlamını değiştiren en büyük devrimi;gerçekliği yorumlayışında doğayı taklitten(mimesis) çok,tıpkı dilin yapısında olduğu gibi, gösteren ve gösterilen ilişkisini kurması,gerçekliğe referans olan işaret ya da amblemlerle onu ifade edebilmesidir. ‘Papiér Collé’ler; içerdikleri gazete parçalarıyla gerçekliğe sadece biçimsel çağrışımlar değil metinsel çağrışımlar da sunarak bir yeniliğin öncüsü olmuşlardır.

⁵ TAYLOR Brandon ,Collage, The Making of the Modern Art

Alıntı: Rubin, Picasso in MOMA, syf. 72, 206

⁶ Bkz.(4) TAYLOR B., Greenberg’in “Kolaj sergisi üzerine Makale”sinden,O.Brian(ed.),Clement Greenberg vol I,syf.260-1



Resim 2.1

Kübizm'in yapısalcılığına karşılık olarak Dada akımının çılgınlığı da kolajın kullanımını yaygınlaştırırken, yeni bakış açılarını da beraberinde getirmiştir. Dada; aykırı, saçma, mantık dışı tavrıyla gerçekliği yapı bozumuna uğratmış, zaman, mekan, nedensellik gibi ilkeleri alt üst ederek karşı sanat(anti-art) tavrını ortaya çıkarmıştır.

Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield, Georg Grosz gibi sanatçılar; dadacı fotomontajlarında sanat kurumlarını eleştirirken, politik görüşlerini de ortaya koymuşlardır. Dada, bütünüyle sanat karşıtı bir tavır içerisinde olduğundan dadacı kolajlarda gözün alıştığı türden geleneksel bir estetik anlayış aranmaz. Bunlar daha çok usdışı, aykırı ve protest tavrılarıyla öne çıkarlar.

Rus Konstruktivizm'inde ve propogandacı sanatında da gördüğümüz fotomontaj; kolajın sadece fotoğraflardan meydana getirilen bir türüdür. Fotoğrafın bir mesajı iletmede resimden daha etkili bir rol oynaması, görsel gerçeklikle yeni ve dolaysız bir ilişki kurması gerekçesiyle fotomontaj; özellikle 1920'lerde giderek yaygınlaşmıştır.

Önceleri Dada akımının içinde yer alırken daha sonra kendi bireysel çıkışıyla kolaj tarihi için en önemli isimlerden biri haline gelen Kurt Schwitters; Merz adını verdiği yapıtlarında çöplerden topladığı tahta parçaları, teller, metal plakalar, kart parçaları, kumaş parçaları, mekanik alet parçalarını kullanmıştır. Merz sözcüğünün Almanca 'kommerz' yani ticaret sözcüğünden türetildiği söylenmektedir. Çağdaş dünyaya ait bu atıklar; artık ticari meta olma anlamlarını yitirirken 'Merz yapıtları'nın bir parçası olarak daha üst bir değer kazanırlar. Schwitters; 'Merzbau' adını verdiği mekan düzenlemeleriyle; yerleştirme sanatının ve mekan düzenlemelerinin öncülerinden biridir.

Yirminci yüzyıl sanat tarihinin en önemli ve sansasyonel isimlerinden biri olan, 'dada'cı Marcel Duchamp; sanatın görsel estetiği reddetmesi gerekliliğini ortaya atmış ve kavramsal sanatın ortaya çıkışında etkili olmuştur. Duchamp'ın birçok ready made'inde kullandığı dil oyunları; dilin çalışmalarında kilit rol oynaması aslında Picasso'nun tuvale yapıştırdığı güncel olaylardan söz eden gazete parçalarıyla sadece görsel değil metinsel çağrışımları da sanat eserinin içerisine katmasıyla etkileşimli olmuştur.

Duchamp'ın 1917 tarihli Pisuar'ında; tıpkı kolaj estetiğinde olduğu gibi; obje bulunduğu bağlamdan çıkarılıp yeni bir bağlama taşındığında yeni bir anlam kazanmıştır. Aragon'un da dediği gibi kolaj; 'tekniğin reddini içerir.' Ona göre; fotoğrafçı Man Ray'ın 'rayograf'ları da felsefi bir bağla kolaja bağlıdır, çünkü resmin ötesindedirler ve fotoğrafla da gerçek bir bağları yoktur.⁷

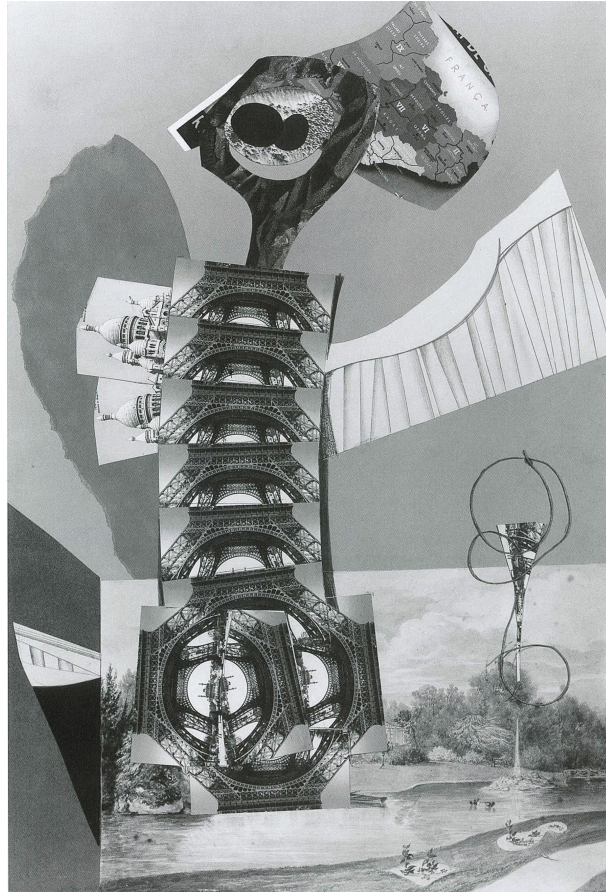
Dada'nın rastlantısallığını ve mantıkdışılığını ilham olarak alan, fakat Dada'da olduğu gibi sanatın reddini içermeyen Sürrealizm akımında da kolaja oldukça yer verilmiştir. Sürrealizm ve kolaj denildiğinde akla ilk gelmesi gereken isim; Max Ernst'tir.

⁷ Bkz. (4) TAYLOR B., Louis Aragon tarafından 1930 yılında Galerie Goemans'da sadece kolaj üzerine bir sergi düzenlenir. Aragon bu sözleri bu sergideki Man Ray'ın işleri hakkında söyler. Syf. 70



Resim 2.2

Önceleri bir dada'cı daha sonraları da Sürrealizm akımının önde gelenlerinden biri olan Max Ernst'in 1920 yılında başladığı kolajları; Picasso ve Braque'ın 'papier collé'lerinden farklı olarak; şiirsel bir gerçeklik içerir. Kübizm; gerçeği sistematik bir yapısalcılıkla kurmaya çalışırken, Ernst; bilinçaltının karanlık yönlerinden faydalandığı; şiirsel metaforlar kurduğu düşsel bir dünya yaratır. Bu dünyada; bir uçak hangarında Rafael'in melekleri ve orda neden bulunduğu belli olmayan bir kuğu buluşabilir. Ernst'in arasındaki nedensellik bağlarını gerçeğin mantıklı dünyasında bulamayacağımız yabancı evreni; bize çok doğalmış gibi gelen gündelik yaşantımıza uzaktan bakmamızı sağlayarak var olmanın gerilimini yaşatır. Ernst; gerçeküstücü kolaj tekniğini kullanarak 100 Başlı Kadın; Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası; Bir Mutluluk Haftası ya da Yedi Kapital Element gibi 'kolaj şeklinde romanlar'da yapmıştır.



Resim 2.3

Sürrealizmin başka bir temsilcisi René Magritte için; Max Ernst ‘boyayla kolaj yapıyor’ demiştir. Resimlerinde kolaj etkisi kullanan sanatçının imgeleri kimi zaman resim yüzeyinden oyulmuş, üst üste yapıştırılmış, tekrar edilmiş, ters çevrilmiştir. Onun resimlerinde maddesellik sürekli bir paradoks içindedir. Bu iki sanatçının dışında Salvador Dali, Yves Tanguy, Joan Miro gibi isimler de; bilinçaltındaki gerçek üstünü kolaj yoluyla dışarı çıkarmayı denemişlerdir.

1930’lı yıllarda Fransa’dan daha geç ve oradaki kadar etkili olmayarak yayılan Sürrealizm akımı; Roland Penrose, Paul Nash ve Eileen Agar gibi sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Penrose’ın aynı kartpostaldan birçok adeti sıralayarak oluşturduğu kompozisyonları Sürrealizm’de az örneği görülen ‘aynının çoğaltılması’nı içerir ve aynı zamanda ‘renklerden objeler yaratmak’ yerine ‘objelerden renk yaratılması’na yol açarlar.

1924’de Çek Avant Garde’ında yaşanan bir akım olan Poetism de ilhamını kolajdan almıştır. Fotoğraf,illustrasyon ve fotomontajın bileşmesinden oluşan ‘Resim-Şiir’leri, akımın teorisyei Karel Teige; ‘Resim-Şiir; gramerden arınmış bir dildir,bu şiirin bir kelimesi; konuşulan ya da yazı dilinin bir kelimesi olmaktan uzaktadır,o gerçekliğin optik bir sembolüdür.’ diyerek tanımlamıştır.

Yüzyılın başında Paris’te başlayan kolajın sanatsal anlamdaki tarihi; İkinci Dünya Savaşına kadar Avrupa’da sürdükten sonra; savaş sonrası önde gelen sanatçıların New York’a gitmesiyle serüvenine Amerika’dan devam etmiştir.

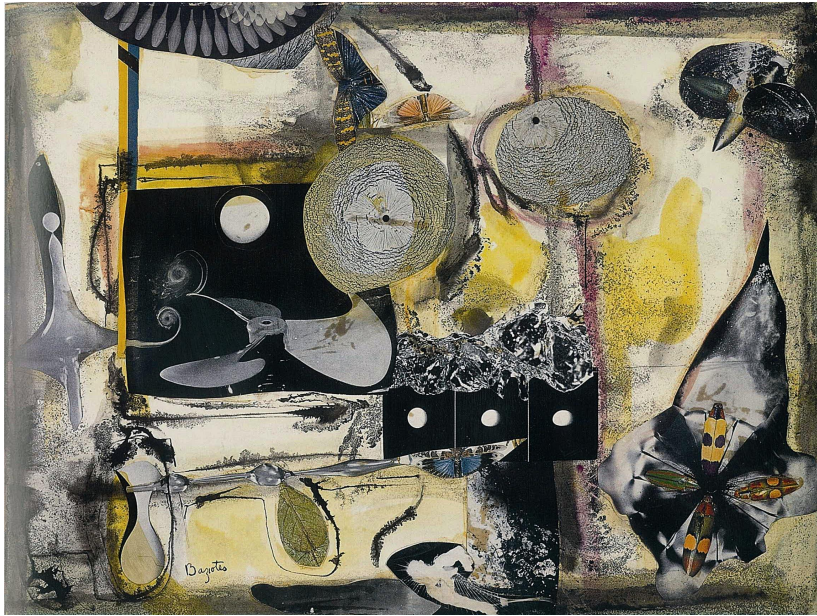
1945’ten GÜNÜMÜZE KOLAJ:

İkinci dünya savaşından sonra;Amerika’da ortaya çıkan ‘Abstract Expresyonizm’in önde gelenlerinden Robert Motherwell; vücut ve vücut parçalarını anımsatan soyut resimlerinde kolajı kullanmakta,küçük detayları çizmekle uğraşmaktansa hızlıca elinde bulunan malzemeleri tuvale yapıştırmanın yada çıkarmanın tekniğine daha uygun düştüğünü dile getirmektedir.

Abstract Expresyonizm’in spontanlığa verdiği önem, Jackson Pollock’un Action Painting adını verdiği teknikle tuvali yere çakıp bir trans halinde gerçekleştirdiği akıtmalarında da görülebilir; Avrupa’da olduğu gibi;eserin güzele ulaşmak için titizlikle sonuçlandırılması yerine Abstract Expresyonist resim; olabildiğine spontan, ifadeci, çabuk,dışavurumsal bir süreci içerir.

Kolaj tekniği bu bağlamda;Abstract Expresyonist sanatçılara büyük bir kolaylık sağlamış, Lee Krasner eşi Pollock’un ve kendisinin eski resimlerini kesip,parçalayıp tekrar kompoze ederek oluşturduğu kolajlarında hem geçmişiyle bağlantı kurmuş hem de yeniyi yaratmıştır,Willem de Kooning 1950 tarihli Kadın serisinde kolaj tekniğini kullanmış, Pollock ise; boya damlalarıyla yüklü tuvalin üzerinde adeta bir delik açmış,Miro’nun formlarına benzeyen ve insan figürlerini

anımsatan bu delikler; aynı anda hem var olup hem yok olmak metaforunu yaratırken, Lucio Fontana'nın “negatif kolaj” diyebileceğimiz yarıklarını da anımsatmaktadırlar.



Resim 2.4

1955 yılında Allan Kaprow; ‘Action-collage’ dediği ,Pollock’tan ilham aldığı bir teknik yaratmıştır.Çeşitli malzemeleri;kamış,gazete,teneke,fotoğraf, vs.. hızlıca bir araya getirip eski yaptığı resimlerden kesip çıkartmalar da yapan Kaprow; işin içine elektrikli ziller,çanlar,plastik parçaları,seyircinin gerçekleştireceği görevler de ekleyince ilk ‘Happening’lerin yaratıcısı olmuştur.

Rauschenberg; bütün olarak parçalamadan tuval yüzüne yapıştırdığı objeleriyle;Kurt Schwitters’in izinden asamblaj tarihini devam ettiren figür olarak karşımıza çıkar.Onun eserleri;hem heykel,hem soyut ekspresyonist ifadeler taşıyan resim hem de ‘Ready-made’e ait öğeler taşır. Rauschenberg; Harold Rosenberg’in, ‘sanatın; yapının nesnesini aşarak sadece bir jestten,hareketten ibaret olduğu’ düşüncesini yapıtıyla ilk destekleyen kişidir.Onu; ‘boyasal soyutlama ile saf jesti

bütünleştiren ve alışıl gelmiş nitelik ölçüleriyle çözümlenmeye elverişli olmayan bir sanatın ilk yaratıcısı⁸ olarak görmek mümkündür.

Rauschenberg; performanslar, fotoğraflar, kolajlar, ‘Combine Painting’ler, kutularla dolu zengin sanat yaratısındaki amacının; ‘sanat ve yaşam arasındaki boşlukta çalışmak’ olduğunu sık sık tekrarlayarak sanat nesnesi ve gündelik yaşamda kullandığımız nesneler arasındaki ayrımı sorgulamıştır.

Bir performansında de Kooning’in resmini silerek ‘resmi tersten yaratması’, bir galeri tarafından kendisine sipariş edilen Iris Clert’in portresini yapmak yerine galeriye ‘Ben öyle diyorsam, bu bir Iris Clert portresidir.’ yazan bir telegraf yollaması, onun Duchamp’la bağdaşan ve Neo-Dada olarak adlandırılmasına yol açan eylemlerinden sadece ikisidir.

Bir diğer ‘Neo-Dada’ Jasper Johns’un ünlü Amerikan bayrağı resimlerinde ve Beat yazarlarından etkilenen Bruce Conner ve Ed Kienholz’un toplumsal ikiyüzlülüklerle dalga geçen, anarşist ve eleştirel eserlerinde de uygulanan yöntem yine kolaj olmuştur.

Beat yazar ve şairlerinin çöp ve ‘fakir’ objelere olan duyarlılığı; onları tüketim standartları olan temizlik ve hijyen saplantılı ticari kültüre bir panzehir olarak görmeleri, yırtılmış ve yapıştırılmış kağıdın hem fakirlikle hem de bu fakirliğin zenginliği ile ilişkili olması bu etkileşimin nedenlerinden biridir. Beat akımının önde gelen temsilcisi William Burroughs; eserlerinde cut-up tekniğini kullanmış, çeşitli metinlerden kestiği parçaları bir araya getirerek kolajı edebiyata da taşımıştır. William Seitz’in 1961 tarihli ‘The Art of Assemblage’ sergisinde yer alan Joseph Cornell ise; bu politik asamblaj ve kolaj sanatçıları’nın aksine içe dönük, bireysel bir yol izlemiş, kendi kişisel tarihini adeta arşivleyen yapıtlar üretmiştir.

⁸ ROSE Barbara, “Kaos ve Entropi”, Çev. Kemal İskender, Sanat Çevresi, syf.21



Resim 2.5

Kolajı düşünürken onun tam zıttı bir eylemi anlatan dekolajı anmadan geçmemek gerekir. Savaş sonrası Roma'sının afişlerle süslü kent duvarlarından ilham alan Mimmo Rotella'nın 'değişime ve dönüşüme olan iştahını kaybetmiş bir toplumu protesto etmek için' yırttığı posterleri, Lucio Fontana'nın "Bucchi" (delikler) serisi, Paris'te yapılan "affiches lacérées" (sökülmüş afiş) eserler; dekolaj kavramına örnek gösterilebilir.

1950'lerden itibaren giderek hakim olmaya başlayan tüketim kültürü; Fransa'da Nouveau Realisme, İngiltere ve Amerika'da Pop Art akımlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Nouveau Réalisme, 1960 yılında Raymond Hains, Tinguely, Yves Klein, Daniel Spoerri, Arman, Villégé, Dufréne tarafından kurulmuş, akımın manifestosunu yazan Pierre Réstany 'Sosyoloji; bilincin ve şansın yardımına koştu, seçimlerimizde yada posterlerin yırtılmasında, bir objenin çekiciliğinde, evdeki çöplerde yada yemek odasından çıkan hurdalarda yada mekanik hassasiyetin zincirlerinden kurtulmasında..' diyerek tüketim kültürünün öğelerinin nasıl da 'Yüksek Sanat'ın yerini almaya başladığından söz etmiştir. Arman'ın

objelerin içine istiflendiği kutu ve vitrinleri, Daniel Spoerri'nin 90 derece açıyla duvara çaktığı yenilmiş sofraları, güncelin sanata taşınmasında rol oynamıştır.



Resim 2.6

Aynı şekilde İngiltere’de savaş sonrası tüketim kültürünün içine doğan ve bundan çokça etkilenen bir kuşak yetişmiştir. 1952’de kurulan Independent Group; Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo ve Freda Paolozzi, William Turnbull, Victor Pasmore, Toni del Renzio, John Mchale, Alison ve Peter Smithson’dan oluşur. Akımın önde gelenlerinden Eduardo Paolozzi’nin ‘Bunk’ kolajları; yemek ve sağlık reklamları, çizgi roman ve dergi illüstrasyonları, bilim dergilerini kullanırken kadın ve erkek ilişkileri, cinsellik gibi konuları mizahi bir açıdan ele almıştır. Paolozzi; makine parçaları, oyuncak parçalarını sıkıştırıp kilden kalıplarını alıp, sonra bu kili eğip bükerek şekillendirip heykele dönüştürerek çok etkilendiği endüstriyel dünyanın ürünlerini; güzel sanatlar pratiğinin içine katmıştır. Richard Hamilton ise bu kültürün öğelerini; adam, kadın, insanlık, tarih, yemek,

gazete, sinema, televizyon, telefon, çizgi roman, kelime, kayıt, araba, ev eşyaları, uzay gibi kategorilere ayırarak esprili kolajlar halinde sunmuştur. Nigel Anderson ise karanlık oda müdahaleleriyle biçimi iyice bozduğu, fotoğraf parçalarının birleşmesinden oluşan bir kolaj tekniği üretmiştir.

Besteci John Cage etkileşimli Fluxus hareketi; 1960’larda Dada benzeri bir karşı sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Akım manifestosunda; Fluxus’un intermedia (teknikler arası) olduğunu ve Fluxus elemanlarının ellerine geçirdikleri herşeyi; ses, metin, nesneler, imgeler, vs... eserler üretmekte kullandığı açıklanmaktadır. Fluxus’un kurucusu Georg Maciunas’ın arkadaşı Wolf Vostell; ‘décollage’ kelimesinin Fransızca’daki anlamlarını araştırarak kendine özgü bir dekolaj metodolojisi oluşturur:

‘Çözölmek, sökmek, başlamak, yerden havalanmak (uçak), ayrılmak, çekip gitmek, ölmek’

Vostell’e göre dekolaj; “teknolojik yıkımı, çürümeyi ve ölümü birbirine bağlayan bir etimoloji ve aynı zamanda savaş öncesi avant-garde’nin kutsanmış kolaj tekniklerini yenilemeyi amaçlayan bir metottur.”⁹ ve onun sayesinde kendisi Maciunas’la birlikte; provokatif happening’lerin, katılımcı tiyatronun ve mixed-media etkinliklerinin öncüsü olmuştur.

Kolaj; yüzyıl tarihi boyunca birçok karşı kültür akımının sözcüsü olmuştur; köklerini Dada ve Sürrealizm’den alan Situationiste Internationale; amacının yirminci yüzyılda sanatın rolüne radikal ve devrimci bir tanım getirmek olduğunu söylerken ,1968 olayları içerisinde yer almış ve kendinden sonraki Punk Rock akımını da ilham kaynağı olmuştur .Grubun önemli üyelerinden Guy Debord’un metin ve karikatürlerden hazırlanmış ve mürekkeple müdahale edilmiş kolajlarında

⁹ Bkz (4)TAYLOR B.,153

devrimci bir oyun yoluyla günlük yaşamın tüketim rutinlerini keyfi bir şekilde devrime uğratma yolu olarak gördükleri şehrin mekanlarında bir yolculuğun ya da “dérive” nin görsel bir ifadesi görülür. Debord “ ‘Gösteri Toplumu’nun(Society of Spectacle; aynı zamanda kitabının ismidir); Emperyalizm’in ve Kolonyalizm’in mirasıyla devamını sürdürdüğünü ve devrimci bir karşı çıkmanın ihtiyacı içerisinde olduğunu”¹⁰ ifade etmektedir.

1960’lardan sonra oluşan yeni teknolojik olanaklar; fotoğraf ipek baskı tekniğinin gelişmesi; kolajımsı yerleştirmenin yeni ölçülendirme, yerleştirme, kaydetme olanaklarına sahip olmasını sağlamıştır. Warhol’un titiz renk ve baskıyla oynamaları ipek baskının kolaj benzeri işleyiş tarzından ileri gelmekte ve Rauschenberg de Warhol’un etkisiyle kolaj/dekolaj’dan daha mekanik bir teknik olan ipek baskıya geçmektedir. Bu değişim, dönüşüm süreci basit anlamıyla kolajın yerini; güncel sanatta daha fotoğraf etkili bir sanata bırakmasıyla sonuçlanır. Hannah Höch bu durumu; “dev baskı makinelerinin metrelerce uzunlukta baskılar üretebilmesinin ve renkli fotoğrafın sınırsız büyüleyici bir malzeme özgürlüğünü beraberinde getirdiğini”¹¹ ifade ederek yorumlar.

Minimalism’in anti-form anlayışı ve ardından gelişen Kavramsal Sanat’ında etkisiyle içeriğin ifadesinin biçimin öne geçmesi ve baskı yöntemlerinin gelişmesi; modernist sanatsal estetikten çok, politik mesajın reklam dilini kullanarak verildiği politik bir sanatın doğuşuna da zemin hazırlamıştır. Peter Kennard ve Klaus Staeck; 80’li yılların başlarında önceleri bir Dada’cı olan ve daha sonra anti-nazi, sol eğilimli politik fotomontajlara imza atan John Heartfield’in etkisiyle bu yeni sanatın öncüleri olmuşlardır.

¹⁰ DEBORD GUY, Gösteri Toplumu

¹¹ Bkz (4)TAYLOR B.,196

POST MODERNİZM ve KOLAJ:

Kolaj tekniği; Modernizm'in ilerlemeci toplum anlayışı içerisinde, karşıt bağlamlarda yer alan bütünlükleri bir araya getirerek sarsıcı ve yıkıcı bir eleştirel tutum elde etmeyi ve yeniye doğru ilerlemeyi hedefleyerek aslında Avant-garde ile aynı amaçları paylaşıyordu. Oysa ki Jameson'ın sözünü ettiği Post Modernist ortamda Avant garde ve ilerlemeci anlayış yok olmuş, çoğulcu bir kültürel ortam içinde birbirinden farklı olan öğeler birlikte yer almaya başlamış, Modernizm'in determinizm ilkesi yerini; her şeyin içerisinde bulunduğu bağlam tarafından şekillendiği düşüncesine bırakmıştı. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin ortadan kalktığı ve gerçeğin nesnel olarak belirlenebilecek mutlak bir şey olduğu düşüncesinin yok olduğu bir ortamda bir kolaj eserdeki alıntılar farklı yapıları referans göstermekten çok içinde bulunulan eklektik ortamın görsel bir taklidi olmaktan ileri gidemeyecekti.

Artık Post Modernin belirsiz, kaosa yönelik, geçici ortamında bir üsluba karşı çıkmaktan çok farklı üslup taklitlerinin birlikte yer alması, tarihsel ilerlemenin yerini tarihin farklı anlarından koparılan parçaların anlamsız bütünlükler içerisinde var olabilmesi, sanat eserinin kalıcılığının yerini geçici, belirsiz, derinliksiz ve var olan yorumlara göre değişen şizofrenik bir anlayışın hüküm sürmesine yol açtı.

Bu anlayışın etkilerini; David Salle, Julian Schnabel ve Sigmar Polke gibi sanatçıların eserlerinde de görebiliriz. Salle'ın eserlerinde eski ustalardan birinin reproduksiyonu, pornografik bir görüntü, çizgi roman karakterleri ve değişik desenler amaçsız, ilişkisiz ve belirsizlik içerisinde bir araya gelebilir. Bu birlikteliğin bir amacı yoktur, ilişkisizlik hedeflenen tek şeydir. Polke ise kimi zaman Lichtenstein'a gönderme yapan puanlı baskı tekniğini, kimi zaman Francis Picabia'nın çizgisel imgelerin alttaki imgeyi gösterecek biçimde üst üste geldiği tekniğini kullanarak; dekorasyon, düşük sanat, seri üretime yönelik baskı türleri, eski ressamların eserlerinden ve tarihin değişik dönemlerin yaptığı alıntıları bir araya getirirken karmaşık ve anlaşılabilir bütünlükler meydana getirir. Belki de Polke'nin resimlerini en iyi çağdaşı Gerhard Richter anlatır: "Yorumlanabilen ve bir anlam taşıyan resimler; kötü resimlerdir."

DİJİTAL ÇAĞ’da KOLAJ:

Günümüzde teknolojinin sağladığı olanaklar; internetin yaygın kullanımı, sanal gerçeklik, bilgisayar aracılığıyla üretilen imaj teknolojilerinin giderek gelişmesi sanatın biçim ve anlam açısından değişimine de yol açtı. Şimdiye kadar incelediğimiz kadarıyla kolaj; maddesel olarak varolan imgelerin kesip yapıştırmasıyla oluşuyorken artık Photoshop gibi programların yardımıyla ‘sanal’ kolajlar da kolayca üretilbilmekte.

Bilgisayar çağının bize sunduğu sonsuz olanaklar; sadece kolaj tekniğinin kolayca elde edilebilmesini değil üç boyutlu animasyondan elektronik müziğe kadar farklılık gösteriyor. Artık aldığınız basit bir bilgisayar programıyla sevdiğiniz müziklerden sample’ları bir araya getirip kendi müziğinizi oluşturabilirsiniz; yada kendi fotoğraflarınızın üstünde dilediğiniz gibi oynayıp kolaylıkla yeni imajlar oluşturabilirsiniz.

Bütün bu teknolojik devrime rağmen, belki de her şeyin kolaylaşması nedeniyle dijital teknoloji; sanattan çok reklam dünyasının ve popüler kültürün elinde görünüyor. Tabii bunu söylerken; multi-media adı verilen görüntü, animasyon, ses bileşimlerinin birlikte olduğu karışık teknikte çalışan bir çok sanatçının varlığını yadsımamalı. Yine de her şeyin ‘estetikleştiği’, kolay erişebilir hale geldiği ve olağanüstülüğünü kaybettiği günümüzde; sanatçının belki de bu yeni aracını daha iyi değerlendirmesi gerekmektedir.

BÖLÜM III

TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE KOLAJIN GİRİŞİ

Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütü Günay'ın

Eserlerinde Kolajın Kullanımı

Türk Resmi'ne kolajın girişi; 1950'li yıllarda Türk Resmi'ne soyut eğilimlerin girmesiyle paralellik göstermektedir denebilir. Bu dönemden önce Türk Resmi'nin gelişim aşamalarına bir göz atarsak; 1773 yılında kurulan Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun, 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve 1831 yılında kurulan Harbiye gibi okullarda teknik amaçlı resim dersleri verilmesiyle başlayan Türk Resim Tarihi'nin 1914 Kuşağı'nın İzlenimcilik akımının daha sübjektif ve lirik bir yorumu olan anlayışından; 15 Temmuz 1929 tarihinde kurulan Müstakiller'in üyelerinden Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin konstruksiyona ve hacimsel değerlere bağlı resim anlayışıyla ilk olarak sıyrılmaya başladığını ve de Müstakiller'in ardından kurulan D Grubu'nun bu yenilikçi çabaların devamını getirmekte önemli bir rol oynadığını gözlemliyoruz.

Müstakiller gibi Çallı Kuşağı'na karşı kübist ve konstruktivist eğilimli bir karşı çıkışı amaçlayan D Grubu üyeleri; grup üyelerinden Zühtü Müridoğlu'nun ve sanat eleştirmeni Kaya Özsezgin'in yorumlarına göre “ortak bir dile bağlı bir sanat akımını oluşturan bir gruptan çok Türkiye'nin durgun sanat hayatına yenilikçi fikirler sokan bir sanatçı topluluğudur”¹² ve de “bağımsız kişiliklerini ancak grup dağıldıktan sonra bulmuş, grubun etkinliğinin yitdiği 1950'lere kadarki dönem; grup

¹²Kaya ÖZSEZGİN, “50 yıl Sonra D Grubu”, Milliyet Sanat, 35
Zühtü Müridoğlu ile Jak Deleon'un yaptığı söyleşi'den

üyelerinin kübist çerçeve içerisinde kendi yollarını aradığı bir araştırma dönemi olmuştur.”¹³

1950’li yıllara gelindiğinde; D Grubu’nun ve onların kübist ve konstruktivist anlayışının; Batı’da temellerini 1910’lu yıllarda Kandinsky’de bulan Soyut Resim anlayışının gündeme gelmesiyle etkisini yitirmeye başladığı hissedilir. Bu konuda Adnan Turani’nin yaptığı analiz ilginçtir:

“Batı trendleri Türkiye’de hiçbir zaman birbirine etki tepki şeklinde ele alınmadı, bu yüzden yerel tepkilerin sonucu olan yerel trendler oluşması yerine sadece bir hayli batı etkili yerel yorumlar oluştu. Sanatçılar; Empresyonizm’den sıkıldıklarında Kübizm’e, Fovizm’e yada Ekspresyonizm’e dönüyorlardı.

Aynı şekilde D Grubu’nun ve Bağımsızlar’ın yaklaşımı 1945 yılını izleyen on yıl içerisinde bir tükenme noktasına geldi. Oysa ki Kübizm, Fovizm yada Ekspresyonizm söz konusu olduğunda ne Braque yada Picasso’nun anladığı anlamda sentetik yada analitik bir kübizm söz konusuydu ne de Ekspresyonist’lerin psikolojik kargaşayı yansıtmak için yoğun bir renk patlamasını kullanmaları. Hatta Türkiye’de; Sentetik Kübizm’de kolaj kullanarak objelerin işlendiğinin biliniyor olmasına rağmen, o dönemde bunlar Türk Resmi’nde hiçbir olumlu tepkiye yol açmamıştı. Sadece Kübist teknikte aynı nesneye ait iki imgenin üst üste bindirilmesine (biri önden biri yan taraftan) duyulan ufak bir sempati o kadar.”¹⁴

Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi; Kübizm’den etkilenen D Grubu sanatçıları; bu akımın en önemli buluşu ve sanat tarihine armağanı olarak adlandırabileceğimiz kolajı; Kübizm’i batıdaki anlamıyla özümseyememiş olduklarından yeteri kadar iyi değerlendirememişlerdir.

Kolaja ilgi gösteren ilk Türk sanatçıları; Türkiye’de soyut sanatın ilk temsilcileri olan sanatçılar arasından çıkmıştır. Bunlar arasında öne çıkanlar; resminde kolajı kullanmasa da boya kullanışındaki “kolajsallık” nedeniyle Sabri Berkel, 1970’li yıllarda Nice’te başladığı kolajlarını daha sonra halılarında eskiz olarak da kullanan dışavurumcu ve renkçi Zeki Faik İzer ve 1969 yılında açtığı

¹³ A.g.m, 35

¹⁴ Adnan TURANİ , “A History of Turkish Painting”, 258

“Resim ve Kolaj” sergisiyle bu tekniğe olan ilgisini vurgulayan Lütü Güney olarak değerlendirilebilir.

Bu ressamların kolaja yaklaşımlarına değinmeye geçmeden önce; tekrar 1950’lere dönersek bu dönemde açılan önemli bir sergi göze çarpar.Lütü Güney ve Adnan Çoker ikilisinin Ankara Dil tarih Coğrafya Fakültesi’nde 1953 yılında açtıkları “Orjinal Sergi Öncesi” isimli sergi; Türkiye’de açılan ilk soyut sanat sergisidir.Bu sergi Çoker ve Güney’in geometrik ve betimleyici olmayan kolajlarını da içerir.Sergi bir sene sonra İstanbul Maya Galerisi’nde ve daha sonra Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde tekrarlanır.

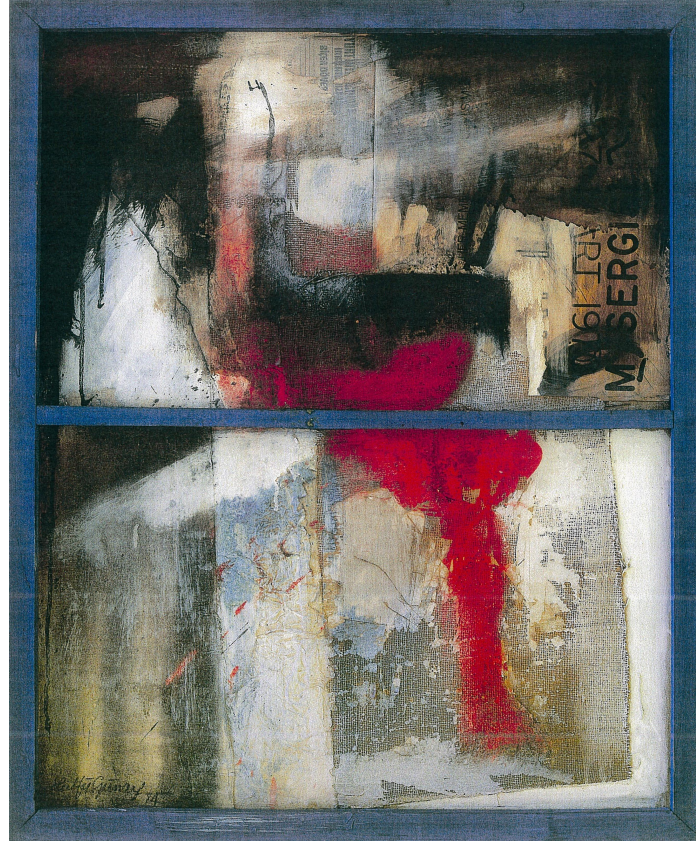
Tıpkı Güney ve Çoker gibi Cemal Bingöl ve Cemil Eren de ilk soyut yaklaşımlarına kolajla başlarlar.Cemil Eren 1955 yılındaki sergisinde geometrik soyutlama örnekleri sayılabilecek kolajlarını sergilerken Cemal Bingöl; daha önceki Eşref Üren’in Empresyonizm’i etkisindeki üslubunu kolaj sayesinde bırakarak parçalanmış yüzeylere ve geometrik formlara dayanan bir üslup geliştirir. Adnan Çoker ise 1953 ve 1954’teki kolajlarını 1956 yılında Paris’e gittiğinde bırakarak “geniş yazısal fırça vuruşlarının dokusunu çıkaran”¹⁵ çalışmalarına döner.

Bu sanatçıların tersine; Lütü Güney Türk Resmi’nde az rastlanan bir teknik olan kolaj tekniği üzerine yoğunlaşmış,bir yandan en büyük esin kaynağı olarak nitelendirdiği doğa karşısında peyzajlarına devam ederken bir yandan da kolajın doku hissi vermek ve dokunma duygusunu vurgulamak amacıyla yoğun olarak kullanıldığı “abstre” resimlerine de devam etmiştir:

“1950’lerde başlayan soyut resim denemelerimin ardından ilk kolaj çalışmalarım 1957’de başladı.Kullandığım malzemeler; havlu kağıtlar, kum, kül, talaş, gazete kağıdı,duvar afişleri,teneke ve naylon parçalarıydı.Bunlar doğada kolayca bulabildiğim malzemelerdi ve bana hem çok özgür soyut kompozisyonlar hazırlama olanağı sağlıyor, hem de somut bir resim tadı yakalamama yardımcı oluyordu.Çünkü kolaj; resmin tuvaldeki dümdüz yüzeyinin tersine esere üçüncü bir boyut getirdiğinden, dokunma duygumu da okşuyordu.Sanırım bu nedenle, benim soyut resim anlayışıma kolaj tekniği çok uygun düştü.....

¹⁵ TURANİ A.g.k, 264

Doğadan çalıştığım figüratif resimlerin düz yüzeyleri beni sıkmaya başladığında, arzuladığım kabarık dokuyu, resimsel değerler arasındaki plan farklarını, kısaca dokunma duyguma seslenen üçüncü boyutu, soyut kolajlarım ile yakalamaya çalışıyorum. Elli yıldır, içimde tükenmeyen bir özlemle bunu sürdürüyorum.”¹⁶



Resim 3.1

Günay bu cümleleriyle kolajla olan yoğun ilişkisinin nedenini; resme üçüncü bir boyut kazandırmak, resimde bir rölyef etkisi yaratmak, dokuyu ön plana çıkararak insanda esere dokunma isteği de yaratarak yapıttan alınacak hisleri zenginleştirmek olarak özetler.

Eserlerinde “Doğa ile bütünleşme” nin önemini altını çizen Günay; kolajlarında “doğada kolayca bulduğu” malzemelerle çalıştığını ifade etmesiyle soyut kolajlarının doğayla nasıl ilişki kurduğu konusundaki sorularımızı

¹⁶ Kaya ÖZSEZGİN, “Lütfü Günay”, 5

aydınlatır.Kent afişleri,sıvaları dökülmüş eski duvarlardaki soyut lekeler önemlidir onun için, kent duvarlarına olan ilgisi bize daha ileriki bölümlerde ele alacağımız Burhan Doğançay'ı anımsatır.Yırtılmış, sökülmüş afişlerle kaplı,zamanın akışıyla oluşan tahribatın hüznünü taşıyan duvarlar her iki sanatçı için de bir ilham kaynağı olmuştur.Ayrıca gündelik hayatımızda biz farkında olmasak da büyük bir yer kaplayan sokak afişleri ve reklamları kolajlarında kullanmak; ona göre gördüğü,gözlemlediği dış dünya karşısında duyduğu heyecanın doğal sonucudur.

Günay; birçok kolajında teneke parçaları da kullanır, kendi deyimiyle “paslanmanın direnişini” vurgulamak ister:

“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,kağıt,naylon,kum gibi yabancı malzemeleri kullanarak yakalamak istiyorum.Tenekelerimi çöplükten topluyorum.Paslanmanın direncini ortaya çıkarmaya çalışıyorum bazen de tualin ters yüzünü kullanıyorum.”¹⁷

Günay'ın ilhamını rastlantısal olarak oluşmuş olan yıpranan afişler,zamanın tahribatıyla sıvaları dökülen duvarlar,paslanan tenekelerde bulduğu, fakat bu rastlantısallıkla oluşmuş soyut güzellikleri; kompozisyonda renk ve denge ilişkisini iyi bilen bir gözle yeniden kurguladığı söylenebilir.

Günay'ın 50 yıldır sürdürdüğü coşkulu,duygulu,heyecanlı soyut anlayışının başlangıcına geri dönüp tekrar 1953 yılına Türkiye’de açılan ilk soyut sanat sergisine dönersek, Türkiye’de soyutun yolunu açan bir diğer önemli ressamdan, Sabri Berkel'den bahsedebiliriz.Günay ve Çoker ikilisinin açtığı sergi; bir çok yorumlara neden olmuş, örneğin Fikret Ürgüp; ileride ne yapacakları şimdiden söylenemeyecek olan bu iki sanatçıya Sabri Berkel ve Ferruh Başağa'nın resimlerin doğru yolu gösterebileceği yorumunu yapmıştır.Bu serginin açıldığı dönemde; Berkel; Kaya

¹⁷ Bkz. (5),ÖZSEZGİN,197

Özsezgin'in yorumuna göre "soyut-geometrik bir anlayış bağlamında uygulanmış olsa bile dekoratif nitelikli bir yüzey arabeskinini yansıtan" resimler yapmaktadır.

"Figür onun (Berkel) resimlerinde arka plandaki imgesel karakterini fazlaca değiştirmez. Günay'ın o dönem resimlerinde ise doğasal görüntünün ve figürün anımsatıcı çizgilerini bütünüyle olmasa bile, büyük ölçüde silmeye yönelik bir çabanın izlerine tanık olmaktadır. Sabri Berkel'in yaptığı "güleryüzlü ve neşeli" bir resimdir, son derece ölçülü-biçili ve dengeli bir estetik anlayışın ürünüdür."¹⁸

1907 yılında dünyaya gelen Sabri Berkel; ilk ve orta öğrenimini doğduğu yer olan Üsküp'te tamamladıktan sonra 1928-29 yılları arasında Belgrad'da başladığı Güzel Sanatlar Eğitimi'ne Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena Atölyesi'nde devam etmiştir. İtalya'da Rönesans'ın beşiğinde aldığı eğitimi onun sağlam, oran orantıya önem veren, yapıyı planlarına ayırarak çözümleyen bir desen tekniğine sahip olmasını sağlamış, bu desen ve Rönesans ustalarını iyi bilip çözümleyerek yetkinliğe erdirdiği klasik sanat bilgisi; doğayı betimlemeden aşama aşama uzaklaşarak, biçim ve rengin kompozisyon içinde hiçbir elemanın yerinden oynatılamayacağı bir sağlamlıkta dengeli ve ölçülü kullandığı soyut bir anlatıma ulaşmasında kendisine çok faydalı olmuştur.

1935 yılında Türkiye'ye gelen Berkel, 1939 yılında Leopold Levy'nin başında olduğu Akademi'nin Resim Bölümü'nün gravür atölyesi asistanlığına atanır. D Grubu'na 1941'deki 9. sergilerinde katılan sanatçı, 1947 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilmiş, burada Andre Lhote'un çalışmalarını izlemiş, Paris'te dönemde yaygın olan Soyut Sanatı da inceleme fırsatı bulmuştur.

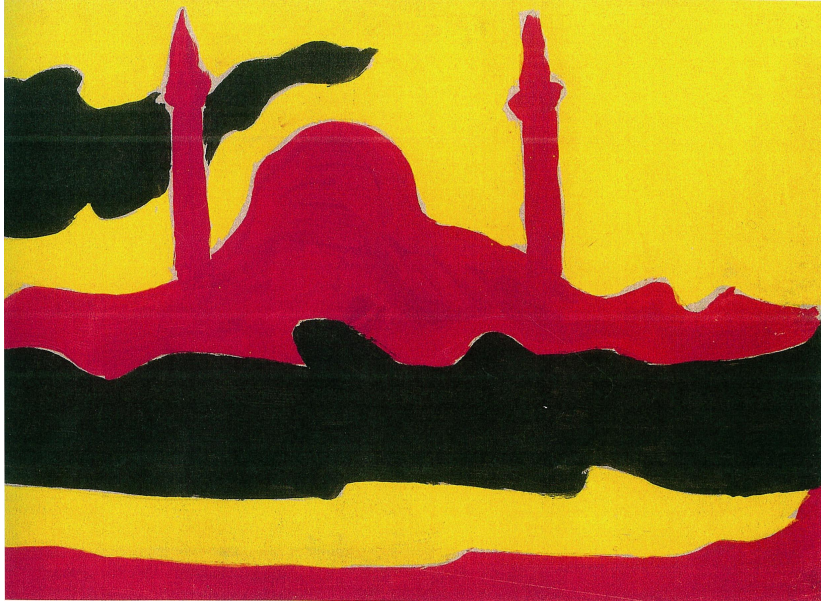
Nurullah Berk'in; "Taksim Meydanı; onu biçimin öz değerlerine götürecektir, soyut araştırmaların kapılarını açacak ilk yapıtı olacaktır" dediği 'Taksim Meydanı' adlı eseriyle beraber, Berkel'in resminde; kapalı renk alanlarının, herhangi hacimsel bir etki vermeksizin, tuvale kesip yapıştırılmış gibi verildiği 'kolajsallık'

¹⁸ Bkz. (5), ÖZSEZGİN, 67-68

başlar.Canan Beykal; Berkel'in ileride bütün yapıtını özetleyecek olan bu dönemdeki kolaj fikrini şöyle açıklar:

“Renk; Berkel de natürel bağıntılıktan,soyutlamalarına başladığı dönemde kopartılmıştır.1947-1950 arasında Matisse ve Kübizm'in senteziyle oluşturduğu resimlerinde; renklerin nesnelerinden sıyrıldığını, neredeyse kolaj olarak nesneler üzerine yapışmış olduğunu görürüz.Sanki kompozisyon o kalabalık figüratif nesne gruplarının betiminden daha çok renkli planların,boyanmış yüzeylerin,tabloya yapıştırılmış renklerin bir kompozisyonudur.

1940'ların sonlarında yaptığı Sandalyede Çiçek,Balkon,Nefertitili Natürmort I, Nefertitili Natürmort II, hatta Nurullah Berk'in haklı olarak Berkel'i 'Türkiye'deki soyut denemelerin başlatıcısı' olarak değerlendirenken özellikle belirttiği 1947 tarihli 'Taksim Meydanı' işi bu anlamda alınabilir.(BERK N.,“Sabri Berkel Üstüne”,İDGSA Sergi Broşürü Yazısı) Berkel bu dönemde Matisse gibi bir renkçi ile Kübizm'in biçimciliği arasında gidiş gelişler yaşamaktadır.”¹⁹



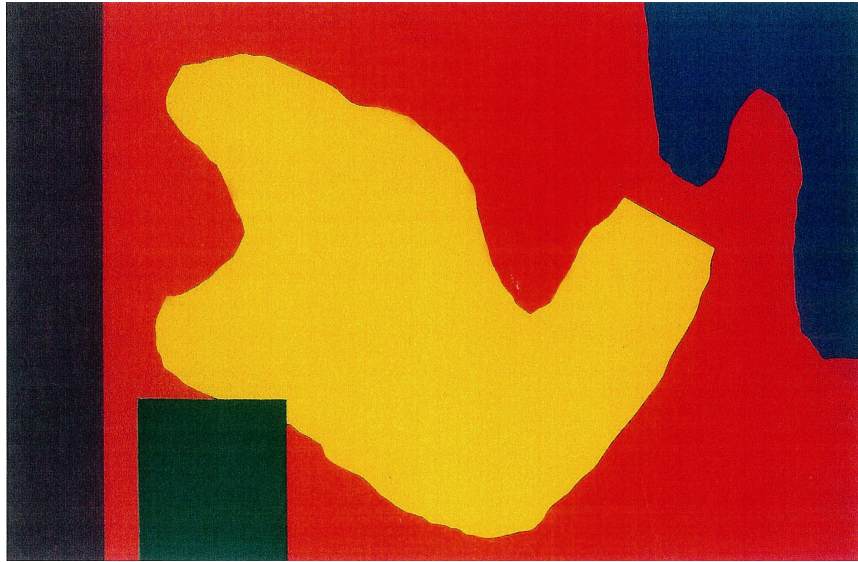
Resim 3.2

Örneğin 1948 tarihli kağıt üzerine guaj tekniğiyle yaptığı küçük bir işinde (Resim 2.2) kullandığı, yalın cami silüeti,bulut ve gökyüzüne oluşturan referanslar; sanki renkli eliş kağıtlarından kesilmiş gibi kapalı renk formlarıdır.Berkel; çözümsel

¹⁹ Canan BEYKAL, “Sabri Berkel Dönemler II (1955-1990)”, 17

ve planlara dayalı desen bilgisini gittikçe yalınlaştırarak en ekonomik yollarla biçim ve renk arasındaki ilişkileri araştırmak istemiş, sonuç olarak Matisse'in "cut-out"larına benzer bir görsel sonuç yakalamış, başka bir deyişle "makasla desen çizmek" yerine "boyayla kolaj" yapmıştır.

Berkel'in resminde doğaya referans aşama aşama ortadan kalkar, örneğin 1970 tarihindeki "Kompozisyon" unda (Resim 2.3) sadece farklı oranlardaki ve renklerdeki geometrik formların ritmik armonisi vardır, Berkel; resmi müzikteki notaların ve tonlamaların düzenlenmesinin bir benzeri olan bir biçim ve renk düzenlenmesine indirgeyerek Zeki Faik İzer'le aynı amacı 'müzikalite'yi paylaşır. Berkel de tıpkı İzer gibi özellikle ileriki dönemdeki işlerine müzikal terimleri çağrıştıran Ritm, Motif, Rondo, Arp Çalan gibi adlar koyacaktır.



Resim 3.3

1950 sonlarında Lhote'un öğretilerinden etkilenen ve biçimi renge tercih etmeye başladığı anlayışından doğu sanatı ve kaligrafisine özgü öğeler taşıyan Kedi, Kubbeler I , Kubbeler II gibi işlere yönelen Berkel, 1955 yılında Paul Klee'nin çizginin devinimi ile ilgili grafik araştırmalarını hatırlatan daha ifadeci bir anlayışa

yönelir.1960 ‘lı yıllarda bu sert, zikzaklara sahip çizginin sürekliliğine dayanan stilden çıkarak,giderek sadeleştiği bir döneme ulaşır Sabri Berkel:

“Yaşam sevinci;aydınlık paletinde,açık tonlu renklerinde ve lirik ifadeciliğinde yansiyordu.Bu dönemi,benzerini Arp’ta,Matisse’de hatta Miro’da bulabileceğimiz bir sadeleşme dönemidir.Her iki sanatçının da kolajı hareket noktası olarak ele alıp bu sadeleşme dönemine ulaşmış olmaları ilginçtir. Arp; kolaj tekniğinin getirilerini tahta oymalarında heykelsiliği iki boyuta indirgeyerek yaparken, Matisse ‘makasla desen çizmek’ diye adlandırdığı boyalı kağıtlarla oluşturduğu kolaj resimlerini özellikle ‘Caz’ albümünde sunuyordu.Berkel de özenle boyanmış bu sade kompozisyonlarında biçimlerin iki boyutluluğunu vurgulamak için onların gölgelerini bir tür hayalet form olarak nüanslı renklerle boyayarak bu sade iki boyutlu düzlemde olağanüstü bir zenginlik yaratmıştır.”²⁰

Elli sonlarında doğu kaligrafisinden ve motiflerinden etkilenmeye başlayan sanatçı; “Yazı” resminde (Resim 2.4) olduğu gibi, kolaj ve dekolaj efektini kullanarak resim yüzeyinde sadece tek renkli alanlar kullanarak da bir derinlik yüzeyi yaratılabileceğini göstermiştir. Krem rengi bir yüzey üzerine koyu kahve alan ve sonra tekrar bir krem rengi yazıyı anımsatan bir biçim kullanmasıyla; sanki üstteki yazıyı andıran krem renkli biçimin; koyu kahve parçanın yüzeyden soyulmasıyla alttan çıkmış olduğu hissini uyandırmayı başarmıştır.Bu resim; benzer illüzyonlar yaratan Burhan Doğançay’ın kaligrafik çalışmaları da anımsatmaktadır.

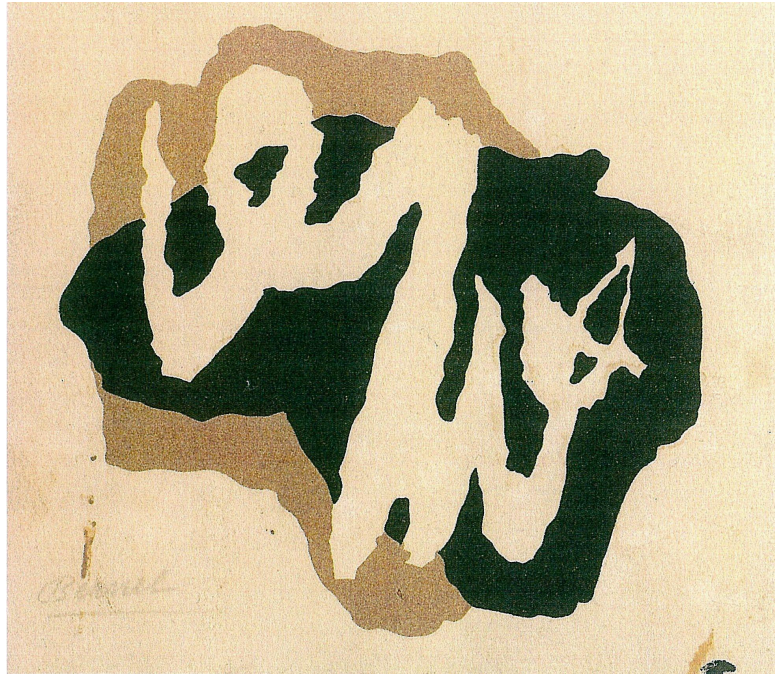
Kaligrafik öğelerin kullanıldığı lekeci döneminden giderek daha karmaşık kurgulara ve kompozisyonlara giden sanatçı; görsel algılamaya dayanan çalışmalarına devam eder.Beykal’ın deyimiyle “kaligrafiden tek bir harf ödünç alınmış ve kurgu söküme uğratılmaktadır” ,kesilip ,yapıştırılmakta hatta bazen de formun kesilip oyulduğu yerde oluşan boşluk alttaki formu maskeleymektedir.

Biçim tekrarları,aynı biçimlerin içinin farklı renklerde boyanması,birbirinden kesilip oyulmuş gibi görünen parçaların kurduğu boşluk–doluluk ilişkisi, bir biçimin maskeleydiği arkada kalan alanın farklı renklere boyanarak sanki öndeki biçim şeffafmış gibi bir etki yaratılması .. bütün bu Gestalt’çı görsel algılamayla ilgili

²⁰ Bkz. (8)BEYKAL,21

konular onun ilgi alanına girer; ve bu konudaki araştırmalarını kolaj mantığına yakın tekniğiyle oluşturur.

“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 yada sosyal anlamlar yüklenmez. Ritmik form/motif tekrarları sıradan olanla sıradışılığın, kolayla zorun, azla çoğun, mekanik ,anonim, kişilikdışı/impersonal olanla yüksek estetik düzeyin sağlanabilirliğinin ifadesidir.”²¹



Resim 3.4

Walter Benjamin’in ‘Mekanik Yeniden Üretim çağı’nda Sanat Eseri’ isimli makalesinde belirttiği sanat yapıtının aurasının yitmesinde mekanik üretimin etkisi olduğu düşüncesine karşılık olarak; Berkel’in resimlerinin bütün o mekanikliklerine, kolayca üretilebilir basitlikteki görüntülerine rağmen yine de Yüksek Sanat’a ait değerli eserler sayılabilmelerinin nedeni; sanatçının bu

²¹ Bkz (8), BEYKAL, 23

mekanikliğe; hayatını adadığı biçim ve renk algıları üzerine olan araştırmasının ve titiz çalışmasının sonunda amaçladığı sadeliğin bu olduğuna karar vermesiyle gelmesidir. Berkel; sonucun dekoratifliğe gitmesinden korkmayarak eserini tıpkı diğer Modernist ustalar Mondrian ve Maleviç gibi anonimleştirmiş, özneliğin yerine nesnelliği koyarak dışavurumcu tarzın karşısında yer almış, Türk resminde soyut anlayışının iki ayrı ucundan biri olan ‘düzenli fırça işçiliği, yüzeysel geometrik biçim anlayışı, akıcı kuralcı’ yaklaşımı; ‘dağınık tuş, serbest bir fırça işçiliği, kendiliğinden, disiplinsiz, ifadeci, duyarlı, organik’ yaklaşıma tercih etmiştir.

Sabri Berkel’in ölçülü ve sade soyutçuluğunun karşısında Zeki Faik İzer’in renkçi ve dışavurumcu üslubunu bulmak mümkündür. Kolaj tekniği belki de biçimi en yalın haline indirgemesi bakımından renk perspektifinin araştırılmasında en pratik yöntem olmalıdır ki Zeki Faik İzer de notlarında kolajı kullanım amaçlarından birinin renk perspektifi olduğuna değinir:

“1975 yılında kolaja başladığımda; maksadım kurşunkalemle yada plümlerle (divit) 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 süper poze bir satıh yolu ile renk perspektifini de sağlamak istedim ve buldum ki bu eski Flaman ressamlarındaki renk perspektifini andırıyordu.”²²

1975 yılında Fransa’da Matisse etkisinin hissedildiği kolajlarına başladığını bu sözleriyle açıklayan Zeki Faik İzer; 1905 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. 1923 yılı’nda Sanayii Nefise Mektebi’ne kaydolmuş İzer; önce Hikmet Onat’ın daha sonra da İbrahim Çallı’nın atölyelerinde resim eğitimini sürdürür ve 1928 -1932 yılları arasında burslu olarak Paris’e giderek dönemin önemli akımlarını, sergilerini, müzelerdeki eserleri inceleme fırsatı bulur.

1933 yılında dört arkadaşıyla birlikte d Grubu’nu kuran İzer; 1934-1936 yıllarını çok sevdiği Paris’te geçirir, müzelerde büyük ustalardan desen çizer. Desen

²² Sıtkı MERİNCİ, “Zeki Faik İzer 1905-1988”, “Sevim İzer’le Söyleşi”, 48

sevgisi Zeki Faik de bir ömür boyu sürecektir. Doğaya hiçbir referans yapmıyormuş gibi görünen lekeci soyut resimlerinde bile bu desen sevgisinin ve sağlam alt yapısının izleri vardır.

“1929-1930’da siyahlı beyazlı form çalışmalarını, 1931’de renge yöneliş izler. 1933’te başlayan neoklasik üsluplaşma, 1937-1943 yıllarında hocalığı nedeniyle afiş ve fotoğrafla olan yakın ilişki ,Avrupa’ya görevli olarak seyahatleri, 1946-1947 yıllarındaki büyük tablo çalışmalarıyla sonuçlanır. İDGSA’daki eğitim ve idari görevine rağmen 1953’ten itibaren yarı fovist-empresyonist resimleri gerçekleştirdiği bir dönem yaşar İzer. 1960’lar soyut resmin Türkiye’de tartışılmaya başladığı bir dönemdir. İzer ise 1961’den itibaren çelişkili görülebilecek yapıtlar vermişse de daha 1947’de başlangıcına şahit olduğu soyut resim anlayışını araştırarak yarım kalmış düşünce ve amaçlarını sonuçlandırmaya gider. 1963’te Uzakdoğu sanatını tanıyarak Japon, Çin, Türk ve İslam eserlerinden kaynaklanan desen anlayışını geliştirir. 1971’de emekli olarak Paris’e giden sanatçının 1976 yılına kadar yapmış olduğu kolajlar form ve renk araştırılmasının yapıldığı yeni bir dönemi oluşturur. 1976’dan itibaren ise televizyon ekranından çalıştığı hareketli formların yine Nice’te doğadan yaptığı çoğunluk çizgi desenlerden bir dönemi; 1982’de realize ettiği halılar dönemi izler. Bu halılar ise desen, form, renk, ritimleri ile Paris’te yaptığı kolajların sentezi ve sonucudur.”²³

Fransa’daki Tachisme akımının etkisinde gibi görünen serbest fırça vuruşlarına dayanan soyut eserler, doğa karşısında etüt edilerek gerçekleştirilmiş manzara ve peyzajlar, yağlıboyayı lavi gibi sulandırarak kullandığı neredeyse soyut ve kaligrafik bir anlatıma ulaşan balık desenleri. Bunun yanı sıra yaşamının son yıllarındaki Selçuklu Sanatı, Çin, Japon, Asya kültürlerinden ilham aldığı halıları ve kolajlarıyla İzer; ritmi yakalamak için her yolu denemiştir.

Görüldüğü gibi yaşamı boyunca ritmi arayan ve onu ararken de farklı tekniklerden, yaklaşımlardan ve tarzlardan korkmayan İzer, Matisse’in kolajlarından oluşan kitabı ‘Jazz’ da belirttiği “Bir sanatçı asla bir mahkum olmamalıdır. Mahkum? Bir sanatçı asla kendi kendisinin, tarzının, tekrar etmenin, başarının..vs mahkumu olmamalıdır” sözünü doğrulayacak bir sanat tavrı

²³ Tomur ATAGÖK, “Yağlıboyadan Desene, Desenden Kolaja Zeki Faik İzer”, Zeki Faik İzer “Kolajlar” Resim Sergisi, Kare Sanat Galerisi, 12 Ocak-28 Şubat 2007, Sergi Katalogu

geliştirmiştir.Yoğun olarak Lirik Soyutçu bir anlayışta çalıştığı bir dönemle aynı anda doğa çıkışlı peyzajlarını aynı anda sürdürmesini halılar, kolajlar, guajlar, yağlıboya çalışmalarıyla dolu farklı renkli sanat dünyasını;“Bu devir içinde anlayış ve icra bakımından birbirine zıt gibi görünen çalışmalarım oldu ise de,bunlar hakikatte benim yarım kalmış düşünce ve emellerimin ifadesidir.”²⁴ sözleriyle açıklar.



Resim 3.5

Sanatına her zaman farklı çıkış noktaları arayan İzer’in eserindeki müzikaliteyi de hissetmemek mümkün değildir.Adeta renklerle müzik yapar İzer ve Sabri Berkel’in de yaptığı üzere eserlerine ‘Tuğralı Emperyal Senfoni’ gibi müziği anımsatan isimler de verir.Müziği çok seven,zengin bir müzik arşivi olan ve 1960’lı yıllarda caz sanatçısı Duke Ellington’un müziği eşliğinde resimler yapan İzer’in bu

²⁴ Sergi Broşürü,1987,Tomur ATAGÖK

noktada Matisse’le buluşması, onun ‘Jazz’ albümünden yoğun etkiler taşıyan kolajlar yapması hiç de şaşırtıcı değildir.

Matisse’in İkinci Dünya Savaşının acılı yılları arasında, şövale karşısında resim yapamayacak kadar hasta olduğu bir dönemde yarattığı bu kolajlar; sanatçının yaşama sevincinin birer yansıması gibidirler. Jazz albümü; Matisse’in bir metinle beraber sunduğu yirmi adet kolajından oluşur.İsminin Jazz olması da zihnimizde bu kolajlar hakkında birçok fikir uyandırır.Tıpkı caz müziğinde bir müzisyenin basit,tanındık,sıradan bir melodiyi birkaç değişikle zar zor tanımlanabilecek hale getirmesi gibi bu kolajlar da doğadan aldıkları içerikleri soyutlayarak bambaşka bir hale getirirler.Matisse; eserini “kromatik ve ritmik doğaçlama” olarak tanımlar,bilindiği gibi doğaçlama caz müziğinin de en önemli öğelerinden biridir. ‘Caz ritm ve anlamdır.’ der Matisse; ‘ritm ve tekrardan oluşan yapının beklenmedik doğaçlamalarla kırılmasıdır.’Jazz üzerine yazdığı denemede Riva Castleman’ın söyledikleri belki de Matisse’in bu kolajlarını en iyi biçimde özetler: “Matisse göze duymasını öğretmiştir.”

“Biz abstraksiyon devrine alışa alışa geldik.”²⁵ diyen İzer; Matisse’in açtığı yolu kendi döneminin ve ülkesinin şartlarının gerektirdiği biçimde izlemiştir.Tıpkı Matisse de olduğu gibi en soyut görünen resimlerinde bile çıkış noktası doğadır ve onun doğu sevgisini,dekoratif sanatlara düşkünlüğünü de paylaşır.

“Doğanın uyarıcı etkisi,kolajlarda da kendini gösterir.Ama desenler nasıl birer Nice peyzajı değilse de, kolajlar da salt soyut birer düzenleme değildir.Onların gerisinde de belli belirsiz bir doğa imgelemi yatar.O nedenledir ki Zeki Faik’in soyut türde yapılmış büyük kompozisyonları “kah camiilerde parıldayan renkli camları, kah fırtınanın saldırısıyla eğilen,yaprakları dökülen ağaç dallarını hatırlatır.”²⁶

“Önce salyangozu doğadan çizdim.Sonra sarılmış birşeyin açılmasını fark ettim onda,zihnimde kabuğun sadeleştirilmiş bir imgesi belirdi.Sonra elime makası

²⁵ Adnan TURANİ ,”Zeki Faik İzer”,85

²⁶ BERK N.-TURANİ A., “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, 101-102

aldım.”²⁷ Matisse’in bu sözleri desenle düşünen ve renkle duyan Z.F. İzer’in dudaklarından çıkmış gibidir.

Matisse kolajlarıyla birşeyi fark etmiştir:İşaretleri.İşaret; bir şeyin karakterinin en kısa anlatımla gösterilmesi anlamına gelmektedir.O her objenin içerisinde onu en kısa anlatımla anlatabileceği işaretini arar,ve kompozisyon “resmin icrası sırasında, konumlarının gerekliliğine uydurmak amacıyla icat edilmiş işaretlerin bir toplamı”na dönüşür.

Bu yüzden Matisse’in hayatının son yıllarında yaptığı kolajlar bu sadeleştirme ve işarete dönüştürme işleminin doruk noktası olarak dekoratiflikleriyle ön plana çıkmış,kimi zaman bu özelliklerinden dolayı eleştirilere uğramışlardır.Clement Greenberg Matisse’in kolajları için;“rengin saptırıcı özelliğine çok fazla bağlı,ve onları resimden çok dekorasyona yaklaştıran saf ve statik bir yalınlığa sahip olmak”²⁸ la eleştirir.Oysa Matisse; bu dekoratiflikten korkmaz; “Yağlıboylarımla kolajlarım arasında bir bağıntısızlık yoktur.Mutlağın ve soyutlamanın giderek artan hissiyle ,özüne indirilmiş bir biçim elde ettim.”²⁹ der.

Ondan önceki kolaj sanatçılarından Matisse’i ayıran en büyük fark; onlar gibi ‘bulunmuş’ malzeme ile çalışmayıp, guajla yalın renklere boyadığı kağıtları keserek biçimlerini oluşturmasıdır.Matisse bu sayede biçim ve rengin en yalın anlatım yoluna ulaşmıştır.Tıpkı bir heykeltıraşın eserini yontması gibi renklerden biçimler oymuştur,Bir biçim çizip içini renkle doldurmak yerine direkt olarak rengi çizmiştir. Belki de Matisse’in Berkel ve İzer üzerinde bu kadar etkili olmasının nedeni onların da bu yalınlığa ve renk araştırmalarına olan tutkularıdır.

²⁷ MATISSE Henri, “the snail”, www.tate.org

²⁸ GREENBERG C. (1949)“ Review of An Exhibition of Henri Matisse”, the Nation, O.Brian(Ed.),Clement Greenberg, volII, 293

²⁹ Matisse bu sözleri 1952’de en önemli kolajlarını oluşturduktan sonra söylemiştir.KUCERA Greg,Greg Kucera Galerisi,Seattle,Amerika, Henri Matisse Jazz Baskıları Sergisi’ne önsöz,http://www.gregkucera.com/matisse.htm



Resim 3.6

Dekoratiflik, biçimin en yalın özüne inme, rengin ve biçimin en ekonomik şekilde kullanılması, müzikalitenin, ritmin görsel sanatlar da da aranması, konunun sadece kompozisyonun amaçladığı bütünlük içerisinde bir araç oluşu, doğa sevgisi, yoğun ve titiz bir araştırma süreci, doğu sanatından ve kaligrafisinden esinlenme. Bütün bu özellikler bu iki sanatçıyı bir arada anmamıza neden olur, Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer. Türkiye’de batıdaki anlamıyla avant garde’ın yaşanmaması, yeniliklerin dönem dönem batıdan izlenerek takip edilmesi, soyut resmin ülkede geç kabul edilişi gibi etkenler kolajın ülkeye girişinin daha geç yıllara denk gelmesine neden olsa da Batı sanatını çok iyi özümseyen ve doğuyu da ihmal etmeyen bu iki sanatçı, biri coşkulu ve lirik, diğeri ölçülü ve analizci bu yenilikleri Türkiye’ye getirmekte öncü durumdadırlar.

BÖLÜM IV

1960'lı YILLARDAN GÜNÜMÜZE KOLAJ:

IV. 1 Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve Altan Gürman'ın Resimlerinde Kolaj ve Espas İlişkisi:

1960 ve 1970'li yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Pop Sanat ve Nouveau Réalisme (Yeni Gerçekçilik) akımlarının etkisi hissediliyordu. Bu akımlar; tüketim kültürü ve endüstri toplumu ile kurdukları ilişki nedeniyle kolaj tekniğinin sunduğu imkanlara açıktılar. Bu nedenle Türkiye'de eserlerinde bu akımların etkileri hissedilen üç sanatçının; Altan, Gürman ve Doğançay'ın sanat anlayışları ve üslupları her ne kadar farklı olsa da eserlerinde de kolaj kullanımının yer alması ortak bir özelliktir.

Bu sanatçılardan ilki; Özdemir Altan; kendi buluşu olan rastlantısal birleşme yöntemi ile sanatta rastlantısallığı kolaj yöntemi ile vurgulayan bir sanatçıdır. Kolajla ilk tanışması; 1965-1966 yılları arasındaki Krallar –Kraliçeler dönemine rastlayan Altan'ın bu döneme örnek olarak 1965 tarihli “Kral İnönü” (Res. 4.1.1) isimli yerleştirmesini gösterebiliriz. Altan bu asamblajındaki ready made mantığını; “Papier Collé tekniği; İnönü'nün emekliliğine, sağ alt köşedeki ilaç kutusu da yaşlanmış İnönü'nün sağlığına göndermedir.”³⁰ sözleriyle ifade eder.

Altan'ın Kral ve Kraliçeler Dönemi'ni ,sembolik bir dil kullandığı, insansı ama soyut ve simetrik bir yaratığın resimlerine konu olmaya başladığı ‘Tepegöz ve Sinek Kralının Oğlu’ dönemi takip eder. Altan bu dönemde kolajı çokça olarak kullanmasa da ‘Tepegöz’ kolaj eskizi (Res. 4.1.2) ileride yoğun olarak eskizlerinde

³⁰ ALTAN Özdemir, www.ozdemiraltan.com

kullanacağı bu tekniğin habercisi ve de yağlıboya resimlerinde, dikey kompozisyonlarda çokça tekrarlayacağı ‘Tepegöz’ün ilk tasviridir.



Resim 4.1.1

1971 yılında 12 Mart Muhtırası'nın etkisiyle; acı çeken, yerde kıvranan, çatışmada vurulmuş insan figürlerine yoğunlaşan Altan; bu döneminde kolajdan fazla söz etmez, fakat bunu izleyen 1972-1981 tarihli Gerçekçi Dönemi; kolajın onun yapıtını temelden etkileyen bir tekniğe dönüşmesi açısından önemli bir dönemdir.

Altan bu döneminde yoğun olarak kolaj eskizler yapar, bu eskizlerini yağlıboya resimleri için temel fikir olarak kullanır, zaten Gerçekçi Dönemi'ni “kolaj esasına dayanan bir dönem” olarak tanımlamakta ve sanatın farklı malzeme, mantık ve yapıların bir araya getirilmesiyle oluştuğuna ve bunu yapabilmek için de kolaj tekniğine başvurmasına dair ilk fikirlerinin bu dönemde geliştiğine işaret eder:

“Sanatımda malzemeler arasındaki farklılığın itici bir kuvvet olarak kullanılmasına dair ilk itkiye; 1973’te Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergimin broşüründe değinilmişti. Organların işlevi ve onların çoklu canlılıkları ve de onların biçimlenmelerin zengin dili; derinliğin katılımı boyutlarda ve kullanılan kaynaklarda sınırsız imkanlar sağlarken geniş bir ifade alanı sağlıyordu. 1972’deki ‘Gerçek’; bir kolaj eskizden yola çıkılarak oluşturulan ilk resmimdi. Bu birbirinden bağımsız elemanları bir araya getirme eylemi bazen çok hızlı olabiliyor bazen de günler alabiliyordu, ama ne zamanki bu işlem tamamlandığında tuvale boyayla aktarabilmeleri sadece bir seferde halledilebiliyordu.

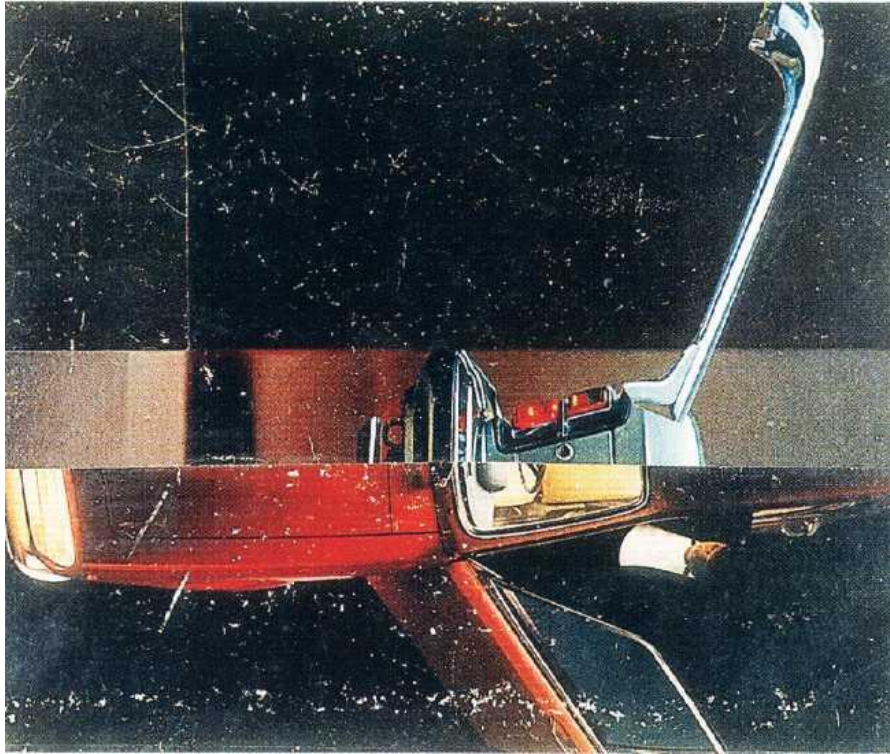
Birkaç istisna dışında hazırladığım kolaj eskiz; resme başladığım andan resmin ortaya çıkmaya başladığı orta safhaya geldiğimde, büyük çalışmada eskize artık bağımlılık istemediğim için yavaşça rolünü tamamlayıp şövaleden uzaklaşıyordu. Ve her bir resmi bitirdiğimde, başta çok sevdiğim ve bu dönüştürmeye layık olduğunu düşündüğüm eskiz, normal büyüklükteki karşılığı karşısında soluk ve yetersiz kalıyordu, aslında burada gerçekleşenin; eskizin arkasında gizlenmiş olan gerçek resmi görebilmem olduğuna inanıyorum.



Res. 4.1.2

Bütün bu seri; kendi işlerimin, reproduksiyonlarından, fotoğraflardan, dergilerden oluşturduğum kolajlardan meydana geldi.Çıkış noktam; birbirinden farklı kaynaklardan gelen malzemelerin sert ilişkisindeydi.Çünkü biçimler; çeşitli türetmelerden oluşmuştu,elemanlar arasındaki bağlantısızlıktan,uyumsuz ve şiddetli renkten,çarpık oranlardan ve de tabi ki orjinal fikirlerden.Bundan sonra; resmin kendi kendini oluşturmasını sağlıyordum.”³¹

Bu ifade de görüldüğü gibi Gerçekçi Dönemi’nde kolaj sadece eskizi oluşturmada kullandığı bir unsurdur ve bir temel oluşturduğu yağlıboya resim karşısında sönük kalmaktadır.Oysa ki bunu izleyen “Kolaj ve Üç Boyutlular” dönemi Altan’ın resme bakış açısının tamamen değiştiği bir dönemin başlangıcıdır.Artık onun için malzeme sınırsızdır, tuval üzerinde birleştirdiği bu parçalar birbirinden bağımsız ve farklı elemanların birlikteliği, daha önce ulaşmaya çabaladığı geleneksel sanattaki uyumu yok ederek espası oluşturmada ona yardımcı olurlar:



Res 4.1.3

³¹ ALTAN, Bkz. (1)

“...1985 yılı sanatsal kariyerimde aktif bir yıldır. Bu grafik araçlar benim önüme bir çığ gibi yığılmıştı. Fikir kristalleştikçe; onu çevreleyen malzemeler sayı olarak artıyordu, öğrencilerin işleri, şehir haritaları, planları, kendim hazırladığım kopuk elemanlar, anonim eller tarafından üretilmiş amatör grafik işler, oyuncak bebekler, küçük gündelik nesneler. Uyumu ne kadar çok yok edersem, amacıma o ölçüde ulaşıyordum. Yanlışlar yapmak; geleceğin doğrularına yaklaşmakta dolaylı bir yoldu.

Bir kere başladığımda; daha önce hiç karşılaşmadığı bir elemanın içerisinde yaralanmış olarak varolan ve ileriki bir tarihte bir araya getirilmek amacıyla her şey; bana kendileri gelmeye başladı.

1985’lerde ilk defa terminoloji kelimesini kullandım. Espası oluşturan teknik, düşünce ve yapıdaki farklılıkları arttırmak amaçlı geniş bir kelime hazinesine başvuruyordum o dönemde. O gün yapabileceğim üç boyutlulara kimin nereden gelip gireceği belli değildi. Artık her şey sanattı. Kendi bilgi birikimimden değil öğrencileriminkilerden meydana gelen parçaları birleştirerek resim yapacak kadar ileri gittim. Delacroix’nın “Bana sokakların çamurunu verin.” diye başlayan ifadesinden farklı bir yol ve sonuçtu bu. Birbirinden kopuk elemanları bir araya getirerek bir uyum yaratmak değildi amacımız, tam tersine bir grup “yabancı” yı birlikte yaşamaya zorluyorduk. Yada farklı mantık ve kaynaklardan nesneleri bir araya getirmenin bir yöntemini araştırıyorduk.”³²

Altan; bu kolajlarında farklı gereçler, püskürtme tekniği ile yapılan maskeleme şablonları, kaligrafik değerler, kimi zaman küçük gündelik nesneler, arkadaşlarının oyuncakları, akademi öğrencilerinin çöpe atılacak işleri, Türk Mimari Yapısını anlatan geometrik planlar kullanırken bunları çizgisel değerlerle kompoze etmiş, birbirine yabancı bu elemanlardan neyin ne zaman nereye dahil olacağı belli olmayan bir resim anlayışı geliştirmiştir. Hatta kolajlarına verdiği “Sanskritçeyi İhmal Etmemeliyiz.”, “Bombardımanın Sakıncaları” gibi isimler; bu eklektik yapıyı ve anlamsız gözüken birlikteliklerden doğan anlamı kuvvetlendirmişlerdir:

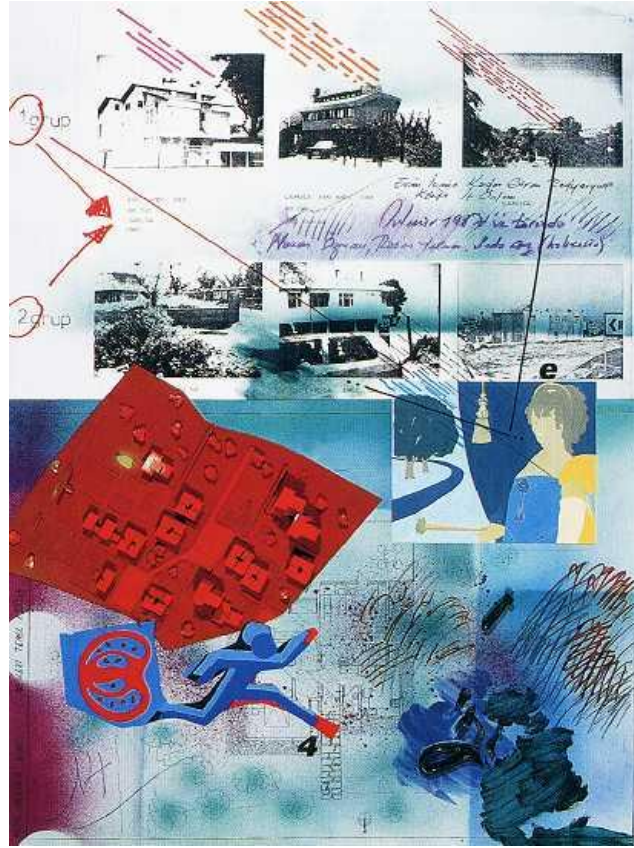
“..mantık ile mantıksızlığın aynı anda varlığı elemanların birbirine yabancılığının yarattığı çok anlamlılıkla birleşiyordu. Bu isimler elemanları bir araya getirirken kendiliklerinden yeni bir madde olarak resme giriyorlardı.”³³

³² ALTAN, Bkz. (1)

³³ ALTAN, Bkz. (1)

“Kolajlar ve Üç Boyutlular” döneminin başlarında “Ramazan Resimleri” ve “Mandolinsiz Natürmortlar” adını verdiği iki ara evre yaşayan sanatçı, “Mandolinsiz Natürmortlar” döneminde Gerçekçi Dönemi’nin son etkilerinin hissedildiği ve kübizmle ilişkili olan son resimlerinin bu kolajlar olduğunu ifade eder.

Altan; bu dönemden sonra kolajlarına “Kassel Resimleri” adını verdiği ara döneminde devam ederken, burada keşfettiği “başka ellere ait yabancı materyallerle kendi yaratılarını bir senteze götürme” anlayışı ve rastlantıdan, karışıklıktan ve uyumsuzluktan duyduğu keyif, “Çok Kişiyile Oluşturulan Panolar” sürecinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Res. 4.1.4

‘Çok Kişiyile Yapılan Pano Çalışmaları’nın ilki; 24 Ekim 1988 yılında gerçekleşmiş, değişik sanatçılara istedikleri gibi boyamaları için dağıttığı parçaları,

Mimar Sinan Üniversitesi'nin Osman Hamdi Bey Salonu'nda 30 metrekarelik büyük bir pano üzerinde birleştirmiştir. “Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma” projesi kapsamındaki bu iş; uyumun sanat için faydalı olmadığını söyleyen sanatçının düşüncelerini cisimlendirmesidir:

Altan yapıtının çok ögeli karmaşık yapısının günümüz sanatına özgü zorunlu bir nitelik olduğunu söyler:

“...Yüzyılımız bu maddeler arasındaki ilişkiyi giderek daha uzlaşmaz ve birbirine yabancı,daha mesafeli hale getirmemizi önermekte veya zorunlu kılmaktadır.

Günümüz sanatındaki çok boyutluluğu ve çok anlamlılığı gerçekleştiren yapı, bu teker teker nitelikli olması,zorunluluk gerektirmeyen yabancı genlerin birlikteki varlığının kimyasal şaşırtıcılığıdır.

Kolajın sanata girişi geleneksel kontrastlar kuralını bir anda en yüksek doza ulaştırır. Boya resminin içine kendisi ile ilişkisi olmayan gereçler konuyor.”³⁴

Özdemir Altan; Rönesans'tan beri süregelen bir “bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının öznelliğiyle biçimlendirilmiş resmin birliğinin; ortadan kaldırılması”³⁵ nın bir yolu olan kolaj tekniğiyle uğraşarak geleneksel anlayışın karşısında durmuş, hatta “Çok Kişiyile Yapılan Panolar” da eseri kendisi değil başkalarının yaptığı resimlerle oluşturarak kendi deyimiyle kolaj ve asamblaj tekniklerini de aşmıştır.

1992 yılındaki pano çalışması Altan'ın amacına tam olarak ulaştığı çalışmadır çünkü Altan bu panoda parçaları sadece sanatçılara değil çocuklara,amatörlere ve resimle hiçbir ilişkisi olmayan insanlara da yaptırır.Parçaları numaralandırır ve her parça pano üzerinde kendine ayrılmış yere konur, böylece kendini her türlü “eseri güzelleştirme” itkisinden alıkoyup eseri oluşturan parçaları kompoze etme yetkisini de kendinden alır.Yapıt bütünüyle rastlantısaldır artık: Akademi içinden bir kişilik olan Altan bu yapıtıyla Modernizm'in bütün kurallarını çiğnemiş, sanat tarihçisi Yalçın Sadak'ın deyimiyle Modernizm'in “soyut/figüratif, ussal/ruhsal

³⁴Özkan EROĞLU,(2000), “Özdemir Altan 1984-2000”, 319

³⁵Peter BÜRGER, “Avangard Kuramı”,Çev.:Erol Özbek, 146

karşıtlıklarının yanına katılan seçkin/sıradan karşıtlığıyla Modernizm'in başlıca dayanakları tüketilmek istenmiştir.”³⁶

Orhan Koçak'a göre; Altan'ın ifadelerinde kullandığı; “fark”, ”terminolojilerin ve sözlüklerin çeşitliliği”, “hatta sanatla sanat olmayanın ayrımının belirsizleşmesi (‘..artık herşey sanattı.’ ifadesiyle) vurguları “bağlı olduğu Modernizm’i kendi ötesine doğru zorlamıştır.”³⁷



Res.4.1.5

Altan her ne kadar programladığı rastlantısallık amacına çeşitli aşamalardan geçtikten sonra ulaşmış olsa da kendi içinde de modernizm/post modernizm çelişkilerini yaşadığını ifade etmekten kendini alıkoyamaz:

“Yan yana monte edildikleri andan itibaren bu farklı dünyaların farklı mizaçtaki kimselerinin beraberliği ve umulmadık sürprizli buluşmalarının rahatsız ediciliği elli beş yıldır bütünleştirmek için çaba harcamış benim gibi bir

³⁶Bkz (5),EROĞLU, 304

³⁷ Orhan KOÇAK,”Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, 46

sanatçıyı kısa süreli düş kırıklığına yöneltiyor, ancak ‘olmaması gerektiği için olması gerekir.’ düşüncesi sonucu kesinleştiriyordu.”³⁸

Bu panel çalışmalarına 1998’de Türkiye’de ve 1999’da Almanya’da devam eden sanatçı; aynı süreç içerisinde bir arkadaşının oğlu olan Cem Nar ile kolajlar yapmıştır ve daha sonra çalışmalarına “Soyağaçları” dönemi ve “Yeni Dönem”iyle devam etmiştir.

Altan’ın sanattaki amacının yüzeye yapışık Türk Resmi’ni farklılıkların resme katılmasıyla bu durumdan kurtarmak ve kolajla bir espas yaratmak olduğu söylenebilir:

“(…)Son elli yılda Türk Resim sanatının yüzeye yapışık görünümünün nedeni işi bağdaştırma, armonize ederken “birbirine yakıştırma” sanılması yanılığıdır. Ancak, Dünya görüşünden müziğine, tekdüze bir toplumun yarattığı resim de yüzeysel olmalıdır. Bu çok doğal.(…)1984 yılından bu yana çalışmalarında farklı maddeleri bir araya getirirken, onların arasındaki yapı farklılığının yarattığı çelişkileri, bir uyumsuzluk sonucu doğan farklı konumlar için uyguluyordum. Yan yana gelmiş boya tuşları ile bir insan fotosu aynı yüzeyde durmaz. Bu farklı maddelerin sayısını artırdıkça espasta Hoffmann’ın dediği gibi “git-gel” başlar.”³⁹

Altan’ın espas anlayışı geleneksel espas anlayışından farklıdır; kimilerine göre resimde üç boyut ararken yaptığı bu araştırmada yine ‘iki boyuta düşen’ Altan bu yorumlara şu şekilde yanıt verir:

“...Sorunuz, espası az önce açıkladığım gibi, yani perspektif ve konu dizilişiyle hacim bağlamında sınırlı görme yanılığı içinde olduğunuzu gösteriyor. Üçüncü boyut sanıldığı gibi, yalnızca hacime ve konu perspektifine bağlı olmayıp, onları da içeren ama özellikle malzemeler arasındaki strüktür farklılığından

³⁸ ALTAN Özdemir, “Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi”, (Sergi Kataloğu), 1992

³⁹ Özdemir ALTAN, 5 Şubat 2007, Söyleşi, Antik Dekor Sayı 22, 136-137

gelişen, elemanlar arası uyumsuzluğun yarattığı bir “git-geldir”.İki farklı eleman ayrı şeylerdir, o halde aynı yüzeyde durmazlar, bu hareket sonsuza dek sürer...”⁴⁰

Sonuç olarak resimlerinin eklektik bir yapıda olmadığını çünkü eklektizmin bilinen sanat formları arasından yapılan seçimleri birlikte kullanmak olduğunu söyleyen Altan; sanattaki kolaj kavramıyla örtüşen amacını aşağıdaki ifadesiyle özetler:

“1- Sanatı birbirinden farklı mantık ve kavramlar oluşturur.

2- Bütün sanatkar bir espas (boşluk) içine yerleşir. Espasın temeli farklılıkların birlikteliğidir.

3- Birbirinden farklı yapıların arasındaki bu farkı uç noktalara kadar artırdığınızda aradaki ilişki sıfır noktasına iner. Bu andan sonra ilişkiler rastlantısaldır.

4- O halde uyum, yine uç noktada uyumsuzluk ve rastlantıdır. O halde bütünü oluşturan ayrıntıların teker teker nitelikli olmaları gerekmez. Açıkça, ayrıntı önemli değildir.”⁴¹

Sanatsal amacını “sanatsal espasın birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıklarının birleşmesiyle oluştuğunu uç noktada kanıtlamak” olduğunu ifade eden Altan bunu gerçekleştirmek için kolaj yöntemine başvurmuştur.Yüzyılın başından itibaren kolaj; geleneksel resim anlayışını bünyesinde barındırdığı bir çok kavramla müthiş bir dönüşüme uğratmıştır.Bunlardan biri de kolaj ve espasın ilişkisinde var olur. Bu ilişkiyi bir çok resminde sorgulamayı amaç edinmiş olduğunu gözlemlediğimiz bir diğer sanatçı da 1929 doğumlu Burhan Doğançay’dır.

⁴⁰ Y.Taktak, Ö. Altan, M. Ata, G. Anlağan, A. Aksoy söyleşisi, Ocak 1990, Lami Sanat, ,Sayı:13

⁴¹ Bkz (10),ALTAN

Doğançay'ın eserlerinde yoğunlukla kolaj tekniğine başvurusu bir zorunluluktan ileri gelir.Çünkü duvarlar; sökülmiş afişler, graffitiler, yapıştırıcılar ve ilanlarla zaten kendileri birer “doğal kolaj” dırlar:

“Birçok güncel sanatçı gibi benim de kolaj karşısında merakım uyandı.Benim için kolaj doğal bir teknik çünkü yirminci yüzyılın duvarlarının zaten kendileri dev kolajlar. Kullandığım malzemeler genellikle gerçek duvarlardan alınma kirli posterler ve kağıtlar. Kolaj; benim geçmiş ve şimdiki işlerimde üç boyutlu etkisi yaratmada mantıklı bir adımdı.”⁴²

Üç boyutlu etki yaratma; kolajın doğasından ileri gelen birşeydir. Altan da “...Yan yana gelmiş boya tuşları ile bir insan fotosu aynı yüzeyde durmaz. Bu farklı maddelerin sayısını artırdıkça espasta Hoffmann'ın dediği gibi “git-gel” başlar.” ifadesiyle bunu anlatmak istemiştir. Doğançay'ın kurguları da tamamen bu yeni espas anlayışı üzerinde oluşur.

“Sanatçı, yaptığı soyut kompozisyonlarda iki net özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri; arka plan fonun kendisini çok belirgin kılması, diğeri ise boyar maddenin yanına kolaj tekniğini sokmasıdır...İkinci özellikle, resim baştan iki boyutludur ama kolaj malzemenin devreye girmesiyle bu boyut artmış ve iş üç boyuta gelmiştir. Böyle bir durum karşısında zaten kendiliğinden ortaya çıkan derinlik ya da bir başka deyişle bir yolla oluşturulacak üç boyut yaratı yanılması diye bir sorun kendiliğinden ortadan kalkmıştır”⁴³

“Nereye gidersem gideyim, bir ülkenin ekonomisini, siyasetini ve toplum hayatını duvarlarda görüyorum.İnsanlar, doğa, zaman, hepsi duvarlardadır. Anayurdum olan Türkiye’de duvarlar, bir haberleşme kumkumasıdır.” diyen Doğançay'ın resimleri eski politik posterler,afişler,reklam ilanları,graffitiler ve çıkartmalarla kaplı yüzeylerdir, bu yüzeyler bulundukları bağlamın kimliği hakkında veriler olarak da değerlendirilebilir. Orhan Koçak; Doğançay'ın resimlerindeki üç boyutluluk fikri üzerine aşağıdaki yorumu yapar:

⁴² LAURO di Stephen, “Doğançay”, Marcel Van Jole’la Söyleşi, 254

⁴³ Özkan EROĞLU, “ Burhan Doğançay Üzerine”,www.ozkaneroglu.com

“.. Ama buradaki üç boyutluluk, klasik resmin derinlik ve hacim etkisinden farklıdır, hatta onun zıddıdır. Klasik resimdeki hayali üç boyutlu uzay; resmin gerisinde oluşur; resim yüzeyi, “içeriye” açılan saydam bir pencere konumundadır. Oysa Doğançay da üç boyutluluk resmin yüzeyinin hayali gerisinde değil, tastamam üstünde oluşturmaktadır. Klasik sanatın derinlik yanılsamasından çoktan vazgeçilmiş, resim yüzeyinin aslında ışık geçirmeyen bir düzlük olduğu (tuval, mukavva, tahta) en baştan kabullenilmiştir. Öte yandan bu düzlük modernizmin (Berkel’in, Çoker’in, Peker’in hatta Uluç’un) yassılığından da farklıdır. Bu sanatçılarda resmin içerisinde bir derinlik olduğu yanılsaması reddedilmiştir, yine de içinde yol alabileceğimiz bir ruhsal deneyim alanı sunuyor gibidirler. Doğançay’ın yapıtlarıysa çeşitli kültürel olguların ,afiş parçalarının, mesajların ,gazete kesiklerinin gelip konduğu bir panoyu andırır.”⁴⁴

Orhan Koçak; ondaki üç boyutluluk sorunsalını duvarlardaki enformasyonu aktarma isteğiyle de birleştirir.(“Anayurdum Türkiye’de duvarlar; bir haberleşme kumkumasıdır.” sözleriyle bu konuya olan ilgisini ifade etmiştir zaten.) :

“...Benzetme eleştirmen Leo Steinberg’indir, ilk örneklerini 50’lerin başında Dubuffet, Jasper Johns ve Rauschenberg gibi birbirinden farklı sanatçılarda gördüğü böyle bir temsil tarzını matbaacılıktaki dizgi masası yada platoya da benzetir Steinberg. Bunlara okullardaki karatahtalar da eklenebilir; hepsinin ortak özelliği, üzerlerinde enformasyon parçalarının birikmesi ve bunların silinebilecek olmasıdır. Böylece resmin ana modeli de doğadan kültüre ve sonuçta enformatiğe geçer. Değişen doğadan kültüre, kırdan şehre doğru kayan şey, sanatçının konularının, hatta duyarlılığının da ötesinde bütün bir temsil anlayışıdır.”⁴⁵

John Berger de Görme Biçimleri isimli kitabında; pano üzerindeki bu enformasyon parçalarına değinir;

“Büyüklerle çocuklar yatak yada oturma odalarındaki duvarlara bazen karton üzerine bir şeyler asarlar: Mektuplar, fotoğraflar, resimlerin yeniden canlandırmaları, gazete parçaları, özgün çizimler, posta kartları. Bu duvarlardaki imgeler hep aynı dili konuşurlar; bu dilin içinde az çok eşit bir yer tutarlar; çünkü

⁴⁴ Bkz (8), KOÇAK, 47

⁴⁵ Bkz (8), KOÇAK, 47

orada oturan kişinin yaşantılarına uymak, bunları anlatmak için çok kişisel bir biçimde seçilmişlerdir. Mantıksal olarak müzelerin yerinde bu resimli duvarların bulunması gerekirdi.”⁴⁶

İşte Doğançay bu enformasyon parçalarıyla yüklü zamanın ruhunu yansıtmaya çalışır, onun “duvarlar”ı, “kapılar”ı insanların her gün önlerinden geçtiği, siyasal sloganlar ve duvar yazılarıyla anlamlandırmak ve seslerini duyurmak istediği, köpeklerin kirlettiği ve gölgesinde uyuduğu, yağmurun, karın, rüzgarın ve zamanın geçişinin izlerini bıraktığı bir dünyadan gelmiş gibilerdir. Buna rağmen Doğançay onları Mimmo Rotella’nın kabul ettiği “ Resim bitti.” düşüncesini doğrulamayla oluşturmaz. Rotella; “Décollage’larımın büyük bir çoğunluğu onları bulduğum gibidir, sokaktaki adam ve diğer elemanlar tarafından çoktan üzerlerinde çalışılmıştır.”⁴⁷ der oysa Doğançay; eskizlerinden anlaşılacağı gibi duvarlarını ve kapılarını ne çektiği fotoğrafları birebir kopya ederek bir photo-realist edasıyla oluşturur ne de gelişigüzel ve rastlantısal bir şekilde oluşmalarına izin verir. O onları kendi kompozisyon ve espas anlayışına ve dile getirmek istediklerine göre özenle kurgular.

Bunu yaparken kimi zaman kağıdı tuvale direkt yapıştırır, kimi zamansa yapıştırılmış, kıvrılmış, sökülmiş kağıtların birer grafik düzenleme içinde betimlendiği “resimlerini” yapar. Bazen gerçek afişleri tuvalinin yüzeyine yapıştırır ve yırtılan ve sökülen afişler tuvalin düz yüzeyi üzerindeki gerilimi artırırken bu gerilimin bir karşıtını kıvrılmış yırtılmış kağıtları bir trompe l’oeil etkisi uyandıracak ustalıkta boyayarak oluşturur.

Gerçek olanla gerçeğin betimlenmesi arasındaki ilişki onun için o kadar önemlidir ki “İkili Realizm” serisinde asamblaj olarak tuval yüzeyine monte ettiği mısır koçanlarının , elektrik prizlerinin, otomobil lastiklerinin gölgelerini boyayla betimler. Onun resimlerinde farklı espas anlayışlarının bir tür karşıtlığı vardır.

⁴⁶ John BERGER ,Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, 30

⁴⁷ Mimmo ROTELLA, 1977 Kataloğu, Il Collezionista, Edizioni 1, Roma

Doğançay; kağıdın kıvrımlarının estetiğinden büyülenir, belki de onun eserlerinde kolajı bu kadar yoğun olarak kullanmasının nedenlerinden biri de budur. Lucio Fontana tuval yüzeyini gerçekten yararken o bu yarıkları “Kurdeleler” serisinde görüldüğü gibi kıvrılan ve tuvali yırtarak içinden çıkıvermiş gibi olan kağıtları ve onların gölgelerini İslam kaligrafisine de gönderme yapacak şekilde betimler. Gölge ve kolaj onun ilgi alanına girer, bu kurdelelerin üç boyutlu heykellerini yapacak kadar işi ilerletir , günün farklı anlarında eserin üzerine düşecek olan ışıklar farklı gölgeler oluşturacak ve böylece eser günün her saatinde farklı bir form kazanacaktır.

Burhan Doğançay’ın eserleri; gündelik hayata ait nesneleri yüceltmesi, onlara sanatsal anlam kazandırması, sanat ve güncel yaşam, sokak kültürü arasındaki ilişkileri kurması, canlı renkleri kullanım biçimi, graffitiye verdiği önem ve bunları aktarırken takındığı ‘nesnel’ tavır açısından Pop Sanat’la bağlantılı olarak görülebilir. Özdemir Altan da benzer nedenlerle özellikle “Gerçekçi Dönemi”ndeki biçimsel anlayışı ile Pop’tan etkilenmiştir.



Resim 4.1.6

Pop Sanat'ın Avrupa'daki benzeri diyebileceğimiz Nouveau Réalisme'den nesnelerle ilişkisi , “dünyanın sıradan görüntüsünün sanat olabileceği düşüncesi” ve resim karşıtlığı açısından etkilenen başka bir Türk sanatçısını kolaj,dekupaj ve montaj kavramlarıyla kurduğu ilişki açısından burada anmak doğru olur.

Yaşama erken veda eden; Akademi'de Temel Sanat Eğitimi Kürsü'sünün kurulmasında büyük rol oynayan ve resim karşıtı tavrıyla Türkiye'de kavramsal sanatın ortaya çıkmasında büyük rol oynayan bir figürdür Altan Gürman.Henüz 1965 gibi erken bir tarihte kolajlarına başlamış, anti-estetik sanat anlayışıyla kendi dönemi için asla söz konusu olamayacak şeyleri sanatın gündemine sokarak bir öncü olmuştur.

Canan Beykal; Altan Gürman'ın basılı sözcükler,kolaj ,dekupaj ve sonunda montajla sona erecek serüveninin kolajla sanat tarihine giren bu kavramların oluşum sırasıyla oldukça paralel gidişatının altını çizer.

“Henüz 1912’lerde kolaj denemelerine başlamazdan önce Kübistlerin çalışmalarında rastlandığı gibi kolaja uzanan yolun açılışı bu basılı sözcük ve hecelerin eşiğinde gerçekleşmiştir... Gürman her ne kadar salt biçimsel sorunlar olarak basılı sözcüklerden yararlanmıştır diyemesek de çifte bir anlamlandırma ile; yani gerek resmin boşluk sorunu, gerekse anlatmak istediği bildiri açısından basılı sözcüklerin onun kolaja ve montaja uzanan bir yolun kaçınılmaz tarihçesi içinde yerini almasına olanak vermişlerdir...Yine de basılı sözcükler kaçınılmaz olarak o güne dek yanılısma perspektifiyle algılanan bir resim düzleminin gerçek yüzeyselliğini iki boyutluluğunu vurgulamak gibi gerçekçi bir bakış açısı kazandırırılar.”⁴⁸

Braque; ilk yapıştırma kağıtlarından (papier collé) önce basılı sözcükleri yağlıboyayla taklit ederek resimsel kompozisyona katmıştır.Resmin yüzeyinde duran bu kavramlar geleneksel espası bozarlar, bu özellikleriyle yazı, basılı sözcük ve hatta graffiti de bir nevi kolajdır. Gürman eserlerinde biçimsel sorunlardan önce içeriğe de

⁴⁸ Canan BEYKAL (Şubat 1991), “Altan Gürman” Derimod Kültür Merkezi Sergisi Kataloğu, 22,24

önem verse de İstatistikler serisinden önce yaptığı bazı işlerinde bu basılı sözcükleri yağlıboya ile taklit ederek serüvenine başlamıştır.

Sanatçı basılı sözcüklerle olan denemelerinin ardından, bulutları buruşturulmuş kağıt parçalarını kağıda yapıştırarak yaptığı kolajlara (Resim 3.8) geçer, Ahmet Oktay’a göre bunlarda hala pentüre olan ilgiden tamamen kopulmamıştır:

“Sanatçının 1964 tarihli ve Paris ‘te yapılan iki kolajı (bunlar dostlara gönderilmek üzere hazırlanmış posta kartlarını anımsatmaktadır.) henüz pentürden kopulmadığını, biçimin resimsel ve duygusal olandan yarar umduğunu gösteriyor.”⁴⁹

Gürman; bu kolajlardan tümüyle duygusuzlaştırılmış,estetik hazdan uzak,sadece göstergesel anlam içeren kalıp biçimleri olarak oluşturduğu dekupajlarına geçer.Böylece Gürman; “fırçanın yerini püskütme aleti, boyamanın yerini kesme” ye vermesiyle geleneksel resim araç ve gereçlerinden kurtulur, “derinlik izlenimi ve yanılsama izlenimi için kullanılagelmiş olan resim düzlemini rölyef duygusu veren kesilip oyulmuş kalıp imge ve biçimlerle”⁵⁰ yükselterek geleneksel espası da terk eder.



Res 4.1.7

⁴⁹ Ahmet OKTAY , “Resim Yazıları”, 146-147

⁵⁰ Bkz.(19),BEYKAL,28

Beykal’a göre Gürman; Dadaistlerle resmin bir meta olarak sadece görsel haz sağlayan bir nesne olarak alınıp satılmasının karşısında durarak geleneksel resmi yadsır. İstatistikler serisinde gördüğümüz el maharetini spreya boya ve keski aletiyle oluşturduğu dekupajlarında hissedemeyiz. Orhan Koçak’ın deyimiyle “hünersizlik”, “virtüozite’nin terk edilişi” aslında yirminci yüzyıl Modernizm’inin başlangıcından beri süregelen bir süreçtir:

“Hünersizleşme aslında en geç İzlenimlerle başlayan bir süreçtir. Manet resimde derinlik yanılsamasını problemleştirirken, Seurat fırça sürüşünü küçük renk noktalarına bölerken Mondrian geometrik soyutlamayı başlatırken, kübistler kolajı keşfederken yada Duchamp ilk ready-made’ini yaparken hepsi de “ressamlık oyununu” farklı kapılardan terk ediyorlardı.”⁵¹

Gürman, “ressamlık oyunu”nu terk ederken insansızlaştırdığı ve birer peyzajdan çok askeri arazilerin işaretlenmesi olarak adlandıracağımız dekupajlarında ve insandan çok birer nesneyi andıran soyut yalın biçimlere dönüştürdüğü askerlerinde soğuk ve nesnel bir tavrı yakalamaya çalışır. Savaşı ve militarizmi duygusallığı sonuna kadar reddettiği bir dille sunarken aslında bu katı nesnellik; bu kavramlara getirilen birer eleştiridir.

Gürman basılı sözcüklerden kolaja, kolajdan dekupaja yönelir ve nihayet montaja ulaşır. Montaj; avant garde sanat tarihi içerisinde önemli bir yer taşır. Sinema’da montaj teknik açıdan gerekli iken, dadaistlerde fotomontaj olarak karşılığını bulmuş ve kübizm’de de kolajla başlayıp; rölyefe, tableau-objet’ye ve asamblaja giden yoldaki yöntem olmuştur. Montaj da malzeme, kullanılan materyalin özellikleri büyük önem taşır. Materyalin baskın nitelikleri oluşturan montajın içinde yeniden anlamlandırılmalarına yol açacaktır. Schwitters’e göre gerçek nesneler ve farklı malzemeler kullanmanın yağlıboya resme göre üstünlüğü vardır:

“Sorun salt materyal olmadığına göre yapıtımın gereksinim duyduğu, sevdiğim herhangi bir materyali alıyorum. Çünkü değişik materyalleri birbirine karşı

⁵¹ Bkz (8), KOÇAK, 75

dengeliyorum. Yağlıboya ressamlarına karşı benim bir üstünlüğüm var. Renge karşı renk, çizgiye karşı çizgi, biçime karşı biçim geliştirmek yanında materyale karşı materyal de geliştirmekteyim ben. Tahtaya karşı çuval gibi. (Schwitters)”⁵²

Aynı düşünceyi Gürman’ın montajlarında da görebiliriz. Dikenli teller, dikkat geçilmez anlamına gelen kırmızı beyaz alarm çizgileri, kamuflaj desenleri, tankları ve silahları anımsatan çelik levhalar. Bütünüyle sınırları konulmuş, askeri araç ve gereçlerle belirlenmiş bir dünyada yaşadığımızı bütün soğukluklarıyla anlatmak için oradadırlar. Pop Art daki “nesnel soğukluk” bu montajlarda da bulunur, tek fark Pop Art’ın tüketim kültürünü ve medyanın duygusuzlaştırdığı, şablon haline getirdiği ikonlarını, imgelerini ele alırken Gürman askerlikle ve savaş nesneleriyle eserini kurgular.



Res. 4.1.8

⁵² Bkz (19), BEYKAL, 22

Son olarak ekleyebileceğimiz şey; derinlik duygusu yokmuş hatta bunu reddediyormuş gibi görünen Gürman’ın kolaj ve montajlarındaki espas hissidir. Beykal’a göre; “Gürman gerçek boşluğu kavramaya yönelik bir yol” izlemiş “basılı sözcüklerden, kesip oymalara, kalıp biçimlere, kolajlara kadar” hep buna ulaşmayı denemiştir:

“Montajları onun gerçek boşluğu olanca gerçekliğiyle duyumsattığı yapıtlarıdır. Kağıt, karton kesilip oyulabilirdi, nesneler ise monte edilebilirlerdi.”⁵³

Gürman’ın eserlerindeki koyu kamuflej desenli bir kara parçasının arkasında sıkışmış gökyüzünde yada farklı materyallerin üst üste bindirildiği montajlarında bir boşluk oluşmaktadır. Fakat bu tuval resminin yanılsamalı boşluğu değil, üst üste gelen kesilip oyulan ve eklenen malzemenin oluşturduğu “gerçek” boşluktur. Özellikle Montaj 4’üne bakacak olursak öndeki kırmızı beyaz şeritli tahtaların hemen arkasındaki tellerin kara parçasının ve en gerideki gökyüzünün sıralanışında bu türden bir derinlik etkisini yaratıldığını görürüz. Denebilir ki Gürman; her ne kadar nesnelere kavramsal anlamlarıyla yaklaşımaya çalışan bir sanatçı olsa da kurduğu boşluk doluluk ilişkisi, farklı malzemelerin anlamlandırılarak kurgulanması ve espası ele alışıyla sanatının biçimsel yönünü üstün kılmakta da ustalaşmış bir sanatçıdır.

⁵³ Bkz(19), BEYKAL, 34

IV.2

KOLAJ ve MİSTİZM

Erol Akyavaş, Utku Varlık ve Ergin İnan'ın Resimlerinde Mistisizm ve Kolaj İlişkisi

1960'lı yıllara gelindiğinde;bütün dünyada Modernizm'in getirdiği aklın egemenliğindeki görüşün yerini, doğu dinlerinin etkisindeki mistik,içe bakışa, sezgiye, ruhsallığa dayanan bir anlayışın almaya başladığı gözlemlenir.

Bu görüşün etkileri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkili olacak, bu dönemde akademide eğitim almakta olan Komet, Burhan Uygur, Alaattin Aksoy, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık gibi bazı sanatçılar kendi iç dünyalarından beslenen, daha düşsel, “büyülü bir gerçekliğe” yöneleceklerdir.

Gülseli İnal'a göre; bu sanatçılar “otantik tavırları içinde bilinçaltının ve bilinç ötesinin verilerini değerlendirme yoluna giderek dünyanın yeni yorumunu sunmaya başlarlar ve de “bir bakıma Ratio'yu aşarak saf zihinlilik ile ulaştıkları bilgileri estetik dilleriyle yorumlayıp derin bilgiye ulaşmaya çabalarlar.”⁵⁴

Utku Varlık; bu sanatçılardan biri olarak düşselliği, kutsallığı, antik dünyalara ve geçmişe ait olan kalıntıları bulup çıkaran,onları resminde farklı unsurlarla birleştirip aslında varolmayan bir gerçeklik kurgulayan bir sanatçıdır. Sanatçının eserlerinde Sembolizmin ve Sürrealizmin yansımaları görülür, göksel bir ışığın dolaştığı bir rüya atmosferi içinde birbirinden bağımsız ve kopuk zamanlara ait figürler, eski zaman hayaletleri gibi dolaşırlar, antik bir baş,mezar kalıntıları, bir fotoğraftan alınmış hissi veren güzel bir kadın figürü zamansız bir coğrafyada var oluşunu sürdürmektedir.

⁵⁴ Gülseli İNAL, “Utku Varlık”, 14

Sürrealizm'in rüyaların zamandan ve mekandan bağımsız olarak bir araya gelen ve mantıkdışı anlamlar yaratan imgelerini Varlık, belli bir kolaj fikri içerisinde kurgular. Bir araya getirdiği imgeler; farklı bağlamlardan kesilip çıkarılmış ve tuval üzerinde yeni bir gerçeklik kurma amacıyla tuvale yapıştırılmış gibidir.

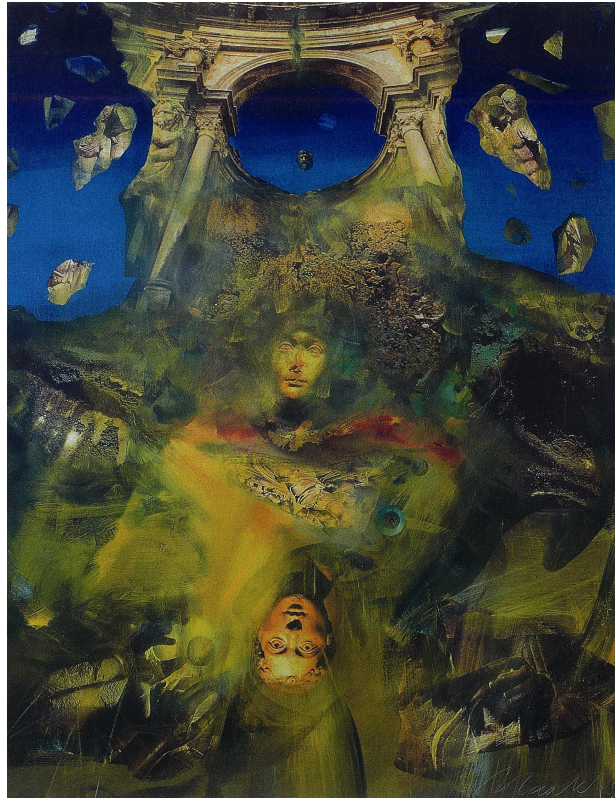


Resim 4.2.1

Varlık bunu açıkça belirtmese de resimlerini oluştururken çeşitli kaynaklardan topladığı, dergilerden kesip arşivlediği fotoğrafların kurgularında oynadığı rol hissedilmektedir. Kimi zaman klasik resimlerden reproduksiyonlar, antik heykel parçaları, belki de bir doğa dergisinden alınmış bir maymun, aslında farkında olduğu fotoğrafçısına saklı bir biçimde poz veren kadınlar; bu kolaj estetiğinin sürrealist atmosferini oluştururlar.

Kolaj; Varlık'ın amaçladığı içkin, akıl ve mantık dışı gizemli dünyayı yaratabilmesi için en uygun tekniktir. Çünkü geleneksel yağlıboya resimde; sanatçı en

gerçeküstücü yapıları bir araya getirirken bile onu kendi bilincinin süzgecinden geçirir. Betimlediği objeleri, onları nasıl gördüğü ile ilgili ussal kurallara dayandırır, Dali'nin resimlerinde gördüğümüz gibi oluşturulan ortam her ne kadar gerçeküstü olsa da yine kendi iç mantıklarına dayanan kurgusal bir bir bütünlük hissedilir. Kolajın başıboş, dağınık ve bazen rastlantısal gibi görünen birliktelikleri ise; tamamen farklı bağlamlardaki, farklı perspektifteki ve de ressamın zihin dünyasından değil de farklı kaynaklardan gelmiş gerçeklikleri bir araya getirdiği için; tıpkı Max Ernst'in kolajları için söylenildiği gibi "düşte çakan bir şimşek" gibi izleyeni farklı anlamlara doğru götürür. İmgesi konulan şey; bu kurgu içinde farklı materyallerle birleşerek yeni bir anlam kazanır. Bu yeni anlam; bilinçaltının işleyiş mekanizmalarını kullanmaktadır.



Resim 4.2.2

Utku Varlık imgelerini seçerken günümüze değil, geçmişe gönderme yapar. Doğu ve Batı Uygarlıkları ve bu uygarlıkların gizemli öğelerini özellikle seçer. Sanatçı; bu geçmişe ait imgeleri kullanırken amacı sadece geçmişe anmak, hatırlamak

olmamalıdır. Sanatçı geçmişten bugüne uzanan tarihi; bir zamansızlık duygusu içerisinde ele alır. Sanki resimlerinde yaptığı kendi bilinçaltında gizli, kayıp anıları ortaya dökmek değil de parçası olduğu dünyanın milyonlarca yılda oluşmuş belleğinden kalanları sunmaktır:

“Bellekteki anı yığınını oluşturan öğeler yalnızca yaşanmışlıklar mıdır yoksa sanatçının belleği yüzyıllık bir bellek olarak bir ANIMSAMA’yı mı dile getirmektedir. Ya kendisine anlatılan yada bilincin bin yıllık serüveninde yaşanmışlıkların tümü, tüm insanlığın ölümsüz belleğine mi sığmıştır.”⁵⁵

Erzen’e göre; “Anıların tekrar tekrar canlanışındaki karabasan temize çıkmak için nasıl şartsa, arkeoloji ve tarihin öykülendirilmesi de modern bilinç için bir günah çıkarma olarak görülebilir.”⁵⁶ Sanat akımlarından Sürrealizm de bunu sağlamak için programlı olarak çalışmıştır. Varlık’da ve de aşağıdaki satırlarda söz edeceğimiz Akyavaş’da da benzer bir ilgi söz konusudur. Fakat bunu yaparken ki çıkış noktaları batıdaki Sürrealizm olduğu kadar kendi doğulu gelenekleridir de.

Varlık da tıpkı Akyavaş gibi kutsal olana ilgi duyar. Sürrealizm; görünenin ardındaki gerçeklikleri ararken, gizemli olanı, tanımlanamayanı araştırırken ve yaşamın “gerçek”liğini sorgularken kutsallığa başvurmaz. Dini konulardan bahsederken bile aslında inançsızlığın karabasanlarında dolaşır. Oysa ki Varlık’ın yaklaşımı Sürrealizm’deki gibi tedirgin edici değildir.

“Utku Varlık’ın kariyerinin başlarında kutsal sanata ilgi duyması boşuna değildir. Kainatın yaratılış efsanelerinin özünün kapsayan kutsal sanat, oluşturduğu büyüsel atmosferlerle her zaman Varlık’ın ilgi alanını oluşturur. İnsanlık on bin yıldır yada binlerce yıldır bir rüyanın içinde devinmektedir belki, belki kainatın tüm bilgi odaklarından sanatçının zihnine inen bilgiyle renklerin harmonisinde göğün dokuz katının sırlarını bize bir simgeyle anlatmaktadır.”⁵⁷

⁵⁵ Bkz.(1) İNAL,48

⁵⁶ Jale ERZEN , “Erol Akyavaş”, 39

⁵⁷ Bkz.(1), İNAL, 52

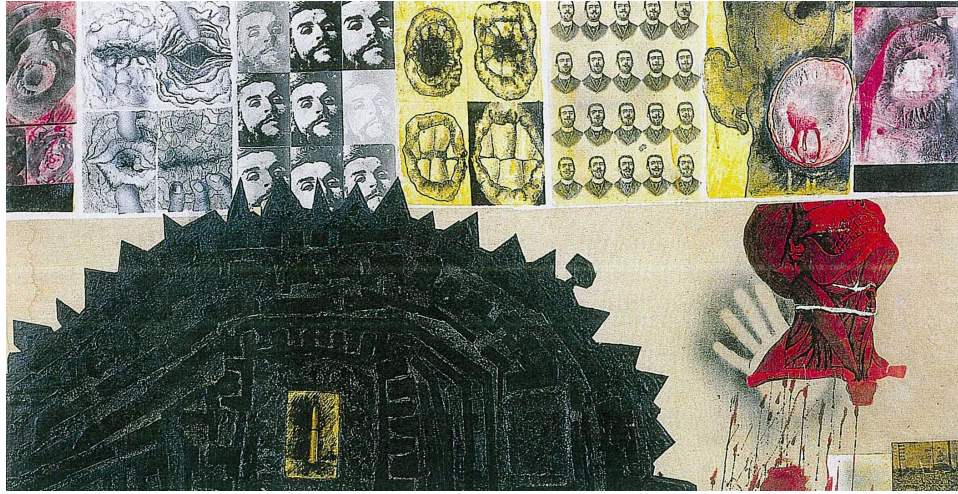
Akyavaş'ın eserleri de tıpkı Varlık'ın eserleri gibi Sürrealist öğeler, Doğu ve Batı kültürlerinden görsel alıntılar, kutsal sanat ve de içsellik içerir. Sanatçı; bağlı olduğu inancını, tanrı sevgisini, tasavvufa olan ilgisini, kullandığı İslam mitolojisine ve kutsal kitaplara ait hikayelerle, sembollerle dile getirir. Sanatçı, gizeme sadece gerçeküstücülerin bakış açısından bakmaz, onun için dünyanın kendisi bir gizemdir, ve de çeşitli kültürlerin kutsallıkla olan ilişkilerinde bu gizemi arar, dünyanın geçiciliğini vurgularken maneviyata da önem verir:

“O yalnız uyanık bir zihne sahip değildi aynı zamanda evrensel uyum içinde bir tinselliğe sahipti. Çeşitli geleneklerden etkileniyordu. resimlerinde Hint dünyasından tanrılara, yaratıklara, Nazca Hintlilerinin Peru kayalarına işledikleri büyü işaretlerine , Kabala öğelerine ve Mandala değinmelerine rastlarız; ve Granada, Alhambra'dan tanıdığımız İslam-Mağribi kültürü resimlerinde sürekli yaşar. İnsanın yarattığı her şey gibi bu dünya da geçiciliğe ödün verir. Akyavaş'ın resimlerinde sürekli yıkılan ve yok olmaya mahkum kaleler, konaklar, saraylar ve tapınaklar görürüz⁵⁸

Akyavaş; dinselliği belli bir tutuculuk içerisinde ele almaz, onun dine bakış açısı; aşk, cinsellik, toplum, savaş.. gibi tüm yönleriyle hayatı kavrayan ve irdeleyen zengin, hoşgörülü ve bütünlükçü bir felsefeye dayanır.

Sanatçının bu ruhsal zenginliği, sanatını kendini ve hayatı tanımaya yarayan bir yol olarak görmesi, resimlerinde biçimsel bir zenginlikle sonuçlanır. Sanatçı “dinsellik” in yanı sıra cinselliği de yapıtlarında, özellikle 60'lı yıllarda başladığı kolajlarında sorgulamıştır. Bunu yaparken birbiriyle çakışan, ilgisiz görünen imgelerin sanki “bir levha üzerine asılmış gibi” sıralandığı, tuval üzerinde küçük küçük pencerelerle açılarak anlatıldığı farklı bir biçem yarattığı görülür.

⁵⁸ SCHMIED Wieland, “Doğu Batıya karşı, Erol Akyavaş'ın anısına”, “Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları”, 45



Resim 4.2.3

Beral Madra'ya göre bu resimler; “Dada kolajlarının klasik/geleneksel estetiği ile Pop Art kolajlarının “edepsizliği” arasında bir yerdedir.⁵⁹” Akyavaş bu resimlerinde Modernizm’in bütünlükçü yaklaşımının yerine resim yüzeyini parçalara bölen, farklı ve birbirine aykırı unsurları bir araya getiren, kimi zaman imgeleri tekrar eden, kitle kültürüne ve ikonlaştırılmış medya imgelerine de gönderme yapan bir dil yakalar.

Jale Erzen'e göre; Erol Akyavaş'ın henüz 1960'lı yıllarda yaptığı kolajlar, 1980'lere gelindiğinde resimde yaşanan çoğulcu yaklaşımların bir öncüsü niteliğindedir ve bu da sanatçının kimseye öykünmeden, kendi içsel gerekliliklerinden yola çıkarak oluşturduğu üslubunun ne kadar yenilikçi olduğunun bir göstergesidir:

“Henüz otuz yaşlarında yabancı bir sanatçının New York'un fırtınasında kendi ayakları üstünde durduğunu, kendi imgesel sözlüğünü kurabildiğini, o gün piyasada ön planda gelen resimlerle, ya da 1980'lerde “yeni resim” tanımıyla ortaya çıkan yapıtlarla karşılaştırma yaptığımızda görebiliriz. Bu resimler, zamanın duyarlılığını aktarırken zamanın biçim fetişlerine başvurmamış, ama on on beş yıl sonra yapılacak çoğulcu imge kurgularının habercisi olmuşlardır. Örneğin Sigmar Polke, Malcolm Morley, Philip Guston gibi figüratif ressamların 1980'lerdeki çok açılı bakışları, resimlerinde bir arada kullandıkları grafik ve ressamca teknikler, tuvali parçalara bölerek farklı üslup ve ölçek

⁵⁹ MADRA Beral, “Erol Akyavaş, Yaşamı ve Yapıtları”, 20

denemeleri, ilgisiz imgeleri bir araya getirmeleri, Akyavaş'ın 1960-75 arasındaki resimlerinde genel üslupsal nitelik olarak mevcuttur ve bu yöntemler o günlerde Pop'un türevi olan resim yaklaşımlarında kullanılan kolaj ya da bir araya getirici kompozisyonlardan çok ileridedir.”⁶⁰

Akyavaş bu eserleri oluştururken tıpkı Gerçeküstücülük akımında olduğu gibi bilinç altının karanlık dehlizlerinde dolaşır, resmin üzerinde açtığı küçük pencereler, kapılar ve içerilerindeki amorf figürler, gerçekçi erkek portreleri ve kadın gövdeleri, çeşitli gövde parçaları, erkek / kadın cinsel uzuvları bilinç altının karanlık odalarından bize gösterilen imgelerdir. Aklımıza Mesens'in Picasso ve Max Ernst'in kolajlarını karşılaştırması gelir:

“Mesens; Max Ernst'in kolajlarını Picasso yada Braque'in papiers collésinden farklı görmekte haklıdır. Ona göre öbürleri “ gerçek bir maddeyi (tahta, mermer, gazete) taklit eden kesilmiş parçalarla sanatçının değerlendirdiği veya keşfettiği çizgiler yada biçimler halinde oluşturulan basit bir plastik çözüme ulaşırlar. Diğer yandan Max Ernst kolajlarında plastik konstruksiyonlarla ikinci derecede ilgilenmiştir. Amacı bildiğimiz dünyanın öğelerini karşı karşıya getirip düşüncenin ve mantığın geleneksel yasalarını sarsan yapıtlar ortaya çıkarmaktır... Bir sanat devrimine ilişkin olgu Ernst'in bu yaklaşımıyla bir çeşit zihinsel yıkım haline gelmiştir.”⁶¹

Aynı türden bir yaklaşım Erol Akyavaş'ın yapıtları içinde söylenebilir. Sanatçı bir çok yapıtında aklın yerine sezgiselliği, mantık dışılığı ortaya koyan bir yaklaşım göstermiştir. Sanatçı; bu bağlamda gerçeküstücülerle ortak özellik taşır fakat Akyavaş bir gerçeküstücü sayılamaz çünkü onların siyasal yaklaşımlarını benimsemek yerine çok daha kendine özgü ruhani bir yol benimsemiştir:

⁶⁰ Bkz (4) ERZEN, 19-20

⁶¹ René PASSERON, “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev. Sezer Tansuğ, 54

“Yirmi yıl önce Gerçeküstücülüğün kuramsal temeliyle olan yakın ilişkisi hiçbir zaman modaya uygun bir başarı sağlamak amacıyla irdelenmemiştir. İlk gerçeküstücülerin çoğundan farklı olarak siyasal ilişkilerin sanatından ödün vermesine razı olmadı. Gerçeküstücülerle aynı fikirde olduğu gibi, burjuva ahlakının insanlığın doğal dürtülerini ve iştahlarını engelleyerek insan ruhunda çarpıklıklar yarattığı inancı dışında Erol hiçbir belirgin siyasal tavır takınmamıştır..

Erol; Gerçeküstücülüğün karışık siyasal ilişkilerin yadırgamışsa da, onun derinlemesine psikik ilgilerini benimsemiştir. Bilinçaltının araştırılması ve burada bulunan şiirsel içeriğin göstergeleri sanatının temel taşlarını oluşturur. Sık bir şekilde kullandığı cinsel içeriğe karşılık resimleri şehvet dolu değildir. Büyük film yönetmeni Louis Bunuel gibi Erol; insanlığın doğal dürtülerini, onların bunalımından doğan çarpıtmaları vurgulayarak ortaya koyar, ama bunları hiçbir zaman izleyicisinde şok yaratmak için yada izleyicilerinin kendi doğal arzuları hakkında suçluluk duygusuna yol açacak şekilde kullanmaz.”⁶²

Sanatçının Gerçeküstücülerle kurduğu bağlantı nedeniyle kolaj tekniğine yöneldiği söylenebilir. Fakat aslında Erzen’e göre; bunun nedeni sanatçının “sezdiği anlamlara uygun bir yapı arayışı”⁶³ içerisinde olmasıdır. Sanatçı Gerçeküstücülüğün akıldışı doğasını, gizeme yönelişini kendi mistizmi ile birleştirmiştir.

“Mistisizm?Evet tabi, muhtelif yollardan geçmeme rağmen, hep kendi kalbime yakın bulduğum birşeydir..Aklıma Gülşen-i Raz’dan bir şey geldi.”Başladığı noktadan itibaren dönüp duran şu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de.”Devamlı bir oluş içinde olan zamanda ben de bu sonsuz devrana kapıldığımın bilincine vardım, İşte bu kadar.”⁶⁴

Gönlüne yakın olmak, gönülden olmak; bu sözler Ergin İnan da kendi resimleriyle olan ilişkisi için kullanmaktadır. Sanatçı lise yıllarında eline aldığı Mesnevi’nin etkisinden kurtulamamış, Mesnevi’ye olan sevgisini 1987 yılında

⁶² HENNING Edward B, “Erol’un sanatı”, “Erol Akyavaş ,Yaşamı ve Yapıtları”, 47

⁶³ “ Kolaj tekniğinin Sürrealizmin çok anlamlılığına uygunluğu, Akyavaş’ın mesajları ve düş dünyası içinde de besleyici olmuştur. Çok uzun bir süre tuvali farklı karelere bölme, ya da fon üzerinde çeşitli pencereler açan kareler oluşturma Akyavaş’ın yalnızca muammaları ifade etmek için kolayına gelen bir yöntem değildi kuşkusuz. Daha sonraki resimlerinin de kanıtladığı gibi, sezdiği anlamlara uygun bir yapı arayışıydı. Bu yapıyı daha sonra, minyatür sayfalarının, Doğu estetiğinin, spirallerinin farklı mekan kavramından, özgün bir kurgu olarak üretecektir. O yıllarda karşıtlıklar türlü türlü anlatım olanağı bulur. Bir yanda organik, amorf biçimler, bir yanda tekrarın getirdiği kesin düzen görürüz.” Bkz (2) ERZEN, 29-30

⁶⁴ AKYAVAŞ Erol, Milliyet Gazetesi, Aralık 1987

yaptığı gravürler ve Mevlana'nın 800. doğum yılı için Talat Halman ile birlikte gerçekleştirdiği 99 şiir/99 resim sergisi ile de ortaya koymuştur.



Res.4.2..4

Sanatçının resimle ilişkisi Mehmet Ergüven'e göre rastlantısallık üzerine kurulmuştur. Tuvalinin yanından bir kedi geçer,o kediyi de resmin içine katıverir İnan.Bu yüzden Ergüven; Sonntag'ın "Aktarmalardan (ve birbiriyle uyuşmayan aktarmaların yan yana getirilmesinden) alınan zevk gerçeküstücü bir zevktir."⁶⁵ sözüne değinirken İnan'ın resmindeki birbiriyle uyuşmaz aktarmaların

⁶⁵Susan SONNTAG, "Fotoğraf üzerine",çev:Reha Akçakaya, 89

gerçeküstücülüğün kurgusallığından uzak olduğunu ve rastlantıya dayandığını düşünür.

Oysa İnan için tıpkı Akyavaş için de söyleyebileceğimiz gibi rastlantı diye birşey yoktur. “Sonuç olarak insanın yapacağını tesadüfler belirliyor mu diyeceğiz?” sorusuna; “Tesadüfler değil hayır. İnsanın doğuşu, nasıl doğduğu bile anlamlıdır.”⁶⁶ diye cevap verir İnan. Ve bir anısını anlatır:



R..4.2.5

“1990'larda galiba Vakko'nun düzenlediği bir resim sergisinde Fehmi Kuru bir tabloma baktı. Bana, "Siz eski Türkçe biliyorsunuz değil mi?" diye sordu. Ben de bilmediğimi söyledim. "Peki bunu nasıl koydunuz? Buradaki yazıda arı tefsiri var üzerine arı resmi çizmişsiniz..." Bu hiç unutamadığım bir anıdır...”⁶⁷

⁶⁶ Ergin İnan, röportaj: Coşkun Yiğit

⁶⁷ Bkz (13)

Belki de rastlantı olarak tanımladığımız şey, varolmanın gizidir. “İnan’ın en sıradan nesnelerde bile bir giz arayışı, rastlantıyla bütünleşen bir ilk adımdır.”⁶⁸ der Ergüven. İnan bunu “Her şeyde her objede bir giz arıyorsunuz.Bilmediğiniz başka olgular arıyorsunuz.”⁶⁹ diye ifade eder.Resimlerine, kolajlarına böceklerin girişi, resimlerinde kurduğu yazıt/mektup/resim ilişkisi hep bir rastlantı sonucu gelişmiş şeylerdir. Sanatçı Salzburg Yaz Akademisi’nde,1969 yılında yazdığı mektupları tuvalde kolaj olarak kullanarak yazı mektup ilişkisini içeren ilk kolajlarını yapar. Bir gün yine bir rastlantı sayesinde bahçesindeki böcekleri fark eder:

“Kosmos ve mikrokosmos arasında gezintiye bakıyorum.Yıl 1969,Salzburg dönüşü Malatya’da çocukluğumun geçtiği bahçelerde Prof.Emilio Vedova’ya mektup yazmak isteği içinde oturdum.Ancak Almancam da İngilizcem de çok sınırlıydı. Sözcükleri sıralamaya çalışırken bahçedeki böcekleri fark ettim.Önce elime bir karınca aldım, onun desenini yaptım.Bunu arı,sinekler ve diğerleri izledi.Böcekler ve karıncalar elimdeki kağıdın üzerinde insanlaştılar.Birbirleriyle kavga ettiler, seviştiler.Böylece sözcükler ve böceklerden oluşan bir mektup hazırladım. Gönderdim.Karşılığında bir mektup aldım Vedova’dan.Gönderdiğim mektuptan çok hoşlanmıştı ve beni Venedik’teki atölyesine asistanı olarak çalışmak üzere davet etmekteydi.”⁷⁰

Ergin İnan’ın resimlerinde kolaj; yaygın olarak kullanılır, sanatçı gezdiği sahalardan edindiği eski yazılı kitapları tuvaline bir fon olarak yapıştırır,bu eski yazıların okunamazlığı; resimde fonda bir doku olarak katılmalarını sağlar, kimi zaman da Osmanlıca bilmediği için onları başkalarına okutur,Nuh tefsiri gibi ve bunların üzerine “Nuh Mektubu” gibi seri resimlerini üretir.

İnan dinsel imgelere,eski yazıtlara,kutsal kitaplardaki öykülere,ermiş kişilerin yazılarına önem verir.Eserlerine tema olarak seçtiği “Amos Mektubu”, “İlyas Mektubu”, “Nuh Mektubu”, “Adem ve Havva” gibi konular hep bu ilgisinin örnekleridir. Kimi zaman da Mesnevi’den satırlar,kimi zaman da kendi yazdıkları resimlerine hem kaligrafik hem de metinsel anlam olarak katılırlar:

⁶⁸Mehmet ERGÜVEN “Ergin İnan”,

⁶⁹ Ergin İnan,Vizyon,Tem/Agü.,1991,İstanbul,Nur Nirven’le konuşma

⁷⁰ Kıymet GİRAY , “Ergin İnan”, 33

“Bir damla/Bir can damlası/Zaman damlası/Işığ1 içinde/Saklamaz damla”

“Sadece susayan suyu değil, su da susayan1 bulur”

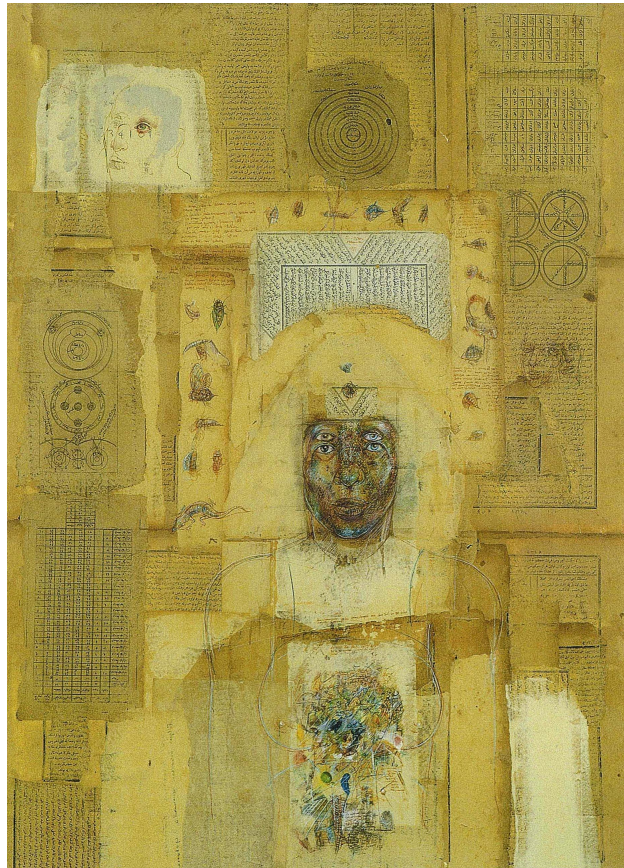


Resim 4.2.6

Ergin İnan da tıpkı Akyavaş ve Varlık gibi kutsallığa ilgi duyar, tılsımlı motifler, ayetler, ahşap ve altın yıldız kullanımıyla ikonları çağrıştıran resimler, eski yazılar kullanır. Aralarındaki fark; Akyavaş’ın bu geçmişe ait simgeleri, Doğu ve Batı kültürlerine ait görsel alıntılar1 kendine özgü bir biçim bozma ile modern bir dile dönüştürerek anlatırken, İnan’ın bu motifleri olduğu gibi korumasıdır:

“Ergin İnan’ın gerek resimlerinde gerek özgün baskılarında resim yüzeyini her geçen gün daha da artarak İslam hattı,yıldızname,falname,Tılsım mühürlerinde yer alan figürler,istifler,sihirli formüller kaplamakta.Şaşırtıcı bir olgu; İnan bu öğeleri resmin bir kaynağı olarak kullanmıyor.Daha açık bir deyişle bunlardan yola çıkarak onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor resmini.Tam tersine onları oldukları gibi kullanıyor.Bunları yaparken kuşkusuz ekleyip çıkarıyor.Eklemden çok çıkarıyor daha doğrusu siliyor.

Elindeki bu gereçleri görsel bir öge olarak kullanıyor çünkü o. Yaratmak istediği dünyanın içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öge olarak.İslam’ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan el, “Fatma Anamızın Eli” ve ayak “Hz.Peygamber’in Ayağı” birer motif olarak değil,resmin kendisi olarak karşımıza çıkıyor. “Fatma Anamızın Eli” ve “Hz.Muhammed’in Ayağı” olarak değil. Bir tılsım motifi,bir simge olarak da değil.İkonayı anlamından boşaltıp, yeniden yaratırken ikonanın kendisini kırıyor.Çünkü el, kendi eli, ayak kendi ayağı.”⁷¹



Resim 4.2.7

⁷¹ Ferit Edgü, “Ergin İnan’ın dünyası,İnsan Kosmos El/Ayak Mektuplar”
Ergin İnan,Vakko Aralık 1990 Sergisi Katalogu

Sonuç olarak bu üç sanatçının da gizemle olan ilgisi; onların sanatının Sürrealizm’le birlikte anılmasına yol açarken, aslında onları besleyen kaynaklar; Sürrealizm’den çok, kendi doğulu geçmişlerinin hayata ve insana olan mistik bakış açısıdır. Sürrealistler insan rüyalarının gizemli yapılarını ortaya sererken, Doğulu mistikler; hayatın bütünüyle bir rüya olup olmadığını sorgularlar, batının rasyonalist bakış açısının karşısında doğunun gizemi yer alır. Sürrealizm insanın bilinçaltını irdeleyerek iç dünyasına inmeye çalışırken ve bunu yine bilimin yardımıyla Freud’un psikanaliz kuramının etkisiyle gerçekleştirirken, Doğu mistisizmi tıpkı Mevlana’da olduğu gibi “insanın kendi içini kavraması, kendi kendini tanımasının” çözülmesi gereken en büyük gizem olduğunu ileri sürer. Ve bu üç sanatçı da zaman zaman bu gizemi, bilinmeyen ve gerçekdışı şiirselliği ifade ederken kolaj kullanır, bu kolajların yardımıyla sanatın kutsallıkla, maneviyatla olan ilişkisini gözler önüne sererler. Çünkü sanat onlara göre; “asla bir sağaltım değildir, sanatın sözünde kutsallık yatar, o ilahi güçlerden yalnızca bir yansımadır yeryüzünde.”⁷²

IV.3

Bedri Baykam ile Söyleşi:

80’li yıllara gelindiğinde; Beral Madra’nın deyimiyle “Büyük, küresel, çokuluslu ve merkezsizleşen bir iletişim ağının varlığı ve bu ağın karmaşık yapısını algılama sürecine giren yeni bir bilincin varlığı söz konusudur. Sanatçı bu iletişim ağının algılanmasında bir aracı olmak gibi bir işlevi üstlenmiştir.”⁷³

“80’li yılların başında konu resimdir ve sorunlar resim çevresinde odaklanmıştır; ancak değişimin öğeleri de belirginleşmiştir. Bir kuşak çatışması değilse bile değişimi söz konusudur. Sanat nedir, gerekliliği nedir gibi sorular sıklaşmıştır. Batı’dan gelen etkiler sorgulanmaya, Batılı sanatçıların tavırlarını

⁷² Bkz (1) İNAL, 48

⁷³ Beral MADRA, (2005), 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, www.btmadra.com

açıkça benimseme ve örnek alma başlamıştır. Yakın geçmişle bağları koparma, uzak geçmişe yönelme isteği vardır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussalık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlemelerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur.”⁷⁴

Bütün bu karşıtlıklar ve sorgulamalar içersinde; bir çok Türk sanatçısının kolaj, asamblaj ve benzeri tekniklerle uğraşmaya başladığı görülür. Bu sanatçılar arasında; Yusuf Taktak, İpek Duben, Tomur Atagök, Bubi, Zahit Büyükişleyen, İsmet Doğan, Hüsamettin Koçan, Şenol Yoroğlu ve de Bedri Baykam gibi isimler öne çıkmaktadır.

“Resim sanatından bahsederken yapıtlar arasında dışavurumcu tuval resmi, kavramsal yapıt, çevre düzenlemesi gibi kesin duvarlar konmasının doğru olmadığını”⁷⁵ ifade eden Bedri Baykam; eserlerinde siyaseti, cinselliği ve daha bir çok konuyu irdelerken bu kavramların hepsiyle de ilgilenen geniş bir perspektif sunar ve kolajdan asamblaja oradan da kendi deyimiyle “Yaşayan Sanat” a uzanan bir sanat çizgisi üzerinde yürür.

Bu bölümde; Bedri Baykam’la Beyoğlu’ndaki Piramid Sanat Merkezi’nde 5 Nisan Cumartesi tarihinde gerçekleştirdiğim görüşmenin bir özetini sunmak istiyorum.

Soru1: Kolaj 20.yüzyılda Kübizm’le sanat tarihine giren ve bütün bir yüzyılın karakterine damgasına vuran bir teknik. Size göre; kolajın keşfinin resme yaptığı en büyük katkı ne olmuştur ve siz bu tekniği ilk ne zaman kullanmaya başladınız? İlk kolaj denemelerinizde çıkış noktanızın Kübizm ve Dışavurumculuk olduğunu, Picasso, Pollock, Tâpies gibi isimlerden etkilendiğinizi ifade etmişsiniz. Bu

⁷⁴ MADRA , A.g.m

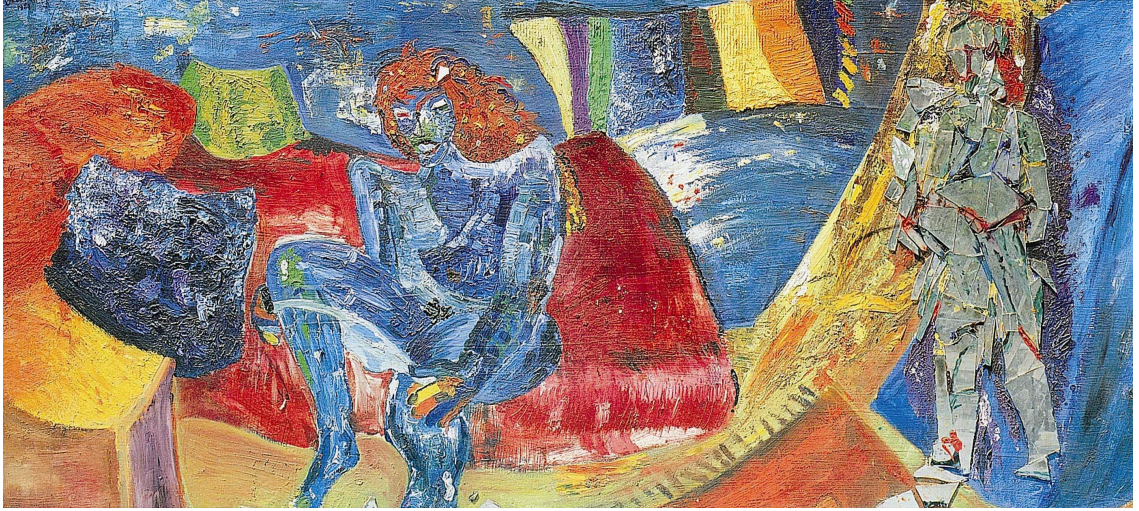
⁷⁵ Bedri BAYKAM ; “Yaşayan Sanat Üzerine”, “Bunlar Daha Önce Yapıldı”, Baykam 1.İstanbul Bienali sergisi kataloğu, 1987

sanatçılarda ve akımlarda sizi çeken neydi ve bu ifade aracına neden gerek duydunuz?

B.B: Picasso Kübizm ile beraber; hem gerçeğin parçalanması hem başka kültürlerle Batı kültürünün resminin; tarihi düşünsel planda birbiriyle bir hesaplaşma ve karşılıklı sinerjiye girmesiyle, Kübizm'in getirdiği analitik yaklaşımın resmin o ana kadar belki daha çok içgüdüsel veya göze dayalı giden yaklaşımlarına biçim bozma ve kurgu açısından bir yıkma-yapma çözme-inşa etme ilişkilerine girerek farklı bir bakış açısı getirmesiyle ve de bu şekilde 1850- 1860'larda Empresyonizm'in açtığı Modern Sanat yolunu; tuval üzerinde daha kompozit ve düşünsel kurgular olarak ikinci kez açıyor olmasıyla Modernizm'e bir çok farklı bakış açısı getirdi. İlk "papier collé" ya da yapıştırılmış kağıt dediğimiz resimler aynı zamanda "resim yüzeyinin bekaretinin delinmesi" oluyor, o bekaretin delinmesiyle resmin tüm konsepti, çehresi değişiyor, neyin resim olup olamayacağının tüm kurgusu ve düşünsel altyapısı bir değişime uğruyor, tekerin icadı gibi bir şey o karar..

Ben kolaj yapmaya 1980-1981'de başladım dolayısıyla tabi ki bu benim kendi tarihim açısından önemli bir basamaktı. İlk kolajlarım dışında yine aynı yıllarda yaptığım dev boyutlu kırık aynaların yapıştırıldığı ve izleyiciyi de resmin içerisine çeken Fahişe'nin Odası ve onun yanında gelen diğer resimler yine aynı boy ve ebattaki seri...Fahişenin Odası o serinin ilki olma özelliğini taşıyor. O resimlerde de Kübizm ve Dışavurumculuğun bir ilginç sentezine gitmiştim, o zamanlar daha Yeni Dışavurumculuk diye bir şey yoktu, bu akımın 1982'den sonra adı kondu ve ortaya çıktı "Fahişe'nin Odası"nın yeni bir akımın ilk eserlerinden bir olduğu sonradan anlaşıldı. Ben bunu kendim için, taze bulduğum için yapıyordum, ben o açıklıktaydım; resme farklı maddelerin ,boyanın ağır biçimde girmesi, tekrar yüzeye figüratif ağır şeyler koyma arzusu güdüsü bende yoğun olarak belirmişti. Renk anlayışım çok canlı bir renk anlayışına geçiş yapmıştı, biçim bozmayı kullanıyordum. O biçim bozmayla beraber perspektif kırmayı kullanıyordum nasıl Kübizm bir nesneye önden arkadan yandan bakıp bunları aynı düzlemde bu üçgenler ve değişik geometrik şekillerle bunu veriyorsa ben de "Fahişe'nin Odası" , "La

Toilette” yada “Hayalet”de uzamı kırıyordum.Yani uzamın içbükey ve dışbükey kırılmaları ve uzamda gezen bir göz ele alıyordum, örneğin başınıza tam direkt perspektiften bakıyordum, göğsünüze profilden bakıyordum,saçınıza aşağıdan bakıyordum, üzerinde bulunduğunuz yatağa tepeden bakıyordum böylece göz o odada uzamda geziyordu.



Res.4.3.1

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 medium istedim kırık aynayı koydum ,hikayeyi birbirinden farklı ve zenginlik yaratacak dokularla anlatmak istedim ve de şu gördüğünüz kolajları yaptım.

Kübizm ve Dışavurumculukla ilgisine gelince; örneğin Pollock’a baktığımızda onun kökeninde Picasso ve Sürrealizm vardır.Ondan ve onun içsel dünyasındaki otomatizme geçişten o akıtma resimler doğmuştur, Pollock’un kendi içsel sanatsal serüveni de onun açısından iyi takip edilebilir bir mantık üzerine oturmuştur, bu mantık; önce Amerikan Realizmi, Amerikan espası, biraz onun kendi hocasından etkilendiği daha kara kuru Amerika Modern Soyut Resmi, arkasından da “Gardens of

the Secret”, “Shewolf”, “Male and Female” gibi resimler üzerinden kendi Sürrealizm yorumunu yapması ve akıtma resimlerine geçmesidir özet olarak.

Picasso çok geniş bir kapsama alanı içerir ve ben; onun Kübizm’le getirdiği “uzamda dolaşan göz olarak farklı yorumunu” ve de “boyanın tekil hücre kullanımı” olarak da dışavurumculuğu seçip uyguladım. Bunu da en farklı, çarpıcı ve “kesici” kolaj olan kırık aynayla besledim ki o da Kübizm’in ve o farklı uzamda gezen gözün getirdiği parçalanmış görüntü ve hatta içbükey görüntüyü daha da vurgulayan ve öne çıkaran bir ikilem yaratıyordu. Yüzey üzerinde ve aynı zamanda sürekli olarak her bakana göre değişen bir temsiliyet imkanı sunuyordu; “Fahişenin Odası”na kaç kişi bakmışsa o kadar yüzü olmuş resmin, her bakana göre resme farklı bir çehre katılmış. Genel olarak baktığımda resim benim için o özgür ifade arayışıysa, sanat tarihi ile hesaplaşmaysa; benim kendi sanat tarihimle de hesaplaşma ve etki-tepki yürümesiye, kolaj da sonuç olarak benim “hinterland” ımda kaldı, ben her malzemeyi kullanabileceğimi bilerek sanat ürettim.

Bu soracağınız hangi sorunun kapsamına giriyor bilemiyorum ama şunu da belirtmeden geçmeyeyim, Bedri Baykam; kolaj sanatçısı değildir, her resminde fotoğraf kullanan sanatçı değildir, her resmini kırık aynalarla yapan sanatçı değildir, her resmine yazı yazan adam değildir ki yazıya bile bir çeşit kolaj diye bakabiliriz, Bedri Baykam her resmi politik olan yada erotik olan adam da değildir, yalnız resim yapan adam değildir, enstalasyon yapar, yalnız enstalasyon yapan adam değildir happening yapar, yalnız happening yapan adam değildir video yapar, yalnız video yapan adam değildir sokakta eylem yapar, yalnız eylem yapan adam değildir fiili siyaset yapar sonuçta tüm bunların sürekli bir dönme dolapta dönüşünün toplamından oluşuyor Bedri Baykam’ın sanata ve hayata bakışı.

Bugüne gelirsek; 2007-2008 yılında yaptığım üç boyutlu kolajların arkasında, bir yandan kırık aynalara kadar giden 25 yıllık süreci ya da tipik “aynı düzlemde değişik derinliğe girmenin yüzey üzerindeki direkt çabasıyla”; “Saydam Katmanlar” dan “Dişi Entrikalar”daki çift dijital baskılar ve at resimlerini süper-pozisyonlarına

(üst üste geçmelerine) ve de “Lolitar”a kadar son 10-11 yılda oluşan süreci görebilirsiniz.



R.4.3.2

Bütün buralardan geçmek için beynin devamlı sorgulaması ve yeni bir şey araması lazım onun için ben diyorum ki ulaştığın her noktayı imha edeceksin bir süre sonra çünkü eğer imha etmezsen o rahatlığa gelersin ve orda durursun ,kurulursun ve rehavete geçersin.Ben o rehavete düşsem hiçbir zaman Bedri Baykam olamazdım iyi bir expresyonist ressam,iyi bir desenci,iyi bir siyasal sanatçı... olurdum ama o bugünkü ben değilim bunu bilinçli olarak aradım, konfor ve satış kolaylığı getirecek hiçbir unsuru hiçbir zaman aramadım,beni ilgilendiren bu atlamalardır.

Kolaja dönersek kolaj; ister şu üç boyutta (Ultimate Dejeuner) gördüğümüz dünyanın bambaşka bir medyumunu olarak ister gazete veya fotoğraf yapışması olarak ister malzeme kullanımı olarak ister ayna kullanımı olarak kolaj bana sonsuz bir imkanlar dizisi getirdi,bu serüvenin bu atlamalarla gitmesindeki çok önemli bir genel geçiş kararı.

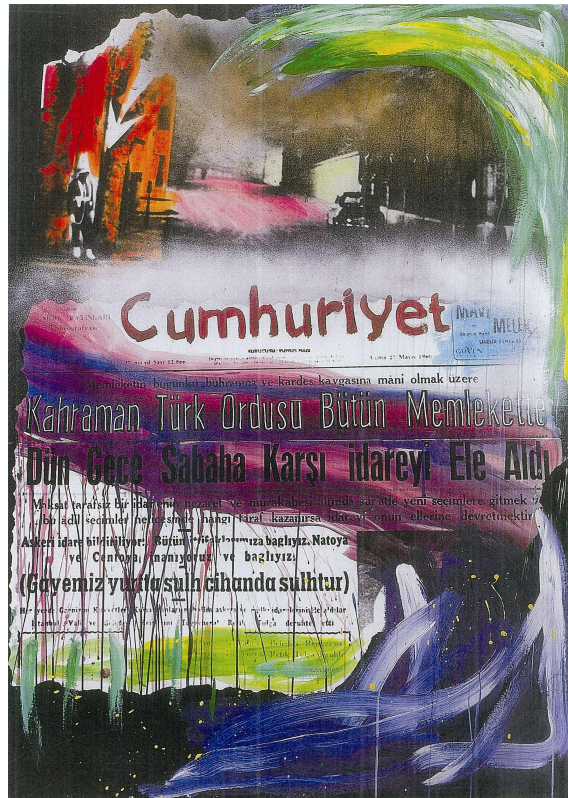
Soru 2: Demin değindiğiniz gibi bu 25 yıllık süreçte birçok resminizde en önemli ge kolaj olgusu oldu.Birçok frkli dneminiz olması ve frkli tarz ve üslup arayışlarında olmanıza rağmen ifde aracı olarak hep kolajı seçtiniz.Peki ilk kolaj işlerinizden bu yana bu ifde aracını kullanırken yaşıadığınız, deneyimlediğiniz süreçleri bize aktarabilir misiniz?İlk kolajlarınızla en son yaptıklarınız arasında plastik açıdan neler değişti?

B.B: Korkunç değişimler oldu.şu baktığımız resim “Ultimate Dejeuner” ,Monica Bellucci, Picasso, Gauguin kızı, arkada Van Gogh’un uyuyanları,ortada p toplayan Manet’nin kızı,solda Dali’nin kadını,benim kaplanım,ikiz kuleler..Bu benim hayatta yaptığım; “Fahişenin Odası” duymasın ama belki de “Fahişe’nin Odası” kadar önemli bir resim, çok önem veriyorum bu resme bu da şu gördüğümüz ilk kolajlardan buraya gelene kadar on on beş değişik evreden geçip, değişik labirentlerden beslenerek buraya gelmiş. (Dişi Entrikalar döneminden bir resmi işaret ediyor.)Mesela şu Dişi Entrikalardaki ift dijital baskılar bunlar da bunun bir ara etabı,st üste geçirilerek basılan dıalar ve bunun yarattığı hem ikilem hem frkli boyut aynen saydam katmanlardaki boyaların şeffaflığı gibi..şimdi neden buna böyle şak diye gelemiyorsunuz çünkü sırayla o etapları aşarak geliyorsunuz şimdi biri diyebilir ki bunu neden daha önce yapmadın, yapamazsın çünkü bombayı yapmadan önce barutu bulman gerekir.

Soru 3: Türkiye’ye dönüşünüzden sonra sanatınızda isellikten politikaya doğru bir dönüş yaşamınız resimsel dilinizi nasıl etkiledi?Bu dneminiz; kolajı da yoğun olarak kullandığınız foto-pentrlerin de ortaya çıkmasında rol oynadı. Özellikle 1930’lardan itibaren kolaj; Politik sanatta ve Propaganda sanatında önemli bir rol oynamaya başladı.Siz;Neo-expressionist dneminizdeki kullandığınız kolajı ve 87’den sonra foto pentrlerle ifde ettiğiniz politik söylemli kolajlarınızı nasıl karşılaştırıyorsunuz?

B.B: Esasında biraz daha geriye bakarsak 1910-1915lerde Dada’yla başladığını söyleyebiliriz politik kolajın.Genel olarak Dada’nın tavrının da protest ve dolaylı politik oluşuna bakarsak Dada’nın kökenine kadar iner kolajın kullanımı.

1985-1986'daki kolajlarımdan sonra Türkiye'ye 1987'de geldiğimde "Demokrasinin Kutusu"nu yaptım. "Demokrasinin Kutusu"nda hem kırık aynalar hem de kırık aynalardan insan şekli var, bütün bu duvar gazete kupürlerinden oluşan bir kolaj, gazete kupürleriyle bitmeyen ilişkim 21 yıldır sürüyor ve herhalde hiç bitmeyecek. Bu ilk "Demokrasinin Kutusu"nda oluştu, bir metrekarelik özgürlük olarak yaptım ben bunu. Bu yapıtları tam algılamak için anakronizmden kurtulmak lazım yani bugünün şartlarıyla değerlendirmeyeceksiniz bu yapıtları 1987-1988 in şartlarıyla değerlendireceksiniz. Bunun bir adım ötesinde irtica geliyor dikkat edin diye "Kubilay'ın Odası"nı yapıyorum, yeni Kubilay'larımız olacak diyorum, "Nereden çıktı amma da paranoyaksın, bunların ne alakası var" diyorlar ve de 1990'dan itibaren Muammer Aksoy'la başlayarak yeni Kubilay'larımız olmaya başlıyor. Muammer Aksoy, Bahriye Üçok, Turan Dursun, Çetin Emeç sırayla öldürülüyor, Sivas'ta 37 aydınımız yakılıyor.



Res 4.3.3

1988 yılına geldiğimde “İç Manzaralar II” sergisi açıyorum, “İç Manzaralar” gazetesinin adı serginin adı da “İç Manzaralar II”; sansür ve baskıyı protesto sergisi. Kolajdan bahsederken; o sergide benim tüm tarihimi değiştiren bir kupür göstereceğim size “Basit Dövme İşkence Sayılmaz”. Ben bunu Cumhuriyet’ten yırttım, yırttığım anda elime aldım ve elime aldığım anda “Bu sanat” dedim, “Bunu hiçbir müdahale yapmadan büyüt ve as, sanatın taşınması gereken tüm unsurları taşıyor” dedim yani hem şok eden hem dehşet verici hem unutulmaz hem ibret verici hem saklanması gereken, temiz, çarpıcı, leke.. her unsuru var.Bunu kestim önüne de işkence aletleri koydum, adama deniyor ki “Sen sadece dövülmüşsün, sana işkence yapılmamış, dava açamayız senin için” ben de “Demek ki bu aletler kullanılmalıydı” diyorum.

Şimdi bu kupürlerle, kupürleri büyütüp Foto-pentür örnekleriyle “27 Mayıs ilk aşkımdı.” sergisini açtım.Foto-pentürlü her siyasal sergim bir buçuk iki yıl arşivde yaşayarak üretildi.Arşivde fotoğraflar çekilerek ve binlerce sayfa gazete okuyarak ve notlar çıkarılarak ve bir dizi aşağı yukarı yirmişer yirmi beşer tane her biri dörder beşer saatlik röportaj yaparak ve bunlar daha sonra gazeteleştirilerek ve kitaplaştırılarak yapıldı.Yani bunların her birinin arkasında inanılmaz bir altyapı ve düşünsel siyasal sosyal kültürel analizler var.

Kolaja dönersek şu “Basit dönme işkence sayılmaz.” ilk kupürünü “This is art” deyip büyütüp astıktan sonra bu kupürleri boyayla da karıştırmaya başlayarak kimisine müdahale edip kimisine etmeyerek üretmeye başladım. Mesela “Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayacağı” bence hem grafik açısından hem boya kullanımı açısından bence çarpıcı bir resmim.Bütün bu siyasal sergilerim mesela 1997 yılındaki “68’li yıllar sergisi” ,1994 yılındaki “Kuvay-ı Milliye sergisi” bu mantıkla yapılmıştır ama sunumu farklıdır, multi-media kullanılmıştır, özel soundtrackleri ve videoları vardır, dekorları vardır, ben aynı zamanda mekan düzenlemesi yaparım; tüm mekanı bir kolaj unsuru olarak görüp, “director of space” dediğimiz bir mekan yönetmeni olarak tüm mekana da müdahale ederim aynen bir tuval yüzeyine kolajlarla müdahale ettiğim gibi. “Livart” olarak adlandırdığım olay da buydu.İşte bütün bunların kökeninde bu “Basit Dövme İşkence Sayılmaz” kolajı vardır.Bu ilk

kolaj da sadece bir gazete parçasıdır ve ben onu evimde çerçeveli olarak saklıyorum, ilk koleksiyonerini bekliyor. Tabi onun neden ciddi ve çok önemli olduğunu bilen bir insan ben yaşadığım süre içerisinde gelirse ne ala.

Soru 4: “Livart’ın enstalasyonlara getirdiği değişim, Rauschenberg’in ‘Combine Painting’lerinin gelişiyle kolaj kavramının maruz kaldığı değişimle karşılaştırılabilir. Rauschenberg işlerinin yüzeylerine objeleri yapıştırmaya başladığında Picasso, Schwitters ve Dadaistler kolajı bütün biçimleriyle kullanmaya başlayalı 50 sene olmuştu ve o alanda bu kadar büyük bir yenilik yaşanacağının kimse farkında değildi. Bana göre enstalasyonlarda keşfedilmesi gereken alan kolajın keşfinden yarım yüzyıl sonra Combine Painting’lerle keşfedilen alan kadar büyüktür..” sözünüzü biraz açabilir misiniz?

B.B: Kolaj 1908’den beri var; bütün yüzyılda 1950’lere kadar değişik şekillerde kolaj yapılmış ama Rauschenberg asamblajları ve combine’ları yaptığı zaman ve buna paralel olarak Avrupa’da da Neo-realistler, Rotella, Hains, Villéglé afiş sökmelerini ve de Cesar ve Arman asamblajlarını yaptıklarında yani 1950’lerin sonu ve 1960’ların başlarında kolaj öyle bir şekilde yapılmaya başlanıyor ki; bu sefer adam tuvale masa koyuyor, boynuz koyuyor, her şeyi koyuyor, bunun getirdiği ilk reaksiyon nedir? “Hadi canım böyle sanat olur mu?”. Buradan parantez açarsak “Böyle sanat olur mu” dedirtmeyen hiç bir şey sanat olamamıştır. Pollock yere akıtma yapmıştır, “Böyle sanat olur mu?” denmiştir, Picasso “Demoiselles d’Avignon’u yapmıştır, “Böyle sanat olur mu?” demişlerdir, Monet ilk Empresyonist resimleri yapmıştır, “Böyle sanat olur mu?” demişlerdir, hele o klasik kırılma ne kadar büyüktür, şu anda baktığımızda pasta gibi geliyor o Monet resimleri, ama işte anakronizme düşmeden 1860’ın ömür boyu yalnız klasik resim ve heykel görmüş veya tesadüfen Uzakdoğu’dan gelen bir baskıyı ya görmüş ya da görmemiş bir insanın beyniyle ona bakabilmek önemli. O yüzden bugün bize pasta gibi gelebilen Monet’nin esasında sanatta ne büyük bir devrimci beyne sahip olduğunu kabul etmemiz lazım



Resim 4.3.4

Soruya dönersek; yüzyılın başından beri kolaj yapılmış ama Rauschenberg başta olmak üzere Combine ve asamblajlarda bambaşka şeyler yapmışlar daha sonraları. Özellikle 1970'ten sonra mekan düzenlemeleri ve enstalasyonlar yapılmış ki 1960'tan önce de Happening'ler var. Özetle enstalasyon yıllardır yapılıyor fakat Livart ve benim Livart da kullandığım tekniklerle birden öyle bir enstalasyon tarzı meydana getiriyorum ki bütün o galeri mekanının bekareti toptan bu sefer başka türlü deliniyor. Neydi 1970'lerin hatta 1980'lerin enstalasyonu? Benim o "Post- Duchamp Krizi" nde anlattığım; sessiz galeri mekanları, yalnız daktilo veya bilgisayar sesi ve de galeri mekanında yürüyen insanların ayak sesleri duyulan , galeriye girdiğinizde "Bu adam neden girdi buraya ki?" gibi sanki biraz "hostile", dışlayan bir bakış atılan sonra hoşgörüyle "Hadi neyse, madem gelmişsin buraya kadar" denip galeriyi sessizce gezmene izin verilen, sonra da çekip gideceğin an bir şekilde sana bakılmasa bile temenni edilerek kullanan ve yerde de diyelim, 15 tane tuğla, 9 tane boş şişe yada 25 tane bakır atığı böyle şeyler olan.

Bunlar Duchamp'ın açtığı yoldan, kavramsal sanatın ready made ve enstalasyonla karışımından ortaya çıkan üçüncü, dördüncü kuşak işler. Bu işler laf aramızda bir büyük risk taşıyor mu? Hayır. Risk taşıyorsa bu riski Marcel Duchamp

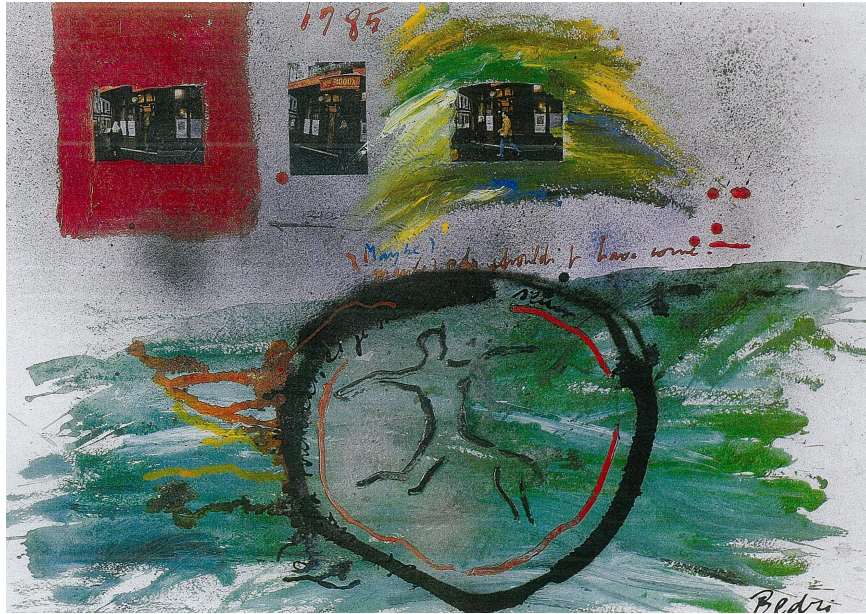
almıştı. Bir büyük ilgi çekicilik taşıyor mu? Bir heyecan dalgası yaratıyor mu izleyende? Hayır. Bu sefer Derrida, Saussure, Lacan, Lyotard, Deleuze... bütün yirminci yüzyıl ikinci yarısı filozofları, Baudrillard'lar, Post-Freudyen analizler, Post Marksist analizler.. bütün bunlardan ne kadar anlaşılmaz bir çorbayla bir makale yazılabilmişse o enstalasyon hakkında o kadar önemli oluyor ve de galerinin o eseri Wisconsin Müzesi'ne satma yetkisi ve erki oluyordu. Yani, metin yapıtın önüne geçiyordu. Yapıt heyecanlandıramadığı için anlaşılmaz felsefi bir metinle desteklenmesi lazımdı. Post-ducamp krizi diye özetlediğim bu durumda, metin; sanat kendi kendisini taşıyamadığı için sanatı taşır hale gelmişti. Livart; bütün bu Post-Duchamp ortamına bir yanıtı. Tıpkı Yeni Dışavurumculuğun; Minimal ve Kavramsal Sanat'ın oluşturduğu boşluğa karşın tekrar büyük yüzeylerde dev, konulu, expresif resimlerde tekrar sanatçının kendi hikayesini, benliğini, ben merkezliliğini, erotik anlayışını, korkularını, metafizik korkularını, mizahını.. ortaya koyması gibi, Livart da “directory of space” olarak, mekana sanatçının; tiyatro anlayışını, mizah anlayışını, kolaj anlayışını, komedi anlayışını, siyasal yapı anlayışını bütün bunları yoğun olarak ortaya dökmesi ve “Fahişenin Odası”nda kullanmaya başladığım izleyiciyi de birebir o sanat lunaparkının içerisine dahil ederek “Hadi gel burada oy ver, gel burada kutunun içine gir, gel burada oyna” demesiyle verilmiş bir yanıtı.

Livart'ın esas çıkışı şu “Basit Dövme İşkence Sayılmaz.” ve “Demokrasi'nin Kutusu” ile başlayan, Türkiye'nin siyasal krizlerinin anlatıldığı ve yaşandığı sergiler. Livart'ın başlangıcı; “Hamam Sergisi”, (Livart kataloğundaki yazısını gösteriyor:)

Şurada okuduğunuz metin (Yaşanan Sanat Üzerine _On Live Art) sanatın nasıl politikleşeceği nasıl multimedia'ya geçileceği.. bugün güncel sanat diye tarif edilen herşeyin kökenidir bu. Bütün bunun kökeni ve yıl 1987. Dolayısıyla bunun enstalasyon dünyasına getirdiği fark izleyiciyi dahil etmek, mizahı dahil etmek, politikayı dahil etmek izleyiciyi işin bir aktif aktörü haline getirmek, orada oy veren, gülen, müdahale eden, adı sorulan, listeye alınan, bir daha sana ulaşalım denilen izleyicinin bambaşka bir aidiyetle o ortamda gezmesini sağlamak, bir sanat lunaparkı, bir sanat Disneyland'ı yaratmak ama bunu kökeninde Disneyland değil

korku tüneli var, “Demokrasi’nin Kutusu” var, “Kubilay Odası” var iliklerine kadar donma var yada “Ingres, Gerome burası benim hamamım” resimleri var.

Soru 5: Bu sorum; 1985 yılında yaptığınız Rüzgarla Serpiyorum resmi üzerine olacak. Bu resimde Yeni Dışavurumcu tavrın yazılarla ve yapıştırılan fotoğraflarla desteklendiğini görüyoruz. Susan Sontag; resimle fotoğraf arası ilişkide önceliği daima fotoğrafa verir çünkü “fotoğraflar resme dahil edilebilir, kopyalanabilir ya da kolajlarda kullanılabilir”. Bu resimde; fotoğrafın resme kattığı nedir? Fotoğrafın, hemen algılanabilirliği, modern insana daha tanıdık gelen bir dil taşıması nedeniyle resim üzerindeki ‘gücü’, ‘resmin önüne geçişi’, ‘resmi hapsedici özelliği’ ile nasıl başa çıkılabilir? Kolajın Yirminci Yüzyılda ortaya çıkmasının nedenlerinden biri, fotoğrafla baş edemeyeceğini anlayan resmin tek çıkış yolu olarak onu kendi içerisinde kullanarak, kendi bağlamına katarak onu yenme isteği midir?



Resim 4.3.5

Bu yapıt önemli bir yapıt çünkü boyayla diğer malzemeleri beraber kullandığım ilk yapıtlardan biri. Üzerine yapıştırılmış fotoğraflar; Komet ve benim La Palette kahvesinde çekilmiş fotoğraflarımız olabilir.

Bu bir görüş güzel bir cümle ve de bu cümleyi dinlemek insana keyif veriyor fakat bende nedenin bu olduğunu düşünmüyorum. Fotoğrafın kullanıldığı zaman resmin önüne geçtiğini düşünmüyorum, benim için bu her şeyden önce bir resimdir, fotoğraf burada bir doku halindedir, resmin bir doku unsurudur, doku zenginliğidir. İkinci algılamada; kavram olarak içine girebiliriz, üçüncü algılamada, resmin genel yarattığı izlenim ve alanla fotoğrafın yarattığı alan arasındaki ilişki, etki-tepki ve çelişkileri analiz etmeye başlarız. Ama ben bu resme baktığımda, önce fotoğrafa yoğunlaşıp, fotoğrafı ön plana çıkarıp resmi unuttur bir şekilde bakmıyorum. Bence burada resmin gücü; fotoğrafı kendi içinde hazmediyor. Bu benim önemli yapıtlarımdan biri çünkü kolajı direkt olarak, fiili olarak ilk kullanmaya başladığım yapıtlarımdan biri; ilk kolajlarımdan ve kırık aynalardan sonra foto-pentürlere doğru giden yolda bir aracı-öncü bu.

Bir de bu vesileyle şunu vurgulamak istiyorum; Combine'a benzeyen şeyler yapmam, kolajlar yapmam, gazete kupürü kullanmam ya da foto-pentürlerim söz konusu olduğunda; daha sonra belli bazı Alman ve Amerikan sanatçıları için kullanılan 'Bad Painting'⁷⁶ (Yeni Dışavurumculuk'un bir kısmı için kullanılan özensiz resim, kalın boyalı bir stil anlamında bir terim) terimini, ben kendi açımdan hep reddetmişimdir. Ben hiçbir zaman 'Bad Painting' yapmaya çalışmadım, ben hep "Sublime"⁷⁷ Painting" yapmaya çalıştım. Benim için, Expresyonizm; kahverengileri, yeşilleri al, kalınca impasto koy, sonra da "Ne var bu resimde?" diye sorulduğunda "Alman Angst"⁷⁸ var, Alman tıkanma var, Alman dışavurumu var ya da Fransız Existantiyalizmi var , içgüdüsel olarak insanlığın dramı var.." diye cevap vermek değildir. Ben o dramı yansıtacaksam daha sofistike biçimde yansıtırım, çok daha derin bir şekilde yansıtırım, bir tokat atarsam bir de okşarım, bir taş gürültüsü çıkarırsam bir de ince keman sesi çıkarırım. Ben hiçbir zaman kompozisyonu reddetmiyorum, 'güzel' anlayışını reddetmiyorum, kendi estetiğime getiriyorum o anlamda. Bu bağlamda, kolajı da hiçbir zaman bir resimde "Artık her şey de olur, her şeyi koyabiliriz, hepsi de sanattır, resimdir." anlayışıyla, kolaycılığıyla

⁷⁶ Bad Painting: Kötü Resim (İngilizce)

⁷⁷ Sublime: Yüce, ulu (İngilizce)

⁷⁸ Angst: Korku, kaygı, endişe (Almanca)

kullanmıyorum. Örneğin “Ultimate Dejeuner” resmimde her açıdan büyük bir estetik olduğunu düşünüyorum, kompozisyon olarak da, içerik olarak da, asırlar arası gönderme olarak da.

Soru 6: Dişi Entrikalar serisinde; farklı dokulara sahip malzemelerin, tahta, marley, desenli kumaşlar, otantik ve leopar desenli kumaşlar, fotoğraf ve dışavurumcu kadın figürleri yorumlarının bir araya geldiğini görüyoruz. Bütün bu birbiriyle biçim ve içerik anlamında uyumsuz görünen malzemenin bir arada kullanımında neyi amaçladınız? Bu resimlerde; Modernist bir bütünlük yerine Post Modernizm’in eklektik yapısı hissediliyor, uyumsuzluk ve ilişkisizlik amaçlanmış gibi. Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

B.B: Şimdi bunlar “Şerit Resimler”le ilişki içerisinde, “Şerit Resimler”de yalnız boyanın yaptığını burada farklı ve de sahte malzemeler yapıyor, burada bir yüzeyselliğin en alaycı kullanımı var. Mesela; gerçek tahta yerine tahtanın fabrikasyon taklidi kullanılıyor, fotoğraf kullanılıyor, sahte mermer kullanılıyor ve bütün bunlar beynimizde hem mermerin gerçeğine gönderme yaratıyor hem oyuncağa gönderme yaratıyor, hem popüler kültüre gönderme yapıyor öte yandan bunun tamamının oluşturduğu alan da bizi yine en üst düzey avant garde Post Modern sanat yapıtına da götürüyor. Burada tabi ki graffitiden beslenme var, Minimal Sanat’tan beslenme var, “Şerit Resimler”in o farklı doku ve yüzey anlayışından beslenme var, hepsini toptan ele alıyor.

Soru 7: Batı dünyasının kendinden olmayana, ötekine olan tavrını, gerek manifestolarınızla gerek yazdığınız kitaplar ve yerleştirmelerinizle eleştirdiniz. Türk sanatçısının yapıtlarında Batı’nın avant garde akımlarını yankılarını değil de sadece Türklüğü ve oryantallığı arayan Batı’ya bu akımların kendi tekelinde olmadığını dile getirdiniz. Türk Resim Tarihine baktığımızda bu ‘Batı’yı örnek almak’ ve ‘yerel ve ulusal bir dil oluşturma’ arasındaki ikilemi bir çok sanatçımızda görüyoruz. Sizce bunun nedenlerinden biri ‘Batı’nın bizden beklentisinin bu olması’ olabilir mi? Ve de

kolaj tekniğinin Türk Resmi’nde bu kadar geç uygulanmaya başlamasının nedenlerinden biri de Türk Resmi’nin Batı’daki avant garde’ı tam olarak özümseyememiş olması ve kendi iç dinamiklerinde de Batı’daki anlamıyla ‘avant garde’ kavramının olmayışı olabilir mi?

B.B:Kolajın Türk Resmi’ne neden geç girdiği bir yandan piyasa ile ilgili, bir yandan tutuculukla ilgilidir.Türkiye’de kolaja uzaylı gibi bakacak bir alt yapı vardı çünkü zaten uzun süre Türk sanatçısına “Hangi üslupta resim yaparsınız, Sürrealist misiniz yoksa Empresyonist mii hangi ekolde resim yaparsınız?” diye soruldu çünkü Türkler şöyle gördüler resmi; “Klasik resim vardır,Empresyonist resim vardır, Sürrealist resim vardır ya da soyut resim vardır siz de bunlardan birini yaparsınız, başka bir şey tabi ki uyduramazsınız. ”.Sanatçılar da “ben Empresyonist resim yaparım, ben Realist resim yaparım..” derdiler.Bunlar standart sanat ortamı konuşmasıydı. Şimdi kolaj gibi bir yaramazlığın ciddi resim anlamında burada algılanabileceği bir platform, düşünsel bir altyapı yoktu, bir estetik altyapı, bir alışkanlıklar ve görsel alışkanlıklar paketi oluşmamıştı.

Benim “Maymunların Resim Yapma Hakkı” kitabımda “Mucos Syndrome” diye tanımladığım bir konu var; MUCOS: “Multi Culturalism’s Own Sources Syndrome” yani “Çok kültürlülüğün senden beklediği illa kendi kaynaklarını kullan baskısı”. Ha bu kaynağı kullanmazsan; “Sen Batı resim yaptın.” diyor, seni aşağılıyor, “Beni taklit ettin.” diyor.Kullanırsan; “Etnik, lokal, folklorik bir resim yaptın, aferin kendi bölgede tur attın.” diyor dolaylı olarak yine aşağılıyor ya da aşağılamıyor bazı İranlı sanatçılara yaptığı gibi ona egzotik gelen o şeyi ancak o egzotizmi içerisinde kabul ediyor ve de Post-Duchamp krizini aşmak için kendisine bir nebze nefes ,bir geçici hava oksijen tüpü olarak alıyor.Senin de batılı olmayan sanatçı olarak; eşit oranda onun kadar dünya nimetlerini, dünya düşünsel ve kültürel alt yapısını, ister Mısır ister Hint ister Afrika ister Kolombiya ister Aztek ister İnka olsun kullanma hakkın olduğunu ve de illa sürekli olarak hangi topraktan geldiğini kanıtlamak gibi bir mecburiyetin nasıl bir Fransız yada İngiliz için yoksa senin için de olmadığını algılaması ve kabul etmesi zaman alıyor.

Özet olarak Batı siyasette ve sosyo-kültürel yaşamda bile; bu ben merkeziliği ve de gözlerini kapamayı uyguluyor. Biz bununla mücadele ediyoruz, bununla mücadele ederken bir yandan Türkiye’de ortaçağ dinciliği ile mücadele ediyoruz, bir yandan bunun getirisi yüzünden ‘Müslüman mahallesinde salyangoz satar’ durumuna düşüyoruz kendi vatandaşlarımızın önünde.

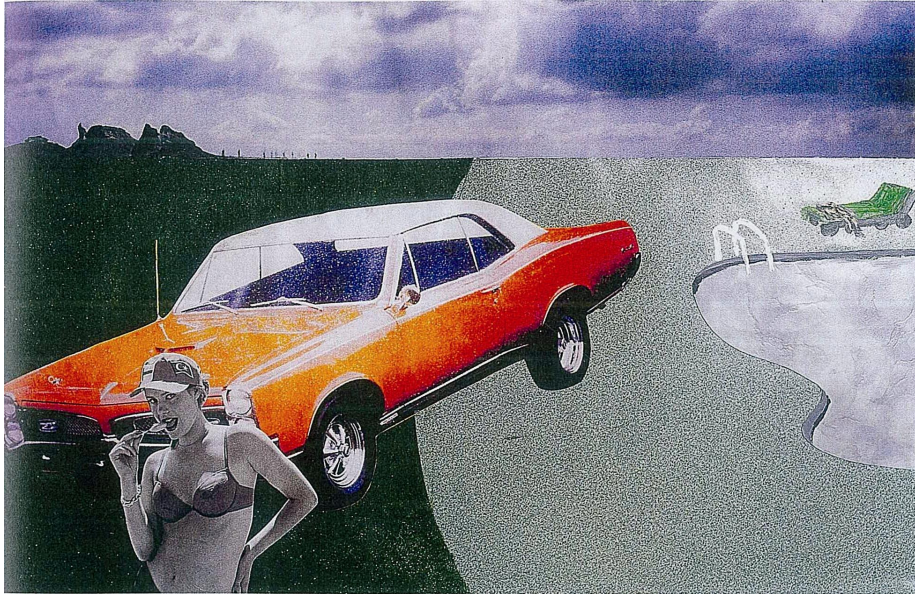


Res. 4.3.6

Soru 8 : Son olarak kolaj tekniğini kullanan bir sanatçı olarak sizin karşılaştığınız zorluklara değinebilir misiniz?

B.B: Sonuçta ben hep inatla bunu yaptım ve hala da yapmaya devam ediyorum. Koleksiyoncuların kendi aralarındaki cehalet birikiminden kaynaklanan içsel dedikodularında “Aa o mu? O kolaj ressamı..” , “O işin kolayına kaçmış almış koymuş” şeklindeki komik komik analizlerine rağmen..Ben yalnız kolaj ressamı da olabilirdim yine de bu cümlelerin sanat tarihiyle bir alakası yoktur

Türk Resim Piyasası hala; sanatın neden enteresan, ilginç, collectible, yeni, yenilikçi, avant garde olup olmadığıyla ilgili hiçbir sanat tarihsel referansı, gerçek alfabeği bilmeyen insanların katıldığı müzayedeler, antika salonlarında döner durumda. Birbirleriyle rekabet eden Ankara, İstanbul müzelerinin oluşturduğu düşünsel ve tarihsel bir platform yok ve hala olay; dekor, hoş renkler, mobilyaya uyum, estetik boyutunda filan. O yüzden kolaj bir öcü, kolaj bir tehlike.



Res 4.3.7

Burada genç sanatçılara ve sanat ortamına da şunu söylemek istiyorum; bugün sanatta bir sanatçı tuvale kakasını yapabilir, üstüne de onu kaplama yapabilir, , tükürebilir, kanını koyabilir, vajinasının fotoğrafını koyabilir, her şeyi yapabilir. Şunun farkında olsunlar: Bütün bunlar, kendiliğinden gelmedi. Bütün bu saydığımız şeyler, sanatta kolaj, Livart, mekanda su, yerde soundtrack, sanatta mizah, sanatta seks, sanatta politika, sanatta risk, sanatta protesto... korkunç bir şekilde bedelleri ödenerek geldi. Graffitiyi de zaten bir kolaj unsuru olarak resimde düşünebilirsiniz demiştim, bana on yıl graffitinin hesabı soruldu; “Sen neden resmine yazı yazıyorsun resim sana yetmiyor mu da ondan mı?” diye küçümseyerek. Bugün politikasız bienal yok, politikasız çağdaş sanat yok, graffitisiz neredeyse iş yok.

Sayın Bedri Baykam vaktinizi bana ayırdığınız için size çok teşekkürler...

IV.4 : 1990’lardan Günümüze Genç Sanatçılarda Kolaj:

Güncel Sanat,Resim ve Kolaj

1950’li yılların sonunda; Amerika’da Jasper Johns, John Cage, Robert Rauschenberg ve Fransa’da Yves Klein ve Arman gibi sanatçılarla başlayan Neo-Dada hareketi; Modernizm’in biçimciliğini sarsan ve sorgulayan bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu hareketi; 1960’larda Pop Sanat ve Nouveau Réalisme gibi akımların doğuşu takip etmiş, hemen ardından 1960 ve 1970’li yıllarda sanatın anlamının, geleneğinin sorgulandığı ve yeni sanatsal ifade arayışlarının denendiği bir dönem başlamıştır.

Fulya Erdemci; bugün “Çağdaş Sanat” terimi ile tanımlandığımız günümüz sanat anlayışının şekillenmesine neden olan bu gelişmelerde; 1969 yılında Harold Szeemann’ın küratörlüğünü yaptığı “When Attitudes Become Form” (Tavırlar Biçime Dönüşünce) sergisini bir dönüm noktası olarak işaretler. Ona göre; bu tarihten sonra sanatçıların “sanatsal üretimlerinde, çevresinden bağımsız, kalıcı, otonom estetik nesneler yaratmak yerine eleştirel, kışkırtıcı, mekana-özel, izleyici katılımını teşvik eden geçici müdahaleler, yerleştirmeler, performanslar, oluşumlar (happenings) ve eylemler ağırlık kazanır ve de Modernizm’in özellikle de formalist eğilimlerin eleştirisi üzerine kurgulanmış, sanatın yaşamla, sokakla, politik olanla ilişkilendirildiği ve form, söylem ve stil olarak modern sanatın önerilerinin dışında başka yolların bulunması adına yeni denemelerin gerçekleştiği deneysel bir ortam oluşur.”⁷⁹ Erdemci; “ortak paydaları Modernizm eleştirisi olan bu birbirinden farklı yaklaşım, uygulama ve yolların tümünü”; “Çağdaş Sanat” olarak tanımlar.

1960’lı ve 1970’li yıllarda Batı’da yaygınlaşan Modernist eleştiriye dayalı bu sanat anlayışı; Altan Gürman’ın 1965 yılında yaptığı montaj çalışmalarını dışında Türkiye’deki yankısını ancak 1980’lerde bulmaya başlayabilmiştir. Kolaj açısından

⁷⁹ Fulya ERDEMCI, “Modern ve Ötesi Sergisi”, 40-41

bakıldığında; Özdemir Altan'ın "Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi" ve Komet'nin gazete ve dergilerden kestiği fotoğraf ve yazılarla oluşturduğu kolajları, Erdemci'ye göre, modernist yaklaşımla çağdaş sanat arasındaki çizgide yer alır.

1970'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın öncülüğünü; Altan Gürman, Sarkis, Nil Yalter ve Füsün Onur gibi isimler yaparken, 80'li yıllarda Gülsün Karamustafa, Sanat Tanımı Topluluğu, Serhat Kiraz ve Ayşe Erkmen gibi isimler sahneye çıkar.

1990'lı yıllara gelindiğinde, Çağdaş Sanat'taki disiplinler arası yaklaşım, gündelik yaşama ait alanın sanat alanına dahil edilmesi, resim ve heykelde biçim ve estetikten daha çok kavrama önem verilmeye başlanması; sanatsal ifadenin sınırsız bir biçim, materyal ve araç özgürlüğüne sahip olmasını sağlar. Bütün bu farklı materyal ve araçların kullanım serbestliğinin içerisinde, yüzyılın başından beri Modernist süreçte önemli bir rol oynamış olan kolaj, farklı amaçlarla da olsa varlığını sürdürecektir.

1979 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan İnci Eviner; yağlıboya tuval resmiyle başlayan sanat serüvenini farklı biçimsel ifadelerle sürdürür. Sanatçı; Akademi'deki eğitim yılları sırasında yağlıboyayla ilişkisini sorgulamış, boyayı "betimlemede bir araç" olarak görmekten çok onun materyal varlığıyla ilgileniyor olması; onun tuval resmini bırakıp, materyali ve onun etrafındaki diğer şeylerle ilişkisini ortaya çıkaran daha "cismani", daha "tensel" bir sanat anlayışını oluşturmasına neden olmuştur:

"Benden önceki dönemlerden aldığım bir pentür sorunu vardı. Ancak boya; kendi varlığına ait bir problematikten soyutlanarak bir şeyi betimlemek ya da resimsel tatlar için kullanılırdı. Cumhuriyet döneminde eğitim için Paris'e giden Türk sanatçıları yüzyıl başının en ateşli sanatsal tartışmalarına ve bohem yaşantısına tanık oldular. Ancak milli kimliğin acilen oluşturulması gerekiyordu ve yurdun dört bir yanına dağılarak görevlerini gerçekleştirdiler ve geriye biçimsel ustalığın ifadesi olarak "boya" kaldı. Sonuçta Kübizm-Empresyonizm arası figuratif-anlatımcı resimler Türk Modernizm'ini oluşturdu. Boya ile taşınan bu gelenek temelinde içeriğinden soyutlanmış bir estetiğin uzantısıydı. Akademi'deyken böyle bir ağırlığın

altında olmadığımı söyleyemeyeceğim. Boyaya duyduğum şüphe uzun yıllar devam etti ve Akademi’de yağlıboyadan olabildiğince uzak durmayı seçtim. Zaman içinde “otomatik” bir pentür gerçekleştirdim. Fırçayı elime almadan tuvaleri rulo ile boyadım, desenleri onun üzerine yerleştirdim, yüzeyle aramda rulo vardı. Daha sonra bakırın doğal bir pentür olduğunu keşfettim. Bakırın rengi ve ışığı vardı ve pentür etkisini bir hazır nesne ile ele geçiriyordum. Gelenekle böyle hesaplaşılabiliyordum. Benzeri çelişkileri desenle yaşadım. Desen yağlıboya resmin ön hazırlığı olarak dayatılıyordu. Benim içinse sürekliliği ve doğrudanlığı ile desen, tek başına bir yaratı alanıydı.”⁸⁰



Resim 4.4.1

Eviner; 1990’lı yıllardan başlayarak geleneksel sanat anlayışıyla hesaplaşmaya girer, 1992-1993 yılında gerçekleştirdiği “Coğrafya Dizisi” ve 1995’teki “Gövde Coğrafyası Dizisi” ile deri, bakır, asfalt gibi farklı malzemeleri resmin alanına sokmaya başlar, üzerine resim yaptığı yüzeyleri de tuval resmi ile sınırlamak yerine tepe/höyük formu verilmiş dev suntalar üzerine resim yaparak

⁸⁰ İnci EVİNER, ”Şefkat ve Haset, Ekim 1998, Galeri Nev Sergi Kataloğu”, 26-27

resmi “melezleştirir”.Bu seride; kimlik ve kimliksizlik sorunu, göçebelik kavramı, kurgusal bir coğrafya, kökenlerinden ayıklanmış imgeler, geçmişin araştırılması, kimliksizleştirme, köksüzleştirme, “geleneksel denilen her şeyden alıntıyı yan yana koyma”, toplayıcılık, çeşitli ağaçlar, kuşlar, sürüngenler, soyu tükenmiş hayvanlar, gövdeler, gözler, çadırlar, kapacak, iyileştirme yöntemleri işlenir.

Beral Madra; sanatçının 1990’lı yıllardan itibaren resimle bir hesaplaşmaya girdiğini fakat buna rağmen 1970’lerin metine dayalı ve de 1980’lerin alıntılarla oluşturulmuş soğuk ve kavramsal sanatını tercih etmeyip yerine daha “bedensel” ve daha “toplumla ilişkili” bir sanat anlayışı geliştirdiğini ifade ederek “Gövde Coğrafyası” dizisindeki materyalin gücünü öne çıkarır:



Resim 4.4.2

“Yedi büyük tahta levha yine tepe biçimindedir. Eviner tepenin manzarasını bu kez kızıl parlak bakırla oluşturur.Bakırın engebeli yüzeyinde oluşan gölge ve ışıklar,bir manzaradan beklenen bütün özellikleri içerdiği gibi yüzeyi bir enerji alanına da dönüştürür.Bu yüzeye işlenmiş “Coğrafya” dizisinin uzantıları olan stereotipik desenler ve beklenmedik biçimde “etleşme” etkisi bırakan,deriden

yapılmış üç boyutlu gövde/giysi parçaları bu yapıtları resmin sınırlarından dışarı çıkarır.İki boyut ve üç boyut arasında duran, el üretimi ile hazır nesneyi yan yana getiren bu yapıt dizisi Eviner’in desenden boyaya geçişte gösterdiği direnişin, yağlıboyayı “et” gibi görmesinin bir sonucudur.”⁸¹

Eviner; bu sergi için; “Bu bence çok boyutlu ve parçalanmış bir dünyanın nasıl taşınacağı ile ilgili bir değişiklikti.” der, bu tarihten itibaren yapıtında farklı gerçeklikler ve bütünlükler çok boyutlu bir dünyayı tanımlamak için bir araya gelecektir. Eviner, üç boyut ve farklı materyallerle kurgulanmış resim, asamblaj, kurgulanmış fotoğraf, fotomontaj, desen, suluboya, enstalasyon gibi bir çok farklı uygulamayla ifade etmek istediklerini açığa vurmaya çalışır. Onun eserlerinde kolaj, farklı aidiyetlerden gelmiş öğelerin,yapıların yeni bir anlam oluşturmak, çelişkili ve parçalanmış bir dünyanın ifadesi olan bir gerçeklik yaratmak için uygun bir tekniktir. Sanatçı; ebru üzerine kolaj, deri üzerine akrilik ve kolaj, suluboya üzerine kolaj veya fotomontaj gibi montaj öğelerini bu çok anlamlılıkları iyi ifade edebilme kolaylığı sağlama nedenleriyle tercih etmiştir.

“Suluboya ile oynarken kendimi eski zamanlardaki öykü anlatıcılarına benzetiyorum. Bir deneyimi başkasına aktarmanın hazzı...Çünkü bunlar bedeninin devinimlerini suyun akışkanlığında yeniden ele geçirme arzusu. Sonunda beyaz kağıdın üzerinde olmuş olan şey bir öyküye doğru uzanıyor, bir diğerinde kendini devam ettirerek beni işgal eden bu imgeler mekanı dolaşırken kılavuzum oluyor, nesnenin değişen yüzünü gösteriyorlar.Onlara yeniden ve yeniden baktığımda gövdem ve uzantıları arasındaki dolaysızlığa duyduğum imkansız arzuyu ve onun üzerine düşen aile romansını ve psikik gölgeleri görüyorum. Bunlar resim değil, gövdenin kendini uzamda gerçekleştirmek için suyla ve boyayla yaptığı suç ortaklığı.”⁸²

Sanatçı bu sözleriyle suluboya ile olan ilişkisinde bile bedenselliği vurguladığını dile getirir. Onun boyayla yapmak istediği şey; boyanın akışkanlığında kendi bedeninin hareketlerine sınırsız imkanlar sunmaktır. Suluboyayla beden

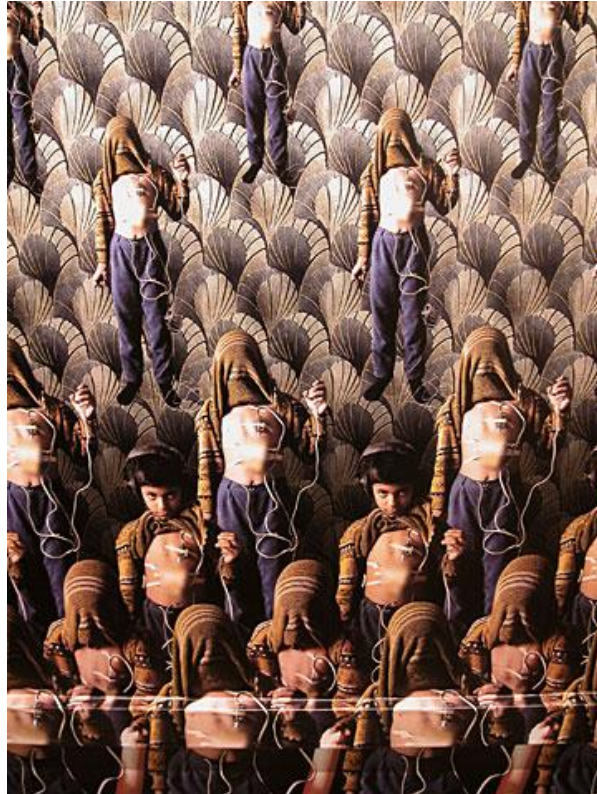
⁸¹ Beral MADRA, Bkz.(2),53-55

⁸² İnci EVİNER,“Hiçbir yer/Gövde/Burası” (Sergi Kataloğu), 27

ilişkinsini kurgularken, bazen suluboya resmin üzerine yapıştırdığı organlarla bedenin maddeselliği ve boyanın akışkanlığı arasındaki tezatı da vurgulamaya çalışır.

Eviner; Diyarbakır Sanat Merkezi’nde açtığı “Terra Incognita” sergisinde, fotoğraflık değeri bulunmayan sıradan fotoğraflardaki insanların yüzlerinin üzerine ölü balık kafaları nakleder. Bu fotomontajlarda, suya dolayısıyla kutsallığa, sonsuzluğa ve berekete işaret eden balık; bu durumuyla zıtlık içeren bir şekilde ölüdür, sıradan bir anın donmuş görüntüsünde; varoluş, ölüm, geçicilik gibi kavramlar bu ölü balık kafalarının gizlediği anonim yüzlerde aranır.

Eviner politik bir sanatçı olarak görünmemesine karşın eserlerinde güncel olaylara ve politikaya da değinir. Sanatçının süslü bir duvar kağıdının üzerine, üstlerinde patlayıcı taşıyan çocukları yerleştirdiği fotomontaj işi (Bkz. Res. 4.4.3), bizi hiç ummadığımız bir mekanda ummadığımız gerçekliklerle karşı karşıya bırakarak sarsar.



Resim 4.4.3

İrfan Önürmen'e gelince o tıpkı Eviner gibi; Akademinin figüratif geleneğinden gelen ve bu özelliğini bozmadan, denge, kompozisyon, espas gibi ressamca biçimsel kaygılarını da sürdürerek kolajı ve güncel eğilimleri de sanatına katabilen bir sanatçıdır. Sanatçı resimlerinde; rahat, expresif fırça vuruşlarıyla güncel hayattan aldığı figürleri betimler.

Figürlerin yüzlerine yoğunlaşmaz, portrelerini genelde boş bırakır. O kendiyi baktıkları arasına bir mesafe koyarak, bir gözlemci edasıyla medyadan izlediği insan tiplerini, onların güncel yaşamlarını, politik olayları, cinselliği eserlerinde yeniden üretir. Bunu yaparken de ressamlığından ödün vermez, onun resimlerinin kuruluşunda ve boya kullanımında her zaman resimsel hazlar almak mümkündür.

Önürmen'in gazete sayfalarıyla ilişkisi; eserlerinde çok önemli bir rol oynar. Gazete parçalarından kestiği figürlerle kurduğu kolajlar ya da basitçe gazete sayfalarının üzerini yer yer kapatarak bu anonim görüntüyü kendisine ait kılma çabasında medyanın anlamını boşalttığı, her gün tüketilecek birer imgeye çevirdiği "insanı" anlatmak, bunu yaparken de takındığı nesnel tutumuyla aslında bu "içeriksizleştirmeye" dikkat çekmek amacı taşır.

"Burada mekan, bir gazete sayfası olarak seçilmiştir..Medyanın toplumsal olaylarla kurduğu yüzeysel ilişki içinde, insanın içeriksiz bir malzeme olması..eğer olayların önem derecelerini "tek-tip"e indirgeyen medya bakışı ile gizleniyorsa; insanlar da bu sıklıklar arasında içeriksiz birer nesne haline geliyorlar..Gazete sayfalarındaki bir fotoğrafta yer alan sıradan bir gece klübü kaçamağı ile;bir savaşın tüyler ürpertici görüntüsünün farkından söz etmek olanaksızlaşır ; çünkü o olaylar, içeriksiz kılınmış figürlerin kolajlarından başka bir şey değildir."⁸³

İrfan Önürmen; medya üzerinden giderek günümüz insanının kimliğini sorgular, bütünü kaybolduğu bir parçalanmışlık dünyasında bireyin yalnızlığını

⁸³ Emre ZEYTİNOĞLU, "İrfan Önürmen", 14

irdeler. Kendi deyimiyle;"Gazete ve dergilerden bize sunulan görüntüler üzerinden, insanın kimliği ile ilgili sorular" sorar ve "bunu yaparken görüntüyü başkalaştırarak, kapatarak veya başka görüntüler ilave ederek farklı anlamlar üzerinde" düşünür; "Yani bir anlamda gazeteyi farklı okuyorum."



Resim 4.4.4

Bu gazeteyi farklı okumak; medyanın ürettiği ve tükettiği kimlikler dünyasında bizleri, kendimiz hakkında düşünmeye çağırır. Bakılacak milyonlarca imge bolluğunda, aslında hiçbir şeyin de uzun uzun bakılacak kadar değer taşıyamadığı bir ortamda, o; bu ait olduğu bütünlüklerden koparılmış kendi başlarına bir anlam taşıyamayan parçaları; kendi kurduğu bir bütünlükte toparlamaya çalışır, bunu yaparken de resim sanatının yöntemini ve mantığını kullanır. Başka bir deyişle gelenek dışı olanı geleneğin alanına katarak güncel ve kendine ait bir dil yakalamayı başarır. Ona göre; gazete kağıdının üzerine yaptığı en küçük bir müdahale bile onu kendinin kılabilmeyi sağlar:

“N: Gazete sayfasındaki kompozisyona nasıl müdahale ediyorsun?

İ: Tabii orada benim peşinen kabul ettiğim bir estetik var, fotoğraf estetiği. Sıradan fotoğraf ama gazete fotoğrafı, rastlantısal çekilmiş, anlık çekilmiş

fotoğraflar.Ben onun üzerine kurguluyorum zaten resmimi, onun üzerine boyamaya başlıyorum.Nasıl boyuyorum, o estetiğin tamamen dışında bir boyama benimki,çok expresif bir boyama,soyut bir boyama.O alttaki imgenin tamamen kaybolmasına hiç bir zaman izin vermedim şu ana kadar.Ben bir şey söyleyeyim mi, gazeteyi bırak güneşe, biraz rengi sararsın ,bütün etki değişir,hiçbir şey yapmana gerek yok.Y a da fotoğrafın üzerine kazara bir boya damlat, fotoğrafın etkisi imgesi tamamen değişir.Değişim ilk darbeden başlıyor zaten, başka bir şeye dönüşüyor, sonra ne oluyor biliyor musun , o başkasının olan fotoğraf ya da imge, tamamen sana ait bir şey haline geliyor,sana dönüşüyor,sana çeviriyorsun,kendine döndürüyorsun her şeyi.O sana ait hale gelme, onu seçtiğin an başlıyor.Ben bunu izliyorum.Belki de işin keyifli tarafı bu.O renkleri, armonileri,çizgiyi,lekeyi,o boya sürüşü filan koydukça ,bunu bunu bunu alayım ,gerisini istemiyorum dedikçe,onu sana ait kılarırsın.”⁸⁴

Önürmen; kolajı sadece gazete sayfalarıyla kurgulamaz. Onun gerçekleştirmek istediği şey; güncel hayatta olan durumun dikkatini çekmektir, günceli belirleyen en önemli etken medya olduğu için, “pentül” adını verdiği, kendi buluşu olan tüllerle meydana getirdiği kolajlarında da gene medyanın suç ortaklığıyla kurguladığı;“gözetlenen” ve “gözleyen” ilişkisi vardır.Örneğin ARTİST 2003 Tüyap Sanat Fuarı için hazırladığı BBG Evi isimli projesinde bir televizyon programı için aynı evde yaşamaya başlayan ve yaşadıkları her an televizyon tarafından canlı yayımla aktarılan insanların durumuna değinir:

“Tül işlerimin çıkışı bir kadın resmi de olmuştu. Bu resim kendi cinselliğini yaşayan bir kadının resmiydi ve tül katmanları arasında kat kat çözülüyordu. Bizim röntgencilik duygularımızı kışkırtan bir işti. İlerleyen işlerimde tül giderek perde/ekrana gönderme yapmaya başladı. Zapping serisi ile TV ekranına direkt gönderme yaptım ve bu işle de daha çok ekran kullanarak BBG evindeki sıkıcı sahneleri tekrarlayarak vurgulanmaya çalıştım.”⁸⁵

Emre Zeytinoğlu’na göre; Önürmen bu tüller yardımıyla, televizyon ekranının ve bilgisayar monitörlerinin üst üste bindirmeyle görüntüyü oluşturan tekniğini taklit

⁸⁴ Bkz (5); Nazım Dikbaş’la Önürmen’in röportajı,77

⁸⁵ Arkitera, Eylül 2003, www.arkitera.com

etmeye çalışır ve izleyiciye bu dijital görüntünün aslında ne olduğunu, sırlarını deşifre etme olanağı sağlar:

“Metal kutular içine yerleştirilmiş tül katmanlar, dış görünüş olarak televizyonu ve monitörleri andırırken, sanatçının ekrana benzettiği kutunun içindeki görüntülerin oluşumu da, yine dijital görüntü sistemine benzerlik gösterir...Diğer yandan; kimi tül katmanları da kutular içine sokulmaksızın ayrı bir yerde sergilenmektedir ki, buradan izleyicinin katmanlar içine girmesi, espası ayırıştırması ve onlar arasında gezinmesi de olanaklıdır.”⁸⁶

Tül malzeme; şeffaf ve geçirgen yapısı, üst üste bindirilmesiyle espası sağlaması ve malzemeye ilgili kavramsal çağrışımları ve dokunma duygusu uyandırmasıyla da Önürmen’i cezbetmiştir:

“N/Pentüllerin boyayla bağlantısı nedir?”

İ/Figürler var, kavramsal bir yanı da var bu işlerin.Dokunmayla ilgili bir şey var,boyutla ilgili,malzemeyle ilgili. Öğrenciliğimden beri kolaj yaparım, 90-91 yıllarında ise tuval üzerine yapıştırımlara başladım.Bezler, danteller, tüller. Bunlarla oynarken, bu şeffaflık deneyimiyle kolaj yavaş yavaş birleşmeye başladı ve pentül serisi ortaya çıktı. Tül; resimde espas sorunu üzerinde yeniden düşünmeye sevk etti beni.Saydamlık ve farklı bir derinlik duygusu oluşturmama olanak sağladı.Tül çok garip bir malzeme, hem kapatan hem de gösteren bir tarafı var. Malzemenin içinde kendiliğinden oluşan bir espas var.Klasik resimdeki boya yerine tülü kullandım ben burada”⁸⁷

Önürmen, resim diliyle güncel olanı yorumlamaya devam ederken, bir yandan da enstalasyon çalışmalarıyla güncel eğilimleri de takip eder.Burada da en önemli malzemesi yine “gazete”dir. “Yeni Bağdat Müzesi”, “Terör Fabrikası”, “Ölüm” gibi enstalasyonlarında üst üste yapıştırıp oyduğu gazetelerden; Irak’ta işkenceye uğrayan insanların silüetleri, mezarlar, kentler, makineli tüfekler oluşturur. Örneğin,“Ölüm” enstalasyonunda üst üste yapıştırılmış ve bazı yerleri tıpkı bir mezar

⁸⁶ Bkz. (5),18

⁸⁷ Bkz (6), 60

gibi oyulmuş gazete parçalarında oluşturduğu bu deliklerin dibinde gazetede yer alan ceset fotoğraflarını görürüz. Bu toplumun ölüme bakışının bir metaforudur. Bu minyatür “ceset” ve “mezar” modelleri; birebir karşı karşıya gelmediğimiz sadece gazete tanıklığıyla öğrendiğimiz ölümlerin; bizim gözümüzde cisimlenmeye, gerçek varlıklarını geri kazanmaya çalışmasıdır.

Günceli resim diliyle yorumlamaya çalışırken; kolaj tekniğinden yer yer yararlanan Şevket Sönmez; Galeri Xist'te Mayıs 2008'de açtığı “Sıcak İnjesiyon” sergisinde; “tıpta, hücre teknolojileri alanında elde edilen yeni bulguların insan hayatına etkisiyle, endüstride yaygın olarak kullanılan bir teknolojinin işleyiş biçimi arasındaki biçimsel benzerlik üzerine”⁸⁸ düşündüklerini aktarır.



Res. 4.4.5

Bunu yaparken; kolaj tekniğinde ürettiği eskizlerini yağlıboyaları için model olarak kullanan sanatçı; beden parçalarıyla mekanik ve elektronik aletlerin parçalarını birlikte kurgular. Amacının “endüstriyel üretimin kendi üzerindeki psişik etkisini anlamaya çalışmak” ve “üretim biçimlerinin ve kontrolü imkansız süreçlerin aralarındaki biçimsel bağlantıyı yorumlamak ya da şimdilik sadece ortaya koymak”⁸⁹ olduğunu belirten sanatçı; kolaj tekniğinin bu biyolojik ve endüstriyel oluşumlar

⁸⁸ Şevket Sönmez, “Sıcak İnjesiyon” sergisi, Sergi Kataloğu

⁸⁹ Mayıs 2008'de kendisiyle yaptığım görüşmeden alınmıştır.

sırasında meydana gelen artıklar, tesadüfler, fazlalıklar ve eksiklikleri kurgularken bir “bir araya getirme yöntemi” olarak kendisine hız kazandırdığını ifade eder:

“Şimdi burada endüstriyel üretim ve biyolojik işleyiş derken bazı birimler oluşuyor, malzemeleri ve imgeleri yan yana getirmek, parçalamak birleştirmek...; kolaj yoluyla daha net sonuçlar veriyordu, yani söz konusu birimler arası ilişkileri kurgulamak için daha uygun bir yol yok gibiydi.”⁹⁰



Res 4.4.6

Kolaj tekniğinin “doğrudanlığı” ve süreci hızlandırmadaki rolün vurgulayan sanatçı; kolaj tekniğinin ilk çıktığı andan itibaren ki değişim evrelerini de kendine göre değerlendirirken kolajın kolaycı bir teknik olduğu ile ilgili yorumlara da yanıt verir:

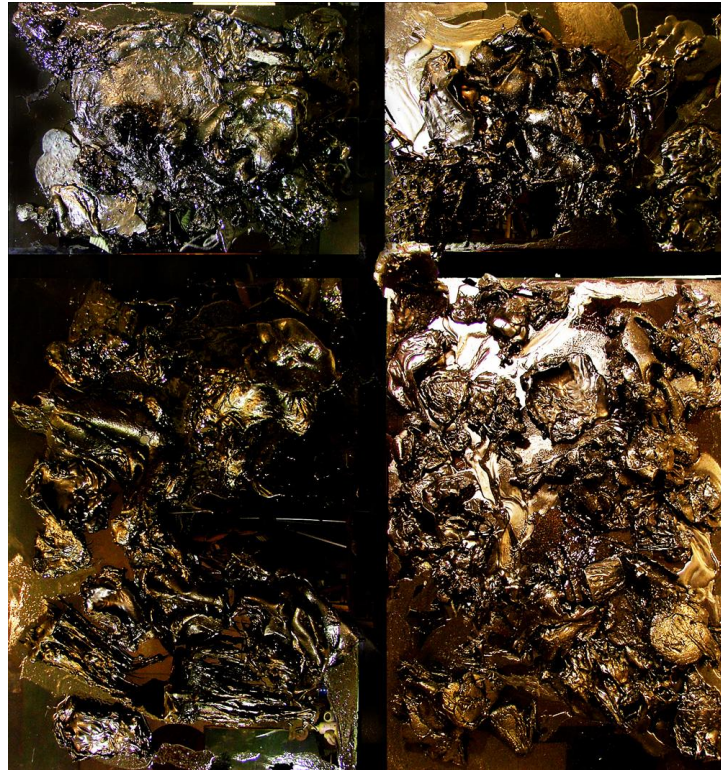
“Kolaj tekniği değişik dönemlerde yaygın olarak kullanıldı, Kübizm ve Konstrüktivizm’in ilk evrelerinde dönüştürücü gücü ortaya çıktı, dada sanatçıları bu tekniğin yıkıcı özelliklerini ortaya koydu, Sürrealistler de psikolojik etkiye vurguyu kolajla ve asamblajlarla sağladı. Benim görüşüme göre, geçen yüzyılın ilk yarısında kolaj tekniğinin dönüştürücü ve devrimci tarafı dada gibi akımları da felsefi açıdan ehlileştiren pop art gibi akımlarla kırılmıştır, yani başta aracın kendisi ve işin anlamı iç içedir sonra bu iş değişmiştir, kolaj tekniği adı üstünde bir ‘teknik’e dönüşmüştür. Bunun yanında mesela, Schwitters’ in bir kolajında tekniğin kendisi geleneksel her şeye meydan okuyan anlamı oluşturan şeydir ama diyelim son dönemlerinde bu tekniği sıkça kullanan Matisse için aynı şey söylenemez. Araçları anlamlı kılan onları

⁹⁰ Bkz. (11)

kullananlar olduğuna göre herhangi bir tekniğin ‘kolaycı’ olarak adlandırılması anlamsız.”⁹¹

Türk Resmi’nde kolaj söz konusu olduğunda; Altan Gürman’ı örnek gösteren Sönmez; Gürman’ı ‘kolajı anlama dahil eden ve bunu sanatının temeli haline getiren ender sanatçılardan’ biri olarak gördüğünü ve “Gürman’ın ritminin bu ülkenin o yıllardaki sanat hayatının ritmini aştığını”⁹² ifade eder.

Kendi resimlerinde ise; Sönmez kolajı bir sergi unsuru olarak direkt uygulamaktan kaçınır. Onun için kolaj; kompozisyonu oluştururken ona hız ve kolaylık sağlayan bir tekniktir. Kolajı boyaya dönüştürmesindeki nedenlerden birinin “ressam oluşu” olduğunu vurgulayan sanatçı günümüzdeki güncel sanat ve yağlıboya tuval resmi geleneği arasındaki ikilemin de altını çizer:



Res 4.4.7

⁹¹ Bkz. (11)

⁹² Bkz. (11)

“Ben kendimi güncel ya da çağdaş sanatlarla ilgilenen bir ‘ressam’ olarak görüyorum daha çok. Bu gün düşünme biçimlerinin son derece ‘resimsel’ olmasına rağmen modalara uygun düşmediği için ya da bu, imaj hanesine zarar yazılabileceği için bunu ifade etmekten kaçınan sanatçılarla karşı karşıyayız. Kolajlarım ancak resim haline geldiklerinde tahammül edebiliyorum diyelim. Kolajlarla yaptığım eskizleri sergilemeyi de düşündüm ancak şu anda beni asıl ifade edebilecek olan onların sonuçlanmış hali olarak gördüğüm resimler. Farklara gelince sanırım en önemli fark boyutlarda resimler daha büyük ve yüzey daha dokunulur, dokunma hissi dokunmaya dair ‘muştı’ benim çok önemseydiğim bir şey oldu hep, bunu boyayla sağlamak mümkün.”⁹³

Sönmez; insan vücuduna ait parçaları ve onların sanayi üretiminden arta kalan parçalarla ilişkisini kurgularken, ve de bu parçalanmaları yine bir parçalama ve birleştirme metodu olan kolajla bir araya getirirken insanın manevi parçalanmasıyla ilgili konularda da düşünür. “Arzulanan nesnenin ve olayların hayatiyeti meselesi...Bazen tesadüfler sonucu ama genelde sürekli artan bir bilinçle istenmeyen, korkulan şeylere ne kadar muhtaç olduğumuzu görüyor gibiyiz. Manevi parçalanma belki de manevi olanın oluşması sürecinin kendisi, yani mesela vicdan gibi şeylerin ancak büyük acılar yoluyla kendini belli etmesi gibi. İstenen ve istenmeyen her şeyde bir birlik var.” sözleriyle de dile getirdiği gibi; içinde bulunduğumuz hayatın, arzuladığımız nesneleri oluşturmaya çabalarken aslında arzulamadığımız, istemediğimiz bir çok fazlalık ve atığa da sahip olduğumuzu, ve de yaşamın bunun üzerine kurulmuş bir bütünlük olduğu düşüncelerini de dile getirir:

“Endüstriyel alanda üretilenler, kendi ‘arzu nesnesi’ konumlarının yanı sıra kaçınılmaz olarak arzulanan birer ‘yan ürün’ de ortaya çıkarıyorlar. İşte bu yan ürünler üretim aşamasındaki döngünün kaçınılmaz aktörleri durumunda. Öyle ki: Arzulanan nesneyle arzulanan nesne iç içe geçerek birbirini tamamlıyor ve geri dönüşüm en azından bir şans olarak karşımızda duruyor.”⁹⁴

⁹³ Bkz. (11)

⁹⁴ SÖNMEZ Bkz.(10)

Örneğin “Cehennemin Kapıları” isimli rölyef eserinde kullandığı epoksi maddesi; kullandığımız arabalarda ve daha bir çok sahip olmayı istediğimiz ve kullanmaktan zevk aldığımız endüstriyel nesnenin yapımında kullanılan bir madde olmakla birlikte; kanserojen özelliğiyle hayatımızda asla yer almasını istemeyeceğimiz bir kötülüğü de beraberinde getirebilmesiyle bu istenen-istenmeyen arasındaki paradoksun güzel bir örneğini oluşturur. Sönmez bazı üç boyutlu eserlerinde kullandığı epoksi, PVC ve pleksiglas malzemeleri de bu amaçla kullanmıştır.

“Doğrudan ölüm ve ölüm korkusunu işlediğim bazı üç boyutlu işlerde kullandım bu malzemeleri, kanserojen materyallerin gündelik hayatımızdaki yaygın kullanımı korkuyu sürekli besleyen bir şey. Epoksi gibi malzemeler örneğin ‘Cehennemin Kapıları’ adlı çalışmamda doğrudan ölüm metaforuna dahil aslında; epoksi kanser, kanser ölüm demek, ama bir yandan epoksi her dakika üstüne bastığımız zeminlerdeki ve ya kullandığımız arabalardaki kaplama malzemesi yani her an yanımızda ama biz aslında onu istemiyoruz. Ölümü de istemeyiz ama o her an yanımızda. Yaşamayı ve çalışmayı da muhtemelen anlamlı yapan da bu.”⁹⁵

1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’nden mezun olan Ilgım Veryeri; lisans eğitiminden sonra Amerika’ya giderek özellikle özgün baskı, kolaj ve Çin kolajı⁹⁶ teknikleri üzerinde yoğunlaştığı Yüksek Lisans eğitimini tamamlamıştır. Bunun yanı sıra sanatçı; 2005 yılında Amerika’daki Ulusal Kolaj Vakfı’nın düzenlediği 21. Ulusal Kolaj Vakfı Yarışmasında “Su Savaşı” adlı yapıtıyla bir ödül kazanmış ve aynı sene Hacettepe Üniversitesi’nde “Gravür’ün Ebru ve Kolaj ile Sentezi” üzerine Sanatta Yeterlilik Tezi’ni sunmuştur.

Sanatçı; deniz temalı eserlerinde sualtı dünyasına ait manzaraları içselleştirir ve soyutlar. Amacı sualtına ait imgeleri kullanarak kişinin iç dünyasının bir

⁹⁵ Bkz (11)

⁹⁶ Çin Kolajı: (Chine Collé) her tür basılı, çizili ya da fotografik malzemenin baskı sırasında gravür plakasının üzerine yerleştirilmek şartıyla arka yüzlerine sürülmüş tutkal sayesinde baskı kağıdına yapışmaları şartıyla gerçekleştirilir. Aynı zamanda basılan resim, baskı makinasından geçerken, bu parçaların üzerine de basılmış olur.

metaforunu yaratmak, “deniz ve deniz formlarını soyutlamak yoluyla bireyin ruhunda oluşan manzarayı resmetmek”⁹⁷ tir.

Sanatçı bu çalışmalarında doğaçlamadan kurguya doğru gider ve de şiir⁹⁸ ve müzik gibi sanatın başka dallarından esinlenir. Uzakdoğu Manzara Resmi’nden özellikle dolu-boş alanlar arasındaki ilişki açısından yararlanır, ebru tekniği ve Çin kolajıyla, Batılı bir teknik olan gravürü birleştirir. Ebru tekniğinin “suya değen kağıdın bir baskıya ancak tek bir kere uygulanabilir şekilde izinin elde edilmesi, büyüğü ve rastlantısal olması” ve de gravürün tam tersine “meşakkatli ve kuralcı oluşumu, hataya izin vermemesi” onun eserlerinde Doğu ve Batı anlayışları arasındaki farklılıkların simgesi gibidir.



Res. 4.4.8

Sanatçı; kolajı “Batılı bir kavram” olarak ele almaz. Kolajı; Uzakdoğu’da, Batıya nazaran çok daha eskilere uzanan kullanımıyla ve bir Türk Geleneksel Sanatı olan Kat’ı sanatıyla birlikte düşünür:

⁹⁷ VERYERİ , “Deniz /Deyim,Gravürün Ebru ve Kolajla Sentezi”, 50

⁹⁸ Şiirle kolajın ilişkisi için Bkz. Pierre Cabanne, “Kolajlar”,Enis Batur,”Modernizmin Serüveni, 329

“Ben kolaj tekniğinin her zaman Kübist’lerden öte bir oluşum olarak algılamak istiyorum. Kolaj bir şeyi kesmek veya bulmak ve yeni bir yere adapte etmek temelde. Hatta şöyle de diyebilirim, kolaj bambaşka kökenlerden gelmiş objelerde bir ortaklık aramak. Kolaj, bir sentez sanatı... Kat’ı sanatımız olsun, dünyadaki sayısız kağıt kesme geleneği olsun bana ilham veriyor.”⁹⁹

Sanatçı; gravür, ebru ve kolaj tekniklerini bir araya getirmedeki amaçlarını ise, aşağıdaki ifadesiyle açıklar:

“Gravür tekniğini içselleştirebilmek ve kalıp kavramını yumuşatabilmek için uzun zaman düşündüm. Ebru tekniğinin spontan oluşumu gravür ile çok iyi bir denge oluşturdu benim için. Kolaj ise tamamlayıcı ve zenginleştirici bir eleman olarak saatler harcanmış gravür ile birleştirildiğinde (özellikle CHINE-COLLE adındaki baskı sırasında yapılan kolaj tekniği) güçlü bir bütün elde edilmekte. Hiç bir elemanda, bir diğerinin özellikleri yok.”¹⁰⁰

Sanatçı soyutlanmış manzaralarını oluştururken, gözümüzün alışık olmadığı imgeleri de kurgularında kullanır. Doğal atmosferinden çıkartılan, kesilip ayrılan kimi zaman da ters çevrilen bu formlar böylece birincil anlamlarından sıyrılarak, tanınırlıkları yok edilerek bir açık anlamlılığa doğru yol alacaklardır. Örneğin “Aşk İş” isimli bir eserinde tropik bölgede yaşayan bir kuşun gagasını kesip, Çin kolajı yardımıyla resme adapte etmiştir. Böylece bu kırmızı form; bir gaga olarak algılanabilirliğini kaybetmiş, yumuşak kavisleri ve renkleriyle kompozisyonu tamamlayıcı bir öğeye dönüşmüştür. Veryeri bu işlemi yapmasındaki amacını aşağıdaki sözleriyle açıklar:

“Şekilleri alışıldık ortamlarından çıkartmak ve yeni konumlanmalarla sunmak, onları kafeslerinden çıkartmaya benzer. Böylece imgeler, soyut ve somut, anlam ve anlamsızlık arasında asılı kalırlar.”¹⁰¹

Veryeri; Çin kolajı ya da kolaj yöntemiyle eserine kattığı imgeleri seçerken rastlantısal davranmaz, gündelik hayatımızda sık karşılaştığımız ve sıradanlaştırdığımız imgeler yerine az rastlanan bir Selçuklu kapısı, katlanmış bir

⁹⁹ Sanatçıyla Mayıs 2008’de yaptığım görüşmeden

¹⁰⁰ Bkz. (21)

¹⁰¹ Bkz. (19) VERYERİ, 65

mendil gibi daha “ince ve feminen bir duyarlık taşıyan” nesnelere yönelir. Veryeri’nin çalışmalarında görülen hassaslık ve kırılganlığa olan övgü, yapıtlarında kullanılan zarif formlar sanatçının deyimiyle görünümünün tersine “ironik bir biçimde güçlü” temsil ederler.



Res 4.4.9

Yapıtlarında iğne oyaları,yemeniler de kullanan sanatçı; malzeme ve boya arasında kurulan ilişkiyi şu sözleriyle ifade eder:

“Malzeme kendi yaşanmışlığını izlememize izin verir. Zamandan bir kesit sunar, bir detay, bir iz.... Ayrıca bir kopma ve soyutlanma içinde yeni bir oluşuma da izin verir. İki yönlü bir kullanım adeta. Gerçek bir malzeme, boyadan

çok farklıdır. Ancak boya ile malzemeyi kontrol edebilir, şekillendirebiliriz. Tuval üzerinde öne çıkmasını da denetleyebileceğimizi düşünüyorum.”¹⁰²

Veryeri eserlerinde; sualtının keşfedilmemiş dünyasını, düşsel ve yarı soyut bir atmosferde resmeder. Bu eserler dantellerin ve iğne oyalarının hassaslığında, deniz altındaki bitkilerin kırılğan zarafetinde, gündelik yaşantımıza yaşarken fark edemediğimiz incelikleri, hassaslıkları, duyarlılıkları taşıma amacındadırlar.

Batı çıkışlı bir teknik olan gravür tekniği; bu yapıtlarda Doğu geleneğinden gelen ebru ve kolajın narin yapısıyla buluşur, birlikte güzelliği; sadelikte, zarafette ve unutulmuş olanda ararlar. Bir şeyler anlatmaktan ya da göstermekten çok bir şeyler hissettirmekle ilgili bir resim yaratır Veryeri, belki de bu yüzden eserleri Doğu'nun anlatımına yakındır.



Res 4.4.10

Onun resimleri; kırılğan bir ruhun kendini suda aks ettirmesi gibidir. Bu akis Batı'nın ve Doğu'nun unuttuğu bütün güzellikleri hatırlatırken bir yandan da hayatla

¹⁰² Bkz. (21)

hoayat mücadelesini de sürdürür çünkü “Okyanusun tabanındaki ekler; tonlarca suyun altında açarlar.”¹⁰³

Sonuç olarak; yağlıboya resim geleneğinin bütünlükçü anlayışını avant garde bir çıkışla yıkan ve “yeni deformasyon olanaklarının yaratıcısı olarak asamblaja, evre düzenlemesine, heykel ve mimarlık sentezi kavramlar ve eylem gösterilerine dönüşen evrim zincirinin anahtar unsuru”¹⁰⁴ olan kolaj ; günümüzün her türlü sanatsal biçim ve ifade serbestliğinin yaşandığı ortamında bu devrimci ve yıkıcı gücünü yitirmiş olmasına karşın “farklı kaynakları,birbirine zıt, birlikte düşünülemeyecek çelişkili olguları, kavramları, bütünlükleri bir araya getirebilme” gücüne sahip olmasıyla, ağdaş dünyaya uygun bir dil oluşturması açısından hala sıklıkla tercih edilmektedir.

BÖLÜM V

OLUşTURULAN ALIşMALARDA BOYA ve KOLAJ İLİşKİSİ:

“Papier Collé’nin amacı; doğadaki gerçeklikle yarışan resimdeki gerçekliği oluşturmak amacıyla farklı dokuların kompozisyona girebileceği fikrini vermektir. Trompe l’esprit(ruh/hal aldatmacası)’yi bulmak için trompe l’oeil (göz aldatmacası)’ den kurtulmaya çalıştık.Eğer bir gazete parçası; bir şişeye dönüşebiliyorsa, bu bize gazeteler ve şişeler arasındaki bağlantıyı kurmamızı sağlayan bir şey verir. Bu yerinden edilmiş obje; kendisi için yaratılmamış bir evrene girmiştir ve orada “tuhaflyğını” elinde bulundurur.Ve bu tuhaflyk insanların hakkında düşünmesini istediğimiz bir şeydir çünkü dünyamızın giderek daha tuhaf ve güven vermeyen bir yere dönüştüğünün bilincindeydik”¹⁰⁵

¹⁰³ Vera KHLEBNİKOVA, Ilgım Ververi-Alaca, Resim Sergisi,(Sergi Kataloğu)

¹⁰⁴ Pierre Cabanne

¹⁰⁵ HONOUR Hugh-FLEMING John (1984), “World History of Art”, 791

Picasso'nun bu sözü; bu eser metninin hazırlanması esnasında üretilen işlerde, kolaj kullanımının altında yatan nedenleri de özetliyor. Bir gazete parçasının, bir fotoğrafın bulunduğu yerden çıkarılarak boya resminin evrenine katılması, iki boyutlu bir gerçeklik yanılsaması yaratmaya çalışan resmin mantığını zorlar, resmin içeriye üç boyutlu bir pencere açmaya çalışan espas duygusu yıkılır, yerine karmaşık ve çelişkili bir gerçeklik bırakır.



Resim 5.1

Bu karmaşıklık ve belirlenemezlik; içinde bulunduğumuz yüzyılın duygusunu da özetler. Bir Rönesans resmine baktığımızda; Hümanizmin, Rasyonalizmin aydınlık dünyası görülür. Her şey yerli yerindedir, dikkatli ve analizci bir göz bütün gerçekliği belli bir düzen içinde betimlemiştir, klasik bir zarafet ve bütünle uyumlu bir denge duygusu hüküm sürmektedir, dünya bilim ve sanat yoluyla keşfedilmeye başlanmıştır, bilimin ve insan aklının zaferi sayesinde bir gün insan bütün bu düzeni açıklayabilecek güce erişecek ve evrenin sırlarının hakimi olacaktır. Oysa ki bilim ilerledikçe, teknoloji ve tıp giderek artan bir hızla insanın hayal bile edemeyeceği

sırları çözmeye başladıkça, aslında doğru sandığımız bilgilerin ne kadar da göreceli bir doğası olduğu ortaya çıkmaya başlar. Genel geçer doğru olarak kabul ettiğimiz en sağlam fizik kuralları bile belli teoriler tarafından belli durumlarda çürütülebiliyor, klonlama yöntemleriyle canlıları kopyalayabilecek derece ilerleyen bilim korku senaryolarıyla benliği ve kimliği sorgulamaya başlıyordur. Aklın hakimiyeti altındaki tek gerçekliği yansıtan ayna kırılmış, dünya paramparça bu aynanın yansımada binlerce kimliğe bürünmüştür.



Resim 5..2

İşte farklı malzemelerin; boya resminin dengeli ve uyumlu bütünlüğünü yok etme ve ona çoğul anlamlar yükleme çabası; bu çalışmalarda, gerçekliğin birden fazla yüzünün olduğunun metaforu olarak ele alınmıştır.

İkinci bir neden; basılı malzemeye en çok da reklam estetiğiyle, boya resminin kurduğu ilişkide yatar. J.Baudrillard; reklamlar, medya ve görüntüler aracılığıyla her şeyin bir gösterge sanayisine dönüştüğünü, her şeyin “estetikleştğini” söyler, ona göre “görülecek hiçbir şey olmayan bir görüntü bolluğu üretilmektedir.”¹⁰⁶ Reklam imgelerinin hayatımızdaki yeri; Yüksek Sanat’a ait imgelerin yerinden kat be kat fazladır.Başımızı çevirdiğimiz her yerde bir billboard, bir afiş, bir poster görürüz.

Eve giren gazete ve dergilerin çokluğundan rahatsız olmayla başlayan süreç, her gün binlerce imge, yazı, metin, renk ve dokunun bir göz atılıp tüketildikten sonra atılması; bir şekilde onlardan yararlanma düşüncesini doğurmuştur. Bunu onları incelemeye başlamak izlemiş, bir göz başka bir dokuyla buluştu, bir biçim bir renge anlam kazandırmıştır. Bu düzenli, enformasyon verme ya da tüketmeye teşvik etmekten başka bir amaç taşımayan görsellerden yeni kurgular yaratmak,onlara yeni anlamlar vermek önce eğlenceli bir oyunken daha sonraları; bu oluşturulan düzenlemeler sanatsal ifadenin yolunu açmıştır.

Doğadan gözlemleri direkt olarak tuvale taşımının; resim yapma amacını yeterince ifade edememesi, , boyamanın mekanik ve teknik yönünün anlatılmak istenenin önüne geçmesi, yeni bir gerçeklik oluşturma isteğinde yaşanan sıkıntılar, yeni bir konu oluşturmak isterken, konunun eserin önüne geçip, eseri fazla “edebî” kılması gibi sorunların kurguyla, ifade etmek istenen şeyle ilgili bir tıkanmayla sonuçlanması yeni bir teknik arayışını bir çözüm yolu olarak öne sürmüştür.

Kolaj tekniğinin otomatizmi, müthiş bir hızla bir anda şaşırtıcı beraberlikler doğurabilmesi, imgelerin zihindeki kalıplaşmış bir biçim anlayışından değil de kendi doğal atmosferlerinden kopup gelmelerindeki aykırılık durumu, doğaçlamayla gelen serbestlik yaratıcılığın tetiklenmesine neden oldu. Bu beraberlikler, zıtlıklar ve çarpışmalar bilinçaltında saklı kalan, varlıklarının farkında olunmayan binlerce konunun bir anda su yüzüne çıkabilmesini sağlamıştır.

¹⁰⁶ Jean BAUDRILLARD, “Kötülüğün Şeffaflığı”,çev.İşık Gergüden, 22-23

Kolaj tekniği ilk önce küçük ebattaki eskizlerle kullanılmaya başlanmıştır. Bu eskizlerde gazete ve dergilerden kesilmiş parçalar bir araya getirilip, gerekli yerlerde boyayla da müdahale edilerek bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu eskizlerden bazıları doğrudan boya ile tuvale aktarılmaya çalışılsa da, bu durum istenen sonucu vermemiştir. Fikrin oluştuğu ilk anın enerjisi, fotoğraf ve boyanın uyumsuzluğunun yarattığı aykırılık, farklı doku ve espas anlayışının oluşması, büyük eserdeki dolaysız aktarımın fazla planlı ve heyecansız olması bu fikirden vazgeçmeyle sonuçlanmıştır.

Ardından bu süreci; büyük tuvalle doğrudan fotoğrafik imgelerin yapıştırılmaya başlanması izlemiştir. Fotoğrafın; bir anın, bir karenin sonsuza kadar donmuş görüntüsü ve bu sayede ölümlülüğün ve zamanın geçişinin bir simgesi olması, buna karşıt olarak resminse, bir gerçekliğin (bir kişi yada bir doğa parçası) başka bir özne tarafından yeniden oluşturulmasıyla meydana gelmesi ve resme her bakıldığında bu gerçekliğin dinamik bir biçimde kendini yenilemesi durumu, fotoğrafla resmin ilişkisinde bir gizemin varlığını hissettirmiş ve yapıta bu gizem katılmak istenmiştir.

Modelden yapılan bir resmin; ressamın ve modelin ana göre değişen ruh durumlarını yansıtmasıyla fotoğrafa göre her zaman daha farklı bir canlılık, bir ölümlünün canlılığını taşıdığı (Bu yüzden fotoğraftan yapılan resimler donuklukları sayesinde hemen fark edilirler.) gerçeğinin bilincinde, expresif heyecanlar taşıyan boya anlayışıyla, fotoğraflardaki donuk ve hüzünlü gerçekliği birleştirerek yapıta yeni bir anlam kazandırmak amaçlanmıştır.

İlk yapılan kolaj eskizlerden biri olan “Katedral” (Resim 5.3) isimli kolaj eskiz; tanıdık bir kişiye ait olan bir fotoğrafı, Roma’daki Santo Pietro Katedrali’nin bir dergiden alınmış görüntüsüne nakledilerek oluşturulmuştur. Psişik ve metafizik olayları konu alan televizyon programlarına konu olan kilisede çekilmiş hayalet

fotoğraflarını andıran bu kolaj eskiz¹⁰⁷ de oluşan basit ve hesapsız birliktelik beklenmedik sonuçlar doğurmuştur. Fotoğraftaki kişi; biçimi belirsiz vücudu ve saklanmış yüzü ile dev bir erkek figürü, katedralin ortasında insanların üstünde dikilmekte ve akla Sistine Şapeli’nde yer alan Michelangelo’nun fresklerindeki erkek figürlerini getirmektedir. Bu dev figürün kilisedeki gözden kaçırılmaz varlığı “Neden Tanrı kavramı hep babadır ve erkektir?” sorusunu akıllara getirmekte ve fresklerde ve resimlerde betimlenen “Tanrı Baba”yı; bu sefer isimsiz ve tanınmayan bir erkek vücudunda Vatikan’daki Santo Pietro kilisesinde yeniden anmaktadır. Böylece; tanrısallık, din, erillik, iktidar ve güç; kolaj sayesinde bir karede, bir anda buluşmaktadır.



Resim 5.3

¹⁰⁷ . Bu tarz fotoğraflar bugünlerde de özellikleri fenomenleri konu olan tv programlarında çok yaygın olmaktadır. Söz konusu olan fotoğraflarda genellikle fotoğrafı çeken kişi, fotoğrafı çektiği anda orada olmayan bir figürün ya da bulanık bir silüetin, fotoğrafı bastırıldığında ortaya çıktığını ve de fotoğrafta beliriveren bu kimliği tanımlanamayan kişinin geçmişten gelen bir hayalet olduğu iddiasını ortaya atmaktadır.

Kolaj tekniğini ilk defa büyük bir tuvalde denenmesi ; “Uçak Kazası” adlı resimle (Resim 5.4) beraber olmuştur. Bu resimde kolaj tekniği yer yer, küçük alanlarda uygulanmıştır, fakat konunun belirlenmesinde ve kompozisyonun oluşmasında bu boyut olarak küçük olan kağıt parçalarındaki imgelerin yönlendirmesi büyük rol oynamaktadır.

Bu resimde kullanılan kuş figürü; çalışmalarda sıklıkla tekrarlanan bir motiftir. Kuşlar uçabilen canlılardır, uçabilmek doğadaki canlılar arasında onları ayrıcalıklı yapar. Göğe yükselbilme ve yer çekiminden kopabilme ruhsallığı ve ölümsüzlüğü de çağırıştırır .Bu resimde; biri uçan diğeryse ters dönmüş düşmekte olan iki kuş bulunmaktadır. Bu durum Furuğ Ferruhzad’ın bir şiirini anımsatır:



Res. 5.4

Kuş ölümlüdür

Canım sıkılıyor

Canım sıkılıyor

Balkona çıkıyorum ve parmaklarımı

Gecenin gergin derisine çekiyorum

İlişki ışıkları sönmüştür

İlişki ışıkları sönmüştür

Kimse beni

Güneşle tanıştırmayacak

Kimse beni serçelerin konukluğuna götürmeyecek

Uçmayı anımsa

Kuş ölümlüdür¹⁰⁸

Bu şiirde olduğu gibi “uçabilme” gücüne sahip bir canlının ölümlülüğünün trajikliği, uçmak kadar güzel ve özgürleştirici bir eylem olan umudun tükenişinin bir metaforudur. Uçabilmek ve düşmek, hayal kurmak ve bulunduğu gerçeklikten kopamayıp yer çekimine yenik düşmek. Arka planda kuş bakışı bir açıyla kentin görüntüsü ve bir kuşun kanatlarında ortasından ikiye bölünmüş bir uçak. Bu durum; insanoğlunun kuşlar gibi uçabildiğini ama kuşların ölümlü olduğu gerçeği gibi uçakların da düşebileceği gerçeğini akla getirir.

Bazı resimlerde; kolaj unsuru arka planda bir doku oluşturacak şekilde doğaçlama bir biçimde sıralanarak, üst üste bindirilerek resmin yüzeyine yapıştırılan dergilerden kesilmiş parçaların, boyayla müdahale edilerek bir kurguya dönüştürülmesiyle sonuçlanan bir etkinliktir. Burada sorulabilecek soru bu resimlerde neden kolaj kullanıldığı, resmin yüzeyine yapıştırılan dergilerden kesilmiş

¹⁰⁸Furuğ FERRUHZAD, “Ve Yaralarım Aşktandır”, Çev. Haşim Hüsrevşahi, 174

imgelerin, “gerçeklik fragmanlarının” resme ne katkısı olduğudur. Bu parçalar; her biri farklı gerçekliklere ait söylemler, referanslardır. Yarı şeffaf akrilik boyayla inşa edilmiş kurgusal bir dünya vardır, resme uzaktan bakıldığında, örneğin yan yana yürüyen iki figür arkada ıssız bırakılmış geniş bir doğa parçası, kuşlar..Oysa ki yaklaşıldığında yapıştırılmış, birbirinden bağımsız, kopuk onlarca imgeyi fark edilir, onlar farklı dünyalardan kesilip çıkartılmış, üstte yaratılmış bir kurgunun ince boya katmanları arkasında saklanan ve izleyene başka başka hikayeler fısıldayan notlardır.



Resim 5.5

Böyle oluşturulmuş bir resmin yapısını insanın bilinçaltına ve bilinç üstüne benzetilebilir. Bir göstergeler bombardımanı altında yaşanmaktadır, çevreden bireye televizyon, medya, internet aracılığıyla sürekli bir bilgi yığını empoze edilmektedir .Bütün bu göstergeler bilinçaltında birikir, farkında olmadan kişiliği ve yaşantıyı

etkilerler. Tıpkı bu resimdeki gibi (bkz. Res 5.5); hayatımız saydam boya akıtmalarıyla kurgulanmış bir gerçekliktir, bu boyaların altından da sayısız gerçeklik parçaları gözükmemektedir, hepsi birbirinden bağımsız, kopuk ve paramparça, oluşturulan bütüne huzursuz varlıklarıyla katkıda bulunmaktadır.

“Gelin ve Damat” (Resim 5.6) isimli resim de böyle bir yöntemle geliştirilmiş bir resimdir. Bir otomatizm anlayışıyla tuvalin en alt yüzeyinde bir araya getirilen imgeler, daha sonra koyu açık ve renk dengelerini de hesaplayarak bir kurguya dönüştürülmüştür. Resim, ilk başlangıç aşamasında doğaçlama bir teknikle başlandığı için soyut ekspresyonist resimleri andırmaktadır fakat sonra kurguya yönelik müdahaleler ve betimleyici bir anlayışın benimsenmesiyle bu soyut yüzey, mekan duygusuna sahip bir resme dönüştürülmüştür.

Resmin alt katmanlarında kullanılan, kimi zaman üzerleri boyanan kimi zaman da hiç müdahale edilmeyen bu kağıt parçaları bazen de bize resmin ‘bütünsel kurgusunun dışında bir şeyler fısıldamanın’ tersine bu kurgunun oluşturulmasına da yardım ederler, “gelin”in portresini oluşturan bir kozmetik reklamından kesilmiş yüz gibi. Bu anlamda hüznölüdürler, kadında ‘güzel olma, beğenilme, seyretilme’ isteğini uyandırma amacı güden bir reklamdan bol ‘photoshop’ müdahaleleri ve makyajla idealize edilen aldatıcı bir güzellik, şimdi tedirgin ve geleceğinin meçhul olduğu bir ortamda törensel kurban edilişini bekleyen bir koyun gibidir. (Kültürümüzde gelinin de tıpkı kurbanlık koyun gibi ellerinin kınalanması da üzerinde düşünülmesi gereken ayrı bir göstergedir.) Arka plandaki Arapça yazılar ve kuş da belli simgesel öğeler olarak izleyenin bakış açısına göre değerlendirilmesine sunulmaktadır.

Resmin genel atmosferinden bahsetmek istersek; kızıl bir ışığın hakim olduğu bir peyzajda birbirine karışmış yüzleriyle gelin ve damat durmaktadır. Havada nereden geleceği belli olmayan bir tehlikenin gerginliği hakimdir ve bu resimde kullanılan renklere de yansımıştır. Bu kaotik ortamda birlikte neyi beklemektedirler? Birlikte olup birbirlerinden güç almak mı istemektedirler? Yoksa bu iki figür; aynı bireyin düşmanca ve karmakarışık bir dünyaya karşı bir arada tutmaya çalıştığı erkek ve dişi

egoları mıdır? Ya da erkek ve kadın rollerinin hayatı kavrayış farklılıkları mı sorgulanmaktadır?

Figürlerin arkasında kanatlarını açmış bir kuşu andıran soyut bir biçim; gökyüzünde hareketsiz bir biçimde asılı durmaktadır. Bir uçurtma misali havada duran bu biçimin hareketsizliği resmin gergin atmosferine bir de “zamanın donmuşluğu” hissini ekler. Kartal amblemlerini de andıran bu biçim; bütün



Resim 5.6

parçaların görünmez iplerle kendisine bağlı olduğu iktidarın, güç merkezinin, kontrol mekanizmalarının bir simgesi olarak tüm mekanı kocaman kanatlarının gölgesinin altında bırakmakta ve de gelin ve damadın görmezden gelemeyeceği bir gerçeklik olarak hemen arkalarında belirlemektedir.

Genel olarak bu çalışmaya bakıldığında; yükselen İslamcılık, terör, doğal afetler, politik umutsuzluk sendromlarıyla bezeli bir dış dünyayla kuşların konuştuğu, mistizmle doğanın birbirine karıştığı düşsel bir iç dünya birbirinin içine geçtiği, kadın, erkek, evlilik, aile kurumu ve de aşkın hatırlandığı ve bütün bunların tüketim kültürünün diline ait imgelerin üzerine inşa edilmeye çalışıldığı gözlemlenir.

Resimlerde hayvan figürlerini ve onların insanlarla ve doğayla ilişkilerini kurgulamayı tercih etmenin nedeni; hayvanların “sessiz tanıklığı”na dikkat çekmek istenmesidir. Hayvanlar; tükenen doğaya, hızlı ve karmaşık metropol yaşantısına sadece tanıklık eder. Belki de söyleyecek sözleri vardır ama biz onların gizemli dillerin anlayamayız. Özellikle resimlerde sık tekrarlanan “karga” motifi; birçok kültürde ölüm, uğursuzluk, kötülük ve günah simgesi olmasına rağmen, bir “hikaye anlatıcısı” olarak ele alınmakta, zekası ve uzun ömrüyle bilinen bu hayvan izleyenlere anlaşılamayan kuş dilinde kente ait hikayeler anlatmaktadır.



Resim 5.7

“İstanbul Hatırası”(Resim 5.7) isimli resim; kent üzerine yapılan üçüncü büyük kolajdır. Bu resimde diğerlerinden farklı olarak kolaj malzemeleri bütün kurguyu oluşturmaktadır, boya sadece kompozisyonu toparlamak amacıyla ikinci planda kullanılmıştır. Bu resim; saatlerden, ilk çağ hayvanlarının iskeletlerinden, Orhan Pamuk’un “Kara Kitap”ında anlattığı boğazın serin sularında nelerin gömülü olduğundan bahsetmektedir. Bir yandan da bir otoportre olma özelliği taşır, boyayla yapılmamış, soluk bir A4 kağıdına bilgisayar yazıcısından çıkış alınmış hüznü soluk bir yüzden oluşan bir otoportre. Figürün kalbi; aslında bir gezi dergisinden kesilen denizaltı görüntüsüne ait kabuklu bir deniz canlısından türetilmiştir. Tıpkı arkadaki fosilleşmiş izlenimi veren boğaz kıyılarında olduğu gibi. Boğazın sularından çıkmakta olan figürün kalbinin bir deniz canlısına ait olması da yine hesaplanmamış bir tesadüftür.

Bu figür saltanat kayıklarında söylenen şarkılara eşlik etmekte, boğazın kıyılarında geceleri havaya atılan havai fişeklerden söz etmektedir. Üstü başı yosunludur ve kafasında Bizans kiliselerindeki ikonlardan alınmış altın yaldızdan tacı taşımaktadır.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, kolaj tekniği anlatıma; farklı dokular oluşturma, geleneksel espasa yeni bir anlam vermesi, fotoğrafla resim arasındaki ilişkiyi vurgulaması, tüketim kültürüne ve medyaya ait görsel imgelerin eserlerde yansımalarını bulmasını sağlaması, bilinçsiz tesadüflerden yeni anlamlar ve fikirler doğurması, farklı bütünlüklere ait ve birbiriyle ilgisiz görünen imgelerin yeni çağrışımlara yol açarak anlatımı zenginleştirilmesi, kurguda ve fikrin ortaya çıkışında belli bir hız sağlaması açısından katkıda bulunmuştur.

BÖLÜM VI:

SONUÇ

Peter Burger, Avant garde Kuramı'nda 20. yüzyılın sanatına yön verecek en temel iki avant garde çıkışı, montaj kavramıyla ilintili olarak Picasso'nun papier collé'lerinde ve John Heartfield'in fotomontajlarında karşılaştırarak inceler.

“Montajın ilk kez Kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüfi değildir. Modern resimde, Rönesans'tan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir Kübizm. Picasso ile Braque'ın Birinci Dünya Savaşı öncesinde yarattıkları papier collé'lerde daima iki teknik arasındaki karşıtlık söz konusudur. Bir yanda tuvalin üstüne yapıştırılan bir gerçeklik fragmanının (hasır bir sepet yada duvar kağıdı) “yanılsamacılığı”, öte yanda tasvir edilen nesnelerin ifade edildiği kübist tekniğin “soyutlamacılığı”. Aynı dönemde montaj tekniğini kullanmadan ortaya koydukları resimlerde de bu karşıtlığa rastlanması, iki sanatçının söz konusu karşıtlığa önem verdiğini gösterir.

İlk montaj resimlerinde yaratılmak istenen estetik etkileri saptamaya çalışırken çok dikkatli olmak gerekiyor. Bir resmin üzerine gazete kağıdı yapıştırmak, kuşkusuz provokatif bir unsur içerir. Ama bu unsuru abartmamak gerek; çünkü bu, gerçeklik fragmanları büyük ölçüde estetik kompozisyona tabidir-tek tek unsurlar (hacim,renkler,vs..) arasında denge kurmaya çalışan bir kompozisyonudur. Burada amaç, en iyi şekilde,sonucuna ulaşmamış bir amaç olarak tanımlanabilir: Gerçekliği resmeden organik eser ortadan kaldırılmıştır ama tarihsel avangard hareketlerinde olduğu gibi sanatın sorgulanması söz konusu değildir. Estetik bir nesne yaratma amacı aşıkardır ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanmayacaktır.”¹⁰⁹

Picasso resmini oluştururken; sanatın, sanatta estetiğin yerinin sorgulanmasına başvurmamıştır fakat resmi, gerçeği taklit eden, onu iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu bir illüzyonunu yaratmaya çalışan gelenekten ayırarak soyut ve soyutlamanın önünü açmıştır. Heartfield'in fotomontajlarında ise herhangi bir sanatsal estetik unsuru aranmaz, o sadece politik amaçlar taşıyan mesajını kolajın

¹⁰⁹ Peter BURGER, “Avant garde Kuramı”, Çev.Erol Özbek, 140-143

çarpıcılığını ve çok anlamlılığa olan vurguları kolaylıkla oluşturabilmesini kullanarak ileten “anti-estetik” bir sanat tavrı geliştirmiştir.

“Heartfield’in fotomontajları bambaşka bir montaj tipini temsil eder. Bunların birincil özelliği estetik nesne değil, okunacak imgeler olmalarıdır. Heartfield eski amblem tekniğine başvurmuş, bu tekniği siyasal amaçla kullanmıştır. Amblem, bir imge ile iki değişik metin parçasını biraraya getirir: Metinlerden biri (çoğunlukla imalı) bir başlık (inscriptio), diğeri de daha uzun bir açıklamadır (subscriptio). Örneğin Hitler konuşmaktadır, göğüs kafesinde madeni paralardan oluşan bir yemek borusu seçilmektedir. Inscriptio: “Üst-insan Adolf”. Subscriptio: “altın yutar, boş konuşur”.. Açık siyasal mesaj ve anti-estetik unsur, Heartfield’in montajlarının karakteristik özelliğidir.”¹¹⁰

Türkiye’ye dönersek, Dada ve Neo-dada gibi karşı-sanat tavırlarının batıdaki gibi sistemli olarak gelişemediği ve batıdan çok daha geç bir tarihte yankılarını bulduğu gözlemlenir. 1965 yılında kolajı kavramsal ve anlama yönelik bir sanat anlayışı çerçevesinde kullanan Altan Gürman dışında 1980’lere kadar anlamın estetik kaygının önüne geçtiği bu ikinci eğilimde bir örnek pek görülmez.

Kaldı ki; Picasso’nun kolajla birlikte “resim uzamının bölünmemiş bir süreklilik (continuum) olarak biçimlendirilmesine son veren” ve “bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının öznelliğiyle biçimlendirilmiş resim birliğinin ortadan kaldırıldığı”¹¹¹ anlayışı, kübizmin bir yorumunu sunan D Grubu sanatçıları tarafından bile yeterince iyi anlaşılamamıştır.

Bunun nedenlerinden biri Batı’nın temeli Rönesans’a dayanan 600 yıllık birikiminin karşısında, sadece 200 yıla yayılan bir süreçte şekillenen Türk Resim Tarihi’nin bu aşamaları kendi iç dinamiklerine göre oluşturması gerekliliğidir. Soyut ve Soyutlamanın nakışlarda, çinilerde, minyatürlerde ve diğer Türk Geleneksel Sanatlarında çok eskilerden beri varlığı ve kolajın da; Kaat’ı adı verilen, 14. yüzyılda Anadolu’da başlayan, kağıt oyma ve kesme sanatımızla bu topraklarda Batı’dan çok daha önceki tarihlere dayanan bir geçmişe sahip olduğu gerçeğine rağmen, Türk

¹¹⁰ Bkz (1) BÜRGER, 144

¹¹¹ Bkz (1) BÜRGER, 146

Resmi; Batı Modernizm'inin getirdiği Soyut anlayışını ve kolaj tekniğini benimsemekte Batı'ya nazaran çok daha çekimser davranmıştır.

Kolaj tekniği; Türkiye'de yaygınlaşmaya 1980'li yıllarda başlar. Bu tarihten önce, 1960'larda, döneminin biçimsel dilini aşan kolajlar gerçekleştiren Erol Akyavaş'ın kendi Doğu geleneklerini de Batı'yı bildiği kadar özümseyebilmiş olması onun bu alanda öncülüğünü doğuran bir nedendir. 1970'li yıllarda Pop Sanat eğilimini Türkiye'ye taşıyan Özdemir Altan, Burhan Doğançay gibi sanatçılar da; yapıtlarında kolaj kullanımına sıkça rastlanan öncü sanatçılardandır. 1980'lerden günümüze kolajı, eserlerinden asla ayrılamayan bir temel unsur olarak düşünebileceğimiz Bedri Baykam da; Expresyonizm'i, Kavramsal Sanatı, Siyasal Sanat'ı, mekan düzenlemesini, birbirinden bağımsız bir çok unsuru bir araya getirerek bir sanat tavrı oluşturmuş bir sanatçıdır.

Kolaj tekniği; kolaycı bir teknik olduğu, yağlıboya kadar dayanıklı bir malzeme olmadığı gibi gerekçelerle Türk Sanat Piyasası'nda uzun yıllar kabul görmemiş ve kolajla uğraşan sanatçılar alıcı kesimin dar bakış açıları nedeniyle zorluklarla karşılaşmışlardır. 1980'li yıllarda başlayan Güncel Sanat eğilimleriyle, sanat nesnesinin dışlanması, geleneksel yağlıboya resim ve heykelden Kavramsal Sanat, Performans Sanatı gibi “nesnesiz” ve biçimciliğin dışlandığı anlayışlara dönülmesiyle Türk Sanat Piyasası'ndaki yaklaşım ve anlayışlar da değişmeye başlar. Artık kolaj, asamblaj, bulunmuş nesne, tuval ve boya gibi geleneksel sanat gereçlerinden farklı malzemelerle üretilen işlere daha çok rağbet gösterilmeye başlanır.

Günümüz sanat ortamında; Batı'da 1960'lı ve 1970'li yılların özgür ruhuyla ortaya çıkmış olan, “her şeyin sanat olabileceği” görüşünün etkileri görülür. Böyle bir ortamda, neyin sanatsal değer taşıdığı, neyin taşımadığına karar vermek oldukça güçtür. Bunun saptamasını doğru bir şekilde yapabilmek, sanatçının tek bir yapıtının izlenmesi yerine, bütün yaratım sürecinin ve bu süreci etkileyen yaşantısının gözlemlenmesiyle mümkündür. Çünkü ancak bu sayede sanatçının mesajını iletmedeki içtenliği; bir tartışma konusu olmaktan çıkar.

Bu nedenle; oluşturulan çalışmalarda neler ifade edilmek istendiği, hangi süreçlerden geçilerek bu noktaya gelindiği ve de “doğru anlaşılma” ihtiyacı bu eser metnini yazmadaki birincil amaçtır.

Kolaj tekniği; tek başlarına sanatsal değer taşıyamayan hazır malzemelerin iki boyutlu bir yüzey üzerinde düzenlenmesiyle meydana gelir ve sanatsal üretim sürecini sadece bir “kompoze etme” etkinliğine indirger, bu yüzden bir çokları tarafından hafife alınan bir tekniktir. Fakat her akademik figüratif eğitim sürecinden geçen kişinin farkında olacağı nokta; “kompoze etme” etkinliğinin bir yapıtı oluşturmada en önemli ve en zor nokta oluşudur. Denge, kompozisyon, bütün ve ayrıntıların ilişkisi, açık-koyu, renk dağılımı gibi resim sanatına ait genel görsel kurallar hakkında duyarlılığı ve bilgisi yeterince gelişmeyen bir kişi, kompoze etme etkinliğinde yetkinliğe ulaşmakta güçlük çeker ve de farklı malzemeleri, boyar maddeyle uyumlu kılmak, onları bütünlüğü ve genel armoniyi bozmayacak bir biçimde yerleştirmekte zorlanır.

Kolajı; boya resminden ayıran en önemli farklar ise; yapıta bulunmuş malzemeyi, gerçeklik parçalarını katması ve de yapıta farklı öğeler sokarak doku zenginliği yaratmasıdır. Bir yağlıboya resimde betimlenen bakır parçası, bir parça ip ya da bir hayvan kürkü parçası ile gerçekten oraya konmuş bir bakır, ip ya da kürk parçası arasında büyük bir algısal fark vardır. İlkinde betimlenen şey; her ne kadar gerçekmiş gibi kılınmış ve üç boyut etkisi verilmişse de yakından baktığımızda sadece boya pigmentlerinden oluşan düz bir yüzeydir. Yapıtla aramıza ressamın maharetine karşı duyduğumuz saygı ve beğeni girmektedir ve bu da belki de yaratılan imgeye uzaklaşma nedenidir. Örneğin Rembrandt’ın çengelde asılı duran et resimlerini gördüğümüzde, bu aşkın sanat yapıtının karşısında bir yücelme duygusu hissederiz. Oysa kasapta çengelde asılı duran et, sadece ettir, bizi iğrendirir ya da karnımızı acıktırır.

Hazır nesne olarak bir materyalin kullanımı ise tamamen sanatın farklı bir alanına girer. Sanatçı tarafından kendi bağlamından kopartılarak tamamen bambaşka

bir evrene fırlatılmış olan bu nesne; maddesel özellikleriyle karşımızdadır. Kendisiyle aramızda hiçbir mesafe yoktur, ne ressamın maharetli elleri ne de boyanın görsel oyunlar yaratan maddesel varlığı. Bu cismanî özellikleriyle materyal; beynimizde direkt olarak çağrışımlar uyandırır. Tüylü bir şeyse dokunmak isteriz, bir gazete parçasıysa dokusunu elimizle hisseder, kokusunu hatta tadını bile bilebiliriz. Materyalin gücü buradan ileri gelir. Bir ifade biçimi olarak salt gerçekliği sanatın dünyasına taşır.

Bu metnin hazırlanma esnasında oluşturulan çalışmalarda temel öge; kolajı kullanırken “ressamca” tavidan vazgeçilmemiş oluşudur. Kolaj; bu çalışmalara bir zenginlik olarak girmiş ve kurguya katkıda bulunmuştur. Anlatmak istenen ve yorumlanan gerçeklik yanılışmasının içerisinde aykırı bir öge olarak resmin gerilimini arttırmaktadır.

Kolaj tekniği; birbirinden farklı alanların, durumların, değişik yorum parçacıklarının, birbirine zıt öğelerin, tek başlarına anlam üretemeyecek aidiyeti yok edilmiş yapıların, belli bir tema ve kavram çerçevesinde buluşturulmasıdır. Bu bağlamda kolaj; edebiyatta ve müzikte de kullanılmıştır hatta sinemadaki montaj tekniği de kavram olarak kolajla aynı kökenden gelmektedir. Bu kadar geniş bir alanı kapsayan kolaj kavramı bir teknik olmaktan öte hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır ve bu yüzden de vazgeçilemez bir öğedir.

VII: KAYNAKÇA:

BATUR Enis, (1997), “Modernizmin Serüveni”, Yapı Kredi yay., İstanbul

BAUDRILLARD Jean,(1993), “Kötülüğün Şeffaflığı”, çev. Işık Gergüden, Ayrıntı yay., İstanbul

BERGER John (1972), Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul

BERK N.-TURANİ A. (1981), “Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, Cilt 2, Tıglat yay., İstanbul

BEYKAL Canan (Şubat 1991), “Altan Gürman, Derimod Kültür Merkezi Sergisi”, (Sergi Kataloğu), İstanbul

BEYKAL CANAN (2006), Sabri Berkel Dönemler II (1955-1990),Yapı Kredi Yay.Sergi Kitapları Dizisi, İstanbul

BÜRGER Peter, (1974), Avangard Kuramı, Çev.:Erol Özbek, İletişim Yay.,2003, İstanbul

DEBORD GUY,(1977), Gösteri Toplumu, Çev.Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay.,İstanbul

ERDEMÇİ Fulya (2007), “Modern ve Ötesi Sergisi , Santral İstanbul”, (Sergi Kataloğu), İstanbul Bilgi Üniversitesi yay.,İstanbul

ERGÜVEN Mehmet (1995) “Ergin İnan”,Enlem Yay.,Ankara

ERİNÇ Sıtkı M., (1990), “Zeki Faik İzer 1905-1988” , Türkiye Halk Bankası Yay., Ankara,

EROĞLU Özkan,(2000), “Özdemir Altan 1984-2000”, Cilt II, Bilim Sanat Galerisi Yay.,İstanbul

ERZEN Nejdet Jale,(Haziran 1995),”Erol Akyavaş”, Enlem yay.,Ankara

FERRUHZAD Furuğ, “Ve Yaralarım Aşıktandır”,Çev.Haşim Hüsrevşahi, Öteki Yayınevi, 1993, İstanbul

GİRAY Kıymet (2001), “Ergin İnan”,Türkiye İş Bankası Yay.,İstanbul

HONOUR Hugh-FLEMING John (1984), “World History of Art”, 5.Baskı, Laurence King Publishing, Londra

HOPKINS David (2000), “After Modern Art 1945-2000”, Oxford University Press, New York

İNAL Gülseli,(1995), Utku Varlık, Bilim Sanat Galerisi yay., İstanbul

KOÇAK Orhan,(2007), “Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.,İstanbul

LAURO di Stephen(1984), “Doğançay”, Alpine Fine Arts Collection Ltd.,New York

MADRA Beral , “Erol Akyavaş ,Yaşamı ve Yapıtları/Seçme Yapıtlar”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayını,Ekim 2000,İstanbul

- OKTAY Ahmet(2002), “Resim Yazıları”,Bilim Sanat Galerisi Yay.,İstanbul
- ÖZSEZGİN Kaya, (2001), “Lütfü Günay”, Bilim Sanat Galerisi Yay., İstanbul
- PASSERON René (1982), “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev.Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul
- SMITH Edward Lucie (1969), “Movements in Art Since 1945”, Thames and Hudson, Londra
- SONNTAG Susan, “Fotoğraf Üzerine”, Altıkırkbeş, , çev:Reha Akçakaya, İstanbul,1993
- TAYLOR Brandon (2004), “Collage, The Making of the Modern Art”, Thames and Hudson, Londra;
- TURANİ Adnan (1995),”Zeki Faik İzer”,Enlem yay.,Ankara
- TURANİ A.-EROL T.,vd.(1988), “A History of Turkish Painting”, Tıglat yay., İstanbul
- VERGİNE Lea (1996), “Art on the Cutting Edge”, Skira, Milano
- VERGİNE Lea (2007), “When Thrash Becomes Art”, Skira, Milano
- VERYERİ Ilgım(2005), “Deniz /Deyim,Gravürün Ebru ve Kolajla Sentezi”,Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması Raporu , Ankara
- ZEYTİNOĞLU Emre(Nisan 2004), “İrfan Önürmen”, Pi Artworks, İstanbul
- Makale:
- EROĞLU Özkan, “ Burhan Doğançay Üzerine”, www.ozkaneroglu.com
- GREENBERG Clement (1959), “ Collage”,Art and Culture
- MADRA Beral, (2005), 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, www.btmadra.com
- ÖZSEZGİN Kaya (1983), “50 yıl Sonra D Grubu”,Milliyet Sanat, Sayı 82, Ekim 1983
- ROSE Barbara, (1994) “Kaos ve Entropi” ,Çev. K.İskender, Sanat Çevresi, 186.sayı, Nisan 1994,
- SCHMIED Wieland,“Doğu Batıya karşı,Erol Akyavaş’ın anısına”, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları,İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları,Ekim 2000,İstanbul

Söyleşi:

AKYAVAŞ Erol, Milliyet Gazetesi, Aralık 1987

ALTAN Özdemir, Antik Dekor Sayı 22, syf.136-137,5 Şubat 2007

ALTAN Özdemir, Yusuf Taktak, Mustafa Ata, Gökhan Anlağan, Alaattin Aksoy söyleşisi, Lami Sanat, Ocak 1990, Sayı:13

İNAN Ergin , Vizyon, Tem/Agu., 1991, İstanbul, Nur Nirven'le konuşma

Katalog:

ALTAN Özdemir, “Köpek Gezdirmeye Alanları Yaygınlaştırma Projesi”, Yapı Kredi Bankası, (Sergi Kataloğu), İstanbul, 1992

ATAGÖK Tomur, “Yağlıboyadan Desene, Desenden Kolaja Zeki Faik İzer”, Zeki Faik İzer “Kolajlar” Resim Sergisi, Kare Sanat Galerisi, 12 Ocak-28 Şubat 2007, (Sergi Kataloğu), İstanbul

BAYKAM Bedri ; “Yaşayan Sanat Üzerine”, “Bunlar Daha Önce Yapıldı”, Baykam 1. İstanbul Bienali sergi kataloğu, 1987

EDGÜ Ferit, “Ergin İnan’ın dünyası, İnsan Kosmos El/Ayak Mektuplar”, Ergin İnan Vakko Aralık 1990 Sergisi Kataloğu, İstanbul

EVİNER İnci, Yapı Kredi Sergi Salonu, “Hiçbir yer/Gövde/Burası” Sergi Kataloğu , 1 Mart-25 Mart 1998, İstanbul

KHLEBNİKOVA Vera, “İlgim Veryeri-Alaca, Resim Sergisi”, TEM Sanat Galerisi, 10 Mart-5 Nisan 2008, Sergi Kataloğu, İstanbul

MADRA Beral, “İnci Eviner, Şefkat ve Haset”, Galeri Nev, Ekim 1998, Sergi Kataloğu

ROTELLA Mimmo, 1977 Kataloğu, Il Collezionista, Edizioni 1, Roma

SÖNMEZ Şevket, “Şevket Sönmez, Sıcak İnjesiyon”, Galeri Xist , 15 Mayıs-14 Haziran 2008, (Sergi Kataloğu), İstanbul

Web:

www.gregkucera.com

www.ozdemiraltan.com

www.tate.org

www.arkitera.com

www.btmadra.com

www.bedribaykam.com

www.ozkaneroglu.com

VIII: ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Deniz Güvensoy

Doğum yeri ve tarihi: Ankara, 1981

Eğitim Durumu:

Yüksek Lisans: 2005- MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı

Lisans: 1999-2005 MSGSÜ Resim Bölümü

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce, İtalyanca, Fransızca

Etkinlikler

2007 Association Saint Henri, Sanat Kampı, Toulouse, Fransa

2004 14. Tüyap Sanat Fuarı; MSGSÜ Öğrencileri Karma Sergisi

2003 Art-İstanbul Sanat Fuarı, Royal Talens Resim Yarışması Sergisi

2003 13. Tüyap Sanat Fuarı; Royal Talens Resim Yarışması Sergisi

Ödül

2003 Royal Talens Resim Yarışması Soft Pastel Dalında Türkiye Birincisi

İletişim

E-posta: denizgu@yahoo.com