



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE KOLAJ:
SANATÇILAR VE UYGULAMALAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kardelen KILINÇ

BURSA – 2019



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANAT DALI

**2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE KOLAJ:
SANATÇILAR VE UYGULAMALAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kardelen KILINÇ

Danışman:

Doç. Sezin TÜRK KAYA

BURSA – 2019

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Resim .Anabilim / Resim Ana sanat Dalı, Resim. Bilim Dalı'nda 701464001. numaralı **Kardelen KILINÇ** 'ın hazırladığı “**2000’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE KOLAJ: SANATÇILAR VE UYGULAMALAR**” konulu **yüksek lisans**.....
(Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik Tezi / Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, **26.08/2019** günü **14.00 - 16.00** saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının **başarılı**.....
(başarılı / başarısız) olduğuna **oybirliği**..... (oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.



Doç. Sezin TÜRK KAYA

Bursa Uludağ Üniversitesi
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)



Prof. Neslihan ERDOĞDU

Sakarya Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Nuri YAVUZ
Bursa Uludağ Üniversitesi

26.08/2019

İNTİHAL YAZILIM RAPORU

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

.....ÖRSİN.....ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 29/07/2019

Tez Başlığı / Konusu:2000'li Yıllarda Türkiye'de
.....Kolaj, Sanatçılar Ve Uygulamalar.....

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 185 sayfalık kısmına ilişkin, 29/07/2019 tarihinde şahsım tarafındanTurnitin..... adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 18.. 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı : Kardelen KILINÇ
Öğrenci No : 701464001
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Programı : Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans Öğrencisi



Danışman : Doç. Sezin TÜRK KAYA

Tarih : 24.09.2019



*Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak sunduğum “2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

24.09.2019


Adı Soyadı:	Kardelen KILINÇ
Öğrenci No:	701464001
Anabilim Dalı:	Resim
Programı:	Resim
Statüsü:	Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Kardelen KILINÇ
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler Anabilim Dalı
Bilim Dalı : Resim Bilim Dalı
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : XIX + 185
Mezuniyet Tarihi :
Tez Danışmanı : Doç. Sezin TÜRK KAYA

2000’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE KOLAJ: SANATÇILAR VE UYGULAMALAR

Kolaj tekniği, geleneksel pentür uygulamalarının hakimiyetinde olan resim sanatına, 20. yüzyılda gündelik malzemenin dahil edilmesiyle bir devrim yarattı. Artan sanayileşmeyle birlikte değişen toplumsal ihtiyaçların sanat ortamına yansması ve teknolojiadaki gelişmelerin paralelinde sanatta farklı ifade biçimlerinin gelişmesinin sonucu olarak kendisine yer bulan kolaj, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Disiplinlerarası sanat anlayışının hakim olduğu günümüz sanatında kolaj, teknolojik ilerlemeler ile birlikte Türk ve Dünya sanatında güncelliğini korumaktadır. Yapılan araştırmada kolaj ile ilgili yazılı kaynakların daha çok batı sanatı ve sanatçıları merkezinde ele alındığı saptandı. Bu doğrultuda çalışmanın amacı; Kolaj tekniğinin Türkiye’deki resim sanatındaki yerini, gelişimini ve Türkiye’deki sanatçıların kolaj kullanım şekillerini açıklamaktır.

Bu araştırmada, 20. Yüzyılda Kübizmle sanat tarihine giren ve günümüzde de önemli bir ifade aracı olarak varlığını devam ettiren kolajın tarihsel süreç içindeki değişimi, 1940 sonrası Dünya sanatındaki uygulama biçimleri, diğer sanat pratiklerindeki yeri, Türk sanatındaki yansımaları araştırıldı. Çalışma kapsamında Türkiye’de üretim yapan 14 güncel sanatçının kolaj eserleri ve kolaj tekniğini kullanım biçimleri detaylı bir şekilde incelendi.

Tezin kuramsal araştırmalarında; kaynak tarama yöntemi, sanatçı görüşmeleri, müze ve sanat galerilerinin kütüphanelerinden yararlanıldı. Tezin içinde yer alan eserler araştırmacı tarafından kolaj tekniği kullanılarak yapıldı.

Çalışmanın sonucunda, teknolojiadaki ilerlemeye baēlı olarak günümüzde pek çok sanatçının kolaj tekniēi uygulamalarını sayısal ortama taşıdığı ve birçok tekniēi bir arada kullandığı saptandı. Çalışma içinde yer alan “2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj Eser Üreten Sanatçıların Kolaj Eserleri” isimli bölümde, bu tekniğinin geçmişten günümüze bir ifade aracı olarak her dönemde farklı uygulama şekilleriyle farklı anlamlarda kullanıldığı görüldü. Araştırmacı tarafından üretilen kişisel çalışmalarda, kuramsal araştırma ve sanatçı incelemelerinden yararlanılarak özgün bir dil oluşturulması hedeflendi.

Anahtar Kelimeler:

Kolaj, Türk Resmi, Disiplinlerarası

ABSTRACT

Name and Surname : Kardelen KILINÇ
University : Bursa Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : Social Science Department
Branch : Paint
Degree Awarded : Master
Page Number : XIX + 185
Degree Date :
Supervisor : Asst. Prof. Sezin TÜRK KAYA

COLLAGE ART in 2000s in TURKEY:

ARTISTS and PRACTICES

Collage revolutionized with daily used materials being included in 20th Century in painting art under the domination art peinture practice. Reflection of variable social needs with increasing industrialization and in consequence of different art verbiages in parallel with technological developments, collage art's finding itself a place is the subject of this study.

Collage in today's art under the domination of interdisciplinary continues to be relevant in Turkish and World art with the technological developments. We determined that written sources concerning collage had been approached mainly in the centre of west and western artists. Accordingly objective of the study is to explain the place and the progress of collage technique in pictorial art in Turkey and collage art usage of artists in Turkey.

In this study, we examined the variance of collage, passed into art history with cubism in 20th century and continue its existence as an important means of expression, in historical process and manner of application in the world art after 1940, place of other art practices and reflections of Turkish art.

In theoretical investigations of thesis, we made use of source scanning methods, artist interviews, libraries of museum and art galleries, works in the thesis was made by the researcher using collage technique.

In the consequence of the study we determined that nowadays most artists have numeric average of collage technique depending upon technological improvements and use several techniques together. In the chapter "Work of Collage Arts produced by Collage Artists in 2000s" of the study we see that it is a means of expressions from past to present used for various meanings with several manner of application. In personal

studies by researcher we aimed to create an original language using theoretical investigation and artist analysis.

Keywords:

Collage, Turkish Paint, Interdisciplinary

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitiminde ve bu araştırmanın başlangıcından itibaren tüm süreçlerinde değerli görüşlerini paylaşarak beni aydınlatan ve bana rehberlik eden değerli danışman hocam Doç. Sezin Türk Kaya'ya teşekkürü borç bilirim. Yüksek lisansa hazırlık sürecimde, Lisans eğitimim ve birikimimde payı bulunan hocam Faik Agayev'e, tez yazım sürecimde yol gösteren, görüş ve önerilerini benimle paylaşan Doç. İnci Karabacak ve Arş.Gör. Büşra Öğütçü'ye içtenlikle teşekkür ederim.

Yoğunluklarına rağmen röportajlarıyla ve değerli görüşleriyle tez çalışmama katkı sağlayan Prof. Mehmet Yılmaz ve değerli sanatçılar Ramazan Bayrakoğlu, Sabire Susuz, Gülcan Şenyuvalı, Ayça Telgeren, Serkan Yüksel, Müge Caferoğlu ve Seydi Murat Koç'a ve çok teşekkür ederim. Yoğun çalışma sürecimde beni sabırla destekleyen ve bana gerekli çalışma ortamını sunarak desteğini esirgemeyen annem Yeşim Bilgiç'e ve kardeşim Elif Ezgi Kılınç'a çok teşekkür ederim.

Hayatımın her alanında sevgisiyle, anlayışıyla yanımda olan değerli hayat arkadaşım, eşim Abdullah Yavuz'a tez yazım sürecimdeki yardım ve desteği için teşekkürlerimi sunuyorum ve son olarak bu çalışmayı maddi manevi desteğini hayatımın her sürecinde benden esirgemeyen değerli babam Yücel Kılınç'a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	i
İNTİHAL YAZILIM RAPORU	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KOLAJ TEKNİĞİ VE SANAT TARİHİNDEKİ YERİ

1.1. KOLAJ TEKNİĞİ.....	3
1.1.1. Kolajın Tarihi.....	3
1.1.2. Anlam ve Kavram Bakımından Kolaj	6
1.1.3. Kolaj Tekniğinin Ön Biçimleri.....	7
1.2. KOLAJ TEKNİĞİYLE İLİŞKİLİ KAVRAMLAR	13
1.2.1. Asamblaj.....	13
1.2.2. Montaj.....	21
1.2.3. Fotomontaj.....	23
1.3. KOLAJ TEKNİĞİ VE 20.YY. BATI RESİM SANATINDAKİ UYGULAMA ALANLARI	41
1.3.1. Kübizm ve Kolaj.....	41
1.3.2. Dadaizm ve Kolaj	53
1.3.3. Konstrüktivizm ve Kolaj.....	67
1.3.4. Gerçeküstçülük ve Kolaj	69
1.3.5. 1940'lı Yıllarda Dünya Sanatında Kolaj	74
1.3.5.1. 1940 Sonrası Kolaj	74
1.3.5.2. Pop Art ve Kolaj.....	82

İKİNCİ BÖLÜM
2000'Lİ YILLARDA KOLAJ TEKNİĞİNİN TÜRK RESİM SANATINDAKİ
YANSIMALARI

2.1. KOLAJ TEKNİĞİNİN TÜRK RESİM SANATINA GİRİŞİ VE UYGULANIŞI .91	
2.1.1. Resimlerinde Kolaj Tekniğini Kullanan Türk Sanatçılarından Örnekler	94
2.1.1.1. Sabri Berkel.....	94
2.1.1.2. Zeki Faik İzer	96
2.1.1.3. Lütfü Günay	97
2.1.1.4. Özdemir Altan	99
2.1.1.5. Burhan Doğançay	100
2.1.1.6. Altan Gürman	102
2.1.1.7. İrfan Önürmen	103
2.1.1.8. Bubi	104
2.1.1.9. Bedri Baykam.....	105
2.1.1.10. Gülsüm Karamustafa.....	107
2.2. 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE KOLAJ VE KOLAJ TEKNİĞİYLE	
ÜRETİM YAPAN SANATÇILAR	109
2.2.1. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj Tekniği.....	109
2.2.2. 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj ve Kolaj Tekniğiyle Üretim Yapan	
Sanatçılar ve Uygulamaları.....	111
2.2.2.1. Sabire Susuz	111
2.2.2.2. Ramazan Bayrakoğlu	117
2.2.2.3. Gülcan Şenyuvalı	120
2.2.2.4. Seydi Murat Koç	125
2.2.2.5. Emre Meydan	132
2.2.2.6. Ayline Olukman	136
2.2.2.7. Serkan Yüksel	141
2.2.2.8. Ardan Özmenoğlu	144
2.2.2.9. Ayça Telgeren	149
2.2.2.10. Müge Caferoğlu.....	153
2.2.2.11. Leyla Emadi	159
2.2.2.12. Gizem İnce	162

2.2.2.13. Sema Kayaönü.....	164
2.2.2.14. Saniye Dönmez	166

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESER METNİ

SONUÇ	179
KAYNAKÇA.....	181

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Pablo Picasso, (Paris Picasso Müzesi), Hasır Sandalyeli Ölü Doğa, 27x35 cm, kolaj, kanvas üzerine yağlı boya, urgan çerçeve, kağıt, hasır desenli muşamba, 1912	5
Görsel 2: Henri Matisse, "Salyangoz", 1953.....	5
Görsel 3: Arcimboldo, Yaz (Bayerische Staatsgemaldegammlungen), 1563	7
Görsel 4: Türk Süslemeleri, Yapı Kredi Koleksiyonları, tarihsiz	8
Görsel 5: Boynuzlu Aslan Figürü, birinci tüekte kurganından çıkartılan deriden kesilerek yapılmış, 1972.....	9
Görsel 6: Osmanlı, Sedefli Beşik, İstanbul işi kakma tekniği, 19. yy.....	10
Görsel 7: Chartres Katedrali Batı Kanadı, 1150.....	11
Görsel 8: Eugene Disderi, Balerin Bacakları, fotomontaj, 1858.....	12
Görsel 9: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1931-1932.....	14
Görsel 10: Pablo Picasso, Gitar, 77,5x33,5x19,5 cm, 1912	15
Görsel 11: Vladimir Tatlin, (Londra Annely Juda Fine Art), Karşıt Kabartmalar (Counter Relief) 78x152x76 cm, Martyn Chalk'ın fotoğraflarından, demir, çinko ve alüminyum, 1915	16
Görsel 12: Pablo Picasso, Boğa Başı, 42x41x15 cm, bisiklet dümeni ve oturağından kalıp alınmış bronz, 1942	17
Görsel 13: Marcel Duchamp, Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 1913	19
Görsel 14: Robert Rauschenberg, The Museum of Contemporary Art, (Los Angeles), The Panza Collection, 67,9x64,1x12,1 cm, kağıt üstünde kalem üç kola şişesinin üstünde yağ ağaç merdiven direk başlığı ve ağaç yapı üstüne dökme metal kanatlar, 1958.....	20
Görsel 15: Pablo Picasso, Bronz, 33x53x53cm, Ekim 1951.....	22
Görsel 16: Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu (The Two Ways of Life), 1857	25
Görsel 17: Eugène Disdéri, Prince Lobkowitz, (Manhattan Metropolitan Sanat Müzesi Koleksiyonu), cam negatiftten gümüş plaka üzerine baskı, 1858.....	26
Görsel 18: Gustave Le Gray, 1850	27
Görsel 19: Henry Peach Robinson, Sönüş (Fading Away), 1858	28
Görsel 20: John Heartfield, Üst İnsan Adolf, fotomontaj, 1932	30
Görsel 21: Hannah Höch, Dada Panorama	31

Görsel 22: Aleksandr Rodçenko&Varvara Stepanova Atölyesi, 1925	32
Görsel 23: Alexander Rodchenko&Mayakovsky, Pro Eto (şiiri için), fotomontajlar, 1923.....	33
Görsel 24: Aleksandr Rodchenko, Pro Eto (şiiri için), eorks on Paper, 1923.....	33
Görsel 25: Aleksandr Rodchenko, Kino-fot Dergisi kapakları, 1922-1923.....	34
Görsel 26: Man Ray, Rayogram, Rayographie (Rayograph), 40.5x50 cm, 1925	36
Görsel 27: Man Ray, Ingres Kemanı (Kiki), 30x38,6 cm, Fotoğraf (rayogram), 1928 .	37
Görsel 28: Laszlo Moholy-Nagy, fotogram, 30x40cm, fotoğraf, 1926	38
Görsel 29: David Hockney, (Perspektif Dersi Vouge-Fransa), Homecollection, 1985-1986.....	39
Görsel 30: David Hockney, Promenad, Place Furttnberg (Paris), 1985	40
Görsel 31: Pablo Picasso, Gitarist, 73x100 cm, tuvale yağlı boya, 1910.....	44
Görsel 32: Georges Braque, Keman ve Palet, 43x92 cm, 1909	45
Görsel 33: George Braque, Mandolinli Kadın, (Münih Devlet Modern Sanat Galerisi), 73x92 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910	46
Görsel 34: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 29x37 cm, kolaj, 1913	48
Görsel 35: Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, 60x80 cm, yağlı boya ve karakalem, 1913	49
Görsel 36: Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 42x62 cm, 1912.....	50
Görsel 37: Jaun Griss in Jahuzi	51
Görsel 38: Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, kolaj, 1916.	55
Görsel 39: George Grozs ve John Heartfield, Dada-Merika, kolaj, 1920	56
Görsel 40: George Grosz, Daum (Berlin Galerisi), Mayıs 1920'de Ukala Robotu George ile Evlenir, John Heartfield Bundan Çok Mutludur, 30,2x40 cm, sulu boya ve kolaj, 1920.....	57
Görsel 41: Hannah Höch, Da-Dandy, 1919	58
Görsel 42: Kurt Schwitters, Merz, 1923	60
Görsel 43: Kurt Schwitters, Nasıl İsterseniz, 1946	61
Görsel 44: Marcel Duchamp, Çeşme, porselen pisuar, 1917	62
Görsel 45: Marcel Duchamp, tuval üstünde bisiklet tekerleği, 1913	64
Görsel 46: Francis Picabia, Kibritli Kadın, kolaj, 1920	66

Görsel 47: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı Modeli, 300x300x420, çelik ağaç cam, 1919	68
Görsel 48: El Lissitzki, Proun 19D, 97x97 cm, kontrplağa yağlıboya, kolaj ve gümüş boya, 1922	69
Görsel 49: Max Ernst La Puberté Proche, Yaklaşan Ergenlik, 16,5x24,5 cm, 1921	72
Görsel 50: Max Ernst, The Fugitive (L'Évadé) Natural History (Histoire Naturelle), 25,7x42,3 cm, (kağıt boyut: 32,3x49,8 cm), kağıt üzerine frotaj baskı, 1926	73
Görsel 51: Salvador Dali, Coşkunun Fenomeni, 1933	74
Görsel 52: Robert Motherwell, Ressamın Günlüğü, 1956	76
Görsel 53: Lucio Fontana,	77
Görsel 54: Alberto Burri, Composizione, 86x100.4 cm, çuval bezi iplik sentetik polimer boya altın varak siyah kumaş üzerine PVA, 1953	78
Görsel 55: Antoni Berni, Juanito Flüt Çalarken, 105x160 cm, kolaj, 1973	79
Görsel 56: Romare Bearden, Out Chorus, (Romare Bearden Estate'in izniyle), dağlama ve su ürünleri, 1979-1980	80
Görsel 57: Julian Schnabel, Portrait of Stella Oil, 60x80 cm, tahta üstüne tabak ve bondu, 1996	81
Görsel 58: Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir? 24,5x26 cm, kolaj, 1956	83
Görsel 59: R.B. Kitaj Rosa, Luxemburg'un Öldürülmesi (özel koleksiyon), 152x152 cm, tuval üzerine yağlı boya kolaj, 1960	84
Görsel 60: Robert Rauschenberg, Factum I, 1957	86
Görsel 61: Robert Rauschenberg, Charlene, 225x320 cm, tuval üzerine kolaj, 1954 ...	87
Görsel 62: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959	88
Görsel 63: Jasper Johns, Bayrak, 107,3 x 153,8 cm, 1954-1955	88
Görsel 64: Tom Wesselmann, Banyo-3, 213x270 cm, 1963	90
Görsel 65: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 32x41cm, kağıt üzerine guaj, 1948	95
Görsel 66: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 70x100, tuval üzeri yağlı boya, 1981 ..	95
Görsel 67: Zeki Faik İzer, Kompozisyon, 35x42 cm, 1975	96
Görsel 68: Lütfü Günay, "Paslanmanın Direnişi VII", 74x60 cm., 1992	98
Görsel 69: Lütfü Günay, Tuvalin Arka Yüzü, 81x100 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1984	99

Görsel 70: Özdemir Altan, Karşılaşmalar (adlı projeden), 300x400 cm, 1999	100
Görsel 71: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 164x287cm, tuval üzerine kolaj, akrilik, guvaş ve fümaj, 1987	101
Görsel 72: Burhan Doğançay, İki Kırmızı Kıvrım (Doğançay Müzesi), 101x73 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1986	101
Görsel 73: Altan Gürman, Montaj 4, 123x140x90 cm, tahta üz selülozik boya ve dikenli tel, 1967.....	103
Görsel 74: İrfan Önürmen, İsimsiz, 29 x19 cm, gazete kağıdı üzerine karışık teknik .	104
Görsel 75: Bubi, 150 x200x15cm, tuval üzerine bez tahta, iplik ve akrilik boya	105
Görsel 76: Bedri Baykam, Nihai Öğle Yemeği (Huma Kabakçı Koleksiyonu), 180x240 cm, 4-D kolaj, 2008.....	106
Görsel 77: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk, 245x175 cm, tekstil kolaj, 1984...	108
Görsel 78: Gülsüm Karamustafa, Bebeği Kundaklamak, 2019	109
Görsel 79: Sabire Susuz, Olmayan Kadın, 185x220 cm, toplu iğne ile iliştirilmiş giysi etiketleri, 2014.....	112
Görsel 80: Sabire Susuz, İsimsiz, 100x100 cm, saten kumaş üzerine tekstil etiket, 2006	113
Görsel 81: Sabire Susuz, İsimsiz (detay), 100x110 cm, saten kumaş üzerine tekstil etiket, 2006.....	114
Görsel 82: Sabire Susuz, Alışveriş (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu), bez üzerine toplu iğne ile iliştirilmiş giysi etiketleri, 153 x 225 cm, 2011.....	115
Görsel 83: Sabire Susuz, Evlenme, dijital kolaj, 2015.....	116
Görsel 84: Ramazan Bayrakoğlu, Araba, 140x360 cm, tuval üzerine dikilmiş kumaş, 2006.....	118
Görsel 85: Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, 144 x 245 cm, stitched fabric mounted on canvas, 2015.....	119
Görsel 86: Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, 144 x 245 cm, stitched fabric mounted on canvas, 2015.....	119
Görsel 87: Gülcan Şenyuvalı, Makyaj, 20x26.5 cm, bez üzerine yağlı boya ve dikiş, 2009-2010	120
Görsel 88: Gülcan Şenyuvalı, Güzellik, 20x26cm, bez üzerine yağlı boya ve dikiş, 2009	121

Görsel 89: Gülcan Şenyuvalı, Çift, 35x40 cm, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 2012	122
Görsel 90: Gülcan Şenyuvalı, VB'nin Kızları, 21x29 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2006.....	124
Görsel 91: Gülcan Şenyuvalı, Başkalarının Acısına Bakmak, 31x37 cm, bez üzerine karışık teknik, 2011	125
Görsel 92: Seydi Murat Koç, Haydarpaşa Digital Eskiz, Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Teğet Serisi, 120x145 cm, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 2011	126
Görsel 93: Seydi Murat Koç, Mustafa Taviloğlu (Mudo) Koleksiyonu, Teğet, 145x220 cm, akrilik-yağlı boya, 2011	127
Görsel 94: Seydi Murat Koç, Vertigo Serisi No 1, 150 cm, 2015	128
Görsel 95: Seydi Murat Koç, Vertigo Serisi No 8, dijital kolaj, 115x115 cm, 2015 ...	129
Görsel 96: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, No 5, 145x175 cm, 2012.....	130
Görsel 97: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, No 15 128x207 cm, 2014.....	131
Görsel 98: Emre Meydan, 58,5x140 cm, yağlı boya kanvas, 2010.....	132
Görsel 99: Emre Meydan, tuval üzerine yağlıboya, 74x119 cm, kömür iplik ve pastel 2016.....	133
Görsel 100: Emre Meydan, 28x50 cm, yağ iplik pastel kanvas ve kasnak, 2014	133
Görsel 101: Emre Meydan, 28x50 cm, yağ kömürü iplik kumaş ve kasnak, 2016.....	134
Görsel 102: Emre Meydan, Syker Vorwerk (Syke), 82x145 cm, yağ kumaş kasnak ve iplik, 2015	135
Görsel 103: Emre Meydan, Weserburg Müzesinde Duvar Montajı (Bremen), 260x990 (365+625) cm, akrilik kumaş ahşap çıta ve duvardaki iplik, 2015	136
Görsel 104: Ayline Olukman, Biltmores's Corner, 80x120 cm, kolaj, 2017	138
Görsel 105: Ayline Olukman, Relic, 100x100 cm, kolaj, 2012	139
Görsel 106: Ayline Olukman, See me Now, 140x160 cm, 2011	140
Görsel 107: Serkan Yüksel, Yansıma, 108x132 cm, kağıt üzerine elle kesim, kolaj, 2014.....	142
Görsel 108: Serkan Yüksel, Firestarter, kalıp kağıdı üzerine elle kesim, kolaj, 72x72 cm, 2017.....	143
Görsel 109: Serkan Yüksel, Fazla Söz (özel koleksiyon), 27,5x40cm, kağıt üzerine elle kesim spreyc boya, kolaj, 2017	143

Görsel 110: Ardan Özmenoğlu, Döner Kebap, 77x94 cm, post it notlarına karışık teknik, 2011.....	145
Görsel 111: Ardan Özmenoğlu, Döner Kebap (detay), 77x94 cm, post it notlarına karışık teknik, 2011	146
Görsel 112: Ardan Özmenoğlu, Meet The Turk (özel seri), 85x110 cm, karışık teknik post-it, 2012	147
Görsel 113: Ardan Özmenoğlu, Büyük post-it üzeri mavi neon yerleştirme.....	147
Görsel 114: Ardan Özmenoğlu, (özel seri), 80x110 cm, karışık teknik post-it, 2014	148
Görsel 115: Ardan Özmenoğlu, (detay), (özel seri), 80x110 cm, karışık teknik post-it, 2014.....	149
Görsel 116: Ayça Telgeren, Heart, 80x115 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2015	150
Görsel 117: Ayça Telgeren, Nights We Spend Together, 150x202 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2012.....	151
Görsel 118: Ayça Telgeren, I'll Keep It Till You Come Back, 150x200 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2011	151
Görsel 119: Ayça Telgeren, Big Bold No, 2017	152
Görsel 120: Müge Caferoğlu, Nunki Yıldızı Karakter İllüstrasyonları (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), kağıt üzerine suluboya ve marker, 2015	154
Görsel 121: Müge Caferoğlu, Nunki Yıldızı Bitki İllüstrasyonları (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), kağıt üzerine suluboya ve marker, 2015.....	155
Görsel 122: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015	156
Görsel 123: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015	158
Görsel 124: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015	158
Görsel 125: Leyla Emadi, Baba Oğul ve Kutsal Ruh, akrilik kum jut file, 100x200 cm, 2011.....	160
Görsel 126: Leyla Emadi, Domuz Bağı, akrilik kum halat,150x180 cm, 2011	161
Görsel 127: Leyla Emadi, Karartma, tuval üzerine yağliboya, akrilik çuha kuru pastel ip kum 150x180cm, 2010.....	161
Görsel 128: Gizem İnce, kolaj çalışmaları	162

Görsel 129: Gizem İnce, kolaj çalışmaları	163
Görsel 130: Gizem İnce, kolaj çalışmaları	164
Görsel 131: Sema Kayaönü, Gözden Kaybolmak (Fade Away), 74x107 cm, kağıt kesme, akrilik, 2014	165
Görsel 132: Sema Kayaönü, Başka Hikaye (detay), 119x172,5 cm, kağıt kesme akrilik, 2014.....	165
Görsel 133: Sema Kayaönü, Vitrin, kağıt kesme, akrilik boya, 60x89,5 cm, 2008	166
Görsel 134: Saniye Dönmez, Pembe ve Mor,, kolaj, Gençay Aytekin - Saniye Dönmez Sergisi, 2011	167
Görsel 135: Kardelen Kılınç, 50x70 cm, tuval üzerine kağıt ve kumaş, 2018.....	169
Görsel 136: Kardelen Kılınç, Interior I, 70x100, dijital kolaj, 2018.....	170
Görsel 137: Kardelen Kılınç, Interior II, 35x50cm, dijital kolaj, 2018.....	171
Görsel 138: Kardelen Kılınç, Interior III, 35x50cm, dijital kolaj, 2018	172
Görsel 139: Kardelen Kılınç, Interior IV, 45x50cm, karışık teknik, 2018	173
Görsel 140: Kardelen Kılınç, Interior V, 35x50cm, karışık teknik, 2018.....	174
Görsel 141: Kardelen Kılınç, Interior VI, 35x50 cm, karışık teknik, 2018	174
Görsel 142: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018.....	175
Görsel 143: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018.....	176
Görsel 144: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018.....	176
Görsel 145: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018.....	177
Görsel 146: Kardelen Kılınç, 70x100cm, karton üzerine kağıt kumaş karton, 2018...	178

KISALTMALAR

a.g.e.	: adı geçen eser
a.g.d.	: adı geçen dergi
a.g.k.	: adı geçen kaynak
a.g.m.	: adı geçen makale
a.g.t.	: adı geçen tez
b.	: baskı
bkz.	: bakınız
C.	: cilt
ev.	: Çeviri
der.	: derleyen
GSF	: güzel sanatlar fakültesi
s.	: sayfa
ss.	: sayfalar (birden çok sayfa)
S.	: sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Resim sanatı, geçmişten günümüze kadar farklı amaçla ve birçok yöntem- teknik kullanımıyla değişiklik göstermiştir. Öncelikle ilk olarak Batı’da 20. yy başlarında sanatçıların sanatın ne olduğunu sorgulayarak yeni arayışlara yönelmesiyle başlayan bu değişimin etkileri zamanla Türkiye’deki sanat ortamına da yansımıştır.

20. yüzyılda Kübizmle birlikte sanatçılar resim anlayışının sınırlarını zorlayan malzeme ve yöntem kullanımıyla geleneksel anlayışın dışına çıkmışlardır. Kübizm akımının öncüleri olan Picasso ve Braque yağlıboya dışında gündelik malzemelerin bir düzlem üzerinde kompoze edilmesine dayanan kolaj tekniğini geliştirmişlerdir. Böylelikle geçmişte Mısır heykellerinde, Bizans İkonalarında kumaş, kağıt, boncuk gibi hazır malzemelerin yapıştırma, ekleme veya dikme yöntemleriyle bir araya getirilmesi olarak karşımıza çıkan kolaj tekniğinin sanat tarihinde yer bulması 1912 yılında Kübizm akımıyla birlikte gerçekleşmiştir.

Kübizm akımıyla birlikte sanatta vazgeçilmez tekniklerden biri haline gelen kolaj, Batı’da Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat ve 1960 sonrası birçok avangard akımda kullanılmıştır. Türkiye’de 1950’li yıllarda ilk olarak soyut sanatın öncüleri olan sanatçılar tarafından kullanılan kolaj tekniği, 60’lı ve 70’li yıllarda yaygın olarak kullanılmış, 80’li yıllarda ise pek çok sanatçının tercih ettiği bir teknik haline gelmiştir. 2000’li yıllarda Türkiye’de disiplinlerarası yaklaşımların yaygın olarak kullanıldığı sanat ortamında kolaj tekniği birçok sanatçı tarafından tek başına veya diğer disiplinlerle birlikte kullanım alanı bulmaktadır. Günümüz sanat ortamında birçok disiplinin bir arada kullanıldığı uygulamalar kolaj tekniğinin tek başına ele alınış biçimlerinin yadsınmasına sebep olmuştur. Özellikle geçmişte ve günümüzde Türkiye’de sanat yaşantısına devam eden sanatçılar tarafından kullanılan kolaj tekniği anlam, eylem ve kavram bakımından bir bütünlük içinde ele alınmamıştır. Kolajın doğasında var olan “Rastlantısallık” ve “Anarşist” yapının 2000’li yıllarda Türkiye’de üretilen kolaj eserlerdeki değişimi, günümüz sanatçılarının eserlerinden örneklerle lisansüstü düzeyde incelenmemiş olması Türkiye’deki sanat ortamında yaygın olarak kullanılan kolaj tekniğinin öneminin anlaşılması açısından ulusal literatürdeki bir açık olarak görülmüştür. Bu çalışmada günümüzün sanat ortamında kolaj tekniğini kullanan

sanatçılar, eserleri üzerinden; malzeme, kavram ve anlam bakımından kolajı ele alış biçimleri açısından incelenmektedir.

Araştırmanın amacı 20. Yüzyılın başında Kübizm akımının öncüleri Picasso ve Braque tarafından ilk örnekleri görülen, Batı sanatında birçok sanat disiplininde farklı anlam ve anlayışta kullanılan ve günümüze kadar etkisini gösteren kolaj tekniğinin Türk sanatındaki etkilerinin ve 2000’li yıllarda Türkiye’de üretim yapan sanatçıların Kolaj eserlerinin incelenmesidir.

Bu araştırma, resim sanatında kolaj tekniğiyle birlikte hazır nesne kullanımının geçmişten 2000’li yıllara kadar olan süreçte Türk sanatına girişi açısından ve sanatçıların kolaj eserlerini geçmişten günümüze kadar olan tarihsel süreç içinde incelemek açısından önemlidir. Araştırma, kolaj tekniğinin 1950’li yıllarda Türk sanatında uygulanan ilk örnekleri, tarihsel süreç içindeki değişimi ve günümüzde uygulamalarındaki yeni arayışlar üzerine yorumlar getirmektedir. Ayrıca resim sanatında farklı arayışlara yöneltmesi, genç sanatçılara örnek teşkil etmesi ve bu tekniğin tam manasıyla açıklığa kavuşturulması bakımından 2000’li yıllarda Türkiye’de kolaj tekniğiyle çalışan sanatçıların eserlerinin irdelenmesi, çalışmanın önemini teşkil eder.

Araştırmada literatür taraması yöntemi kullanılmış; konuya ilişkin literatür kapsamında kitaplar, makaleler, süreli yayınlar, sergi katalogları, sanatçılar, eserler ve internet siteleri incelenmiştir. Ayrıca kolaj tekniğiyle üretim yapan sanatçılardan mülakat yöntemi kullanılarak bilgiler alınmıştır. Araştırma kapsamında kolaj tekniğinin kullanıldığı uygulamalı çalışmalar da yapılmıştır.

Araştırma konusu bağlamında kolaj tekniğine ilişkin inceleme; 20. yy’da resim sanatında kübizm ve diğer batı temelli sanat akımlarındaki örneklerle sınırlandırılmıştır. Türk resim sanatında ilk defa 1950’li yıllarda kullanım alanı bulan kolaj tekniğine ilişkin incelemeler ise 2000’li yıllarda Türkiye’deki sanat ve sanatçı uygulamalarıyla sınırlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KOLAJ TEKNİĞİ VE SANAT TARİHİNDEKİ YERİ

1.1. KOLAJ TEKNİĞİ

Kelime anlamı olarak kolaj; Fransızca yapıştırmak anlamına gelen “coller” kelimesinden türetilen bir kelime olup bir araya getirme, birleştirme, yapıştırma anlamındadır.¹ Kolaj, birbirinden ayrı veya aynı nitelikteki çeşitli nesnelere farklı anlamlar yükleyerek yapıştırma yoluyla bir bütünlük sağlayacak şekilde bir araya getirilmesini ifade eder. Kolaj sanatçısı birbirleriyle ilişkili olmayan, hatta uyumsuz olan bazı formları bir araya getirip beklenmedik bir espri içine sokarak izleyiciyi şaşırtır. Ayrıca kolaj işleminde bir bütünden parça kesilerek, bütünlük sağlayacak başka bir çalışma içine yerleştirme ile esere yeni bir anlam yüklenebilmektedir.²

1.1.1. Kolajın Tarihi

Resim sanatının başlangıcından günümüze sanatçılar, çeşitli malzemeleri ve teknikleri kullanarak resimler ürettiler. Bunlardan en yaygın olanı yağlıboya tekniğidir. Fakat bilim ve teknolojiye gelişmeler buna bağlı olarak toplumsal değişimler her alanı olduğu gibi sanatı da etkiledi. Gazete, cam, kağıt, metal vb. geleneksel sanatın dışında malzemeler kullanan sanatçılar kolaj tekniğiyle birlikte resimlerine farklılık katmayı amaçlamışlardı. Geleneksel olanın dışında farklı ve günlük malzemelerle uygulanan kolaj tekniğinde kullanılan gerçek nesneler kendilerine has özelliklerini kaybetmeden birbirleriyle ilişkilendirilerek farklı bir anlamı ifade ediyor ve sanatsal bir bütünün parçası oluyordu.

Sanatsal anlamda ilk olarak 20. yüzyılın başlarında kübizm ile birlikte kullanılan bu teknik aslında çok eski tarihlerde karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya Türk devletlerinde, Hunlarda ve Uygur Türklerinde kumaş ve deriden kesilen parçaların başka kumaş ve deri üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulan “Aplike” tekniği, uygulama olarak kolaj tekniğinden farksızdır.

¹ Richard Hamilton, Sanat Atlası, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2013, s. 28.

² Alev Oskay, Kübist Kolajlar, İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi, S. 3, s. 51.

Kolaj tekniği yalnızca resim sanatında değil pek çok disiplinde yaygın olarak kullanılan bir teknik olmuştur. Genellikle mimari yapılarda yer alan Vitray, kağıt kesme sanatı olan Katı dışında müzik, sinema, edebiyat, fotoğraf vd. birçok disiplin kolaj tekniğiyle ilişkilidir. Edebiyatta Tristan Tzara, Apollinaie, Joyce kolajı kullanan bazı yazarlardır. Dada akımın önemli sanatçılarından Tristan Tzara rastlantısal olarak seçtiği kelimeleri bir araya getirerek şiirler yazmaktaydı. Tzara gibi Apollinaie de duyduğu kelimelerden kendine özgü bir bütünlük sağlayarak şiirler yazmaktaydı. Arogon ise herhangi bir yazıdan kendi metnine aktarım yapmayı kolaj olarak değerlendirdi.

Kolaj ilk defa sanatsal bir form düzeyinde 1911-14 arasındaki Sentetik (Birleşimsel) kübizm olarak adlandırılan dönemde Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştır. Bu dönemde Picasso ve Braque yaptıkları çalışmaların yüzeylerine muşamba, gazete, duvar kağıdı gibi sanat dışı nesneler yapıştırarak farklı bir anlayışa kapı aralamış oldular. Kübizm sanatta sadece bakış açısını değiştirmemiş aynı zamanda tekniği de değiştirmiştir. Diğer bir deyişle “*Kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder.*”³ Antmen’in ifade ettiği gibi neyin sanat olup olmadığıyla ilgili kalıplaşmış yargıların olduğu bir dönemde sanat dışı nesnelerin resme girmesi büyük ve öncü bir adım oldu. “*1900’lü yılların başında kübist ressam Braque desenlerinde kullandığı yapıştırma kağıtlarını tuvallerinde de kullanmaya başladı. “Papier colle” olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen, kendine özgü bir kolaj tekniği geliştirdi.*”⁴ Braque gerek boyaya metal tozu katarak, yapıştırma kağıtlarını tuvalde kullanarak ya da boyaya doku kazandırıp farklı bir malzeme imajı vererek kolaj tekniğini kullanan öncülerden olmuştur. Braque’nin “Meyve Tabağı ve Bardak” isimli çalışmasında kimi yerler kara kalemle çizilmiş; arka planda ise ahşap görüntüsü vermek için ahşap etkisi yaratan bir duvar kağıdı kullanmıştır. Sanatçı bazı çalışmalarında ise ahşap dokusunu boyaya doku kazandırarak vermekteydi. Meyve Tabağı ve Bardak adlı çalışmasında sanatçı resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırmıştır. “*Arkada duran duvar kağıdı resmin en gerçekçi ögesi gibi öne çıksa bile aslında biz onun yalan olduğunu bilmekteyiz.*”⁵

³ Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005, s. 94.

⁴ Suzan Öztürk, Resimsel Öge Olarak Parçalılık Biçim ve Kolaj İlişkisi, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.12

⁵ Suzan Öztürk, a.g.t., s.12



Görsel 1: Pablo Picasso, (Paris Picasso Müzesi), Hasır Sandalyeli Ölü Doğa, 27x35 cm, kolaj, kanvas üzerine yağlı boya, urgan çerçeve, kağıt, hasır desenli muşamba, 1912

Fovist ressam Henri Matisse de çalışmalarında parlak ve zıt renk kullanımıyla kes-yapıştır tekniğini kullanarak bir seri eser üretmiştir. Sanatçı hayatının son dönemlerinde kendi el yazması olan bir metinden ve renkli boyalı kağıtlardan yapmış olduğu kolajlardan oluşan “Caz” isimli bir kitap hazırlamıştır.



Görsel 2: Henri Matisse, "Salyangoz", 1953

1.1.2. Anlam ve Kavram Bakımından Kolaj

Kolaj yalnızca resim sanatında değil birçok disiplinde uygulama alanı bulan, farklı disiplinlerde anlam ve eylem olarak farklı bütünlerin oluşturulmasına imkan tanıyan bir tekniktir. Örneğin edebiyatla ilişkilendirildiğinde ‘metinlerarasılık’ kavramı bağlamında ele alınabilir ve kolaj bu anlamda yeri belirtilmemiş alıntıdan başka bir şey değildir.⁶

Kolaj kavramı iki bağlamda değerlendirilebilir. Birincisi kolajın teknik olarak yapılışını ve sözlük anlamını ifade eden ‘yapıştırma’; ikincisi ise anlam bakımından ‘bir araya getirme’dir. Kolajda yapıştırma eylemi süsleme amaçlı yapılmaması ve kopmuş parçaların tekrar bitleştirilmesini içermemesi yönüyle diğer yapıştırmalardan ayrılır. Süslemeye dayalı birçok geleneksel teknik ve uygulama her ne kadar eylem olarak benzerlik gösterse de anlam olarak kolajdan farklıdır.

Eylemsel olarak kolajdaki parçaların bir araya getirilmesi yani parçaların tasarlanan bütüne eklenmesi montaj tekniğine benzemektedir. Ancak kolaj da bir araya getirme eylemini montajdan ayıran en önemli nitelik, parçaların tam olarak bütünle kaynaşmamış olmamasıdır. Kolajda parçalar kompozisyon içinde geçici birliktelik kurarken montajda ise süreklilik söz konusudur. Kolajı diğer birleştirmelerden ayıran temel özelliklerden biri de, rastgele ya da bilinçli parçaların kendi anlamını kaybederek yeni bir anlam üreten kısmi birliktelikleridir.

16. yy. da İtalyan sanatçı Giuseppe Arcimbaldo (1527-1593) resimlerinde birçok meyve, sebze, kitap ve nesneyi insan portrelerini andıracak şekilde bir araya getirmiştir. Varlık formlarını bozmadan bir araya getirdiği bu nesneler yoluyla insanların iç dünyalarını yansıtmıştır. Sanatçı bu yolla zihninde yaratmak istediği imgeyi, farklı imgeleri gerçek durumlarından uzaklaştırarak gerçekleştirmiştir. Kolajın doğasında var olan kesme ve yapıştırma eylemi Archimbaldo’nun zihninde gerçekleşmiştir.⁷

⁶ Mustafa Durak, “Kolaj Tarihine Giriş”, 2007, <https://tr.scribd.com/document/23283244/kolaj-tarihine-giris-introduct>, s. 54. (12.10.2017)

⁷Mehmet Yılmaz, Kişisel İletişim,05.03.2019



Görsel 3: Arcimboldo, Yaz (Bayerische Staatsgemaldesammlungen), 1563

Kolaj'daki bir diğer husus ise parçaların bir bütün içinde yeni anlamsal değişimleridir. Bu değişim parçanın önceden var olan özelliklerinin, sanatçının iç dünyasında yeni şeklini almasıdır. Bu sebeple kolaj tekniğiyle yapılmış bir kompozisyonda var olan bir parça, farklı bir kompozisyonda başka bir anlam kazanır.

Kesme, yapıştırma, ekleme vb. eylemlerle ilişkilendirilen kolaj tekniği, tüm sanatsal alanlarda yıkma ve yeniden inşa etme anlamına gelir. Kolaj sanatçısı bu inşacı anlayış içinde parçaların bütünüyle ilgilenmez, tasarımında kendine yarayacak olan parçayı bulur. Kesme, parçalama, yıkma eylemleri bir kolaycılık olarak görülse de kolaj bu aşamada bırakılmayacağı için yeniden kurma, yapma ve birleştirme işlemleriyle tamamlanan süreç sonunda, öznenin kendini bulması, var etmesi ve güveniyle sonuçlanır.⁸

1.1.3. Kolaj Tekniğinin Ön Biçimleri

İlk olarak 20. yüzyılın başlarında kübizm ile birlikte sanatsal bir form düzeyinde kullanılan kolaj tekniği aslında çok eski tarihlerde karşımıza çıkmaktadır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda Osmanlıda uygulanan nakış tekniklerinden biri olan 'aplike tekniği' eylem olarak günümüz kolaj tekniği uygulamalarından farksızdır. Üzerine koyma ve uygulama

⁸ Mustafa Durak, a.g.k., s. 54.

anlamına gelen Fransızca kökenli applike tekniği eylem olarak, kesilen bir kumaş veya derinin tekrar kumaş üzerine makineyle ya da elle tutturulması anlamına gelir. Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügat-ı Türk adlı eserinde 'yama' olarak ifade etmiş olduğu applike tekniğinin ilk örneklerine, Altay Dağları'nda yaşayan Hun prenslerinin mezarından çıkarılan halı kilim örneklerinde rastlamaktayız. Bu da özenle işlenmiş halı ve kilim örneklerinde rastlanılan applike tekniğinin geçmişin bir gereksinimi olarak kullanılmasının yanı sıra süsleme sanatının da ilk örnekleri olduğunu gösterir.⁹



Görsel 4:Türk Süslemeleri, Yapı Kredi Koleksiyonları, tarihsiz

Fransızca karşılığı “Decoupage” olan, bir kağıt veya deri üzerindeki yazı veya şekli bir kalem-tıraşla kesip çıkararak içi oyulmuş parçayı veya çıkan parçayı diğer bir kağıt, deri veya cam üzerine yapıştırma işlemi olan katı sanatı da kolaj tekniğinin ön biçimlerinden biridir. İlhan Ovalıoğlu eldeki örneklerle dayanarak kağıt ve deri oymacılığının halk sanatı olarak iki bin yıl kadar önce Çin’de doğduğunu ve bu sanatın İslam dünyasına Orta Asya’dan geçtiğini ifade etmektedir.¹⁰ Bu bağlamda kolajın ilk

⁹Menekşe Dıvrak, Klasik Dönem Osmanlı Çadır Süslemelerinden Kıvrırma, Oturtma, Çırpma (applique) Tekniğinin Günümüz Gereksinimlerine Uyarlama Önerileri, (Yüksek Lisans Tezi),İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s. 2.

¹⁰ İlhan Ovalıoğlu, Arşivin Rengi Osmanlı Belgelerinde Ebru ve Etiket, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 2007, s. 9.

örneklerinden biri olarak gösterebileceğimiz katı sanatı günümüzde el sanatları olarak varlık göstermektedir. (Bkz.Görsel 4)



Görsel 5: Boynuzlu Aslan Figürü, birinci tüekta kurganından çıkartılan deriden kesilerek yapılmış, 1972

Mısır sanatında, resim yalnızca boyanmış bir şekilde bırakılmayıp değişik malzemelerle tamamlama, değerli taş, altın ve gümüşle süsleme gibi unsurlardan yararlanılırdı. Görsel bir üründe etkiyi arttırmaya yönelik bu anlayış kolaj tekniğiyle ilişkilidir. Ayrıca Mısır sanatında duvar resimlerine ve heykellere değerli taşlar yerleştirilmesi, İslam sanatında da çok eski tarihlerden beri mobilya ve ev eşyalarının sedef, kemik, fildişi gibi malzemelerle süslenmesi de kolaj tekniğiyle bağ oluşturabilir.¹¹

¹¹ Zehra Başaran, Resim Eğitiminde Parça-Bütün İlişkisi Açısından Kolaj Tekniğinin Önemi, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006 s. 5-6.

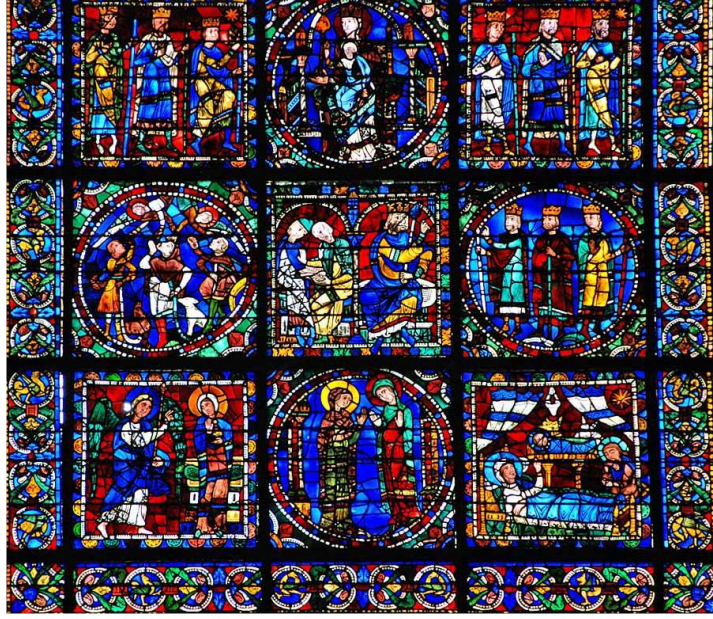


Görsel 6: Osmanlı, Sedefli Beşik, İstanbul işi kakma tekniği, 19. yy

En genel tanımıyla, çeşitli şekil ve biçimler ortaya çıkaracak şekilde kompoze edilen cam parçalarının, çoğunlukla özel olarak hazırlanmış kurşun malzemeyeleştirilmesi sonucu meydana getirilen düzenlemeye vitray denir. Bu düzenleme kurşun yerine bakır folyo, pirinç, alçı, beton kullanılarak, camları birbirine, yan yana veya üst üste katmanlar oluşturacak şekilde bağlayan çeşitli birleştirici malzemeler kullanılarak da farklı tekniklerle uygulanabilir.

Genellikle mimarilerde kesme ve ekleme işleriyle kullanılan Fransızcada “vitrail” olarak adlandırılan “*Birbirine bağlı kurşun bölmelere yerleştirilmiş renkli cam parçalarından oluşan, saydam pencere süslemesi veya resim*”¹² olan vitray kolaj tekniğiyle ilişkili bir sanattır. Çeşitli şekil ve biçimler ortaya çıkaracak şekilde kompoze edilen cam parçaları birbirine üst üste ya da yan yana belli bir kompozisyon oluşturacak şekilde birleştirici malzemelerle bir araya getirilerek bir bütün oluşturmaktadır. En güzel örneklerini 13. yüzyıl gotik mimaride rastladığımız vitrayda, konu olarak düzenleniş şekline göre her bir bölmede renkli camlarla İncil ve Tevrat’tan alınan hikayeler resmedildi. Bu dönemde vitray sanatındaki ilerleme, dini yapılarıdaki vitray uygulamalarına fazlaca yer verilmesinden kaynaklanır.

¹² TDK Sözlükleri, <http://sozluk.gov.tr/>, (17.05.2018)



Görsel 7: Chartres Katedrali Batı Kanadı, 1150.

Geçmişi Selçuklulara dayanan Topkapı, Yeni Cami ve birçok sivil mimaride rastlanılan vitray hem konu olarak hem de teknik olarak batıyla farklılık göstermektedir. Işığın etkisine bağlı olarak değişim gösteren ve insan üzerinde etkiler uyandıran vitray, kesme ve ekleme işleriyle kolaj tekniğine yakın bir sanattır.¹³

1914 yılında savaşın korkutucu yıkımından tarafsız İsviçre'ye kaçan sanatçılar ve yazarlar dada hareketini başlattılar. Savaştan kaçan sanatçılar, ilkel Afrika şiirleri ve grup üyelerinin hazırladıkları gelişmiş güzel seçilen sözcüklerden ve hecelerden oluşturdukları şiirlerle Dada hareketini temsil ediyorlardı. Romen şair Tristan Tzara rastlantısal olarak seçtiği kelimeleri bir araya getirerek şiirler yazmaktaydı. Tzara gibi Apollinaire de duyduğu kelimelerden kendine özgü bir bütünlük sağlayarak şiirler kaleme alıyordu. Arogan ise herhangi bir yazıdan kendi metnine aktarım yapmayı kolaj olarak değerlendirmiştir.¹⁴

Kolaj tekniği geçmişten günümüze müzikte de kullanılan bir teknik olmuştur. Dada sanatçıları Cabaret adı verilen sahne gösterilerinde müzik dışı araçlarla elde ettikleri 'Bruitis' müziğine yer veriyorlardı. Bu gösterilerde önemli bestecilerin yerine polis

¹³ Levent Aygöl, Günümüz Vitray Sanatında Biçim ve İçerik Analizi, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016, s. 11-13.

¹⁴ Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1991, s. 126.

düdüklere, korna sesi gibi müzik aletlerinin dışında ses kaynaklarından da yararlanmış, farklı ve uyumsuz sesleri bir arada kullanmışlardır.¹⁵

Kolaj tekniği kullanılan bir diğer disiplin ise fotoğrafıdır. Fotomontaj adı verilen kolaj tekniği 19. yüzyıl ortalarında basit düzeyde fotoğraftaki figürün beden ve başının yeri değiştirilerek veya figürün bulunduğu mekan değiştirilerek yapılmaktaydı.

Fotomontaj tekniğini en çok kullanan dada akımı sanatçıları olmuştur. Fotoğraf, Dada eserlerinde daha çok foto-yapıştırma olarak yer almıştır. Fotomontaj yöntemiyle elde edilmiş bir kolaj ise, teknik olarak tamamen karanlık oda süreçlerinden geçmiştir. Rubin William, foto-yapıştırmada böyle bir gerekliliğin olmadığından ,”Yapıştırma” kavramını ise sadece fotoğraf kullanılarak yapılan çalışmalarda kullanılamayacağından bahsetmiştir. Dada sanatçılarının fotoğrafla yapmış oldukları kolaj uygulamaları, boya ve değişik kaynaklardan bulunan baskı imgeleriyle birlikte kullandıkları fotoğraflar, fotomontaj tekniğinin en çarpıcı örneklerini olmuştur.¹⁶



Görsel 8: Eugene Disderi, Balerin Bacakları, fotomontaj, 1858

¹⁵ a.g.e., s. 126.

¹⁶ William S. Rubin, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1884_300299023.pdf, 1968, s. 42. (23.07. 2018)

Kolaj mimaride de kullanım alanı bulmuş bir tekniktir. Özellikle günümüz mimarisinde çok sıkça rastladığımız düzen ile düzensizliği, basit ile karmaşığı, gelenek ve günceli bir arada barındıran mimari yapıların varlığında eklektik bir anlayışla bir araya getirilmiş mimari unsurlar farklı disiplinlerin ortak bir dil yakalayarak bir bütüne hizmet etmesini kolaj tekniğıyle ilişkilendirebiliriz.

1.2. KOLAJ TEKNİĞİYLE İLİŞKİLİ KAVRAMLAR

1.2.1. Asamblaj

Asamblaj, "20 yy sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimi. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerle oluşturmayı yadsıyarak, onu sanatsal amaçlarla ortaya konmamış doğal yada endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişyle üretmeyi öngörür. Yapı, zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişyle yaratılır. Fotomontaj, kolaj ve Junk heykel birer asamblaj türüdür."¹⁷ şeklinde tanımlanmaktadır.

Asamblaj'ın kökeninde iki neden öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki sanatta gerçekliği kullanmak, ikincisi ise sanat malzemesi dışında zengin malzeme türlerini sanata dahil etmektir. Çeşitli malzemelerin farklı dizge içinde bir araya getirilmesini oluşturulan asamblaj;

"Günlük kullanılan doğal ya da hazır malzemelerin parçalarından yapılan sanat eserlerini tanımlar. İlk kez Jean Dubuffet tarafından 1953'te kullanılan bu terim Kübist kolajların uzantısı ile gazete kağıtlarını keserek ve yapıştırarak yaptığı iki boyutlu işlerinin bazılarını tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak kısa süre sonra Dubuffet, ahşap ve hurda gibi materyallerden yapılan küçük heykelleri de kapsamı için "asamblaj" kelimesinin anlamını genişletmiştir. Daha sonra bazı eleştirmenler terimin, kolaj için değil sadece üç boyutlu buluntu materyaller için kullanılmasını ileri sürmüştür, fakat genellikle herhangi bir kesinlik ile kullanılmamış ve fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar diğer sanat alanlarını da kapsamak için kullanılmıştır."¹⁸

Sanat Tarihinde ilk defa asamblaj tekniğini uygulayan sanatçı Picasso'dur. Sanatçı bir anlatım biçiminde ısrarcı olmayan sanat anlayışıyla yeni arayışlar içinde olmuş ve birbirinden farklı üsluplarla bir seri eser üretmiştir. Sanat anlayışındaki yaratıcılığının sonucu olarak kolaj tekniğine üçüncü boyutu getirerek asamblaj

¹⁷ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, 1994, s. 29-37

¹⁸ Sanat Sözlüğü, <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2013/06/assemblage.html>, (14.18.2018)

tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Brüger, Picasso'nun süreklilik arz eden değişimini; *“baştan sona ani başkalaşımların toplamından ibaret”*¹⁹ olarak ifade eder.

Picasso hayatının sonuna kadar denemelerle dolu bir seri eser üretmiştir. Bunlardan biri de sanatçının asamblaj tekniği uygulamalarına öncülük eden heykel çalışmalarıdır. Kübizmdeki yaklaşımını artık heykelde de denemeye başlayan Picasso'nun geleneksel anlayışa getirmiş olduğu yenilik heykel yapmaya başladığı ilk dönemler olan 1930'lu yıllarda fark edilemedi. Sanatçının kübist bir anlayışla, geleneksel yöntemler kullanarak kille yaptığı ve sonrasında bronz olarak döktürdüğü “Kadın Başı” heykeli 20. yy'da heykel sanatına yön veren bir adım olmuş, ilk dönem çalışmalarında sanatçının heykel yapım yönteminin biçimin gerisinde kaldığı görülür.²⁰



Görsel 9: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1931-1932

Sanatsal bağlamda ilk asamblaj örneklerinden biri olarak kabul edilen ‘Gitar’ isimli çalışmada Picasso, geçmişte yapmış olduğu heykel çalışmalarında kullandığı geleneksel yöntemler olan nesneyi kilden kalıplama ve bronz aaktarma uygulamalarından vazgeçerek gündelik nesneler teneke, demir parçalarına şekil vermiş ve birbirine tutturma yöntemiyle bir araya getirmiştir.²¹

¹⁹ Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. Baskı. 132 S., 2004, s. 43-46.

²⁰ John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları 5. b., 2010, s. 107.

²¹ a.g.e., s. 107.



Görsel 10: Pablo Picasso, Gitar, 77,5x33,5x19,5 cm, 1912

Mehmet Yılmaz, Picasso'nun Gitar isimli asamblajını heykel olarak nitelendirir ve Picasso'nun çalışmaya yaklaşımı hakkında şu ifadeleri kullanır:

*"Bu çalışmayı önce bir zemine tutturmak için yapmış, ancak daha sonra zeminden vazgeçerek başlı başına bir nesne olarak sergilemeye karar vermişti sanatçı. Bu işin arkadan ya da yandan çekilmiş başka fotoğraflarının olmadığına bakılırsa, üç boyutlu olsa da, demek ki, kendinin sadece karşıdan izlenmesi gerektiği konusunda ısrar etmiş heykel. Gerçekten de onun bir gitar olarak algılanması için ön taraftan görülmesi gerekir. Gövde, delik, tel ve sapı çağrıştıran birkaç işaret ona gitar denmesine yetiyor."*²²

Lyton 'Gitar' adlı çalışma için:

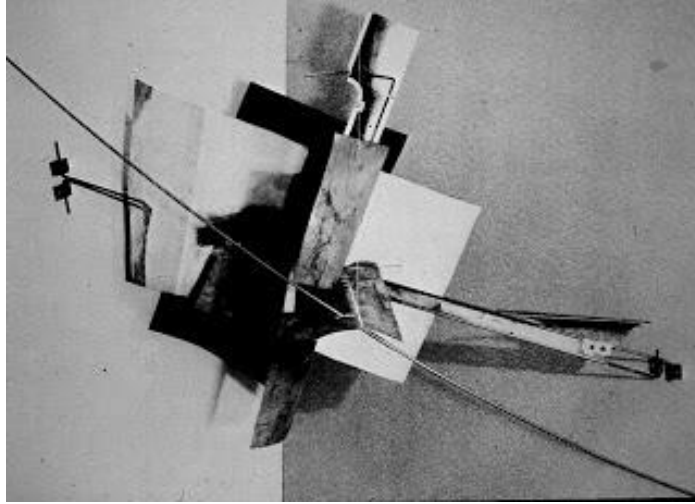
*"Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluktan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondu. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi -resim de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır."*²³

²² Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 97.

²³ Lynton Norbert, a.g.e., s. 104.

Değerlendirmesini yapmıştır.

Gündelik nesnelerin bir araya getirilerek üçüncü boyutun elde edildiği asamblaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçı Rus asıllı Vladimir Tatlin'dir. Konstrüktivist heykel anlayışına öncülük eden sanatçı, Picasso'dan etkilenecek oda köşelerine, duvarlara ve tavana asılı olan, boşlukta sallanan izlenimi veren soyut, metal asamblaj uygulamaları yapmıştır. Konstrüktivist heykel geleneğinin ilk örnekleri olan asamblaj çalışmaları her ne kadar Picasso'nun heykel anlayışının yansımaları olsa da; sanatçının amacı Picasso'nun aksine toplumun içinde bulunduğu durumu ve geleceğine dair ideallerini yansıtmaktı.²⁴



Görsel 11: Vladimir Tatlin, (Londra Annely Juda Fine Art), Karşıt Kabartmalar (Counter Relief) 78x152x76 cm, Martyn Chalk'ın fotoğraflarından, demir, çinko ve alüminyum, 1915

Nesneleri sanat eserine dönüştürme oyununu seven Picasso'ya göre sanatçı bütün duyguların toplandığı bir depoydu ve doğada olan her şeyi kullanma özgürlüğüne sahipti. Bu özgürlüğünü dilediğince kullanan sanatçı:

"Nesneleri tutkularımın bana bildirdiği biçimde kullanmak benim talihsizliğim-ve belki de keyfim. Sarışınlara hayran olduğu halde resmindeki, meyve sepetiyle uyumadığı için onları resmine koymaya eli varmayan ressamın vay haline! Elmalardan nefret ettiği halde, örtüye çok yakıştıkları için sürekli elma resmetmek zorunda kalan bir ressamın hali ne acıklıdır! Ben resimlerime

²⁴ a.g.e., s.104.

sevdiğim her şeyi koyarım. Nesneler- ne yazık onlara: Buna katlanmak zorundalar."²⁵

İfadesiyle nesneye yeri geldiğinde bir sanat malzemesi olarak baktığını ifade etmiştir.

Picasso'nun dehası onu geleneksel sanatın sınırları içinde bırakmamış nesneleri hiçbir kaideye uymadan sanatında kullanmıştır. Ronald Penrose seramik yaparken izlediği sanatçı hakkında şunları ifade etmiştir:"

Baş seramikçi Aga'nın yeni çektiği bir vazoyu eline alan Picasso parmaklarıyla onu yeniden şekillendirmeye başladı. Önce boyunu burdu, böylece vazonun gövdesi balon gibi şişerek bu dokunuşa tepki gösterdi; sonra, hünerli birkaç kıvrıma ve sıkmayla kullanım nesnesini, hafif, kırılğan ve yaşam soluyan bir güvercine dönüştürdü. "Görüyorsun ya" dedi " güvercin yapmak için önce boynunu burmak gerek..."²⁶

Dediğini kaydetmiştir. "Boğa Başı" adlı çalışması sanatçının hurdalıkta bulduğu bir bisiklet dümenini ve oturağını basit bir hamleyle bir araya getirerek yaptığı, nesneleri var olma nedenleri dışında başka nesnelere dönüştürdüğü en önemli asamblaj çalışmalarından biridir.



Görsel 12: Pablo Picasso, Boğa Başı, 42x41x15 cm, bisiklet dümeni ve oturağından kalıp alınmış bronz, 1942

²⁵ John Berger, a.g.e., s. 108.

²⁶ a.g.e., s. 108.

Asamblaj tekniğini heykel sanatıyla yan yana getiren Şenyapılı'ya göre:

"Heykel sanatı sadece üç boyutlu biçimler yaratmak değildir. Günümüz sanatında, üç boyutlu olup da heykel olmayan çeşitli ifade biçimleri vardır. Mesela, yüzyılımızın ikinci yarısında, Neo-Realizm'den bu yana ortaya çıkan sanat faaliyetleri arasında olsa olsa ikinci sınıf, ya da sıradan bir yeri olan asamblajları düşünün. Asamblaj heykel değildir. Çünkü asamblajın ifadeciliği, her şeyden önce kendi içinde bir araya getirilmiş farklı nesneler veya nesne parçalarının doğurduğu duygu ve düşünceler üzerine kurulmuştur. Oysa bir heykel bütün ifadesini yapıldığı malzeme ya da malzemelerin oluşturduğu biçim üzerine kuran üçboyutlu sanat eseridir. Bu nedenle bence, sınırlarını zorladığı assemblajdan gerçek bir heykel sanatı yaratmayı başarabilen tek sanatçı büyük usta Louise Nevelson idi." ²⁷

Picasso ve Braque hazır nesneyi sanat eserine dahil ederek, sanatta yeniliklere kapı aralayan ve geleceğin sanatına yön veren iki öncü sanatçıdır. Kompozisyonlarında kullandıkları malzemeleri tasarımlarının birer elemanı olarak kullanmış, kompozisyonda ip gerekiyorsa bunu çizmek yerine malzemenin kendisini kullanıyor ya da malzemenin kendisine müdahale ederek üretimler yapıyorlardı. Picasso'nun kompozisyonlarında hazır nesne hem kendi kimliklerini korur hem de sanatçının elinde başka bir şeye dönüşürlerdi. Boğa başı örneğinde görüldüğü gibi bisiklet selesi ve dümeni bir araya gelerek boğa başı görüntüsü kazanmışlardır fakat bisikletin parçaları halen kendi özelliklerini korumaktadır. Picasso gibi eserlerinde hazır malzemeye yer veren Dada akımının öncü sanatçılarından biri olan Marcel Duchamp'ta durum farklıdır. Duchamp nesneleri bağlamlarından ve konumlarından uzaklaştırarak bir arada kullanarak hazır-yapıt (ready-made) haline getirirdi. Duchamp'ın ve Picasso'nun hazır malzemeyi kullanma süreçlerindeki özgünlük bu ayrımда başlar. Duchamp'ın mutfak taburesi üzerine oturtulmuş çalışması, taburenin üzerine oturtulmuş tekerleğe benzerken(bkz.görsel 12), Picasso'nun bir araya getirdiği bisiklet selesi ve dümeni, hem bisiklet selesi ve dümenidir; hem de "boğabaşı"dır.

²⁷ Önder Şenyapılı, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, Ankara: Metu Pres, 2003, s. 119.



Görsel 13: Marcel Duchamp, Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 1913

Asamblajın, Picasso'yla birlikte başlayan tarihini Noyan şu şekilde ifade eder

*"Asamblajın plastik değer, konstruktivizm ve soyut heykelticiliğin bazı akımlarınca araştırıldıysa da, onu oluşturan öğeler arasında doğan yeni ilişkilerin sağladığı anlam zenginliği ready-made'lerde, özellikle de Duchamp'ın kullandığı ready-made, Schwitters'in asamblajlarında, Dadacı fotomontajlarda ve gerçeküstücü nesnelerde açıkça ortaya çıkmaktadır."*²⁸

New York'ta yaşayan sanatçı Rauschenberg ve Jasper Johns üretimlerinde Duchamp'ın nesnelere bakışı ve sanata karşı olan tavrından etkilenmişlerdir.

*"1950'li yıllarda asamblaj tekniğini ustaca kullanan Alman sanatçı Robert Rauschenberg'in sergisine gelen bir New Yorklu kadın; sanatçıya neden böyle alakasız nesneleri bir araya getirdiğini sorduğunda, Raschenberg'de kadına şapkasına koyduğu kuş tüyünün, sırtındaki kaplan postunun, boynundaki deri parçasının ve elindeki metallerin aynı derecede alakasız olduklarını söylemiştir. Gerçek dünyadaki nesnelerin ve görüntülerin hiç de düzenli bir şekilde yer almadıklarına işaret etmiştir."*²⁹

Rauschenberg Coca Cola adlı asemblajında Amerikan pop kültürünün en önemli ürünlerinden biri olan Coca Cola şişesini ve diğer eserlerinde olduğu gibi boya lekeleriyle birlikte kullanmıştır. Çalışmanın orta bölümünde kola şişeleri vardır ve şişelerin olduğu bölümde kullanılan kanatlar klasik dönem eserlerini çağrıştırmaktadır. Rauschenberg'in,

²⁸ Meltem Noyan, Kolaj, Asamblaj, Ready-Made, Genç Sanat Dergisi, S. 86. 2001, s. 16.

²⁹ 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, Pop Sanatı, İstanbul: Görsel Yayınlar. 6. C., S. 1210/1213, 1984, s. 1211.

yapıtlarındaki fırça izleri bir ressamın kimliğini ifade eden işaretler ya da özel bir imge değil, bir nesne veya genelleşen bir göstergedir.³⁰



Görsel 14: Robert Rauschenberg, The Museum of Contemporary Art, (Los Angeles), The Panza Collection, 67,9x64,1x12,1 cm, kağıt üstünde kalem üç kola şişesinin üstünde yağ ağaç merdiven direk başlığı ve ağaç yapı üstüne dökme metal kanatlar, 1958

Read ise, heykel anlamında her açıdan belirsiz nitelikler taşıyan asamblaj tekniğini, sadece eğlendirmek ve izleyiciyi şok etmek için değil, sanat dışı nesneleri estetik bir bakış açısıyla bir araya getirmek olduğunu savunmaktadır.³¹

Kolaj tekniğinin ileri aşaması olarak kabul edilen asamblaj, resim ve heykeli aynı kompozisyonda bir araya getirmiş, heykel ve resim arasındaki sınırları yok etmiştir. Farklı sanat türlerinde farklı anlamlarla kullanılmış malzemeye uygulanan asamblaj her ne kadar eylem olarak malzemeye üçüncü boyutu yaratmak olarak düşünülse de, anlam ve eylem bakımından hakkında çeşitli görüşlerin öne sürüldüğü bir tekniktir.

³⁰ Hakan Gürsoytrak, Ay'da ki Ayakkabılar: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı, Genç Sanat Dergisi, Mayıs Sayısı, 2003, s.105.

³¹ Thames and Hudson, Read Herbert, Modern Sculpture: A Concise History, London, 1994, s. 263.

1.2.2. Montaj

Kes-yapıştır ve kurgu modern sanatı ifade eden en önemli temel kavram ve yöntemlerdir. 1910'lu yıllarda Picasso ve Braque'ın öncü olduğu kübizm akımıyla başlayan bu ifade biçimi modernizmin safçılığından ziyade postmodernizmin çoğulcu anlayışına daha yakın olmuştur. Kübizmin, Çözümsel Kübizm Dönemi içinde nesnenin sanattan dışlanması klasik modernizmle ilişkilendirilirken; Bireşimsel kübizm ile de sanat dışı malzemenin bir kurgu içinde sanata dahil edilmesi postmodernizmin çoğulcu yapısıyla ilişkilendirilmiştir.

Modernizmin getirdiği toplumsal parçalanmanın sanata yansıması Adnan Turani'nin değerlendirmesiyle:

"Plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasını ve yeni sanat öğelerinin oluşturulmasını getirmiştir. Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirtmeleri, o dönemin psikolojik ortamının sonucu ve yeni resim öğeleri sağlamak isteğindendir. Bu anlayış kübistlerin, doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini bir tarafa itmelerini, sanata yeni yapısal kuruluşun kapısını açmalarını sağlamıştır. Böylece nesnelerin gerçek görüntüleri ile ilgisi olmayan parçaların düzenlenmesi, birbirine yabancı nesnelerin yan yana getirilmesi önem kazanmıştır. Bu durum bir montaj ve yeniden kurma gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Plastik sanatlar açısından irdelendiğinde, makineleşmeyle birlikte her tür endüstri atığı parça, günlük hayatımızda sıkça karşılaşılabilecek hale gelmiştir. Her hurdacı dükkânında yığınla bu parçalardan bulmak mümkündür.

Birbiri ile ilişkisiz parçaları, gerçek fonksiyonlarını yitirtirerek, birbirine monte edilmesiyle yeni bir gerçeklik olgusu yaratan montaj tekniği sayesinde, her tür sıradan nesne, sanatın malzemesine dönüşebilir".³²

Sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın temel kavramlarından biri haline gelen, anlam olarak takma, kurma, çatma olan montaj (kurgu), kes yapıştır tekniğiyle bağlantılı bir kavramdır. Montaj endüstriden tutun plastik sanatlar, moda, mimari gibi birçok disiplinde yer almış bir tekniktir. Endüstride bir makine kendini oluşturan parçaların birbirine monte edilmesiyle meydana getirilir. Aynı zamanda birbirinden farklı parçaların uygun bir düzen içinde bir araya gelmesi, işlevini kaybetmiş bir parçanın yerine yedeğinin takılması işlemidir.

Plastik sanatlarda montaj ilk olarak kübist sanatçıların geleneksel yöntemleri yadsıyarak, her türlü nesneyi sanata dahil etmeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihinde montaj tekniğinin ilk örnekleri Kübist öncülerin provokatif bir eylem olarak

³² Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1999, s. 112.

resimlerinde gazete kağıdı kullanılmasıyla karşımıza çıkmasına karşın, estetik bir unsur yaratma amaçları devam etmektedir. Montaj tekniğini en çok kullanan Dada akımı sanatçıları, diğer akımlardaki sanatçıların aksine montajlarında sıklıkla siyasi ve politik mesajlara yer verdiler. Dada akımı sanatçılarından John Heartfield eski amblem tekniğini kullanarak açık siyasi mesaj vermek istemiş, montajlarında anti estetik unsurları ve okunacak imgeleri kullanmıştır.

Bazı disiplinlerde montaj elemanının kaderi daha üretilmeden bellidir ve amaca uygun olarak bir araya getirilir. Bir film bu yolla bir araya getirilir ve çekilen bütün parçalar eklenerek bir bütün oluşturacak şekilde kurgulanır. Bazen ise sanat yapıtını oluşturan parçaların kaderi önceden belli olmak zorunda değildir. Bunun en iyi örneği Picasso'nun hurdalarla yapmış olduğu heykellerdir. Habeş Maymunu isimli çalışmasında sanatçı maymunun kafasında oyuncak araba kullanmıştır(bkz. görsel 14). Benzer şekilde Duchamp'ın 'Tabure Üzerindeki Bisiklet Tekerleği ve Ernst'in 'Bülbül Tarafından Terk Edilen İki Çocuk' isimli yapıtı birer kurgudur.³³



Görsel 15: Pablo Picasso, Bronz, 33x53x53cm, Ekim 1951

³³ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 215.

Parçaların kompozisyonu söz konusu olunca bir araya getirme teknikleri önem kazanmıştır. Bu inşacı anlayışla gerçeğin kendisi olan materyalleri kullanan Duchamp ve onun çağdaşı pekçok sanatçı montajlarında estetik unsurları göz ardı etmişlerdir. Sanatta doğrudan kes yap tekniğiyle bağlantılı kübistlerle başlayan, dada ile gelişen montaj; postmodern sanatta, yerleştirme adı verilen yöntemin başlangıç noktasını oluşturmuş.

1.2.3. Fotomontaj

19 yy. sanatçıların sanatsal üretimlerinde alışlagelmişin dışında yöntem, teknik ve malzeme olanaklarından yararlandığı bir dönemdir. Plastik sanatlarla ilişkili olan bir disiplin olan fotoğrafta özgün, dikkat çekici ve güçlü bir ifade dili olarak geçmişten günümüze pek çok sanatçının üretimlerinde yer aldı. 1837 yılında fotoğrafın icadıyla başlayan bu serüvende sanatçılar, fotoğraflık imajları çeşitli düzenlemeler içinde yan yana getirerek kompozisyonlar oluşturdular. Estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan fotoğrafın yaratmış olduğu bu görüntüler, zaman içinde sosyal ve teknolojik değişikliklere bağlı olarak toplumun değişen ihtiyaçları karşısında yetersiz kalmış ve karanlık oda teknikleri ile fotoğrafa müdahale etmek gibi değişik arayışların sonucu olarak ilk fotomontaj örnekleri ortaya çıkmıştır. Terim olarak; *“en az iki ayrı fotoğrafın yeni bir düzen bağintısı oluşturmaksızın süperpoze edilmesiyle oluşturulan kompozisyon olarak ifade edilen fotomontaj bir foto kompozisyonudur.”*³⁴

Sanatçının ana malzeme olarak fotoğraf kullanarak yapmış olduğu kurguyu ifade eden Fotomontaj terimi, fotoğraflık imajların görsel medya malzemesi olarak kullanılmasını, çekimlerin kombinasyonlarını ve grafik anlamda kompozisyon yaratılmasını ifade eder. Resim ve çizginin sıra dışı etkileri, kontrast nesneler, lekelerin dağılımı, siyah beyaz karşıtlığı, uzak yakın ilişkisi yazı gibi olanaklar fotomontaj tekniğinde sanatsal bir biçim oluşturulmasındaki unsurlardır. Fotoğraflık görüntüye yapılan sanatsal müdahale hem fotoğrafın tarihi kadar eski hem de fotoğrafçılığın temel tanımlarını değiştirecek kadar önemli bir adımdır.

“Sayısal ortamda görüntülerle ‘ oynamak ’ çok kolay ve çabuktur, fakat fotoğrafın icadından ve hele negatif-pozitif sistemi yerleştikten sonra, karanlık

³⁴ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kuram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitapevi, 3.b., 1994, s. 86.

oda aşamasında, teknolojik /optik görüntüye insan elinin bilinçli müdahalesi her zaman söz konusuydu."³⁵

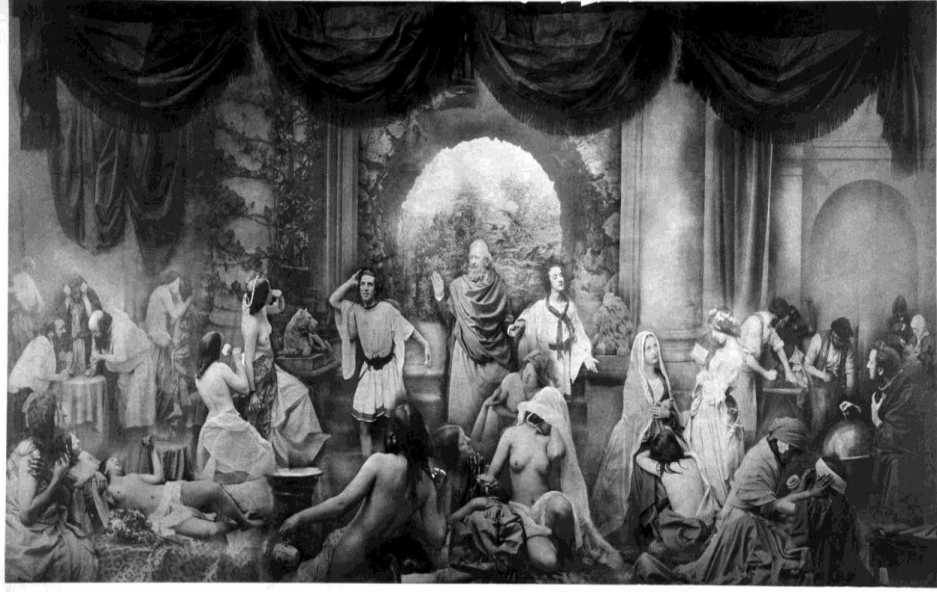
1850'li yıllarda ışığa duyarlı bugünkü anlamıyla film yerine geçen cam, kağıt ve baskı yapılan zeminlerin elle hazırlandığı fotoğrafları manipüle ederek ve fotoğrafı gerçek tanımı dışına çıkararak ilk fotomontaj örneklerini veren sanatçılar Oscar Gustave Rejlander, Gustav le Gray, Henry Peach Robinson ve Andre Adolphe Eugene'dir.³⁶

Kariyerine ressam ve portre çizimcisi olarak başlayan İsveçli Rejlander sembolik, alegorik, resimsel yönü ağır basan ve Rönesans etkisi barındıran fotoğraflar üretmiştir. Sanatçının en önemli fotomontajı 'Raphael'in Atina Okulu' çalışmasıyla benzerlik gösteren 1857 tarihli 'Two Ways of Life (Hayatın İki Yolu)' adlı çalışmadır. Teknik olarak 31x16 inch boyutunda olan iki kağıdı birleştirerek otuz farklı negatif filmi montajlayarak oluşturduğu bu çalışma; hayatın iki ayrı yönünün betimlemiştir. Kompozisyonunun merkezinde yaşlı bilge ve iki genç adam bulunmakta, biri merhameti, çalışmayı ve dini temsil ederken diğeri tembellik ve dünyevi zevkleri temsil eder. Ortada bulunan yüzü örtülü çıplak kadın figürü pişmanlığı ve günahlardan arınmayı ifade eder. Kötülerin 'solda' iyilerin ise 'sağda' konumlandırıldığı çalışmanın iyiler tarafında erkek aslan, kötüler tarafında ise dişi aslan vardır. Eser, döneminde resim ve heykellerle birlikte sergilenerek dikkatleri üzerine toplamıştır. Rejlander, bu çalışmasıyla fotoğrafı sadece gerçeği betimleyen teknik özelliğinin dışına çıkarmış ve aynı zamanda günlük hayattan kesitler sunan fakat kullandığı semboller ve yarattığı kurguyla kendi gerçekliğini ortaya çıkaran bir eser üretmiştir. Dönemin teknolojik şartları düşünüldüğünde teknik ustalığın öne çıktığı bu çalışma ilk fotomontaj çalışmalardan biri olarak kabul edilir.³⁷

³⁵ Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, İstanbul: YKY, 2000, s. 117.

³⁶ a.g.e., s. 117.

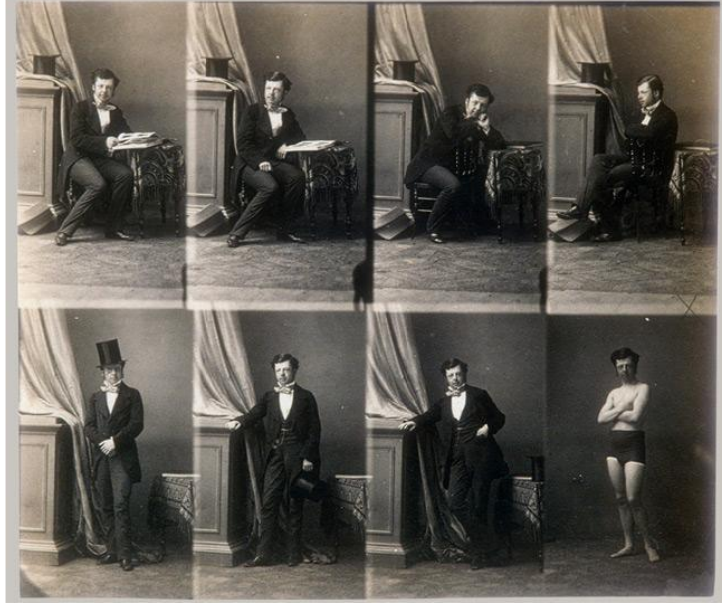
³⁷ Özgür Atak, <http://fotografneyianlatir.blogspot.com/2009/10/hyatin-iki-yuzu.html>, (12.08.2018)



Görsel 16: Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu (The Two Ways of Life), 1857

19. yüzyılda birçok sanatçı, fotoğrafta ‘kesme’ ve ‘ekleme’ eylemlerini kullanarak kolaj tekniğine model olacak şekilde kompozisyonlarında fotoğraflara yer verdi. 19. yüzyıl sanatçısı Eugene Disderi çalışmalarında ‘Dizme’, ‘Çoğaltma’, ‘Aynı Anda Sunma’ ve ‘Parçaları Birleştirme’ kavramlarını kullanarak fotografik görüntüye müdahalede bulundu. Özellikle ‘Balerin Bacakları’ isimli fotomontajında ‘kesme’ ‘çoğaltma’ yöntemleriyle birçok balerin bacağını aynı fotoğrafta toplamıştır.³⁸

³⁸ Mustafa Durak, a.g.k., s. 55.



Görsel 17: Eugène Disdéri, Prince Lobkowitz, (Manhattan Metropolitan Sanat Müzesi Koleksiyonu), cam negatiften gümüş plaka üzerine baskı, 1858

Yine aynı yılda yapılmış olan Prens Lobkowitz adlı çalışma Disdéri'nin kesme ve ekleme işlemleri kullanarak prensin çeşitli görüntülerinin aynı kare içinde kurgulandığı bir çalışmasıdır. Potre fotoğrafçılığındaki ustalığıyla bilinen sanatçı aynı zamanda bir filmde birkaç baskı yapma tekniğini ustaca kullanmıştır. Bu sayede fotoğraf çekirmenin maliyeti düşmüş ve zenginlerin dışında halkında fotoğraf çekilebilme imkanı doğmuştur.³⁹

Fransız asıllı sanatçı Gustave Le Gray tek bir yüzeyde birden çok fotoğraf kullanarak fotomontajın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen Büyük Dalga isimli çalışmasını yapmıştır. Ayrı ayrı pozlandığı gök ve deniz negatifini aynı düzlem üzerinde bir araya getirmiştir ve birçok kompozit (değişik tarzları bir arada taşıyan) baskı denemiştir.

³⁹ Fotoğrafın Tarihi ve Osmanlı'ya Fotoğrafın Gelişi Belgesel Metni
<http://zirvehaberajansi.com/fotografin-tarihi-ve-osmanliya-fotografin-gelisi/> (04.05.2017)



Görsel 18: Gustave Le Gray, 1850

İngiliz sanatçı Henry Peach Robinson'da 19. yüzyılda fotoğrafı montaj olarak ele almıştır. Robinson'un "Fading Away" (Solup Gidiş) isimli çalışması Victoria döneminde yapılan romantik etkileri olan ilk fotomontaj çalışmalardan biri olarak gösterilir. Beş ayrı negatiften üretilmiş bir fotoğraf baskısı olan bu çalışma, hasta yatağında ölmek üzere olan hasta bir kızı ve çevresinde toplanmış olan aile bireylerini gösterir.⁴⁰

⁴⁰ Nazif Topçuoğlu, a.g.e., s. 127.



Görsel 19: Henry Peach Robinson, Sönüş (Fading Away), 1858

Ana malzemesi fotoğraf olan fotomontaj tekniğini, hem karanlık oda süreçleriyle hem de renk, doku, detay çekimleriyle veya bu tekniklerin bir arada kullanılmasıyla sanatçılara zengin bir ifade olanağı tanır. Bu sebeple birçok sanatçı geleneksel fotoğrafik anlayışının dışında fotoğrafı, kurgularında bir araç olarak kullanmış ve deneysel üretimler yapmışlardır.

Tarihsel süreç içinde fotoğrafa yapılan bu müdahaleci tavır değişmiş, 1. Dünya Savaşı sonrasında farklı fotomontaj uygulamaları ve deneysel yaklaşımlar karşımıza çıkmıştır. 1920’lerde ortaya çıkan, sanat karşıtı ve anarşist tavırları olan Dada akımının sanatçıları, fotoğrafların gerçekliğinden yararlanarak savaşın tüm yıkıcı etkisini gösteren vurucu mesajlar vermek için fotomontaj, kolaj ve deneysel tekniklere çalışmalarında genişçe yer vermişlerdir. Çoğu zaman bu deneysel fotoğraf çalışmaları biçimsel denemeler olmalarının dışında içeriğin ön plana çıktığı çalışmalar olmuştur. Biçimsel müdahaleler çoğunlukla içeriğin daha etkili ve anlaşılabilir olmasına hizmet etmiş, sanatçının kimliğini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Fotoğrafla yapılan kurgu teknik olarak; seçme yapıştırma şeklinde, farklı teknikler bir arada kullanılarak veya karanlık oda deneylerini içermekteydi. Dada akımı sanatçıları,

“Fotoğrafik kurgunun yaratacağı anlatımdan çok patlama ve kargaşa etkisi amaçladı. Bu nedenle imgeler arasındaki ilişkiler pek irdelenmiyor, bunun yarattığı karışıklık, sıradanlık ve çirkinlik hem estetik dışı, hem kışkırtıcı tavırlarına en uygun yol olarak görülüyordu. Bildiri, yapının bütünlüğünün taşıdığı görsel etkide gizliydi. Düzenlemeler, fotoğrafik imgelerin yanında,

çeşitli boy ve renklerdeki sözcükler ya da harflerle kurgulanmaktaydı. Kimi sözcükler kurgunun anlama doğrudan katılmaktaydı. Kışkırtıcı Kurgu Dönemi'nin düzenlemelerindeki öncelik kargaşacı eğilimlerin politik ağırlığını taşımaktaydı. İmgesel kurgu bir çeşit görsel özdevimle sağlanıyordu. Bu görsel özdevim çeşitli gazete parçaları, harfler ve sözcüklerle oluşturduğu teknik yapı 'Typo-photomontage' olarak adlandırıldı. Typophotomontage'larda da imgelerin ve sözcüklerin kurgulanmalarındaki biçimsel yön karışıklıklarının oluşturduğu karmaşık devinim, bu dönem ürünlerinin belirgin özelliklerinden biriydi ve bu düzenleme biçimi, toplumsal bir "cinnet" in dışlaştırılması görünümündeydi. ”⁴¹

Fotomontaj tekniğini ustalıkla uygulayan en önemli sanatçılardan biri Berlin doğumlu John Heartfield'dır. Sanatçı tüm Dada akımı sanatçıları gibi I. Dünya Savaşı'nı ve Hitler'in yarattığı toplumsal kıyımı protesto etmiş, toplumun içinde bulunduğu bunalımı çeşitli fotoğrafları kolaj yöntemiyle bir araya getirerek oluşturduğu politik fotomontajlarıyla eleştirmiştir.

Heartfield çalışmalarında eski amblem tekniğini kullanarak fotomontaj tekniğini politik olarak psikoloji alanıyla birlikte ele aldı. Amblem amacına en uygun imge ve iki değişik metinden oluşur. Metinlerden biri çoğu zaman ironik bir başlıktan diğeri ise uzun bir açıklamadan oluşmaktadır. Burada görsel ve sözel veriler birbirini mantıksal olarak destekler nitelikte olur. Bu oluşan görüntü kompozisyon, anatomi, renk ve tonalite bilgisiyle kurgulanır.

⁴¹ Balkan Naci İslimyeli, 1978 s. 38.



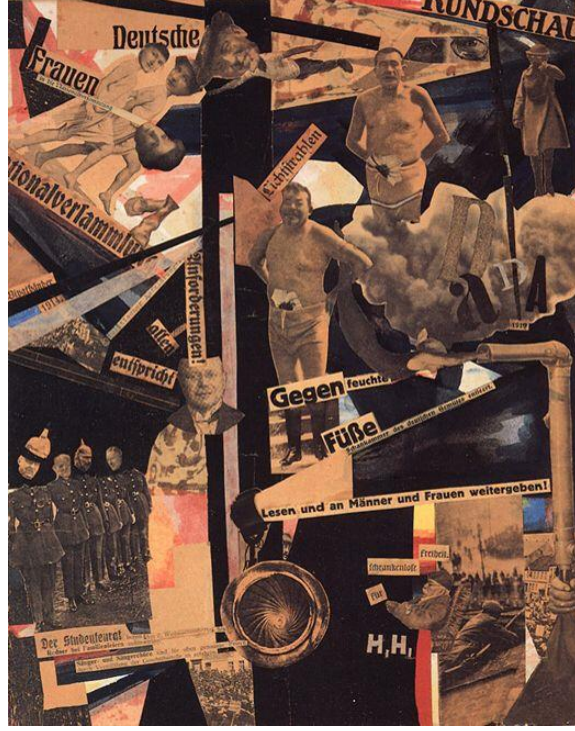
Görsel 20: John Heartfield, Üst İnsan Adolf, fotomontaj, 1932

Heartfield, Üst İnsan Adolf (Adolf_der übermensch: Schluckt gold und redet blech, 1932) isimli çalışmasında Hitlerin kitlelere seslendiği bir fotoğrafını zemin olarak kullanmıştır. Hitler konuşmaktadır; gırtlğından mide boşluğına kadar madeni paralardan oluşan bir yemek borusu betimlenmiştir. Çantasının omuz askısı üst bedenini diogonal şekilde keserek yemek borusunu içeride bırakmıştır. İmalı başlık “Üst İnsan Adolf”, daha uzun metin ise “Altın Yutar Boş Konuşur”.⁴²

John Heartfield gibi Raoul Hausmann, Hannah Höck, Richard Huelsenbeck, George Grosz gibi Dada akımının önde gelen sanatçıları da savaşın getirdiğı kargaşadan sonra daha güçlü bir tavırla iktidarı ele geçiren Hitler’in dikta rejiminin nasyonalist tutumunu fotomontaj çalışmalarıyla eleştirmişlerdi. Hannah Höck: “*Fotomontaj tekniğıne ilk kez Alman askerlerinin kendileri, arkadaşlarını ve ailesini eğlendirmek için dergilerden aldıkları resimler ile kendi fotoğraflarını birleştirerek yaptıkları kartpostalları evlerine göndermeleri sayesinde rastladıkları*” ifadelerine yer vermiştir.⁴³

⁴² Cemil Ergün, “Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj”, s. 8.

⁴³ Cemil Ergün, a.g.e., s. 9.



Görsel 21: Hannah Höch, Dada Panorama

Konstrüktivizmin en önemli temsilcilerinden olan Rus ressam, tasarımcı ve fotoğrafçı Alexander Mihaylovich Rodchenko (1891-1956) fotomontaj ve kolaj tekniklerini sanat anlayışını ifade eden yöntemler olarak sıklıkla kullandı. Rodchenko, sanatı hangi kolu olursa olsun burjuva değerlerini yansıtan bir uğraş olarak düşünmekteydi. Bu sebeple kısa bir zaman sonra resmi bırakmış ve bir üretimci olarak tasarıma yönelmiştir. Alışkanlıklara karşı çıkmak ve gerçeği farklı açılardan göstermek isteyen sanatçı, bu bağlamda sanat dışı saydığı afiş, tasarım, film ve fotoğraf alanında üretimler yapmaya başladı. Bunun için göz hizasında tutularak çekilen ve yatay çizgileri genelde yere paralel, figürleri de dikey olarak gösteren göbek fotoğraflarının aksine, kompozisyonu birbirini kesen çaprazlarla kurgulamıştır. Ona göre “aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağıya olan çekimler en ilginç”⁴⁴ olanlardı. Amacını gerçekleştirmek içinde balkonları, şehir manzaralarını, merdivenleri, tren istasyonlarını, resmigeçit törenlerini, siyasal liderleri ve değişik mekanlardaki işçileri çekmiştir.

⁴⁴ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 385.



Görsel 22: Aleksandr Rodçenko&Varvara Stepanova Atölyesi, 1925

“Rus konstrüktivistler o dönemlerde, fotoğraflık materyallerle karşılaştılar ve benzer nedenlerle fotomontajı kullanmaya başladılar. Fotomontajı, objesiz sanatta yeni bir figür olarak oluşturdular. Sistemin oluşturduğu endüstriyel ürünlerin kendi sanatlarını etkilemesi için, Malewich, Rodchenko ve onu izleyen öncü sanatçılar, bu sistemden uzak standartlar dışına çıkmayı yeğlediler. Rus konstrüktivistler teknik anlamda fotomontajda öncü oldular. Fotomontajın; teknik, öncü, ideolojik ve çağdaş sanatta yeni bir form olarak yer almak gibi farklı misyonları vardı.”⁴⁵

⁴⁵ Norbert Lyton, a.g.e., s. 140.



Görsel 23: Alexander Rodchenko&Mayakovsky, Pro Eto (şiiri için), fotomontajlar, 1923



Görsel 24: Aleksandr Rodchenko, Pro Eto (şiiri için), eorks on Paper, 1923

Konstrüktivizmin ideallerini hayata geçirmeyi amaçlayan Rodchenko fotomontaj tekniğini kullanarak Kino-fot(Sine-Foto) ve LEF(Sanatın Sol Tarafı) dergilerinin tasarımlarını yapmıştır. Kino-fot, başlığında fotoğrafa gönderme yapmasına karşın aslında sinema dergisiydi. Buna karşın fotoğraf baskısındaki önemli icatlar hakkında duyurulara yer veriliyor aynı zamanda teknik icatlar ve Batı'daki gelişmelerle ilgili bilgiler paylaşıyordu. Dergide kullanılan görsel malzemeler, konstrüktivizmle olan ilişkisini destekler nitelikteydi.



Görsel 25: Aleksandr Rodchenko, Kino-fot Dergisi kapakları, 1922-1923

Aleksandr Rodchenko fotomontajlarında makineler, hayvanlar, dükkanlar vs. gibi objelere yer veriyordu. Sanatçı 1924 yılında çeşitli fotoğrafik imajları kullandığı bir seri fotoğraf çalışması yapmıştır. Oklar, bloklar, çizgiler ve kırmızı-siyah gibi kontrast renklerin kullanımı gibi öğelere baskılarında yer vermiştir. Sanatçı yapıtlarını perspektif etkiden uzak yüzeylerde çoğunlukla nokta, çizgi gibi kompozisyon elemanlarının kurgulanmasından oluşturmaktaydı.

“Politik fotomontaj Sovyetler Birliği’nde 1920’lerde LEF hareketleriyle başladı. LEF (Sanatın Sol Safları) Mayakovsky, Tretyakov, Osip Brig ve Rodchenko tarafından yayınlanan bir derginin adıydı. LEF etkinliği, yapısalcılık (Konstrüktivizm)ın başlattığı bir eylemin uzantısı biçimindeydi.” Yeni topluma yeni sanat” sloganı Gabo ve Malevich’in sürdürdüğü etkinliğin simgesiydi. Sanat toplumda tüketim dürtüsü yaratmamalı, yaratıcılığı, ekonominin teknik ve nesnel sınırları içinde ve toplumsal gereklere göre düzenlemeliydi. Sanat, kullanım araç gereçlerinin düzenlenmesi sorununa

bilinçli katkısıyla bir çoğul estetik yaratabilirdi. Bu, sınıfsal estetiğe karşıt bir biçimde geliştirilmeliydi. LEF etkinliği sanatın bu nesnel işlevinin yanına, aynı ilkelerden kaynaklanan “politik işlev”i de ekliyordu. Fotomontaj bu amaçla ası, kitap ve duvar resimlerinde geniş biçimde kullanıldı. Lissitsky, 1920-1930 yılları arasında, fotomontajı, uluslararası sergilerdeki Sovyet pavyonlarının duvarlarında dev ölçeklerde kullandı. 1920’lerde Agit-Prop (Ajitasyon-Propaganda) adı verilen trenler devrimin siyasal yerleşimi amacına yönelik resimlerle kaplanmış olarak belirli hatlarda dolaştırıldılar. Bu tanıtım gösterilerine diğer ulaşım araçları da katıldılar. Agit-Prop trenlerindeki görsel düzenlemeler fotomontaj ağırlıklıydı. Kurgular, çeşitli biçim özellikleri gösteren yazılar ve sloganlarla desteklenmekteydi. Politik fotomontaj Sovyetler Birliği’nde, devrimin iç ve dış tanıtımına yönelik biçimleriyle uzun süre kullanıldı. Fotoğrafik kurgunun dil ve biçim yetkinliği, genç Sovyet sinemasının kurgusal dile verdiği büyük önemle oluşan etkileşim sonunda, daha da güçlenecekti.”⁴⁶

Kendilerini fotoğrafçı olarak niteleyenlere ‘sanatçı’ diyenler genelde daha deneysel çalışmalar üretmişlerdir. Man Ray (1890-1976) ve Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) 1920’li yıllarda fotoğrafta deneysel çalışmalar yapan öncü sanatçılardandır.

Çok yönlü bir sanatçı olan Man Ray gerek dada gerekse sürrealist akım etkileri gösteren resimden heykele ve tasarıma, fotoğraftan sinema ve yazıya kadar birçok alanda çalışma üretmiştir. İlk resim sergisini 1915 yılında açtığında Duchampla tanışmış, kesyap ve kurgu konusunda olumlu eleştiriler almıştır. Fotoğrafla tanışması çalışmalarını fotoğraflamayla başlamış ve bir süre sonra fotoğrafla farklı yöntemler denemiştir.

Ray karanlık oda deneyleri yaparken kendine ait baskı yöntemi olan ‘Rayogram’ tekniğini geliştirmiş, bu teknikle fotoğraf kağıdının üzerine bazı nesneler yerleştirip ışıktandırmış, ortaya çıkan görüntüyü daha sonra yeniden başka bir kağıda aktararak ilginç görüntüler yakalamış, buna da rayogram adını vermiştir.⁴⁷

Man Ray, rayogram tekniğiyle yaratmış olduğu görüntülerle gerçeküstü fotoğrafçılığın ilk örneklerini vermiştir. Işık, gölge ve çeşitli materyaller kullandığı bu teknik sanat dünyasında alternatif yöntemlerin arayışında olan birçok sanatçı tarafından da ilgi çekici olmuştur.

⁴⁶ Balkan Naci İslimyeli, a.g.e., s. 46.

⁴⁷ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 386



Görsel 26: Man Ray, Rayogram, Rayographie (Rayograph), 40.5x50 cm, 1925

Man Ray, sanatsal pratiğinde cansız nesnelerin erotik cazibesini kullanır, vitrin mankenlerini, cinsellik kazandırılmış makine parçalarını, maskeleri, yüzeyleri; kopuk, kesik ya da çarpık beden parçalarını, duru soyutlamalarla adeta mummyalar. (Ticari bir iş olarak sürdürdüğü moda fotoğrafçılığı, onu bu fetişist mantığı başka bir açıdan irdelemeye sevk eder. Proust'un öldüğü sene, Man Ray tesadüfen en meşhur tekniği olan *rayogram*'ı keşfetmiştir. Fotoğraf makinesi olmadan elde edilen bir görsel olan *rayogram*, bulunmuş nesneyle ışığa duyarlı kâğıdın rastlantısal buluşmasından meydana gelir. Böylece gözü ve eli, merceği ve örtücüyü aradan çıkaran bu yöntem, hem yarattığı etki hem de içerimleri bakımından cansızlaştırıcıdır: Sanatçı aygıtın mekanik bir eklentisine, imge ise karanlık bir arka planın önünde süzülen beyazımsı bir silüete indirgenir. Bu imgelerin Pompeii'yi çağrıştıran yönünü, Man Ray "*alevlerin yok ettiği nesnelerin bozulmamış külleri*"⁴⁸ sözleriyle ifade eder.

Sanatçı, rayogramla yarattığı görüntülerde nesnelerin görünüşünden ziyade nasıl algılandığına önem vermiştir. Rayogram her ne kadar bir fotoğraf tekniği olsa da fotoğrafla soyut görüntüler yaratması bakımından öncü ve yaratıcı bir teknik olmuştur.

⁴⁸ Rebecca Comay, çev. Zeynep Baransel, Proust'tan Arta Kalanlar III, 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/prousttan-arta-kalanlar-iii/1704>, (14.06.2017)

Ingres Kemanı isimli çalışmasında sanatçı sevgilisi Kiki'yi model olarak kullanmıştır. Ray Rayogram tekniği kullandığı bu çalışmasında, f deliklerini bu yöntemle yapmıştır.



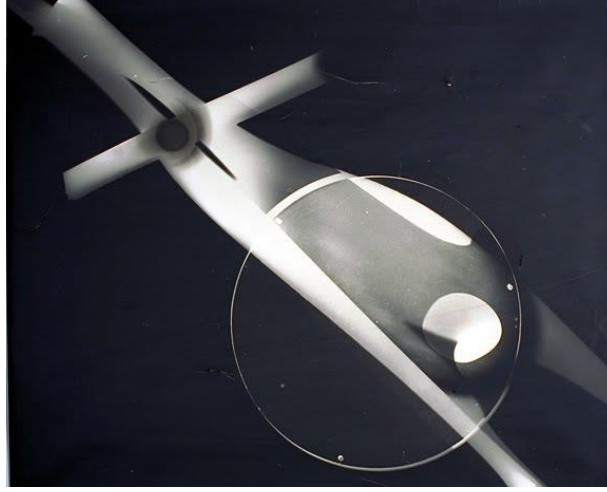
Görsel 27: Man Ray, Ingres Kemanı (Kiki), 30x38,6 cm, Fotoğraf (rayogram), 1928

Man Ray'in fotoğrafı salt teknik bir yöntem olmadığını gösteren üretimler yapması şu ifadeler desteklemektedir:” Man Ray için; ‘19. yüzyıl fotoğrafçılığı görünürdeki her şeyi kapsayan bir deney olmuştur. Fotoğraf makinesi her konudan anlayan, gerçekliğin nihai hakemi gibiydi. Ancak Man Ray fotoğrafçının duyarsız bir yabancı olduğu konusundaki bu eski düşünceyi reddetti. Fotoğraf makinesinin en sıradan zevkine, yani her şeyin (uzaktaki tüm detayların, dünyanın tüm geçici ışıkları ve gölgelerinin) fotoğrafını çekme yeteneğine karşı çıkararak, şunu söyledi: ‘*Ben doğayı değil, hayal dünyamı fotoğraflıyorum*’ diyen sanatçı fotoğraf sanatı konusundaki düşüncesine açıklık getirmektedir.”⁴⁹

Macar sanatçı Moholy Nagy’ de Man Ray gibi çalışmalarında çift baskı yöntemlerini geliştirerek ‘fotogram’ dediği teknik yoluyla yeni karanlık oda deneyleri yapmıştır. Sanatçı Ray’le aynı yıllarda Almanya’daki Bauhaus adlı tasarım okulunda bu teknikle çeşitli görüntüler üretmiştir. Nagy’in fotoğrafçılığa sağladığı en önemli katkı çift baskı yöntemi olan fotogram tekniğidir. Bu teknikte negatif kullanmak yerine fotoğraf

⁴⁹ Melis Sucuoğlu, Man Ray, Rayogram Tekniği ve Resim Sanatında Değişimler, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275121>, (04.05.2017)

kağıdının üzerine koyduğu nesnelerin ışık yardımıyla oluşan görüntülerini elde etmektedir.



Görsel 28: Laszlo Moholy-Nagy, fotogram, 30x40cm, fotoğraf, 1926

Nagy'in bu eserinde (bkz. Görsel 28) görüldüğü gibi fotogramdaki şekiller kullanılan nesnelerle aynı boyutta ve şekilleri bozulmamıştır. Ancak bu nesneler tanımlanabilir netlikte olmayan geometrik soyutlamalardır.

“Meraklı bir sanatçı ve hoca olarak eski ve yeni tekniklerin doğasını inceleyen Moholy-Nagy, 1925'te Resim, Fotoğraf ve Film adında kitap yazmıştır. Ona göre fotogram, fotoğrafın gerçek anahtarıydı. Herhangi bir kamera kullanmaksızın, ışığa duyarlı malzeme yüzeyinde ışığın yakalanmasını sağlayan, fotoğrafik sürecin özünü somutlaştıran yepyeni bir yöntemdi. Özetle, yeni bir görüş peşinde koşanların elinde, optik görüntüleme daha önceden bilinmeyen açığa çıkaran çok güçlü bir silahtı.”⁵⁰

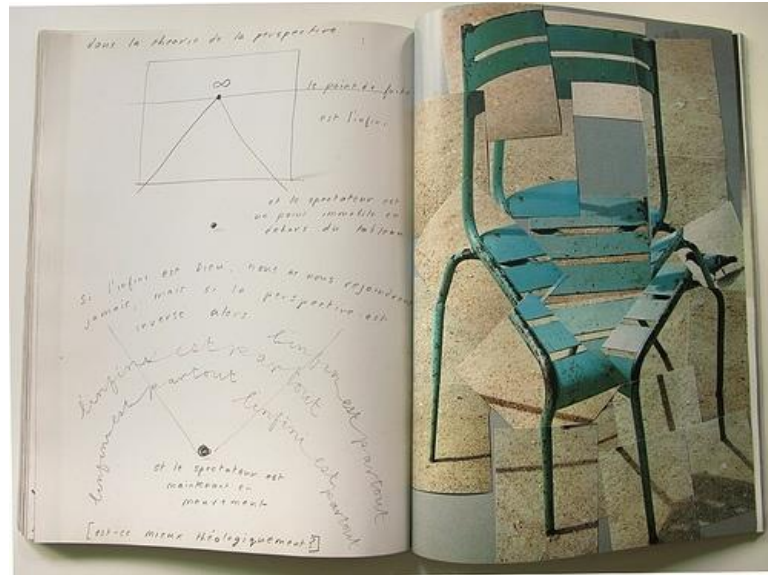
İlk sanatsal anlamda yapılan fotomontaj örneklerinin 19. yüzyılda Oscar Gustave Rejlander ve Henry Peach Robinson'un karanlık oda yöntemiyle yapmış oldukları fotomontajlar olduklarını söyleyebiliriz. Sanatsal bağlamda yapılan bu fotomontajları Dada akımı sanatçılarının yaptığı fotomontajlardan ayıran en önemli özelliğinin politik mesajlar içermemiş olmasıdır. Sanatsal bağlamda yapılan fotomontajlardaki eleştirel boyutun dada fotomontajlarının aksine daha estetik unsurlar içermesi, sanatsal kompozisyon sınırları içinde farklı renk kombinasyonları ve

⁵⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s.38.

materyaller kullanılması söz konusuydu. Bu çalışmalarda amaç düşünceyi daha estetik bir dille izleyiciye kolay bir şekilde aktarmaktı.

1960'lar pop akımının önemli temsilcilerinden biri olan David Hockney, modern dünyanın yaşama biçimini ve Amerikan yaşamını birçok farklı ve özgün teknik kullanarak ifade etmiştir. Kendisini Picasso'nun mirasçısı olarak gören sanatçı, kolajlarına fotoğrafı dahil etmiş ve resimlerinin eskizlerinde çektiği fotoğraflardan sıkça yararlanmıştır.

Topçuoğlu sanatçının foto-kolaj çalışmalarına yaklaşımıyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "David Hockney 1975-1985 arasında yaptığı ve "Joiners" diye adlandırdığı fotoğraf kolajlarında hem kendisine göre fotoğrafçılığın bu en büyük eksikliğine çare bulmuş, hem de kübist görüşün hareketliliğini fotografik materyallerle gerçekleştirmeyi başarmıştır. Onun aslında bir ressam olması, görüntü üretmeye yaklaşımının ve bakışının biçimlenmesindeki önde gelen etmendir.⁵¹



Görsel 29: David Hockney, (Perspektif Dersi Vouge-Fransa), Homecollection, 1985-1986

David Hockney'in fotoğrafı kullanarak yaptığı foto-kolajlar uzun süreli yoğun bir kuramsal araştırma ile birlikte ortaya çıkan ve gelişen bir grup iş olarak görsel anlatım yöntemleri arasında dikkat çeken çalışmalardır. Sanatçının yapıtlarında aynı konunun

⁵¹ Nazif Topçuoğlu, İyi Bir Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, 1. b., Aralık Sanat Dizisi 5, İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 1992, s. 55.

farklı zaman aralıklarında, farklı noktalardan çekilmiş birçok fotoğrafı bir araya getirerek yan yana bir bütün oluşturacak biçimde yapıştırdığına şahit oluyoruz.



Görsel 30: David Hockney, Promenad, Place Furttnberg (Paris), 1985

Tarihsel süreç içinde tartışılan, fotoğrafın sanatın sınırları içine girip girmeyeceği konusu ve ‘fotoğrafçı sanatçı mıdır?’ sorusuna, fotoğrafın ortaya çıkış tarihi ile başlayan süreç ve bu süreci takiben fotoğrafta kurgusal anlatım dilinin gelişimine açıklık getirmektedir. Fotoğraf, icadının ilk yıllarında teknik odaklı ve resamlara yardımcı bir teknik olarak sanata dahil olmuş, zaman içinde teknik işlevinin yanı sıra toplumsal belleği şekillendirme, tanıklık etme özelliği, estetik değerler ve farklı sanat disiplinleriyle olan ilişkisi açısından sanatçılar tarafından kullanılmıştır.

Fotomontaj ve kolaj birer kurgu olarak birbirleriyle ilişkili bir araya getirme teknikleridir. Her ne kadar birbiriyle ilişkili olsa da kurgusal anlamda farklı kuramsal tabanlar üzerine oturtulmuşlardır. Fotomontaj eylem olarak kolaj gibi ‘bir araya getirme, birleştirme’ işlemi olsa da kolajda yaratılan imgede gerçeğin kendisi kullanılırken fotomontajda gerçeğin görüntüsü kullanılır. Fotomontaj zorunlu olarak kolajı içerse de kuramsal olarak ona tezat olacaktır. Louis Aragon iki teknik arasındaki farkı şu şekilde açıklamıştır:

“Fotomontajda yapıştırılan ögenin değeri, temsilci değeridir, kolajda ise nesnel değeri. Kübistler için kullanılan gazete parçaları, pullar vb. ressam için resmin

gerçeğinin sınanması anlamında bir değer taşımaktadır. Fotomontajda ise yönlendiricidir. Anlatılan sorun, anlatım biçiminden öndedir ve gösterilen imge bir sözcük rolü oynar.”⁵²

1.3. KOLAJ TEKNİĞİ VE 20.YY. BATI RESİM SANATINDAKİ UYGULAMA ALANLARI

20. yüzyıl hızlı bir şekilde büyüyen endüstrileşmeye ve buna bağlı olarak ilerleyen teknoloji ve bilimsel gelişmelere sahne olan bir dönem olarak tarihte yerini almıştır. Bu değişimler her alanı etkilediği gibi dönemin sanat anlayışını da etkilemiş ve bu değişimler ışığında birçok sanatçı alışlagelmişin dışında çalışmalar üretmişlerdir.

1.3.1. Kübizm ve Kolaj

Endüstri Dönemi olarak adlandırılan 20.yüzyıl kendinden önceki dönemin aksine yalnızca duygu ve coşkularla çığır açan bir sanat yapılamayacağını göstermekteydi. Batı uygarlığının eski bir geleneği olan ‘akılcılığa’ dayanan kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak yerini almış ve geleceğin sanat anlayışını inşa etmiştir.

Mattise’in 1908 yılında bir sergide, Braque’ın ‘Estaque’ta Evler’ adlı eseriyle ‘küplere benziyor’ diye alay etmesi ve eleştirmen Vauxcelles’in bu ifadeyi bir yazısında kullanmasıyla kübizm akımına ismini veren ‘küpler’ ifadesinin ilk defa bu sergide kullanıldığı söylenmektedir.⁵³

Kübizm akımının öncüsü Picasso’yla yakın arkadaş olan Fransız ressam George Braque, Fovist tarzdaki ilk dönem resimlerinin ardından 1907 yılında Paris’te gerçekleşen ‘Cezanne’yi anma sergisi’nden sonra Picasso’yla tanışmış ve “Avignonlu Kızlar” çalışmasından etkilenerek farklı resimsel denemeler yapmaya başlamıştır. 1907’den itibaren, özellikle 1910-12 yılları arasındaki çalışmalarında biçimleri parçalayarak küçük kübik alanlar yaratmış ve sanatçının resimlerindeki kübik alanlar akımın adının doğmasında etkili olmuştur.⁵⁴

⁵² Balkan Naci İslimyeli, a.g.e., s. 39.

⁵³ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 215.

⁵⁴ Ahu Antmen a.g.e., s. 52.

Birçok sanatçı ve sanat eleştirmeni dönemin sanat anlayışını tamamen değiştiren kübizm akımı hakkında çeşitli görüşler öne sürmüşlerdir. Antmen, Apollinaire'nin kübizm hakkındaki görüşlerine, '20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar' isimli kitabında şu şekilde yer verir:

*“Kübizmin isim babası değil ama gerçek taraftarı ise, akımın bir anlamda sözcülüğünü de yapmış olan ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'dir (1880-1918). 1911 yılının Sonbahar Salonu'yla ilgili yazısına, “Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir.” diye başlayan Apollinaire, “İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyiciye, kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre kübizm, Fransa'da döneminin en 'yüce' sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni görsel bir dil yaratmıştır.”*⁵⁵

Batı sanatının yüzlerce yıldır süregelen görsel temsil anlayışına karşı çıkan kübizm, geleneksel perspektif kurallarının dışına çıkarak nesnenin iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutlu yanılsamasını vermek yerine düzlemin derinliğinin olmadığını kabul etmiş ve aynı zamanda dördüncü boyutunda düzlem üzerinde betimlenmesine olanak tanımıştır.

Resim sanatında Rönesans'tan beri egemen olan yansıtmacı anlayış kübizmle birlikte değişmiş, resmettiği modeline dikkatli bir şekilde bakan ressam artık modelinin görünmeyen açılarını da zihniyle düzlem üzerinde tamamlayarak dünyaya yeni bir bakış açısıyla bakmıştır. “(...) sanatçı dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açtı. Bu yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demektir”.⁵⁶

1908 tarihinde Paris'te, İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque'ın öncülüğünde gelişen; Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Fernand Leger gibi sanatçıların bu tarzda resimler üretmesiyle görünürlük kazanan kübizm, Rönesansın tek kaçırlı perspektif anlayışının sorgulandığı yeni bir görme biçimi önermiştir. John Berger, kübizmin resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek, sanatın dilini genişletmek açısından büyük bir devrim yaptığı saptamasında bulunur.⁵⁷

Kübizm akımının öncülerinden Picasso, kübizm hakkında şunları ifade eder:

⁵⁵ Ahu Antmen, a.g.e., s. 45.

⁵⁶ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 87.

⁵⁷ John Berger, a.g.e., s. 59.

”Pek çok kimse, kübizmin aslında başka sonuçlar doğurmak için gerçekleştirilmiş bir deney, yani bir tür geçiş sanatı olduğunu düşünür. Kübizmi böyle algılayanlar, onu anlamamış olanlardır. Kübizm ne bir tohum ne bir fetüstür, kübizm esas olarak biçimlerle uğraşan bir sanattır ve bir biçim gerçekleştirildiğinde kendine özgü bir varoluşa sahiptir. Geometrik biçimselliği olan mineral bir madde, geçişsel amaçlar için değil, ne ise o şekilde kalmak için oradadır ve hep kendi biçimine sahiptir. Sanata evrim ve dönüşüm yasaları temelinde baktığımızda, o zaman sanatın tümüyle geçişsel olduğunu itiraf etmemiz gerekir. Oysa sanatta bu tür felsefi mutlakiyetler yoktur. Eğer kübizm bir geçiş sanatıysa, o zaman ondan çıkacak tek şey yine başka bir tür kübizm olacaktır.”⁵⁸

Kübizm iki ayrı dönemden oluşmaktadır. 1907-1911 arasındaki dönemi Çözümsel (analitik) Kübizm Dönemi; 1912-1914 yılları arasındaki dönem ise Sentetik (bireşimsel) Kübizm olarak adlandırmaktadır. Kübizmin ilk safhası olan Analitik kübizm döneminde sanatçılar çoğunlukla herhangi bir nesneyi tuval üzerinde taklit etmeden o nesneyi zihinlerinde ve kompozisyonlarında parçalara bölmüş ve düzlem üzerine aktarmışlardı. Her ne kadar kompozisyonda nesneler parçalı olarak betimlenmiş olsa da büsbütün tanınmaz halde değillerdi.

“Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, bir sözlük olarak doğa... Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir.”⁵⁹

Amaçları resmi geleneksel perspektiften kurtararak onu düşünsel perspektifle betimlemek olan kübist sanatçılar, Analitik Kübizm Dönemindeki çalışmalarında doğayı çağrıştıran görüntülere yer vermiş, ön-arka ilişkisinin olduğu ve derinlik hissinin yansıtıldığı çalışmalar yapmışlardı. Bu çalışmaları üretirken yalnızca doğanın yasalarını dikkate almadan resmin yasalarına öncelik tanıdılar. Analitik kübizm döneminde sanatçılar kompozisyonlarında biçim ve bakış açısını dikkate alarak kompozisyonlarında çoğunlukla gri ve kahverengi tonlarını tercih etmiş ve bu yolla rengin kompozisyona gereksiz duygu yüklemesinin önüne geçmeye çalışmışlardı. Picasso’nun ‘Gitarist’ isimli çalışması bu anlayışla yapılmış çalışmalardan bir tanesidir.

⁵⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s. 59.

⁵⁹ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, 7. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008, s. 169-170.



Görsel 31: Pablo Picasso, Gitarist, 73x100 cm, tuvale yağlı boya, 1910

“Resmin adını bilmeyen birinin kompozisyonunda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır. Bu tip resimler ancak belli dilsel kodları bilenlere açarlar kendilerini. Dikkatli bakarsak, yukarıdan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzlarını, sol omzunun hizasında tel takılan burguları, orta alanda gitarımsı çizgileri, aşağıdaysa ayaklarını zor da olsa okuyabiliriz. Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir. Müziğe gelince resim sessiz bir sanat olduğu için kimse bir gitardan çıkan sesi falan beklemez elbette. Ancak yine de bir müzikten bahsedebiliriz. Kulağın değil gözlerin duyduğu köşeli ve ritmik biçimlerden tınlayan, iniş ve çıkışları oldukça sert, modern bir müziktir bu.”⁶⁰

Kübizm akımının tanıtılması, ilkelerinin yazıya dökülmesi ve koleksiyonlara girmesindeki en büyük çabayı gösteren galerici Daniel-Henry Kahnweiller, çözümsel kübizm dönemindeki resimlerin ‘kabul edilen bir ön plandan değil sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareketle’ yaratıldığını söylüyordu.⁶¹

Braque ve Picasso, Çözümsel (Analitik) Kübizm olarak adlandırılan bu dönemde, “doğa formlarını düşüncelerinde parçalamış ve kompozisyonlarında bu parçaları irili ufaklı düzeylere bölerek kullanmışlardı. Bu parçaları resim yüzeyine paralel planlarda yan yana ve üst üste getirerek yeniden kurgular ve yakın planlardaki yüzeylerin

⁶⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 90.

⁶¹ İsmail Tunalı a.g.e., s. 170.

birbirine yapışmasını önlemek için, gölgelemelerden yararlanırlardı. Braque “Keman ve Palet” isimli çalışmasında parçalanmış kemanı bir bütünlük içinde kompozisyonda bu anlayış içinde kullanmıştır.



Görsel 32: Georges Braque, Keman ve Palet, 43x92 cm, 1909

Kübist sanatçılar parçalı olarak betimledikleri nesneleri kübizmin analitik olarak adlandırılan döneminden itibaren kompozisyonlarının önemli bir unsuru olarak gördüler. Kübizmin ilk döneminde maşrapa, şişe, bardak, müzik aleti ve kitap gibi nesneleri natürmortlarında parçalı olarak kullanmış ve nesneleri daha kapsamlı betimlemek için bakışlarını nesneye sabit bir biçimde dikmek yerine etrafında dönercesine, aynı anda (eşanlılık) birçok açıdan betimlediler. Bu halleriyle nesneler kompozisyonlarda doğada göründükleri gibi değil, sanatçının göstermek istediği şekliyle yerini aldı. İpşiroğlu, bu bakımdan sanatçıların kübist kompozisyonlarda nesneyi ‘kavram’ olarak ele aldıklarını, nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek perspektif, uzam, gölge-ışık gibi değerlerin silindiğini, geriye ‘nesne’ kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal-renk gibi unsurların kaldığını ifade etmektedir.⁶²

Sanatçının yasalarına göre işleyen bir organizmanın parçalara ayrılıp bir düzlem üzerinde tekrar bir araya getirilmesinde, biçimlerin ritmini bir yüzeyde vurgulamak,

⁶² Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, 3.b., İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010, s. 170.

parçaları resme homojen bir biçimde yerleştirmek kübist sanatçıların ilk amaçlarından biri oldu. Braque'nin 'Mandolinli Kadın' resminde bunu görmek mümkündür.



Görsel 33: George Braque, Mandolinli Kadın, (Müni Devlet Modern Sanat Galerisi), 73x92 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1910

“Keskin kenarlı yüzeyler artık mandolin çalan bir kadından çok, dağ kristallerini andırmaktadır. Derinlikli mekan tamamen yüzeyselleşmiş, nesne iç içe geçen bir dizi geometrik biçimin arasında tanınmaz hale gelmiştir. Resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayırmak imkansızdır. Örneğin bir yerde ön planda görülen bir öge, yanındaki başka bir ögeyle kesişerek hemen arka plan haline dönüşebilmektedir.”⁶³

1912'den sonra Picasso ve Braque kağıt, bez, düğme vb. nesneleri resimlerinde kullanmaya başlamış veya tahta, mermer gibi nesnelerin taklitleri boyayla tuval üzerinde uygulamışlardır.⁶⁴

Picasso ve Braque'ın resim yaptıkları yüzeye gazete, duvar kağıdı, muşamba gibi sanat dışı malzemeleri kullandığı bu dönem Bireşimsel (Sentetik) kübizm (1911-14) olarak adlandırılmıştır.

⁶³ Anna Carola Krausse, a.g.e., s. 94

⁶⁴ Nazan İpşiroğlu, a.g.e., s.170.

“Sanatçı artık eserleriyle diyalog halindedir. Nesnelerin ve resimlerin dünyasıyla girdikleri bu diyalog, kübistleri 1910’dan sonra değişik deneysel çalışmalara sevk etti. Artık sadece boya ve fırçayla değil, gerçek hayattan ek malzemelerle de çalışıyorlardı; “Objets trouves”, yani etrafta “bulunan nesneler”. Bunlar duvar kağıdı ya da gazete parçaları olabiliyordu. Resimlerine bu malzemeyi sokarak “kolaj”ı (collage) yarattılar. Kübistler eskiden nesneleri yeniden birleştirmek üzere parçalarken şimdi artık başka malzemelerle de birleştirme özgürlüğünü kendilerinde buluyorlardı. Bu nedenle ilk devreye “Analitik Kübizm” adı verilirken, 1912’den sonraki döneme “Sentetik Kübizm” denmiştir.”⁶⁵

Malzemenin sanata dahil olmasıyla yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere kıyasla daha yüzey resmi haline gelmiştir. Kompozisyonadaki biçim problemi nesneyle birlikte çözüme ulaştığı için bir sonraki resimlere Çözümsel Kübizm Dönemi’nde göz ardı edilen renkte dahil olmuştu. Kolaj malzeme açısından farklılığı ve geleneksele olan karşı duruşundan dolayı sanatçıya birçok olanak tanımış ve ona üretimlerinde sınırsız özgürlük vermiştir.

Önce Braque, ardından Picasso’nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve ardından boyaya kum, talaş gibi malzemeler karıştırarak dokusal zenginlik vermesi ilk kolajsal yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. 1912 yılından itibaren Picasso, resimlerinde baskılı kumaş ve kağıt parçaları yapıştırırmaktaydı. Ayrıca atık malzemeler de kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşıyarak asamblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiş oldu.⁶⁶

Kübizmin öncülerinin nesneyi sanat eserinde kullanma yaklaşımı onları birçok deneysel çalışmaya zorlamış, buna bağlı olarak üretimlerinin hayli zenginleşmesine neden olmuştur. 1912 yazı boyunca Braque duvar kağıdı parçacıklarını kullanarak, kömür kalemle bir seri desen yapmıştı. Temizlik malzemesi satan dükkanlardan aldığı ahşap taklidi duvar kağıtlarını kompozisyonlarında kullanmaya başlamıştı. Bir süre sonra Picasso da aynı yöntemi kullanmış ve sonbaharda bir dizi yapıştırma kompozisyon üretmişti. Bu zamandan sonra ‘yapıştırma’ tekniği sıklıkla kullanılan bir teknik oldu. Böylelikle nesneyle sanat eserinde kullanılmasıyla birlikte Braque ve Picasso’nun üretimlerinde olmayan renk olgusu tekrar gündeme geldi.⁶⁷

⁶⁵ Anna Carola Krausse, a.g.e., s. 94.

⁶⁶ Ahu Antmen, a.g.e., s. 48.

⁶⁷ Lütfü Kaplanoğlu "Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj", Erzurum, Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi, S. 13, (2008), s. 98.

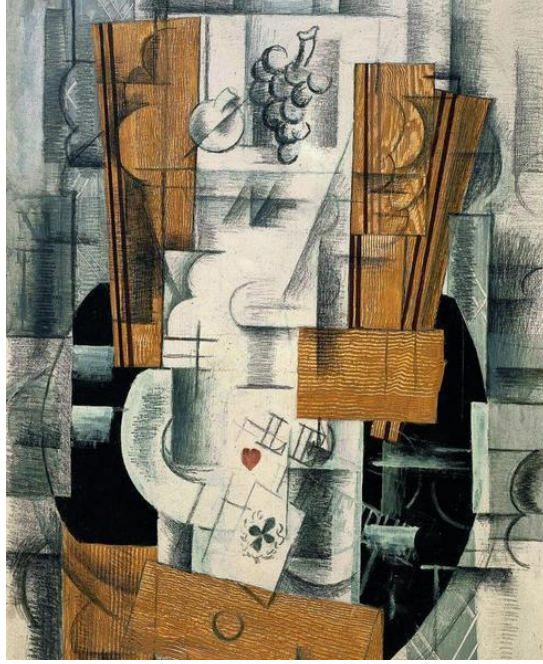
Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort" isimli çalışması geleneksel resim üretme anlayışını yıkan ilk kolaj örneklerinden biridir. Sanatçı boyama esasına dayalı anlatıma karşı olarak yüzeyde desenli bir muşamba kullanmış aynı zamanda bardak, pipo ve gazete gibi nesneleri betimlemişti. Resmin üst kısmında anlaşılması güç olan nesneler boyayla betimlenirken, alt kısmında malzeme kullanılmış ve tuvalin çevresi ise yine sanat dışı malzeme olan halatla çevrelenmiştir.



Görsel 34: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 29x37 cm, kolaj, 1913

Braque de Picasso gibi 1912 tarihinden itibaren 'papier colle' olarak adlandırılan, kesik kağıtları resimsel düzlem üzerinde yapıştırarak kurguladığı kendine özgü kolaj tekniğini kullanmaya başlar. Sanatçı "Meyve Tabağı ve Bardak" isimli çalışmasında hem karakalem hem de ahşap izlenimi verecek bir duvar kağıdı kullanmıştır. Doğacı bir anlayışla betimlediği üzümler, resme diğer öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırır. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi resmin en gerçekçi bölümü olarak öne çıksa da, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Sanatçının oyun kağıtları ile Natürmort'u (1913), 'Meyve Tabağı ve Bardak' adlı kompozisyonla oldukça benzer özellik taşısa da aslında bu çalışmadaki ahşap görünümlü alanlar duvar kağıdı değil, yağlı boyadır. Sanatçı bu çalışmasında ahşap görüntüsü yaratmak için bu yüzeye bir dekoratörün tıraşı ile damarlı bir görünüm vermiştir.⁶⁸

⁶⁸ Lynton Norbert, a.g.e., s. 63.



Görsel 35: Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, 60x80 cm, yağlı boya ve karakalem, 1913

Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının dahil olması sanat eserini tamamen başkalaştırmaktadır. Sanat eserinde hazır nesne kullanan sanatçı sadece bir bütünlük yaratmakla kalmaz, aynı zamanda resme başka bir statü kazandırır, çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde olan ilişki yoktur. Resmin bu parçaları artık gerçekliği işaret eden birer gösterge değil gerçekliğin kendisidir.⁶⁹

Adalı'ya göre:

*“Kübistler, kolajı üstün cins olma isteğiyle hiçbir zaman resmi değerden düşürmeye, bozmaya karşı girişilmiş bir şey olarak kullanmamışlardır. Bir sigara paketini yapmaktansa, onu olduğu gibi yapıştırarak daha realistçe bir tutum içine girmişlerdir”.*⁷⁰

⁶⁹ Bürger, Peter, Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, S. 132, 2004 s. 148.

⁷⁰ Adalı Altan, “Kolajın Tarihsel Oluşumu”, İstanbul, Sanat Toplumbilim, S. 4, (1996), s.68.



Görsel 36: Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 42x62 cm, 1912

Picasso, Şişe Bardak ve Keman isimli eserinde bir kısmı yüzeye yapıştırılmış olan gazeteye, bir kısmı ise yüzeye gelecek şekilde keman çizmiştir. Kemanın bir kısmında tahta dokusu yaratmak için bir yapıştırma kullanmıştır. Resmin sol üst köşesinde gazete, kesme şişe ve resmin merkezinde konturla çevrelediği 'JOURNAL' (gazete) sözcüğünü kullanmıştır.

Picasso'nun nesnenin sanat kompozisyonundaki konumu hakkındaki görüşleri şunlar olmuştur: *"Görüyorum ki, her şey çoktan yapılmış. Birileri kendi devrimini kırmak ve sıfırdan başlamak zorundaydı. Kendimi yeni bir harekete doğru sürükledim. Şimdiyse sorun, nesneyi geçmek, etrafında dolaşmak ve çıkan ürüne plastik bir ifade vermek"*.⁷¹ Baştan itibaren Braque ve Picasso'nun birlikte geliştirdikleri kübizm ve kolaj tekniği 1913 yılında kimsenin kaçamadığı bir anlatım dili olmuştur. Picasso 1914 yılında yeni bir arayışa girerek klasik Yunan ve Roma figürlerine incelemeye ve kendince yorumlamaya başlamıştır. Sanatçı bir dönem düştüğü bunalımdan çıkmak için başka sanatçı ve kültürlerden yararlandığı gibi bu dönemde de klasik sanatı, Ingres'ı incelemiş ve aynı zamanlı olarak farklı bağlamlarda farklı üretimler yapmıştır.

Picasso gibi İspanyol asıllı olan Juan Griss, Picasso ve Braque gibi önemli Kübist sanatçılardan biridir. Renkçi yaklaşımıyla diğer kübist sanatçılardan ayrılan sanatçı, ruhani öğelerle ve hayal gücüyle çalışmış, soyut olan şeylere somut biçim kazandırmak istemiştir. 'Sentetik kübist' çalışmalarıyla diğer kübist sanatçılar gibi her ne kadar natüralist ve idealist sanattan uzaklaşmış olsa da yönteminin gelenekten tamamen

⁷¹ Liberman, a.g.e., s. 82.

kopmadığını “...ustaların kullandığı, geçmişi olan bir yöntemdir; bunlar değişmez araçlardır ve sabittir.”⁷² İfadeleriyle açıklamıştır.

Diğer bir Kübist sanatçı Gris, Picasso ve Braque’in aksine renk unsuruna kompozisyonlarında önemli bir öge olarak yer vermiştir. ‘Jaluzi’ adlı eseri sanatçının renge vermiş olduğu önemi kanıtlar niteliktedir. Picasso ve Braque’nin aksine canlı renklere yer verdiği bu çalışmada, kağıtları boya ve konunun içinde önemle vurgulamış ve kompozisyonunda bütünlüğü yakalamıştır.



Görsel 37: Jaun Griss in Jahuzi

Matematik, fizik ve mühendislik eğitimi gören Griss sanatıyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Resmin mimari tarafı matematikselidir ve onun soyut yanıdır. Ben işte onu insani kılmak istiyorum. Cezanne şişeden yola çıkarak silindir yaratmıştır bense silindirden yola çıkarak özel bir öge yaratmak istiyorum. Silindirden yola çıkarak yaptığım şişe kendine özgü bir şişe olsun istiyorum. Cezanne

⁷² Ahu Antmen, a.g.e., s. 56.

mimari bir temele varmak istiyordu bense mimari bir temelden ayrılmaya çalışıyorum, bu amaçla soyutlamalarla (renklerle) kompozisyon kuruyor ve renklerin ne zaman nesne haline geldiklerini belirliyorum örneğin siyahlı beyazlı bir kompozisyon yapıp beyazın ne zaman kağıt olduğunu siyahın ne zaman gölge olduğuna karar veriyorum ve beyazı öyle kullanıyorum ki görüntüde kağıt haline geliyor siyah da gölgeye dönüşüyor bu tür resimle öteki resim arasındaki fark şiirin nesirle arasındaki farka benziyor”.⁷³

Picasso ve Braque'nin öncülüğünde gelişim gösteren kübizm, 1910 yılından itibaren Robert Delaunay, Fernand Leger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleşen ‘Salon Sergileri’ yaygınlık kazanmaya başladı. Genellikle Sonbahar veya Bağımsızlar Salonları’nda yapmış oldukları bu sergilerden dolayı bu ressamalar “Salon Kübistleri” olarak adlandırılmıştır. Braque 1908-09 yıllarında bu sergilere katılmış fakat daha sonra Picasso’yla birlikte resimlerini sadece galerilerde sergilemişti. “Salon Kübistleri” olarak isimlendirilen sanatçılar Paris dışında da sergiler açmışlardı. Özellikle Picasso ve Braque'nin 1913 yılında Amerika’da açmış oldukları “Armony Sergisi” Avrupa’da yayılan kübist avangardın Amerika’yla olan ilk ve en önemli teması olarak nitelendirildi. Jean Metzinger ve Albert Gleizes resimleri gibi kübizm konusundaki kuramsal yazılarıyla da dikkat çekmiş iki sanatçı olmuştur. 1915 yılında Galerici Kahnweiler tarafından yazılan yayınlanması 1920’li tarihleri bulan “Kübizmin Yükselişi” adlı kitap kübizm akımıyla ilgili önemli kaynaklar arasındadır. Bu dönemde salon kübistleri olarak adlandırılan sanatçılar sanatsal uygulamalarında kübizme farklı ve özgün yaklaşımlar getirmişler; Fernand Leger ‘tübist’ resimleri, Robert Delaunay ‘Orfik Kübizm’ olarak adlandırılan yaklaşımıyla gündeme gelmiştir.⁷⁴

Toplumsal olarak değerlendirildiğinde kolajın, 20.yüzyıl sanatını ifade eden bir teknik haline gelmesinin en önemli sebebinin gazete, dergi, afiş, kartpostal vb. kitle kültürüne ait görsel basılı malzemenin bu dönemde yaygınlık kazanmasıyla ilişkili olduğu gösterilmektedir. Her ne kadar Picasso, sanatının hiçbir disiplinle ilişkili olmadığını ifade etmiş olsa da bu dönemde kübistlerin kompozisyonları, kullandıkları gazete kupürleri ve reklam imgeleri bakımından dönemin içinde bulunduğu siyasi ve kültürel durumu gözler önüne sermesi yönüyle salt estetik kaygılarla sınırlı kalmadığının göstergesi olmuştur.

⁷³ a.g.e., s. 56.

⁷⁴ a.g.e., s. 50.

Kübist sanatçılar modern sanatı ifade eden kolaj, asamblaj ve montaj tekniklerini kullanarak, gündelik hayatın sıradan nesnesini sanatsal bir boyuta taşıdılar. Kübist sanatçıların kullanmış olduğu kolaj tekniği, aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret etmektedir. Kübist sanatçılarla birlikte, bir sanat eseri kendi kanunları dahilinde gündelik hayatın herhangi bir unsurunu bile kullanım alanı dışına çıkararak saf estetik bir nesne haline getirebilme gücüne sahiptir. Örneğin, bir gazete parçası resmin kendi bağlamında bambaşka bir kimliğe kavuşur. Hem estetik bir unsur hem de gündelik bir nesne olma özelliğini taşır. Bu sebeple kübist kolajlar hem çok soyut, hem de oldukça gerçektirler. Bu durum içinde sanat ve hayat arasındaki sınırları sorgulayan birer medyuma dönüşürler. 20. yüzyıl sanatı, sanatçıların farklı akımlarla çeşitli teknik ve yöntemleri kullanarak bu sorgulamayı yaptıkları bir dönem olmuştur.

1.3.2. Dadaizm ve Kolaj

19. yüzyılın ikinci yarısı, sömürge yarışına katılmak ve dünya pazarında söz sahibi olmak isteyen ülkelerin savaşına sahne olan bir dönemdi. Endüstrileşmeyle birlikte artan ticaret ülkeler arasındaki rekabeti arttırmış, Almanya ve İtalya'nın güçlenmesine karşılık Fransa ve İngiltere bu ülkelere karşı ayrı bir safta yer almışlardı. Avrupa merkezli bu savaş birçok kesimden destek bulurken, bazı aydınlar ve sanatçılar savaşın dünyada büyük bir yıkıma sebep olacağına inandılar ve savaş karşıtı tavır sergilediler.

I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle savaş karşıtı sanatçı ve filozoflar, Avrupa'nın tarafsız ülkesi İsviçre'ye kaçtılar. Alman şair Hugo Ball (1886-1927) bir araya gelip savaşın yankıları hakkında tartışan, kendisi gibi sığınmacı sanatçı ve düşünürleri bir araya getirmek istemiştir. Bu sebeple 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde 'Cabaret Voltaire' adlı gece kulübünü açmıştır. Açılış gecesinde tanınmış ve tanınmamış sanatçıların farklı tekniklerle yapmış olduğu ve ödünç alınmış eserlerin yer aldığı sergi açılmış, bunun yanı sıra "ses şiiri" ve "eşzamanlı şiir" gibi farklı performanslar gerçekleştirilmiş; dans, müzik ve entelektüel söyleşiler yapılmıştır. Cabaret Voltaire, kısa bir zaman içinde çeşitli sanatsal çalışmaların yapıldığı, dada hareketinin başladığı yer oldu. 1916 yılında Zürih'te ortaya çıkan Dada akımının öncülüğünü yapan sığınmacılar arasında Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963), Rumen

ressam Marcel Janco(1895-1984), Fransız asıllı Alman ressam Hans Arp(1886-1066) gibi isimler vardı.⁷⁵

Gösteri şeklinde hazırlanan ve geçiciliği vurgulayan dada, bir sanat üslubu olarak değil; yerleşik görüşlere karşı çıkan komünist, nihilist, anarşist sanatçı ve yazarların yarattığı bir olaydı. Dadaist sanatçılar 1. Dünya Savaşını, burjuvazinin yaratmış olduğu bir yolsuzluk olarak görmüş, tepkilerini anti sosyal ve disiplinsiz davranışlarla göstermişlerdir. Temel prensibi saçmalık olan akım, yalnızca plastik sanatlar değil aynı zamanda müzik ve edebiyatta da uygulama alanı bulmuştur.

Tzara tesadüfen seçtiğini ifade ettiği, Fransızca da “tahta at” ve birçok Slav dilinde “evet evet” anlamına gelen dada hakkında şunları ifade etmiştir:

*“Ailenin yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada’dır; (...) yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada’dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada’dır; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaştırmak için araştırmıştır; (...) belleğin ortadan kaldırılması Dada’dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada’dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada’dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada’dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her Tanrı’daki tartışmasız mutlak inanç Dada’dır”.*⁷⁶

Tzara’nın yazdığı metinlerde kullandığı tuhaf söz dizimi ve metinlerde kullandığı anlaşılmaz sözcükler, dadanın kural bozucu ve radikal bir tavır olarak ortaya çıktığının göstergesidir.

Adem Genç, Dada isimli doktora tezinde dadaistlerin sanat anlayışları, kolaj ve asamblaj tekniklerini nasıl ele aldıklarını şu ifadelerle açıklamıştır:

*“Dadacı sanatın ilkeleri edebiyat, resim ve diğer sanatlarda yarı alaycı bir tutumla yansıtılmıştır. Bu olgunun temelinde dadacı kuşku ya da güvensizliğin yer aldığı ileri sürülmektedir. Modern çağa korku ile bakan dadacılar, modern sanatın geleceğini pek parlak görmüyorlar ve akımların zamanla “Akademi” gibi kendi tehlikesiyle karşı karşıya kalacağını kestirebiliyorlardı. Bu nedenle, amaçları sanat yapmak değil sanatı rezil etmektir, bu yolla ürettikleri çizimler, baskı resimleri, yapıştırma (kolaj) ve fotomontajlar, dada düşüncesini yaygınlaştıran dergilere malzeme olmaktadır.”*⁷⁷

⁷⁵ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 146

⁷⁶ Tristan Tzara, çev. Sema Rifat, der. Enis Batur, Modernizmin Serüveni, İstanbul: YKY, 1998, s. 317-318.

⁷⁷ Adem Genç, Entropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözülmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, (Doktora Tezi) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983 s. 114.

Sosyal ve kültürel anlamda sisteme ve toplum tarafından kabul görmüş değer yargılarına karşı çıkan dada akımı sanatçıları ‘rastlantısallığı’ ve ‘doğaçlamayı’ sanatsal pratiklerinde esas aldılar. Bu sanatçılardan biri de diğer dada sanatçılarına oranla sürekli üretim yapan Alman asıllı Fransız sanatçı Hans Arp’tir. (1887-1966). Çağdaş resim ve şiir alanında eserler üreten sanatçı, kuruluşundan itibaren dada etkinliklerinde yer almış, kolajlar ile duvar halıları yapmış, şiirler yazmıştır. Yapmış olduğu çalışmaların meydana gelmesinde tesadüfleri önemsemiş ve eserlerinde Dadacılık’ın bütün özelliklerini göstermiştir. 1925 yılından itibaren üst üste bindirilmiş renkli tahtalardan yapmış olduğu çok renkli ağaç ve karton panolardan oluşan ilk kabartmalarını yapmıştır. Çalışmalarında tesadüflere yer veren Arp’in bu anlayışla yapmış olduğu çalışmalardan bir diğeri, ”Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” (1916-17) isimli eseridir. Bir eser üretirken sanatçının ‘yaratıcılık payı’ hakkında düşünmemizi sağlayan bu çalışmada sanatçı; yukarıdan bir yere rastgele atmış olduğu kesilmiş renkli dikdörtgenlerden bir kompozisyon yapmıştır. Çalışmada yer alan dikdörtgenlerin biçimleri, gerek açık- koyu değerleri gerekse ritimleri sanatçının bu çalışmayı sanatsal değerleri göz ardı etmeden yaptığını düşündürmektedir.



Görsel 38: Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, kolaj, 1916

Dada sanatçıları geleneksel resmi eleştirmek için tuvali yetersiz bir malzeme olarak kabul etmiş ve onun dışına çıkmak istemişlerdi. Bunu sanat dışı malzeme kullanarak ve sanatı başka bir araç haline dönüştürerek gerçekleştirdiler. Dada akımı sanatçıları, kübist sanatçıların aksine kolajı, politik bağlamda kullandılar ve yağlı boya resme bir alternatif olarak gördüler. Aynı zamanda fotomontajı da yağlıboya resme karşı olan bir ifade aracı olarak kullandılar.⁷⁸

George Grosz (1893-1959) ve John Heartfield (1891-1968) birlikte, burjuvaziyi, kapitalizmi ve egemen sınıfı alaycı bir şekilde eleştiren politik fotomontajlar yaptılar. Grosz ve Heartfield'in yapmış oldukları bu ortaklaşa çalışmalar, modernizmle iyice ön plana çıkan sanatın 'bireysel bir yaratım süreci' olduğu düşüncesini sorgulayan çalışmalardı.

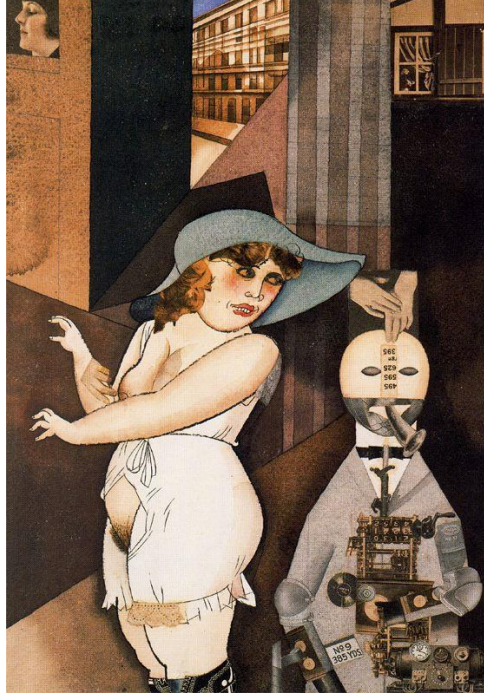


Görsel 39: George Grosz ve John Heartfield, Dada-Merika, kolaj, 1920

Alman ressam, karikatür ve desen ustası olan Grosz, Berlin Dada Hareketi'nin önemli figürleri arasında yer almıştır. 1917 yılında Georg olan ismine 'e' ekleyerek

⁷⁸ Lütfü Kaplanoğlu, a.g.d., s. 100.

Almanya'nın İngiltere'ye olan düşmanlığını protesto etmiştir. Fütürist hareketten de büyük ölçüde etkilenen sanatçı, burjuva kültürünü aşağılayıcı tarzda gerçekçi bir desen tarzı geliştirmiştir. 1920'li yıllarda Dada Hareketi'nin içinde yer alan sanatçı, bir dönem hiciv dergilerinde yayınladığı karikatür tarzındaki çizimlerinde haksızlığa ve sömürüye karşı duruşunu sert bir ifade tarzıyla yansıtmıştır.⁷⁹ Sanatçı, kolajın yanı sıra fotoğrafın yabancılaştırılması ve manipülasyonunu Berlin Dada Grubu'nun diğer sanatçıları John Heartfield, Raoul Hausmann ve Hannah Höck gibi ileri düzeyde gerçekleştirmiştir. Kendine ait bir üsluba sahip olan Grosz karneyle dağıtılan ya da cepheye gönderilen yiyecek paketlerinin üzerinde bulunan sembolleri ve sloganları fotomontajlarının kaynağı olarak işaret ediyordu.⁸⁰



Görsel 40: George Grosz, Daum (Berlin Galerisi), Mayıs 1920'de Ukala Robotu George ile Evlenir, John Heartfield Bundan Çok Mutludur, 30,2x40 cm, sulu boya ve kolaj, 1920

Grosz "Daum Mayıs 1920'de Ukala Robotu George ile Evlenir, John Heartfield Bundan Çok Mutludur", isimli kolajında eşi Eva Peter Daum ile evliliği üzerine yaptığı ve kendisini alaya aldığı bir çalışmadır. Daum'u onun beklentilerini karşılamayan bir

⁷⁹ Nihan Erol Şahin ve Sevgi Kayalıoğlu, I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri, 2016, :s.204.

⁸⁰ Skopbülten, çev. ve der. Nur Altınyıldız Artun, Dadanın 100. Yılı / Dada ve Fotomontaj, 11/6/2016/ skopbülten.- <http://www.e-skop.com/skopbullen/dadanin-100-yili-dada-ve-fotomontaj/2977>, s. 1. (05.09.2018)

robotla betimlemiştir. Daum beyaz bir pijama ile tasvir edilmiş ve cinsel unsurlara vurgu yapılmıştır.

Berlin Dada'nın tek kadın üyesi Alman Hannah Höck fotoğrafta kurgunun hem içerik olarak hem de teknik olarak çarpıcı örneklerini vermiştir. Fotomontajlarında ikon olan figürlerden yararlanıyor ve çok katmanlı anlatılar kuruyordu. İmgeleri metin fragmanlarıyla birlikte kompozisyon düzleminde hiyerarşik olmayacak bir şekilde bir arada kullanan sanatçı, zamanla metin fragmanlarının yerine kompozisyonlarında ağırlıklı olarak fotoğraflara yer verdi.

Höck, politik içerikli yapıtlarında kadının toplumsal konumuna değindiği çalışmalar üretti. 1918 yılında kadınlara seçme hakkı verilmiş ve savaş sonrasında daha çok kadın çalışma hayatında yer almıştı. Kadınların değişen kadın kimliğiyle ilgili daha çok yayınların çıktığı bu dönemde Höck, dergi ve gazete çıkaran bir yayınevi için hem fotokurgular yapıyor hem de kadın dergilerine kullanılmak üzere eliş ve örgü örnekleri ürettiyordu.⁸¹



Görsel 41: Hannah Höck, Da-Dandy, 1919

⁸¹ Skopbülten, a.g.k., s. 1.

Höch bu dönemde fotoğrafın sanatsal üretimlerde kazanmış olduğu önem ve Dada sanatçılarının fotoğrafı çalışmalarında hem teknik hem de anlam bakımından kullanımını şu şekilde değerlendirmiştir:

”Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek o saldırgan fotomontajlarını yapmaya başladıklarında, ilginçtir, aynı teknik eşzamanlı olarak Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi çok çeşitli ülkelerde ortaya çıktı. Bu ülkelerdeki sanat ortamları büyük oranda birbirinden kopuktu. Savaş yeni sona ermiş, ilişkiler de diplomatik adımlarla yeni yeni gelişmekteydi. Bu yüzden bunu ilginç ve garip bulmuştumdur, yani bu bir kişinin ya da bir grubun ortaya attığı yeni bir fikir değil, tam da o dönemde fotoğrafın bir tür olarak canlanmış olmasıdır.”⁸²

Alman sanatçılar Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz sanatsal üretimlerini kübistlerin kolajlarıyla karıştırılmaması için çalışmalarını “fotomontaj” olarak adlandırmışlar ve kendilerinin sanatçı değil, ‘sanat mühendisi’ olduklarını iddia etmişlerdi. Hanover kentinden dada akımının bir diğer önemli temsilcilerinden ressam, heykeltıraş ve şair Kurt Schwitters (1887-1948).

”Hannover Dada Schwitters’in etkinliklerinden ibarettir ve Schwitters’in özgün sanatsal tarzı dada akımında tek kişilik bir hareket olarak yerini almıştır. Sanatçının, Zürih Dada kurucuları olması sebebiyle ‘Çekirdek Dadacı’ olarak adlandırılan Hans Arp’la ve Raul Hausmann-Hannah Höch çiftiyle tanışması ilk kolaj çalışmalarını önemli oranda etkilemiştir.”⁸³

Kurt Schwitters “MERZ” sanatçısı olarak tanınmaktadır. Almanca bir gazetede “kommerz- und Privatbank”(ticari ve özel banka) ilanındaki “Kommerz” kelimesinden kesilmiş olan “MERZ” harflerini sanatçı ilk kolajlarında kullandı. Schwitters, anlamlı anlamsız ve ilginç sözcükleri yan yana getirerek adını ‘MERZ ‘ koyduğu dergisinde yayınlıyordu.

Schwitters’in atık malzemeleri toplama merakı vardı. Iskartaya çıkmış kapı, pencere, fotoğraf, kullanılmış biletler, tel örgü, gazete gibi kendi hayatında önemli bir iz bırakmış eşyalardan Hannover’de Waldhausenstrasse’deki apartmanında oluşturduğu yerleştirmeler yapmıştı. İlk yıllarda evinin yalnızca bodrum katını kullanmış ilerleyen yıllarda ise İngiltere’de ve Norveç’te bulunan malikanelerinin ‘MERZ Binaları’ haline getirmişti. Schwitters nesneyi mekansal bir boyuta taşıyarak yağlıboya resimlerin aksine,

⁸² Ahu Antmen, a.g.e., s. 130.

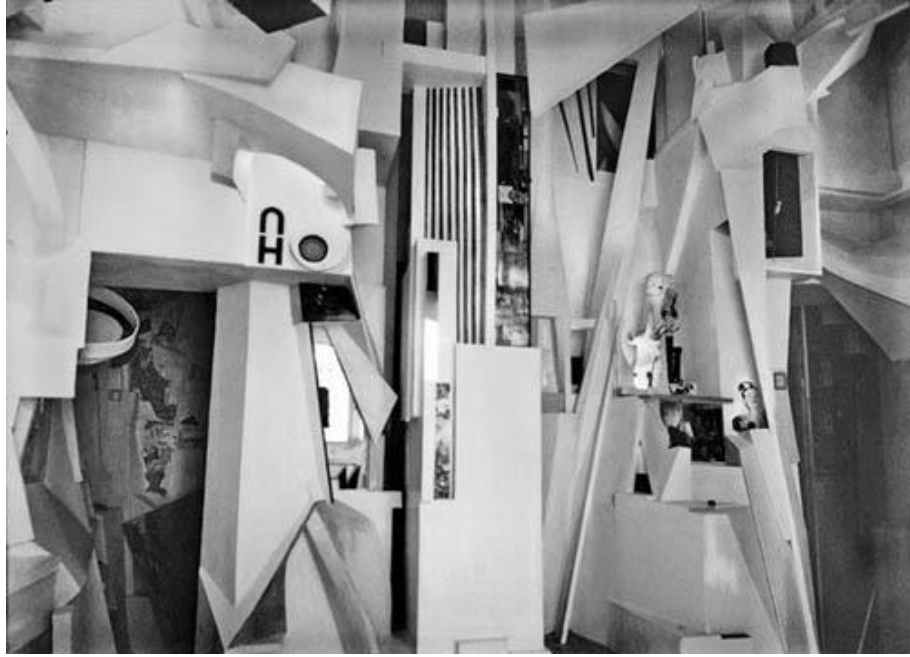
⁸³ Skopbülten, a.g.k., s. 1.

izgiye karşı çizgi, renge karşı renk yerine kullandığı malzemenin karşısına başka bir malzeme getirmiştir.

Merz, yapıtları “erotik yoksunluğun katedrali” olarak adlandırmaktadır. *“Aslında, Merz aynı zamanda ‘acı’ anlamına gelen Schmerz sözcüğünü de çağrıştırıyordu. Schwitters sütun bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırganlığına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu.”*⁸⁴

Sanatçı diğer dada sanatçıları gibi anti-sanat yapmak amacıyla değildi. Schwitters için sanat yalnızca kendi değerlerini koruması gereken bir olguydu.

1.Dünya Savaşı’ndan sonra sanat anlayışı değişmiş *”Zaten her şey paramparça olmuştu. Tek yapabileceğimiz, bu harabenin içinden yeni bir şeyler yaratabilmektir”*⁸⁵ demiştir.



Görsel 42: Kurt Schwitters, Merz, 1923

Schwitters ilk kolajlarında eline geçen her nesneden yararlanmıştır. İlgisini çeken her şeyi kullanmış ve rastgele parçaları birbirine eklemiştir. Batur, sanatçının tarihsel süreç içindeki kolaj üretimleriyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Schwitters’in kolajları, 1919’dan öldüğü tarih olan 1948’e dek yayılır; kübizm sonrası gelenek, malzeme, boya, resim, yapıştırılmış kağıtlar ve her çeşitten basılı

⁸⁴ Lynton Norbert, a.g.e., s. 46

⁸⁵ Anna Carola Krausse, a.g.e., s. 100.

*kağıt karışımında bu kolajlara duyarlıdır ama ardından dadaizm, bu yapıtların temel özelliklerini değiştirir. Kullanılan metinlerin içeriğine pek ilgi göstermeyen kübistlerin tersine, Schwitters, sözcüklerin anlamlı tümceler kolajı, romantik aşk şiirlerinin parodisi “Anna Blume” adlı şiiri, onu tüm avangart çevrelerde hemen ünlü kılar”.*⁸⁶



Görsel 43: Kurt Schwitters, Nasıl İsterseniz, 1946

1916 yılında Zürih’te filizlenen 1920’lere kadar Avrupa’nın birçok kentinde temsil bulan dada akımı sanatçıları, burjuva değerlerine karşı aynı muhalif tutum içinde olmuş fakat ortak sanatsal bir program izlememişlerdi. Fütüristlerin aksine sanatı politik bir duruşun dışavurumu olarak görmemişler ve sanatı değiştirmek yerine yok etmek istemişlerdi. Dada akımı sanatçılarının anti-sanat anlayışı Marcel Duchamp’ ın (1887-1968) hazır nesneleriyle ulaşabildiği en son noktaya ulaşmıştır.

Dadanın tüm Avrupa’da yayılmaya başladığı yıllarda New York’ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz’in kurduğu ‘291’ isimli galerinin sanatçılarından biri olan Duchamp 1913 yılında ilk olarak “Bisiklet Tekerliği” ardından “Şişelik”(1914) devamında ise çok tartışılan “Çeşme”(1917) isimli hazır nesne üretimlerini yapmıştı. Modernist anlayışın

⁸⁶ Tristan Tzara, a.g.e., s. 325.

bunalıma girmiş olduğu bu dönemde Duchamp'ın hazır yapıtları sanat ve gündelik nesneler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştı. Duchamp, nesneyi Kübist kolajlarda kompozisyonun bir parçası olmasının dışına çıkararak nesnenin kendisini doğrudan sanat yapıtı olarak önermişti.



Görsel 44: Marcel Duchamp,    me, porselen pisuar, 1917

Duchamp'ın nesneyi sanat eseri olarak sunarak sanatın geleneksel üretim, sunum ve değerlendirme gibi ölçütlerini yok saymış ve bu yolla kuramsal estetik anlayışını reddetmiştir.⁸⁷ Anna Carola Duchamp'ın hazır nesne ve sanat ilişkisini şu ifadelerle değerlendirir:

“Ready-made” adı verilen hazır nesneleri kullanarak “iki yüzlü sanat uzmanlarına” dahiyane bir oyun oynamıştı. Dükkanlarda satılan bir şişe sepetini, bir bisiklet  n tekerliğini ve pisuvarı, galeride “sanat eseri” olarak sergilemiş ve böylece yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekanda sergilenen sanatın sanat sayıldığını göstermek istemişti. Yani bizim “sanat” algımız yalnız objenin kendisinden değil, sergilendiği mekandan da kaynaklanıyordu. Duchamp'ın bu ince düşünceli ve son derece etkili eylemi sanat

⁸⁷ Ahu Antmen, a.g.e., s. 125.

ve sanat piyasası kavramlarının belki de bugüne kadar en etkileyici sorgulama şeklidir".⁸⁸

1914 yılında Fransa'dan Amerika'ya giden Duchamp hazır yapıtlarıyla ilgili günlüğünde şu ifadelerle yer vermiştir:

"Daha 1913'te, bisiklet tekerliğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra ucuza bir kış manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol Kırılması Olasılığına Karşı' yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralar geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim... Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelikti... Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi erken fark etmiştim; bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim; ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum. Ready-made'lerin bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışındır... Bir ready-made'in kopyası aynı iletiyi aktarır... Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir".⁸⁹

⁸⁸ Anna Carola Krausse, a.g.e., s. 101.

⁸⁹ Lynton Norbert, a.g.e., s. 130



Görsel 45: Marcel Duchamp, tuval üstünde bisiklet tekerleği, 1913

Duchamp göre “... sanatçı bir imalatçı değil, eylemcidir”.⁹⁰ Bu sebeple ready made’leriyle el işçiliğine dayalı geleneksel sanat anlayışını eleştirmişti. Amacı ‘aldanışsızlığın güzelliğine yani içsel özgürlüğe’⁹¹ ulaşmak ve ‘göze hoş gelme’ anlayışının karşısında durmaktı. Hazır yapıtlarında seçtiği nesne çirkin veya güzel değil sadece nötr olmalı ve nesneye alışılmaması için tekrarlanmamalıydı.

Duchamp hazır yapım bir nesneyi sanat olarak sunduğunda, sanat ortamı bunu kabul edebilecek bir durumdaydı. Savaşın bunalmış toplumda, dada sanatçıların yapmış olduğu anti-sanat etkinlikleriyle ilk şok atlatılmıştı. Geleneksel sanat karşıtı etkinlikler sanatta biçimsel yönden çok düşünsel yönün ağır bastığı bir sanat ortamına zemin hazırlamıştı. Dada akımında birçok sanatçı geleneksel değerlere muhalif tavır içinde olmuş, modern hayatı ve burjuva değerlerine karşı saldırgan bir tavır sergilemişlerdir. Ancak, karşısında durdukları bu değerlerin yerine ne konacağı konusunda öneri getirememişlerdir. Schwitters, Arp, Grosz, Heartfield, Ernst Duchamp,

⁹⁰ Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, 1. b., İstanbul: Beta Basım, 2002, s. 182.

⁹¹ Lütfü Kaplanoğlu, a.g.d., s. 102.

Picabia ve Man Ray karşı durulan değerlerin yerine somut öneriler ve nesneler bırakan başlıca sanatçılar olmuştur.⁹²

Dada akımının ABD ayağında Marcel Duchamp'la birlikte Man Ray(1890-1919) ve Francis Picabia (1879-1959) vardır. Dünyanın yükselen yeni sanat merkezi New York'a giden bu sanatçılar, savaşın çok uzağında dada akımı mantığında eserler üretmişler ve yeni üsluplar geliştirmişlerdir. New York Dada Grubu'nun ortak özelliği “teknolojiyi *insan davranışlarının alaycı bir eğretilmesi olarak ele alışıdır.*”⁹³

Picabia'nın, Schwitters ya da Duchamp gibi gündelik nesnenin sanat eserine dönüştürülmesine öncülük ettiği söylenemez. Sanatçının en önemli özelliği; sürekli değişen sanatsal tavrı, üslupsuzluğu, modern sanatın estetize tavrına karşı duruşu hatta herhangi bir sanatsal çizgisinin olmayışıdır. 1917 yılında '291' galerisine '391' adında bir dergi yayınlayan sanatçı dergide alaycı, küfredici makaleler, fıkralar ve bolca hazır malzemenin kullanıldığı resimler ve çizimler kullanmıştır. Picabia'nın sanatı ve kişiliği anarşist, şekilci ve teorisyen olarak tarif edilebilir. Sanatına ve eserlerine yönelik tüm bu özellikler çıkarmış olduğu dada dergilerinde görülmektedir. Duchamp ile Amerika'ya giden Picabia bu dönemde Amerikan makinelerinden etkilenmiş ve mekanik parçalardan oluşan kolajlar yapmıştır. Yaşantımızın artık ayrılmaz birer parçası olan makinelerin insanları ele geçirdiğini, üretimlerinde anlatmaya çalışmıştır. Yapıtlarında tuval üzerinde teknik resim gibi duran makine çizimleri ve eskizler yapmıştır. Tuval üzerinde yapmış olduğu bu çalışmalar pentür olarak sunulmasına karşın bilinen pentürle ilişkilendirilemez hatta sanatçının bu çalışmaları 'anlamsız' ve 'saçma' olarak nitelendirilebilir.

*“... Bir saçmanın arayışı içinde olmadığı açıkça belli olduğuna göre, ya da eldeki yapıt gerçekten bir “saçma” idiyse, temelde yer alan gerçek amaç neydi? Sanat yapıtının üretim öncesinde, üretim sürecinde ve alımlanmasında, etken olan olguların üzerine gitmekte ve o olguları irdelemekteydi. Aslında sanat felsefesinin temel sorunsalını sorgulayarak, bulması gereken yanıtları aramaktaydı. Fakat bütün bu çaba resimsel olanın sınırları içindeydi.”*⁹⁴

⁹² Kader Sürmeli, Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, (Yüksek Lisans Tezi), Malatya, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, yıl, s.338

⁹³ Nilgün Özyayten, Batı'da Objje Sanatı Kavramsal Sanatı Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, (Doktora Tezi), <http://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-objje-sanat.pdf>, s. 28. (11.03.2018)

⁹⁴ Kader Sürmeli, Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, (Yüksek Lisans Tezi), Malatya, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, yıl, s.



Görsel 46: Francis Picabia, Kibritli Kadın, kolaj, 1920

Sanat karşıtı duruşu ve politik tavrı dolayısıyla sanatta 20. yüzyılın en etkili sanat eylemi olan dada; çıkmaza giren sanat ortamına istemsiz olarak yeni iletişim yolları önermiş, dolayısıyla yeni işlevler kazandırmıştır. Siyasal bir eylem olmanın dışında dada, dönemin sanat duyarlılığını sorgulamış ve yeni bir toplum yapısı önermiştir. Dada akımı sanatçıları gerçekliğin ve sanat eserinin ne olduğunu sorgulamış, hayatla sanat arasındaki sınırları eriten üretimler yapmışlardır. Bu üretimler, geleneksel tutumun aksine sanata yeni malzeme ve teknikler önermiştir. Kübizmle sanata dahil olan kolaj, asamblaj ve montaj Dada Hareket'iyle daha ileri boyuta taşınarak, nesnenin kullanım alanı değiştirilerek sanat eseri olarak sunulmuştur. Daha önceden yapılmış bir kolaj yöntemi olan fotomontaj, dada akımı içinde hem birden fazla negatif kullanılarak hem de çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve atıklar vs. gibi birçok yardımcı malzemeden yararlanılarak, kes-yapıştır yöntemiyle kullanılmıştır. 1960'lardan sonra ortaya çıkan sanat yaklaşımlarına yön veren ve günümüz sanatını şekillendiren dada 1920'lerin ortalarından itibaren dağılmaya, etkisini yitirmeye başlamış ve sürrealizme doğru yol almıştır.

1.3.3.Konstrüktivizm ve Kolaj

Konstrüktivizm, 20. yüzyılın ilk yarısında yenilikçi bir yaklaşım olarak Rusya’da görülen bir sanat akımıdır. ”İnşa” anlamına gelen ‘Konstrüksiyon’ sözcüğü I. Dünya Savaşı sonrasında sıkça rastlanan bir terim olmuştur. Konstrüktivizm Rus sanatçılar tarafından toplumu şekillendiren bir yol olarak görülmüş ve aynı zamanda konstrüktivist sanat, modernleşme süreci içinde endüstrileşme ve teknolojik gelişimin bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Yüzyılın ilk on yılında Çarlık yönetimi altında olan Rusya, 1918 yılında I. Dünya Savaşı ve 1917 Devrimi’nin ardından toplumsal ve sanatsal alanda radikal değişimler yaşamıştır. Yeni bir dünya inşa etmenin zorunluluğuna inanan konstrüktivistler, topluma ve kolektif ruha yönelik yeni yaşam alanları yaratmayı amaçlamışlardır.⁹⁵ Onlara göre sanatçı bir tasarımcı olarak topluma yön vermeli, sanatı da bu yönde kullanarak biçimsel değil işlevsel kılmalıydı. Konstrüktivistler sanatsal üretimlerinde modernizmin düzen, disiplin ve üretim değerlerini göz önünde bulundurmuş ve “Konstrüksiyon modern’in ideal biçimi olarak görülmüştür.”⁹⁶

Konstrüktivizmin önde gelen sanatçılarından Vladimir Tatlin (1885-1953), Moskova’da bir süre eğitim gördükten sonra 1911’den itibaren yenilikçi sanata ilgi duymaya başlamıştır. 1913 yılında Paris’e Picasso’yu ziyarete giden sanatçı, üretimlerinde ahşap, tel, kağıt ve metal gibi malzemelere yer vermiştir. Bu ziyaretle ilgili Lynton şunları ifade etmiştir.” *Picasso'nun Tatlin'e neler gösterdiğini bilmiyoruz, fakat (...) Tatlin'in görmüş olabileceği yapıtlar arasında, Picasso'nun belki de 1912'de tabaka metal ve telden yaptığı Gitar da vardı.*”⁹⁷

Konstrüktivistler fırça ve renkleri bir kenara bırakıp sanatsal üretimlerinde cam, metal, tahta gibi malzemelere yer verdiler. Dokuyu çeşitlendirmek adına kağıt, harf, tahta gibi malzeme kullanımını daha ileri noktaya taşıyan Tatlin, yine özgün malzemedan ‘kontra-rölyefler’ yaptı. Sanatçı 1914-15 arasında resme yakın birçok alçak kabartma, yüksek kabartma ve bir süre sonra da metal levha ve tel kullanarak havada asılı duran köşe kabartmaları yaptı. Kapitalizmin simgesi kabul edilen Eiffel kulesine karşılık yapmış olduğu III. Enternasyonal Anıtı en ünlü üretimidir.⁹⁸

⁹⁵ Susie Hodge, 50 Sanat Fikri, çev. Emre Gözgü, Domingo Yayın, 2016, s. 124.

⁹⁶ Ahu Antmen, a.g.e., s. 104.

⁹⁷ Norbert Lynton, a.g.e., s. 102.

⁹⁸ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 134.



Görsel 47: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı Modeli, 300x300x420, çelik ağaç cam, 1919

Tatlin gibi Rodçenko ve Lissitzki, devrime katkıda bulunan diğer Rus İnşacılarıdır. Mimarlık eğitiminin ardından resim sanatıyla ilgilenen El Lissitzki (1890-1914) üretimlerinde sınıfsız toplum anlayışını ön plana çıkarmıştır. Aslında uydurma olan fakat sanatçının ‘yeni sanat’ anlamında kullandığı bir sözcük olan ‘Proun 19D’ adlı kolajı (bkz. Görsel 48), üç boyutlu bir uzayda duruyor izlenimi vermektedir. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilmiş yüzeylerden oluşan kompozisyon belirsiz bir mekan içine kurgulanmıştır.



Görsel 48: El Lissitzki, Proun 19D, 97x97 cm, kontrplağa yağlıboya, kolaj ve gümüş boya, 1922

1.3.4. Gerçeküstücülük ve Kolaj

Gerçeküstücülük, Avrupa’da 1920’li yıllarda Dada sanat akımından doğan, toplumsal konulara duyarlı ve eleştirel bir sanat akımıdır. Gerçeküstücü olarak adlandırılan sanatçı topluluğu tıpkı dada akımı sanatçıları gibi burjuva sınıfının topluma dayattığı yaşam biçimini eleştirmiş, bu doğrultuda işlevsellik, akılcılık, ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin karşısında durmuşlardır. Gerçeküstücüler dadanın mantıksızlık, akıldışılık ve rastlantısallık ilkelerini üretimlerine yansıtarak iç dünyalarını keşfetmek istemişlerdi. Ülkelerin uyguladığı politikalar, endüstrileşme insanları mekanikleştirmiş, açgözlü ve kibirli yapmıştır. Bu sebeple gerçeküstücüler insanın sorunlu bu dünyadan kurtuluşunu gerçeği keşfetmek ve bilinçaltının derinliklerinde yatan duygu ve düşüncenin keşfinde görmüşlerdi. Gerçeküstücülerin en önemli esin kaynağı Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanaliz olmuştur. Freud’un rüya yorumları ile ilgili çalışmaları, ruhumuzun büyük bir bölümünün bilinçaltımızın derinliklerinde olduğunu göstermişti. *"İşte bilinçaltı dünyasının keşfi, Freud'un aklına, bireyin bu kendine dönme gereksinimini duyduğu sırada gelmişti."*⁹⁹

“Gerçeküstücülük” terimini ilk defa Fransız şair, eleştirmen Guillaume Apollinaire kullanmıştır.” Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu “Tiresias’ın Memeleri”yle, Picasso’nun sahne tasarımı yaptığı “Geçit” başlıklı baleyi anlatırken

⁹⁹ Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, 3. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 59.

kullanmıştır.¹⁰⁰ İleriki yıllarda gerçeküstücülüğün babası sayılan Fransız şair-yazar Andre Breton 1922 yılında uluslararası bir kongrede gerçeküstücülüğün ilk adımını atmış, 1924 yılında “La Revolution Surrealiste” adlı dergide ”Gerçeküstü Bildiri” de sürrealizm akımının ilk işaretlerini göstermiştir.¹⁰¹ Hareketin en önemli temsilcileri İspanyol Salvador Dali ve Joan Miro, Alman Max Ernst, Belçikalı Rene Magritte ve Meksikalı kadın ressam Frida Kahlodur.

Gerçeküstücülerin sanatsal yaklaşımları dada akımı sanatçılarıyla aynı ekseninde olmuş olsa da, gerçeküstücülerin Dadacılıktan ayrıldığı önemli noktalardan biri düşselliktir.

”Gerçeküstücülerin kastettikleri sanrılar, elbette ki akıl hastalarının gördükleri sanrı ya da düşlerden farklıydı. Hasta insanlar neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemezlerken, gerçeküstücü sanatçılar tam olarak elden bırakmadıkları iradeleri sayesinde her şeyin farkındaydılar; bir çeşit akıllı delilerdi, anlayacağınız. Bunun için olaylar ve nesneler arasındaki ilişkileri bilinçli bir şekilde çarpıtarak, düşsel imgeler yaratıyorlardı.”¹⁰²

Ancak gerçeküstücülerin kullandıkları görsel dil dada akımı sanatçıları gibi Burjuvaziye ve geleneğe karşıydı. Breton’ un 1928 tarihli “Gerçeküstücülük ve Resim” adlı makalesinde bahsettiği gibi ‘Model’i dışarıdan sağlamak doğru değildi. Ona göre insan zihni her nesneye bir anlam yükleme özelliğine sahipti. Sanatta mantıksallığın ve geleneğin karşısında üretimler yapan gerçeküstücüler için kolaj tekniği farklı nesnelerin birlikteliğini sağlamak en uygun yöntemlerden biri oldu. Breton sanata hazır nesnenin dahil olmasındaki öncü Picasso’nun açtığı yol olmasaydı, gerçeküstü resminde olmayacağını iddia ediyordu.¹⁰³

Alman sanatçı Max Ernst (1891-1976) I. Dünya savaşıdan önce felsefe eğitimi almış olmasına rağmen gitmiş olduğu bir sergiden etkilenerek sanatla ilgilenmeye başlamıştır. 1913 yılında Paris ziyareti esnasında Van Gogh ve Picasso’dan etkilenerek resim çalışmalarını hızlandırmıştır. Ernst, kolaj tekniğini Picasso ve Braque’tan öğrenmesine karşın; onlardan farklı olarak imgelerini anatomi kitaplarından sağlayarak kesip yapıştırıyor veya kendisine ilginç gelen fotoğrafları mantık dışı ilişkiler kurarak bir araya getiriyordu.

¹⁰⁰ Ahu Antmen, a.g.e., s. 133.

¹⁰¹ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 127-128

¹⁰² a.g.e., s. 179.

¹⁰³ a.g.e., s. 181.

*“Bu yöntem basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanıyordu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlık çarpıtmalarla, baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu “*¹⁰⁴

Max Ernst’in kolajlarında kullandığı materyalleri nasıl bulduğunu şu şekilde ifade etmiştir. *“Bir kataloğa ait sayfaların büyüsiyle, çarpılmışa döndüm. Katalog antropolojik, psikolojik, mineralojik ve paleontolojik amaçlar için yapılmış olan obje resimleriyle doluydu”*¹⁰⁵

Dada dergilerindeki sözcük oyunlarını andırır şekilde resimlerini imzalarken ismini *"Ernst", "Dada Ernst", "max ernst", "Dadamax ERNST", "dadamax maximus"* gibi kullanıyordu. Dada ruhuna aykırı yaratıcı birey olan sanatçıyı kavramına Ernst savaşa katılmış ve iki kez yaralanmıştı. Savaş sonrasında iyice belirginleşen akılla akıldışılık, insanla makine, gelenekle modern arasındaki çelişkileri üretimlerine yansıtmaya başlamıştı.

Eserlerini üretim sürecinde dada ruhuna bağlı kalarak geleneğe karşı gelmişti.

*“Hans Arp, Ernst’in kolajlarından birini kendisi yapmış olmayı dilediğini dile getirince, Ernst resme onun imzasını da eklemeyi önermişti. Bu olaydan "FaTaGaGa" adını verdikleri ortak bir kolaj dizisi çıktı”.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ Lynton Norbert, a.g.e., s. 147

¹⁰⁵ Passeron, 1990, s.54

¹⁰⁶ Skopbülten, çev. ve der. Nur Altınyıldız Artun, 2/9/2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060> Dadanın 100. Yılı / Max Ernst, Dada ve Sürrealizm, s.1. (05.09.2018)



Görsel 49: Max Ernst La Puberté Proche, Yaklaşan Ergenlik, 16,5x24,5 cm, 1921

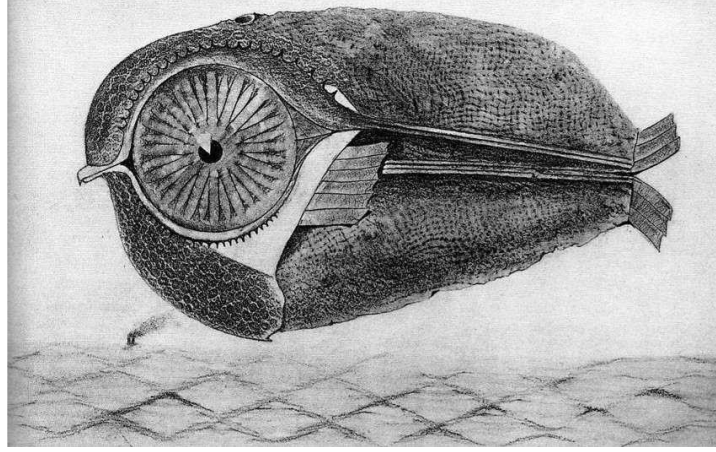
Sanatçı ‘Yaklaşan Ergenlik’ isimli (1921) ufak boyutlu kolajında (24.5x16.5 cm) , kanepeye uzanmış bir çıplak kadın fotoğrafını 90 derece çevirerek kullanmıştır. Etrafını Rönesans fresklerini andırır biçimde maviyle boyamış ve kullanmış olduğu başsız kadın figürüne semavi bir boşlukta süzülür gibi bir ifade vermiştir.

Ernst, geleneksel sanatın yücelttiği pentüre karşı bir kalkan olarak kullandığı kolaj tekniğinin yanı sıra frotaj (cilalama, sürme) isimli yeni bir teknik kullandı. Frotaj, dokulu bir yüzeyin üzerine kumaş veya kağıt koyarak onun dokusunu bu materyallere geçirme tekniğidir.

”Ernst, bir gün meyhanede otururken, damarları iyice belirginleşmiş bir döşeme tahtasının üstüne bir kağıt yerleştirdikten sonra kurşun kalemle üzerini karalayarak bulmuştu bu tekniği. Karalama sonunda, alttaki tahtanın dokularının kağıt üzerinde yavaş yavaş belirginleşmesi sanatçıyı çok şaşırtmıştı.”¹⁰⁷

Sanatçının rastgele hazır materyalle ve imajlarla yapmış olduğu imajlarla kolaj resim tekniğiyle benzerlik gösteren frotaj tekniği; hazır obje kullanımı ve bir yüzeye imaj transfer etmesi bakımından hem yüksek baskı tekniğini hem de resmetme eylemini içinde barındırmaktadır.

¹⁰⁷ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 188.



Görsel 50: Max Ernst, The Fugitive (L'Évadé) Natural History (Histoire Naturelle), 25,7x42,3 cm, (kağıt boyut: 32,3x49,8 cm), kağıt üzerine frotaj baskı, 1926

Diğer bir sürrealist İspanyol sanatçı Salvador Dali'dir. Yaşam-ölüm, cinsellik-düş gibi konuları çalışmalarının teması yapan sanatçı, ince ve titiz bir el ustalığına sahiptir. 1925 yılında Madrid Akademisinden atılan Dali her ne kadar eski ustaların titizliğinde çalışmalar yapsa dahi, sanatın her türlü modernizme karşı korunması gerektiğine inanıyordu. Bir dönem kübist tarzda üretimler yapan Dali, gerçek ve düşsel öğeleri bir arada kullandığı çalışmalar yapmıştır. Sanatçı o dönemde fotoğraf ve film teknolojisiyle ilgilenmiştir. Sanatçı bu yolla görüntüleri bilinçli veya bilinçdışı hal durumunda birleştirerek kompozisyonlar kurgulamıştır.

*"...Salvador Dali, fotoğrafla da ilgilenmiştir. Dali fotoğrafı resimlerinin reproduksiyonlarını almak amacı dışında düşünsel anlamda çoğu kere kullanmıştır. Dali "Coşkun Fenomeni" adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir. Bu fotoğraflar çok farklı kontekstlerden alınmış ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır."*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ferah Nur Erdoğan, İlköğretim Okullarında (6. 7. ve 8. sınıflarda) Kolaj Tekniğinin Eğitime Katkısı, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2007, s. 41.



Görsel 51: Salvador Dali, Coşkunun Fenomeni, 1933

1.3.5. 1940'li Yıllarda Dünya Sanatında Kolaj

1.3.5.1. 1940 Sonrası Kolaj

1945' te fiili olarak son bulan II. Dünya Savaşı sonrası, dönemin iki güçlü devleti Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri arasında süren soğuk savaş başlamıştır. 1945 yılında silah endüstrisine hakim olan Amerika'nın Hiroşima'ya attığı bomba dünya genelinde büyük etki yaratmıştır.¹⁰⁹

Bu güvensizlik ortamında Amerika'nın elinde bulundurduğu güç, kendi hakimiyet alanını yaratmasını sağladı. Gerek bu gücün yaratmış olduğu baskı, gerekse Avrupa'da savaşın sebep olduğu ekonomik tahribattan dolayı Avrupa'dan Amerika'ya yoğun göç yaşanmasına sebep oldu.1950'li yıllar savaşın yarattığı acı günleri geride bırakmayı ifade ederken aynı zamanda Avrupa ve Amerika'da sosyo-kültürel anlamda yaşanan büyük değişimi ifade etmiştir. Birçok sanatçı I. Dünya Savaşı'yla II. Dünya Savaşı arasındaki bu süreçte göç etmeye başlamış, bu göç II. Dünya Savaşı'ndan sonra da devam etmiştir. Avrupa'nın kapısındaki savaş tehlikesini hisseden sanatçılar faşist baskıdan ve savaştan dünyanın süper gücü olan Amerika'ya kaçtılar.¹¹⁰

¹⁰⁹ Wikipedia, Özgür Ansiklopedi, Hiroşima, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hiro%C5%9Fima>, (07.01.2015)

¹¹⁰ Sevil Dolmacı, Amerikan Rüyası: 1945-1960 Arasında Yoksulluktan Zirveye Çıkan Ressamlar,(Yüksek Lisans Tezi),Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 1.

Amerika kültür alanındaki bu eksikliğini gidermek adına ve sanatı tekeli altına alma amacıyla Avrupalı sanatçılar için güvenli bir alan oluşturmuştur. Amerikalılar 1940'lı yıllarda sanatın merkezini Paris'ten New York'a taşıma girişimlerini 1920'lerin sonunda başlatmışlardı. "Amerikalılar Avrupa'nın sanattaki gelişimini, izlenimcilerden bu yana dünyanın tartışmasız sanat merkezi haline gelen Paris'i biraz kıskançlıkla izliyorlardı. Kültür alanında içlerini yakan bu boşluğu doldurmak için ve Modern Sanat Müzesi'nin kurucularından Mrs. Rockefeller'in dediği gibi, "Çağdaş sanatçıları, hayatı boyunca bir somun ekmek alacak parayı bile bulamayan Van Gogh'un kaderinden korumak için", 1929 yılında salt özel mali imkanlarla finanse edilen sadece modern sanat akımlarını hedefleyen bir müze kurulmasına karar verildi."¹¹¹

Modern sanatın ardından yine New York'ta açılan başka bir müze; Guggenheim Müzesi, bu zamana kadar sanat anlamında uluslararası anlamda kendine yer edinememiş olan Amerikan sanatı adına diğer bir önemli girişim olmuştur. 1950'li yıllara gelindiğinde New York'ta bulunan galeri sayısı elliye bulmuştu. Bu mekanlar Avrupa'nın modern sanatçılarının eserlerine yer verirken diğer taraftan Amerikalı sanatçıları sergilerini açmıştır.¹¹²

II. Dünya Savaşı öncesi daha çok yerel temaları işleyen Amerikan sanatı ideoloji ve politik değişimler ışığında sanat anlayışında da değişimler yaşamıştır. Yaşanan bu toplumsal değişimlerle birlikte 1940'ların ortasından itibaren New York'ta bulunan birçok sanatçı dünyanın içinde bulunduğu bu durum karşısında kendilerini hikayeli ve temalı anlatımdan ziyade mesajlarını boya uygulamalarıyla soyut ve dışavurumcu bir yolla ifade ettiler.¹¹³

Soyut dışavurumculuk Amerika'nın etkili bir sanat politikası yürütmesi sonucu dünyaya tanıtılmıştı. Ancak kitle kültürü ürünlerinin hızlı bir şekilde yayılması soyut dışavurumculuk dahil 'ciddi' ve 'seçkin' olarak öne çıkan bütün sanat üsluplarını tehdit ediyordu. 1940'lı yıllardan itibaren sanatçılar, 'seçkin' olarak nitelendirilen sanata karşı duruşlarını gündelik yaşamdan aldıkları nesneleri eserlerinde kullanarak göstermişti. Kaplanoğlu " 1945'in savaş sonrasında, işlem ya da yeğlenirse minör bir tarz olarak kesyap, informel (biçimsel olmayan) sanatın altın çağında olağanüstü bir yaygınlık

¹¹¹ Anna Carola Krausse, a.g.e., s. 107.

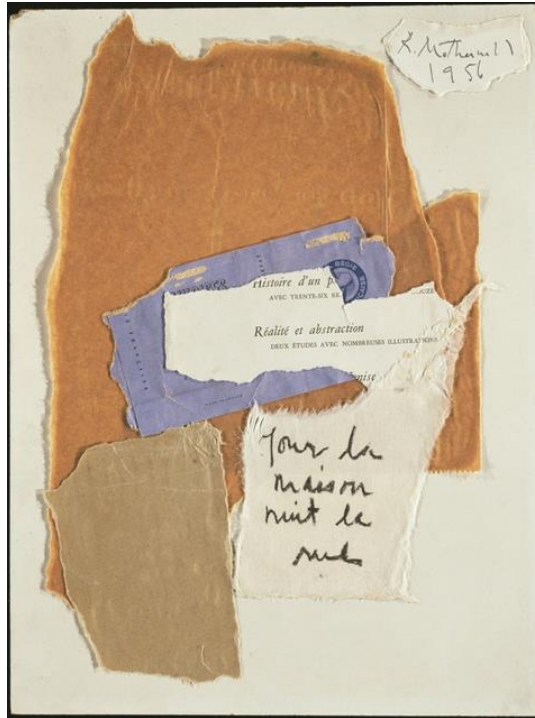
¹¹² Ahu Antmen, a.g.e., s.145.

¹¹³ Susie Hodge, a.g.e., s. 162.

kazanacaktır”¹¹⁴ ifadesiyle kolaj tekniğinin sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılan bir teknik olduğunu vurgulamıştır.

Kübizm ile sanat eserine giren gerçek yaşamın birer parçası olan nesneler, Duchamp’ın hazır nesneleriyle (ready made) sanat eserinin kendisi olarak sunulur; sanat ve hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Hazır nesnelere, estetik anlamlar ve sanatsal bir boyut kazandıran kolaj ve diğer bir araya getirme teknikleri başta Pop Art olmak üzere 1960’lı yıllarda etkili olan fluxus, happening, kavramsal sanat gibi birçok sanat hareketinde büyük ölçüde yer bulmuştur.

Farklı zaman diliminde, akımlarda ve sanatçılarda; farklı yöntem ve malzeme kullanımı yönüyle değişiklik gösteren kolaj tekniğiyle üretimler yapan sanatçılardan biri soyut dışavurum Robert Motherwell’dir. Sanat tarihi, felsefe ve estetik konularında eğitim almış olan ve bu alanlarda kitapları bulunan sanatçı, Rus ve İngiliz romanlarına, gerçeküstücülüğe ve Fransız kültürüne olan hayranlığını 1950’li yıllarda yapmış olduğu Mallarme’nin Kuğusu, Fransız Çizgisi, Seni Seviyorum ve Gündüz Ev Gece Sokak isimli kolajlarına yansıttı.



Görsel 52: Robert Motherwell, Ressamın Günlüğü, 1956

¹¹⁴ Lütfü Kaplanoğlu, a.g.d., s.102.

İtalyan sanatçı Lucio Fontana tuvali bir nesne olarak kullanmış, büyük tuval yüzeylerinde monokrom resimler üretmiştir. 1950'li yılların sonuna doğru tuval yüzeyini keserek delikler ve yarıklar açmıştır. Tuval üzerinde yapmış olduğu bu hareket sanatçının tuvale karşı giriştiği bir saldırı veya iki boyutlu bir yüzeyde gerçek derinlik algısı yaratma isteğinden kaynaklanmaktaydı.¹¹⁵ Fontana çalışmalarının yüzeylerinde gerçek mücevherleri ve değerli taşları kullanarak oluşturduğu kolaj çalışmalarını yüksek fiyatlara satmıştır.



Görsel 53: Lucio Fontana,

İtalyan sanatçı Alberto Burri de geleneksel olmayan malzemeler kullanarak eserler üreten sanatçılardandı. Burri, 1943 yılında bir savaş mahkumuyken resimle ilgilenmeye başlamış, betimlemeden kaçınarak geleneksel resme karşı bir tavır içinde olmuştu. Üretimlerinde yamalı ve yırtık çuval bezleri, paçavralar kullanmış; katran ve küfleri dahi çalışmasının rengini veren bir öğe olarak kullanmıştı. Kompozisyon isimli çalışmasında yıpranmış, yırtık ve yamalı, çuval bezlerini birbirine dikerek birleştirmiş ve tuvalin bazı alanlarını yağlı boya ile boyamıştır.

¹¹⁵ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003, s.124



Görsel 54: Alberto Burri, Composizione, 86x100.4 cm, çuval bezi iplik sentetik polimer boya altın varak siyah kumaş üzerine PVA, 1953

Burri gibi Fontana da tuvalin fiziksel varlığını vurgulayarak betimlemeden kaçınmıştır. Sıradan, süssüz bir ifade tarzını benimseyerek eski olana, yoksulluğa ve toprağa gönderme yapmış; bu yolla resmi burjuvanın elinden almayı amaçlamıştır. Burri'nin çalışmalarında II. Dünya Savaşı sırasında kuzey Afrika'da doktor olarak çalıştığı yılların izlerine rastlanmaktadır. Lyton'nun ifadeleriyle:

“Burri”nin kaba kolajları, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatır. Nitekim bu resim, savaş yıllarında Sahra Hastaneleri'nde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır”¹¹⁶

¹¹⁶ Lynton Norbert, a.g.e., s. 268



Görsel 55: Antoni Berni, Juanito Flüt Çalarken, 105x160 cm, kolaj, 1973

Arjantinli sanatçı Antoni Berni sürrealizmden toplumsal gerçekçiliğe kadar birçok akımdan etkilenmiştir. 1958 yılından itibaren geliştirmiş olduğu Romona Montiel ve Juanito Laguna isimli iki karakterden yola çıkarak bir dizi kolaj üretimler yapmış, çalışmalarında kumaşları metal parçaları ve teneke kutuları kullanmıştır.

“Kahramanlarını sanayi atıklarıyla-sanayileşmiş ülkelerin Latin Amerika’ya mirası kuşatarak iki kültür arasındaki ilişkiyi dramatize etmiştir. Berni’nin çalışmalarının doğrudan iletişimsel olmaları, anlatımının popülerliğinden kaynaklanmaktadır (hatta Juanito, tango şarkı sözlerinin bile kahramanı olmuştur), ancak haksızlıklara karşı öfkeyi yansıtan güçlü bir ahlaki unsur taşıdıklarından, örneğin Andy Warhol’ un çalışmalarının tam tersi bir kulvarda yer alır.”¹¹⁷

1970’lerde Amerika’da kolaj çalışmalarıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı soyut ekspresyonistlerin Afrikalı–Amerikalı çağdaşı olan Romare Bearden’dır. Amerika’da yaşayan siyahilerin günlük yaşantılarını konu alan kolaj üretimler yapan sanatçının etkisinde kaldığı Picasso’nun aksine kolajlarında resimsel yoğunluk dikkat çeker.¹¹⁸

¹¹⁷ Ray Smith, Sanatçının El Kitabı, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004, s.265.

¹¹⁸ Hakkı Engin Giderer, a.g.e., s. 164.



Görsel 56: Romare Bearden, Out Chorus, (Romare Bearden Estate'in izniyle), dağlama ve su ürünleri, 1979-1980

1980'lerde resim sanatında önemli değişimlere sebep olmuş neo ekspresyonizm akımının öncülerinden olan ressam ve film yapımcısı Julian Schnabel, devasa boyutlu ve üzerine kırık tabaklarıyla yapmış olduğu kolajlarıyla ünlenmiştir. Sanatsal ifade dilinde Amerikan soyut ekspresyonizmden ve Avrupa sanatından izler taşıyan Schnabel; üretimlerinde sanat tarihinden unsurlar, kitle iletişim araçları ve popüler kültür unsurlarını kullanmıştır. Kolajlarında materyal olarak ipek, hayvan derileri, kırık tabaklar ve çuval bezlerini figüratif ve soyut öğelerle birlikte eklektik bir anlayış içinde kullanmıştır.



Görsel 57: Julian Schnabel, Portrait of Stella Oil, 60x80 cm, tahta üstüne tabak ve bondo, 1996

Sanatçı, İspanyol mimar Gaudi'nin eseri Guell Park'ta görmüş olduğu bir mozağin etkisinde kalarak kolaj çalışmalarında mozaik etkisi yaratmak istemiştir.

“... Bir mozaik yapma isteği duydum, ama dekoratif olmayan bir mozaik yapabilir miyim diye düşündüm. İmgenin ve nesnenin –yani mozaığın–aynı şey olması ilgimi çekmişti, ayrıca yüzeyin o ajite hali de hoşuma gitmişti. Benim ruh halimi anlatıyordu sanki. Teknik olarak bütün parçaların, hangi konumda hangi renkte olursa olsun, bütün içinde hangi işlevi görüyor olursa olsun eşit oluşu da hoşuma gitmişti.”¹¹⁹

Kolaj tekniğini anlam ve eylem bakımından değerlendirecek olursak; 1961 yılında Almanya'da doğan Fluxus Sanat Hareketi'nde de birçok sanatçı “Eylem Kolajları” oluşturdular. Estetik değerleri hiçe sayan ve çoğunlukla rastlantıya önem veren bir anlayışa sahip olan Fluxus hareketinin öncü isimlerinden biri John Cage, Duchamp'ın hazır nesneleri yerine, hazır sesleri kullanmıştır. Besteci ve eğitimci olan Cage, “ müzik gösterilerini (konserleri) bir tür tiyatro gibi değerlendirme düşüncesine ulaştı. New York'taki Yeni Müzik Araştırmaları Okulu'nda bu düşünce doğrultusunda dersler vermeye ve görüşlerini gerek sözlü gerek yazılı olarak açıklamaya başladı ve bazı gösteriler yaptı. 1952' de bir Akşam'da izleyicileri de işin içine kattığı gösteri bunlardan biriydi. Cage, izleyicileri dört üçgen oluşturacak şekilde ayrı ayrı oturtmuştu. Bazen

¹¹⁹ Ahu Antmen, a.g.e., s. 272.

salonda bazen de koridorda devam eden bir ders vermiş, izleyicileri sözle biçimlendirmişti. Gösteri sırasında yerine göre arkadaşları şiir okuyarak, dans ederek ya da eski bir gramofonda çalan müziğin akışını bozarak ona eşlik etmişti. Şamata bazen kesintiye uğramış, ortalık sessizliğe terk edilmişti. Bu gizemli davranışının kökenini, her zaman minnetle andığı eski bir Çin metni olan Değişimler kitabına bağlıyordu...”¹²⁰

1.3.5.2. Pop Art ve Kolaj

II. Dünya Savaşı Avrupa’da büyük bir yıkıma sebep olmuştu. Birçok sanatçı ve bilim adamı Avrupa’dan savaştan zarar almayan Amerika’ya göç ederek sanatın merkezini Avrupa’dan Amerika’ya taşıdılar. II. Dünya Savaşı Dönemi’ndeki tayınlama uygulamaları ve tasarruf tedbirlerinin ardından Avrupa’da ve Amerika’da kitle iletişim araçları hayatın önemli bir kısmını ele geçirmişti. 1950’li yıllarda seri üretimdeki artış ve kitle iletişim araçlarındaki artışa bağlı olarak yükselen tüketim çılgınlığı Londra ve New York’taki bazı sanatçıların da ilgi alanına girdi. Bu dönemde ortaya çıkan Pop Art 1950’lerin ortasından 1960’lara kadar etkin bir şekilde varlık gösterdi. Pop Art sanatçıları savaşın iç karartıcılığını hafifletmek popüler tüketim kültürünü kucaklamak ve savaşı alay konusu yapmak için çalışmalarında popüler kültür unsurlarına yer verdiler. Gazete, dergi, karikatür, televizyon reklamı, hazır yemek, ambalaj ve Hollywood filmleri gibi tüketim kültürüne ait objeleri ve imgeleri sanatın malzemesi haline getirdiler.

*Pop sözcüğü,” İngilizcede, ‘pat’ diye ses çıkarmak anlamındadır ve akımın ismi aniden kendini gösteren tüketim çılgınlığıyla uygunluk göstermektedir. Pop sanat terimi ilk defa İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Alloway, 1958 yılında yazmış olduğu bir sergi tanıtımı yazısında dergi, reklamlar ve sinema gibi şeylerden oluşan sanatın aslında teknik açıdan akademik olmadığından bahseder”.*¹²¹

Pop Art sanatçıları, kübizmle başlayan dada ile çeşitli yöntemlerle farklı ve özgün anlamlar kazanan kolaj tekniğine üretimlerinde yer verdiler. Günlük hayatın vazgeçilmez nesneleri olan konserve, deterjan kutuları, dergi ve gazete görselleri, reklam afişleri vb. gündelik nesneler dönemin kolajlarında büyük ölçüde yer alan malzemelerdi.

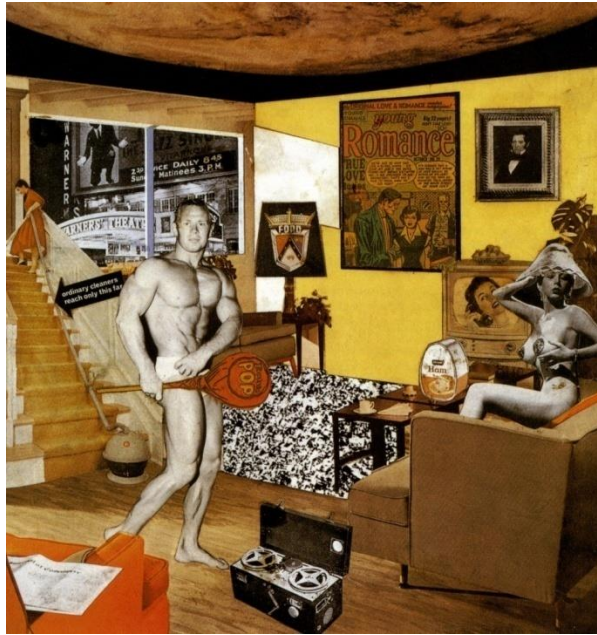
1956’lı yıllarda İngiliz sanatçı Richard Hamilton (1922-), “İşte Yarın” adlı serginin afişi olan;

¹²⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 333.

¹²¹ Edward T. Kelly, Neo-Dada: A Critique of Pop Art, College Art Association, C. 23, S. 3, JSTOR 1964, s. 192-201.

“Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı kolajında toplumun değişen değerlerini gözler önüne sermişti. Sanatçı bu kolajın da(Kesyap) dönemin tüketim kültür nesnelerini farklı kitle iletişim araçlarından keserek kurgulamış; mimariyi ve görsel sanatları ustalıkla bir araya getirmişti. Kapalı bir iç mekan olarak kurgulanan çalışmada odanın merkezinde kaslı bir adam, erkek figürün önünde bir ses kayıt cihazı, resmin sağ köşesinde oturan çıplak bir kadın figürü bulunmakta, bu figürler “ Satın alın, kullanın vücudunuza iyi bakın, sevişin...”¹²²

Mesajını vererek Batı dünyasında insanların yaşantısından bir kesit sunmaktadır. Bunların dışında evin içinde kompozisyonun sol köşesinde on iki basamaklı bir merdiven ve merdivenin en üst noktasında elektrik süpürgesiyle temizlik yapan bir kadın bulunmakta. Orta basamakları işaret eden bir okla süpürgelerin sadece o noktaya çıkabildiğini işaret etmektedir(ediyor).Kompozisyonun doğallığını bozup bir kurguya dönüştüren bu görüntü aynı zamanda içeriği de yapaylaştırmaktadır.



Görsel 58: Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* 24,5x26 cm, kolaj, 1956

“...bu resimde dikkat edilmesi gereken ilk özellik teknikle ilgili olandır: kolaj oluşudur. Kolajın en temel özelliği imgesele açılmaya önkoşullamasıdır, ikonik olandan uzaklaşma kolaylığı sağlamasıdır. Bu, bir anlamda, 'gerçekten varolmayan'a geçiş vizesidir. Ancak, bu çalışmada, özellikle Max Ernst'in kolajlarındaki gerçeküstücü tavır, özellikle yaptığı kolajların ek yerlerinin belli olmasını istemeyişi ve yaratıcılığın, imgeseli yeniden değil, yeni olarak sunmasından öne çıktığı düşünülürse, gerçek ile

¹²² Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 251.

gerçeküstünün birlikteliğinden söz edilebilir. Dolayısıyla olabilir olanın olamazla kaynaşmasıdır bu yapıt denebilir.”¹²³

Birçok pop sanatçı, uluslararası bir yaklaşım içinde geleneksel halk sanatı ile film artistleri, pop yıldızları ve diğer popüler kültür kişilerini harmanlayıp kolajlar yaparak kitle iletişim araçlarının verdiği zevkleri kullanmış ve çoğu yirmili yaşlardaki gençlerle bir ortaklık kurmayı amaçladılar. Hamilton gibi bazı sanatçılar ise sanat aracılığıyla topluma mesajlar verilebileceğine inandı. Bunlardan biri de entelektüellikte Hamilton’a eş olan R.B. Kitaj’dı. Sanatçı yaptığı resimlerinde ve kataloglarındaki notlarda geniş bilgili bir sanatçı olarak görünmekten keyif duyar; politik ve kültürel tartışma konularını destekledi.



Görsel 59: R.B. Kitaj Rosa, Luxemburg’un Öldürülmesi (özel koleksiyon), 152x152 cm, tuval üzerine yağlı boya kolaj, 1960

Pop art sanatçıları malzeme kaynağı olarak bulvar basınından reklam dünyasına, magazin dergilerine ve sinemaya kadar birçok kaynaktan beslenmişlerdi. Bu dönemde sanatın gündelik hayatta daha fazla yaygınlaşan resimli medyayla rekabeti artmıştı. Pop art sanatçıları bu ürünleri sanat eserlerine kolaj yöntemiyle dahil etmiş ve bu rekabetten faydalanmışlardı. Ortaya çıkan eserler yıllardır üretilen soyut resme kıyasla, sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çıkmış “resme bakarak yapılmış resim”ler üretilmeye başlanmıştı. Sanatçı olmak için sanattan çok iyi anlamak ve iyi bir eğitimden geçmiş olmak gerekmiyordu. Tüketim dünyasını sanata dahil eden diğer önemli sanatçılar Tomm

¹²³ Richard Hamilton, der. Mustafa Durak, “Evlerimizi bu kadar farklı, bu kadar hoş kılan ne?”, 2006 <https://tr.scribd.com/document/104649643/Richard-Hamilton-Evlerimizi-bu-kadar-farkli%C4%B1-bu-kadar-ho%C5%9F-k%C4%B1lan-ne>, s. 22. (12.10.2017)

Wesselmann, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, David Hockney ve Andy Warhol gibi sanatçılardır.

İngiltere gibi Amerika’da da benzer düşüncelerle üretimler yapan sanatçılardan biride Robert Rauschenberg’dir (d. 1925). Sanatçı soyut dışavurumculuğun etkisinde üretimler yapmasına karşın 1950’li yılların başında tuvale rastgele boya sürme eyleminin sıradanlaştığını fark ederek farklı yollar aramaya başladı. Bu anlayışla 1952 yılında ilk ”Combine Paintings” adlı kolaj çalışmalarını yaptı.¹²⁴

Kombine resimleri (Combine Paintings) gazete ve dergilerden aldığı fotoğrafların çok farklı üç boyutlu nesnelerin kullanıldığı kolaj resimlerdir. Aynı zamanda sanatçının bu kolajlarında fırça darbeleri ve akan boyaların olduğu dışavurumcu bir anlayışın izlerini görmek mümkün.

Rauschenberg, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi genç sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Pop sanatının toplumda yer edinmesine ve yeni Amerikan gerçekliğinin oluşmasında katkıda bulunmuştur. 1962’de buluntu nesnelerin yanında buluntu imajları da kullanmaya başlamıştır. Bu imajları tuvale ipek baskı, fotoğraf transferleri gibi tekniklerle aktarmaya başlamıştır. Kullandığı bu yeni teknik, aynı görselin bir kısmını ya da tamamını, farklı renklerde istediği kadar kullanmasına olanak sağlamıştır.¹²⁵

¹²⁴ Tristan Tzara, a.g.e., s. 348.

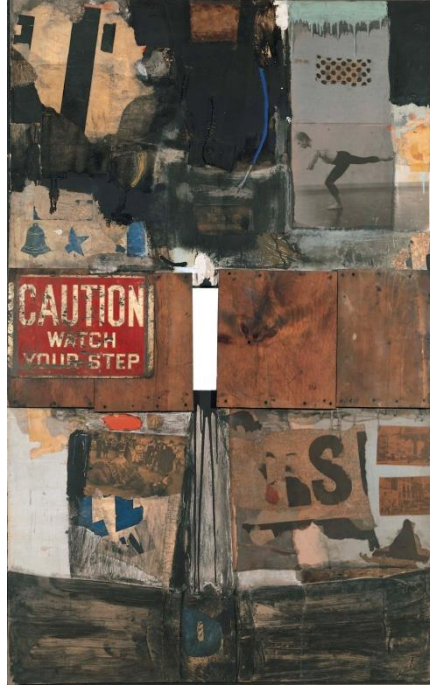
¹²⁵ Serdar Yılmaz, ‘1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri’, İstanbul: Kemerburgaz Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, 2012, s.10 ,file:///C:/Users/win7/Downloads/1950_Sonrasi_Sanat_Akimlarinin_Gelisimin%20(1).pdf



Görsel 60: Robert Rauschenberg, Factum I, 1957

Rauschenberg monokrom resimde de adı geçen sanatçılardan biridir. 1953 yılında hayranı olduğu soyut dışavurumculuğun önde gelen isimlerinden De Kooning'in bir desenini sanatçının izniyle silmiş ve Silinmiş Resim adıyla sergilemişti. Sanatçı bu yolla monokrom bir resme ulaşmak istemiş aynı zamanda resmin sonunun da geldiğini de göstermişti. Sanatçının bu eylemi sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatma düşüncesinden bakıldığında, kolaj tekniğindeki yaratıcılığının bununla ilişkili olduğunu göstermektedir.

Sanatçının saf sanat kaygısını ortadan kaldıran eserlerinden biri de, 1954 yılında yapmış olduğu 'Charlene' isimli kolajıdır. Tesadüf eseri bulunmuş ve yapıştırılmış izlenimi verilen nesnelerle yapılan bu kolajda, nesneler belli bir düzene göre bir araya getirilmiş, açık-koyu değerler ve renk düzenine dikkat edilmiştir.



Görsel 61: Robert Rauschenberg, Charlene, 225x320 cm, tuval üzerine kolaj, 1954

Rauschenberg'in kolaj tekniğine yaklaşımı Picasso ve Brque'nin kolajlarının ötesinde alışlagelmişin dışında kullandığı malzemelerle değişiklik gösteriyordu. Resimlerinde içi samanla dolu tavuklar, şemsiyeler, tabelalar, telefon rehberi, kravatlar ve iskemleler gibi malzemeleri kullanarak aynı zamanda geleneksel resmin plastik unsurlarını da korumaya çalışıyordu. Sanatçının eserlerinde malzemeyi kullanma üslubu kolajın da ötesinde geçer;

“1954'ten 1960'a uzanan en tipik yapıtları arasında Coca-Cola şişesi dağlarını, çıplak kadın resimleri dolu dergilerden görüntüleri, boya sıçramış Teksas şapkasını, Odalık'ı (bir kutu ve üzerine oturtulmuş içi saman dolu beyaz bir tavuk), Monogram'ı (içi saman doldurulmuş bir keçi ve bedenin çevresinde bir otomobil lastiği) görürüz. Daha sonraki yıllarda bu artıkların sayım dökümü daha da keskinleşir. Rauschenberg, resimden, bisiklet tekerlekleri, demir kırıntıları, kazıklar, demir teller, bir duvar saati, bir vantilatör vb. eşyalarla yapılmış nesne heykellere geçer.”¹²⁶

¹²⁶ Michel Ragon, Modern Sanat: Vivet Kanetti, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2009, s. 105.



Görsel 62: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959

ABD’de popüler kültür ürünlerin üretimlerinde kullanan, aynı zamanda dönemin sanatsal üslubu olan Soyut Dışavurumculuk karşıtı üretimler yapan sanatçılardan biri de Jasper John’tur (d. 1930). Johns, 1955 yılında Soyut dışavurumcuların boyayı akıtma tekniğinin dışına çıkarak bir dizi bayrak çalışması yaptı. Bayrak isimli kolaj çalışmasında sanatçı, kontrplağa monte edilmiş tuval üzerine gazeteler yapıştırmış sonrasında yüzeyde eritilmiş boya pigmentleri ve balmumu karışımını Amerikan bayrağı şeklinde boyamıştır. Johns bayrağı nişan tahtasına, Amerikan haritasına ve sayılara dönüştürerek kamuoyunun tepkisini çekmiştir.¹²⁷



Görsel 63: Jasper Johns, Bayrak, 107,3 x 153,8 cm, 1954-1955

¹²⁷ Lynton Norbert, a.g.e., s. 292.

Pollock, De Kooning, Kline gibi soyut dışavurumcuların üretimlerinin yükselişte olduğu Amerika’da, sanat alanında uluslararası düzeyde bir başarı yakalanması söz konuyken Johns’un bu kolajı soyut dışavurumculuğa sert bir başkaldırı niteliği taşımaktaydı. Sanatçı üretimlerinin çoğunda harf, rakam, şişe, bayrak gibi şeylerden yararlanmış, gündelik hayatın bu nesnelerini sanata dahil etmiştir. Sanatçı bu tavrıyla Duchamp’ın sanatta açtığı yoldan gitmiştir. Johns ve Rauschenberg’in sıradan nesneleri sanata dahil etmeleri pop sanatın dadayla ilişkilendirilmesine sebep olmuş ve başlangıçta yeni dadacılık, yeni gerçekçilik isimleriyle anılmıştır. Ancak bu sanatçıları dada akımı sanatçılarından ayıran en belirgin özelliği kapitalizmi eleştirmek değil onunla uyum içinde yaşamak ve ondan faydalanmaktır. Duchamp Yeni Dadacılık hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir.

"Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama onlar bunları estetik açıdan övüyorlar." ¹²⁸

Amerikan sanat piyasasında eleştirmenlerin bir dönem sert bir şekilde eleştirdikleri pop akımı, kısa bir süre sonra sanat piyasasına kendini kabul ettirmiş, galeriler ve müzelerde yer bulmuştur. Yalnızca ABD değil çeşitli Avrupa ülkelerinde yayılan akım, 1960'lara damgasını vuran bir sanat hareketi olmuştur.

Pop sanatçıları yüksek kültür ve toplumun kültür tüketim davranışları arasındaki farkı ortadan kaldırırken ilk olarak, toplumun yaşantısının önemli birer parçası olan gündelik nesneleri iki boyutlu yüzeylerde kullanmışlardır. Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen pop akımı sanatçıları üretimlerinde dönemin ünlü kadın figürlerine yer verdiler; Başta Marilyn Monroe olmak üzere birçok ünlü kadının imgesi pop sanat akımının başlıca konularından biri olan cinsellikle özdeşleşti.

Amerikan pop akımının temsilcilerinden olan Tom Wesselmann (d.1931) popüler kültürün magazin dergilerinde ve kitle iletişim araçlarında bulunan kadın figürleri erotik biçemlerle üretimlerinde kullanmıştır. Sanatçı 'Banyo' adlı çalışmasında yüzünü betimlemediği sarışın, güzel olduğunu düşündüğümüz bir kadın imgesi kullanmıştır. Hacimsiz bir formda betimlenmesine karşın sarı saçları, ağzı, göğüs uçlarına, cinsel

¹²⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s. 161.

bölgesine yapılan vurgu sayesinde ve arka planda kullanılan, kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan koyu lacivert banyo fayansların sayesinde figür ön plana çıkmıştır. Ayrıca sanatçı çalışmada büyük boyutlu bir yağlı boya resmin önünde çamaşır sepeti, duş perdesi, paspas ve kapı kullanılarak gerçek bir mekan algısı yaratmaya çalışmıştır.



Görsel 64: Tom Wesselmann, Banyo-3, 213x270 cm, 1963

Wesselmann psikoloji eğitiminden sonra başlamış olduğu sanat eğitimi sırasında Fovist ressam Mattise'in hayatının son dönemlerinde yapmış olduğu "Caz" isimli kolaj serisinden etkilenerek, çalışmalarında parlak ve zıt renklere yer vermiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2000'Lİ YILLARDA KOLAJ TEKNİĞİNİN TÜRK RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

2.1. KOLAJ TEKNİĞİNİN TÜRK RESİM SANATINA GİRİŞİ VE UYGULANIŞI

1880'lerden 1950'li yıllara kadar Batı resim sanatının etkisinde kalan Türk resminde, Avrupa'da gerçekleşen aydınlanma ve sanayi devrimleri sonucunda oluşan ve değişen bir sanat anlayışından söz etmek mümkün değildi.¹²⁹

1920'de kurulmuş olan D Grubunun sanatçıları Türk resminin düşünsel ve teknik olarak gelişmesine katkıda bulunmuş, Avrupadaki sanat ortamını Türkiye'de de oluşturmaya amaçlamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin ardından 1950'li yıllara kadar etkinliğini devam ettiren D grubu sanatçıları, Avrupa eğitimleri sırasında tanımış oldukları kübist ve konstrüktivist temelli resimsel anlayışlarıyla dönemin sanat anlayışına farklı ve eleştirel bir bakış getirmişlerdir. Avrupa'ya giden bu Türk sanatçılar, öğrendikleri batı tarzı teknikleri ülkelerine geri döndüklerinde hiçbir değişikliğe uğratmadan uyguladılar. Adnan Turani, Türk ressamların sanatsal yaklaşımlarını şöyle ifade etmiştir:

“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; empresyonizmden sıkıldıklarında kübizme, fovizme ya da ekspresyonizme döniyorlardı. Aynı şekilde D Grubu’nun ve Bağımsızlar’ın yaklaşımı 1945 yılını izleyen on yıl içerisinde bir tükenme noktasına geldi. Oysaki kübizm, fovizm ya da ekspresyonizm söz konusu olduğunda ne Braque veya Picasso’nun anladığı anlamda sentetik, analitik bir kübizm ne de ekspresyonistlerin psikolojik kargaşayı yansıtmak için yoğun bir renk patlamasını kullanmaları söz konusuydu. Hatta Türkiye’de sentetik kübizmde kolaj kullanarak objelerin işlendiğinin biliniyor olmasına rağmen, o dönemde bunlar Türk resminde 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.”¹³⁰

¹²⁹ Zeynep Erdoğan, ‘Çağdaş Türk Resim Sanatında Malzeme ve Anlam İlişkisi’ (Seminer), Mersin: Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, (2018)
http://www.academia.edu/36951373/%c3%87a%c4%9fda%c5%9f_t%c3%bcrk_resim_sanat%c4%b1nda_malzeme_ve_anlam_%c4%b0li%c5%9fkisi, (14.12.2018)

¹³⁰ Adnan Turani, A History of Turkish Painting, İstanbul: Satibat Yayınlar, 2004, s.35.

Adnan Turan'ın ifadelerinden de anlaşıldığı gibi Türk sanatçılar, 1950'li yıllara kadar batının sanat anlayışını benimsemiş; kübizm akımının sanata kazandırdığı ve geleceğin sanat anlayışına yön verecek olan kolaj tekniğini çalışmalarına yansıtamamışlardı.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamındaki modern ve evrensel anlayış 1950'li yıllarda başladı ve günümüze kadar devam etti. Batıda 1910' lu yıllarda gündeme gelen soyut resim etkisini Türkiye'de 1950'li yıllarda gösterdi. Bu dönemden sonra sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellik kazanması, resim temalarının seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları, sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına bağlı olarak kırsal temalı resimlere kıyasla kentsel temaların tercih edilmesi gibi sanatın sanat eğitimi kurumlarının dışında da yaygınlık kazanması ve serbest piyasa ekonomisinin etkisindeki toplumda resim bir meta ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması söz konusu olmuştur.¹³¹

Türk resminin ilk defa Avrupa ve Amerika'daki oluşumlarla paralellik gösterdiği 1950-60'lı yıllar belirgin bir modernleşme sürecinin başlangıcı olan bir dönemdir. Tüketim ve endüstrileşmenin hız kazandığı 1960'lı ve 70'li yıllarda teknolojik değişikliklerin daha yakından takip edilebilme olanakları kolaylaşmış ve buna bağlı olarak diğer ülkelerle kültürel etkileşim artmış ve bu dönemde soyut ve figüratif sanat anlayışının dışında hazır nesnelerin çağdaş resimlerde kullanılmasından etkilenen Türk sanatçıları da üretimlerine kolaj tekniğine yer vermeye başlamıştır.¹³² Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında batı temelli şekillenmiş olan plastik anlatım Altan Gürman'ın nesneyi ilk defa tuval üzerinde kullanmaya başladığı çalışmalarına kadar sürer. Sanatçının tuval üzerinde basılı sözcüklere yer veren çalışmaları 1980'li yıllarda birçok sanatçıyı etkileyecektir.

1980'ler dünyada ve Türkiye'de büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Külahlıoğlu bu dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik durumun sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini şu cümlelerle özetlemiştir.

“80'li yıllar Türkiye'de girişimci kapitalizm ruhunun alabildiğine serpildiği ve her türden kanun ve yönetmeliğin, toplumsal uyum yasalarının, uluslararası

¹³¹ Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1990, s. 12.

¹³² Zeynep Yasa Yaman, '1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu', İstanbul: Toplum ve Bilim Dergisi, S. 79., 1998, s. 94-136.

sermayenin serbest ve güvenli dolaşımına cevap verecek şekilde düzenlendiği bir dönem olarak çıkar karşımıza. Esasen bu dönem bir anlamda da Türkiye ekonomisinin çağdaş kapitalist sisteme eklenmesinin ilk adımıdır. Buna karşın toplumun hemen her kesimi üzerinde çok geniş ve çeşitli baskılar, kısıtlamalar, yasaklar uygulanmış, sanatlar ve sanatçılarda bundan nasibini fazlasıyla almışlardır.”¹³³

Türkiye’de 1980’ler toplumsal kırılmalarla birlikte plastik sanatlar açısından yeni söylemlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bilgi çağı olarak adlandırılan bu dönemde gelişen teknoloji ve bilgisayarın da yaşantımızda yaygın kullanım alanına sahip olmasıyla birlikte; iletişim alanında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. 1960’lı yıllar da tuval ve boyalarla yapılma geçerliliğini yitirmiş olan resim; 80’ler de teknoloji alanındaki gelişimin sağlamış olduğu imkanlarla birlikte farklı söylemlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. İşte bu dönemde Türkiye’de tuval resmi ağırlıklı olarak varlığını devam ettirirken, bazı sanatçılar farklı denemeleriyle dikkat çeker. Sanatçılar biçimden ziyade zihinsellik üzerine yoğunlaşmış; çizimler, fotoğraflar ve değişik belgeler gibi materyalleri teknolojinin de vermiş olduğu olanaklarla birlikte kullanarak kolajlar yapmışlardır. 80’li yıllarda yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar karşısında düşündürmek ve toplumsal mesaj vermek isteyen sanatçı için kolaj tercih edilen bir teknik olmuştur.

1990’lı yıllar Türkiye’de kırsal bölgelerden kentlere yoğun bir şekilde göç yaşandığı bir dönemdir. Sanatçılar bu dönemde kentli olma/olamama ilişkisine çalışmalarında çokça yer verdiler. 90’lar aynı zamanda felsefe, sosyoloji ve metin alanlarındaki çevirilerin arttığı; sanatçıların söylemlerinde bu alanlarla ilişkili yeni temsil biçimleriyle denemeler yaptıkları görülür.

“1990’lar; postmodernizm, göstergebilim, dilbilim... gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı, birlikte geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin birleşiminden oluşan bir anlayışın olduğu dönemdir. Modernizmin ‘seçkin’ sanat ve ‘kitle’ sanatı, ‘yüksek’ ve ‘aşağı’ kültür gibi ayrımlarına karşı, postmodernizmde kiç ve abartılı anlatımlar gibi görsel değerlerle daha çok karşılaşılır hale gelir.”¹³⁴

90’lı yıllar aynı zamanda Türkiye’de daha çok ulusal ve uluslararası sergilerin düzenlendiği; sanatçıların bir araya gelerek alternatif sergi ve projeler ürettikleri bir

¹³³ Can Eren Külahlıoğlu, Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları, İstanbul: Piramit Film Prodüksiyon Yapım ve Yayıncılık, 2014, s. 68.

¹³⁴ Duriye Kozlu, (Türkiye’nin 1990 Ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış), Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi, S. 2, C. 1, 2011, s. 149.

dönemdir. Kendilerini uluslararası düzeyde ifade etme imkanı bulan sanatçılar, geleneksel anlatım diline karşılık farklı anlatım tekniklerini ve disiplinleri bir arada kullanmışlardır. Çağdaş sanattaki disiplinlerarası bu yaklaşım sanatçıların ifade dilini zenginleştirmiş; sınırsız malzeme, biçim özgürlüğü tanımıştır. Yüzyılın başından itibaren, kübizmle birlikte sanata dahil olan kolaj tekniği farklı amaçlarla ve sanatçı yaklaşımlarıyla da bu dönemde varlığını sürdürmüştür.

Türkiye’de ilk defa kolaj tekniğini kullanan sanatçılar, batıda 1910’lu yıllarda ortaya çıkan ancak 1950’li yıllarında Türkiye’de uygulama alanı bulan soyut sanatın ilk temsilcileri olmuştur. Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütfü Günay soyut kolajlarıyla Türk sanatında kolaj tekniğinin ilk örneklerini veren sanatçılardır. Bu sanatçıların ardından 60’lı yıllarda gündelik malzemeleri sanatsal üretimlerinde kullanan Burhan Doğançay, Altan Gürman, Özdemir Altan bu anlamda önemli eserler vermiş sanatçılardır. Gülsüm Karamustafa, İrfan Önürmen, Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Ergin İnan, İnci Eviner, Bubi gibi isimler de kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanarak Çağdaş Türk sanatında Kolaj tekniğini kullanan öncü isimler oldular.

2.1.1. Resimlerinde Kolaj Tekniğini Kullanan Türk Sanatçılardan Örnekler

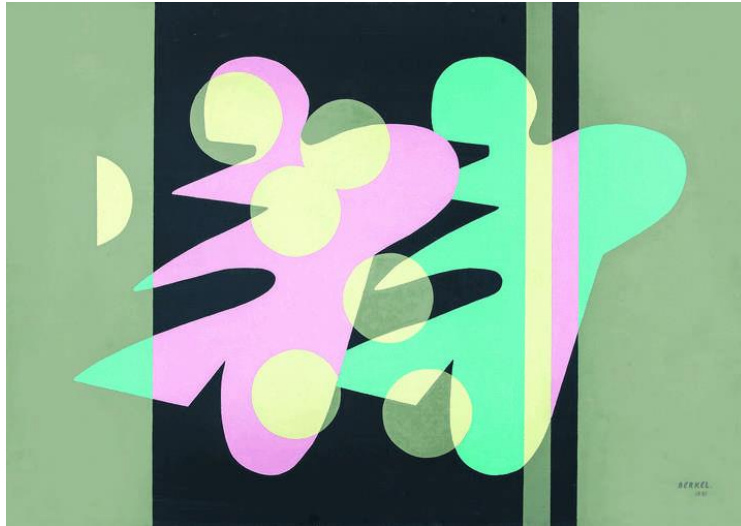
2.1.1.1. Sabri Berkel

Sabri Berkel’in 1947-1950 arasındaki kübizm etkisindeki ve Matisse sentezli çalışmalarında kullandığı renkler kompozisyonlarında var olan nesnelerden bağımsız bir şekilde yüzeye yapıştırılmış izlenimi vermektedir. Sanatçı bu dönemdeki çalışmalarında detaydan yoksun sanki nesneler üzerine boyanarak kesilmiş ve yapıştırılmış, kolaj etkisi yaratan eserler yapmıştır.



Görsel 65: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 32x41cm, kağıt üzerine guaj, 1948

Sanatçının 1948 tarihinde renkçi bir anlayışla ve detaylardan arınmış olarak kağıt üzerine guaj tekniğiyle yapmış olduğu peyzaj eserlerinde yer alan doğa şekilleri, cami silüetini, gökyüzünü ve yeryüzünü aynı planda ve son derece yalınlaştırmış olarak ifade etmiştir. Sanatçının biçim ve renk ilişkisini dikkate aldığı bu çalışma kesilmiş renkli kağıtların tuvale yapıştırılmasıyla oluşturulmuş bir kompozisyon izlenimini vermektedir. Sanatçının bu çalışması Matisse'in son dönemde renkli kağıtları keserek oluşturduğu “Caz” serisiyle de benzerlik göstermektedir. Ancak Berkel, Matisse'in kendi deyimiyle “makasla desen çizmek” yerine boyayla kolaj izlenimi vermektedir.¹³⁵



Görsel 66: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 70x100, tuval üzeri yağlı boya, 1981

¹³⁵ Beykal, C.(2006). *Sabri Berkel Dönemler-II(1955-1990)*.Yapı Kredi Kültür Sanat,Yayıncılık. Kazım Taşkent Sanat Galerisi. Beykal, 2006, s.23).

2.1.1.2. Zeki Faik İzer

D Grubu sanatçılarından Zeki Faik İzer kübizmin form anlayışını yansıtan üretimlerinden sonraki dönemlerde renkçi ve dışavurumcu tarzda üretimler yapmıştır. Sanat hayatı boyunca çeşitli tarzlarda eserler üreten sanatçı, 1970’li yıllarda canlı ve tek renkli, pürüzsüz düz yüzeylerle tezat oluşturan çizgisel parçalarla hareketlendirilmiş soyut kolajlar üretmiştir. Sanatçı çeşitli renk ve formlarda kesmiş olduğu kağıtları üst üste yapıştırarak üretmiş olduğu kolajları, yapım ve renk anlayışı bakımından Matisse’in kolaj çalışmalarıyla benzerlik gösterir.



Görsel 67: Zeki Faik İzer, Kompozisyon, 35x42 cm, 1975

Matisse hayatının son dönemlerinde yapmış olduğu kolajlarının resimden çok dekorasyona yakın saf ve statik bir yalınlığa sahip olmalarıyla eleştirdi.¹³⁶

Matisse ‘in kolajlarını diğer kolajlardan ayıran en önemli özellik, bulunmuş nesnelerle çalışmayıp, yalın renklere boyadığı kağıtları keserek oluşturduğu kolajlar oldu. Bu sayede sanatçı biçim ve rengin en yalın anlatım yoluna ulaşmıştır. Matisse’in kolajlarında görmüş olduğumuz saf renk ve yalınlık Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer’ in kolaj üretimlerinde de görülmektedir. Doğadan tamamen ayrılmayan soyutlamalar yapan

¹³⁶ Sıtkı M. Erinç, Zeki Faik İzer 1905-1988, Ankara: Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1990

İzer, kendi estetiğine uygun kolajlarında renklerle yüzey üzerinde derinlik sağlayabilmiş, ileri-geri etkisi yaratabilmiştir. Sanatçının kolaj üzerine düşünceleri şunlardır:

“Sürersin zamkı, çoğu ”yapışmam” demez; fakat düşüncesiz ve tecrübesiz şekilde kesilecek formlar, yanlış renk ve valörler “gitmiyorum” diye bağırır, haykırırlar...” Kolajlarında rengin perspektifini bulan Zeki Faik İzer, bunlarda da genellikle doğadan tümüyle kopmayan soyutlamalara gitmiştir.”¹³⁷

2.1.1.3. Lütfü Günay

Kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçı Lütfü Günay’dır. Günay gazete, kum, kül, demir, plastik vb. birçok hazır malzemeden yararlanarak doğadan soyutlamalar yapmıştır. Kullandığı malzemenin gerçekliği ise resimlerinde üçüncü boyut etkisi yaratmıştır. Sanatçı kolaja olan ilgisini resme üçüncü boyut kazandırmak ve dokuyu ön plana çıkarmak olarak ifade etmektedir. Günay kolaja olan ilgisini şu ifadelerle açıklar:

“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... Doğadan çalıştığım figüratif resimlerin düz yüzeyleri beni sıkmaya başladığında, arzuladığım kabarık dokuyu, resimsel değerler arasındaki plan farklarını, kısaca dokunma duyguma seslenen üçüncü boyutu, soyut kolajlarımla yakalamaya çalışıyorum. Elli yıldır, içimde tükenmeyen bir özlemle bunu sürdürüyorum.”¹³⁸

¹³⁷ Gül İrepolu, Zeki Faik İzer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.131.

¹³⁸ Deniz Güvensoy, Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 22.



Görsel 68: Lütfü Günay, "Paslanmanın Direnişi VII", 74x60 cm., 1992

Doğa olgusuna önem veren ve çalışmalarını da doğayla bütünleşme olarak niteleyen Günay, kolajlarında sıklıkla teneke parçaları kullandı Sanatçı paslanan tenekelerde, dökülen duvarlarda ve yıpranan afişlerde rastlantısal olarak oluşmuş soyut görüntüleri, renk ve denge gibi tasarım unsurlarıyla yeniden kurguladı. Kendi ifadeleriyle “Paslanmanın Direnişi” isimli çalışmasını şu şekilde açıklamaktadır:

“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.”¹³⁹

¹³⁹ a.g.t., s. 23.



Görsel 69: Lütfü Günay, Tuvalin Arka Yüzü, 81x100 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1984

2.1.1.4. Özdemir Altan

Özdemir Altan pekçok buluntu nesneyi yüzeyler üzerinde rastlantısal olarak kurgulayarak Türk resim sanatında kolaj tekniğinin en iyi örneklerini üreten sanatçılardandır.

İlk kolaj çalışmalarından biri olan ‘Kral İnönü’ adlı çalışmasında sağ alt köşede kullanmış olduğu ilaç kutusuyla çalışmayı asamblaja dönüşmektedir. Sonraki döneminde kolaj tekniğine ara vermiş 1970’li yıllarda tekrar kolaj tekniğiyle üretimler yapmaya başladı. (Kolaj-asamblaj) “Gerçekçi Dönem” olarak adlandırılan bu dönemde sanatçı yağlı boyalarının eskizlerini gazete ve dergilerden oluşturduğu kolaj tekniğiyle yaptı. “Kolaj ve Üç Boyutlular” olarak adlandırılan bir sonraki döneminde sanatçı her türlü nesneyi çalışmalarında kullandı. Birçok nesneyi boyayla birlikte kullanan sanatçı non-figüratif bir anlayışla, ışık gölge renk kullanımı gibi tüm değerleri göz ardı ederek tuvalin kendisini de resmin bir parçası olarak değerlendirdiği üretimler yaptı.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Özkan Eroğlu, Özdemir Altan, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, C. 2, 1984-2000, s. 319.



Görsel 70: Özdemir Altan, Karşılaşmalar (adlı projeden), 300x400 cm, 1999

2.1.1.5. Burhan Doğançay

Kolaj ve asamblaj tekniği kullanan Türk sanatçılardan Burhan Doğançay, eserlerinde gazete parçalarını, afişleri yırtarak ve farklı bir form kazandırarak bir düzlem üzerinde kurguladığı eserler üretti. Bu malzemelerden kent imgelerini yansıtan kolaj uygulamalar yapan sanatçı, boyanmış tuval üzerinde hazır malzeme kullanarak iki boyutlu bir düzlem üzerinde üçüncü boyutu elde etti.

İşi ve eğitimi sebebiyle birçok ülkede bulunan Doğançay, gezdiği ülkelerdeki halkların dillerini ve sanatlarını inceleme fırsatı bulmuş, bulunduğu bu ülkelerde duvardaki doğal kolajlar olan afişleri, sloganları, yazıları ve resimleri incelemiş, fotoğraflamıştır. Fotoğraflamış olduğu bu duvarlar Doğançay'a göre bulundukları yerin; toplumsal, sosyal ve kültürel öğelerine dair ipuçları vermektedir. Sanatçı kolaja olan yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır:

“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.”¹⁴¹

¹⁴¹ Deniz Güvensoy, a.g.t., s. 45.



Görsel 71: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 164x287cm, tuval üzerine kolaj, akrilik, guvaş ve fümaj, 1987

Eserlerinde kağıt parçaları dışında üç boyutlu malzemeye de yer veren sanatçı hem nesneyi hem de nesnenin tasvirini aynı kompozisyon içinde kullanır. Çalışmalarında gündelik hayatta var olan imgeler yüceltilerek sanatsal bir ifade aracına dönüşür. Doğançay'ın 1987 yılında yaptığı ve 1. İstanbul Bienali'nde de sergilenen “Mavi Senfoni” isimli çalışması 2009 yılındaki satışıyla 2005-2010 yılları arasında satılan en pahalı Türk tablosu olmuştur.¹⁴²



Görsel 72: Burhan Doğançay, İki Kırmızı Kıvrım (Doğançay Müzesi), 101x73 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1986

¹⁴² Özkan Eroğlu, Burhan Doğançay Üzerine, www.ozkaneroglu.com, (28.03.2017)

2.1.1.6. Altan Gürman

Altan Gürman sanat hayatı boyunca çeşitli tekniklerle üretimler yaptı .Kısa yaşamında birçok farklı teknik kullanarak eserler üretmiş ve Türkiye’de kavramsal sanatın ilerlemesinde öncü isimlerden olmuştur. Yalın peyzajlar çalışan sanatçı bir süre sonra kolaj, assemblaj ve dekupaj tekniğinde eserler vermiştir. Gürman’ın sanat anlayışını Beykal şu sözlerle açıklamaktadır:

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

“Savaşa karşı

Kireçlenmiş sanata karşı

Sanat akrobatlığına karşı

Biçimciliğe karşı

Taşınabilir pazar malı olan sanat nesnesine karşı

Züppeliğe ve dedikoduya karşı

Güzelliğe ve onun mükemmeliyetine karşı

Yeni bir başlangıç yapmak için öncelikle eskimiş her şeyin yok edilmesi gerektiğini bilmek için sesimizi yükseltiyoruz.”¹⁴³

İfadeleriyle dada akımı sanatçılarıyla ortak görüşleri paylaşmıştır.

Sanatçı kolajlarında dikenli teller, tahta barikatlar ve askeri malzemeler kullanmıştır. Sanatçı kullanmış olduğu askeri malzemelerle otorite kavramına karşı çıkmıştır. Gürman çalışmalarında nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullandı. Savaş ve askerlik imgelerini kullandığı çalışmalarında her ne kadar sanatın kavramsal yönüne önem vermiş olsa da, ustaca kurguladığı biçimselliklerle sanatın bu yönünde de usta olduğunu kanıtlamıştır. Arka planında boya kullandığı “Montaj 4” adlı çalışmasında, gerçek malzemelerle boyayı bir araya getiren sanatçı kara ve gökyüzünü simgeleyen öğeler kullanmış ve kullandığı gerçek malzemelerle resim yüzeyinde rölyef etkisi yaratmıştır.¹⁴⁴

¹⁴³ Canan Beykal, Sergi Değerlendirmeleri, Boyut Plastik Sanat Dergisi, 1984, s24 ; aktaran Suzan Öztürk, a.g.t., s. 64

¹⁴⁴ a.g.t., s. 65.



Görsel 73: Altan Gürman, Montaj 4, 123x140x90 cm, tahta üz selülozik boya ve dikenli tel, 1967

2.1.1.7. İrfan Önürmen

İrfan Önürmen üretimlerinde kolaj tekniğini uygulayan bir diğer sanatçıdır. 1958 yılında doğan sanatçı 1981-87 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde eğitiminin ardından, 1988 yılında gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinden bu yana 20’den fazla kişisel sergi açmıştır.¹⁴⁵ Kolajların da tül, gazete gibi malzemeler kullanan sanatçı, gazetelere rahat fırça darbeleriyle boya müdahaleleri yapar.

Sanatçı gerçekler dünyasından aldığı bu nesneleri kolaj tekniğiyle parçalar halinde eserlerine yerleştiriyor. Gerçekliğe yapmış olduğu bu gönderme nesnelerin uyumsuz birlikteliğiyle biçimsel bir gerilime sebep olur.

¹⁴⁵ Mimarcasanat, İrfan Önürmen, Tüller Gazeteler, <http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html>, (14.06.2018)



Görsel 74: İrfan Önürmen, İsimsiz, 29 x19 cm, gazete kağıdı üzerine karışık teknik

Emre Zeytinoğlu, Önürme'nin kolaj tekniğiyle olan bağıını şu şekilde ifade etmektedir: *"Gazete sayfaları, üzerinde taşıdıkları yazılar ve resimler ile kendi anlamlarını izleyiciye aktarırken, aynı anda Önürmen'in müdahalelerine de maruz kalırlar."*¹⁴⁶

Önürmen'in, ilgilendiği figürleri gazete sayfalarında araması, bu toplumsal sistemin geliştirdiği koşullara ve o koşulların belirttiği "kadere", peşinen bir eleştiri geliştirdiğini açıklar"¹⁴⁷

2.1.1.8. Bubi

Psikoloji eğitiminden sonra resme ilgi duyan, kolaj ve asamblaj üretimleriyle bilinen Bubi çalışmalarında genellikle ipler, halatlar ve gazete parçaları kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı malzemelerle ilgili; *"Vitrinlerde kullanıma hazır steril, pırıl pırıl sanki hiç el değmemiş gibi duran mallara alışmış gözlere bu malzemeler itici gelebilir."*

¹⁴⁶ Suzan Öztürk, a.g.t., s. 14.

¹⁴⁷ a.g.t., s. 16.

Buna karşın bir kere bu atıl malzemelere başınızı çevirdiniz mi onların cazibesinden kendinizi bir daha kurtaramazsınız.”¹⁴⁸ ifadelerini kullanmıştır.



Görsel 75: Bubi, 150 x200x15cm, tuval üzerine bez tahta, iplik ve akrilik boya

Bubi'nin kolajları anlamsal olarak hiçbir temayla ilişkili değildir. Sanatçı çalışmalarının kavramsal boyutunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Tema yoktur benim işlerimde, bir biçim var gözle görülen... Sırf sanat için sanat düşünüyorum. Toplum için sanatı hiç düşünmedim. Ben sanatımı bir başka şeyle ayakta tutmayı düşünmedim hiç. Temayla, hikâyeyle cazip şeylerle ayakta durmasın. Ben sanata önem veriyorum. Görsel sanatlar, plastik sanatlar için bu çok önemli. Kaldı ki, daha çok heykele yakınım. Üç boyutlu severim. İllüzyondan çok, gerçek illüzyonu, gerçek üçüncü boyutu vurgulamışımıdır işimde.”¹⁴⁹

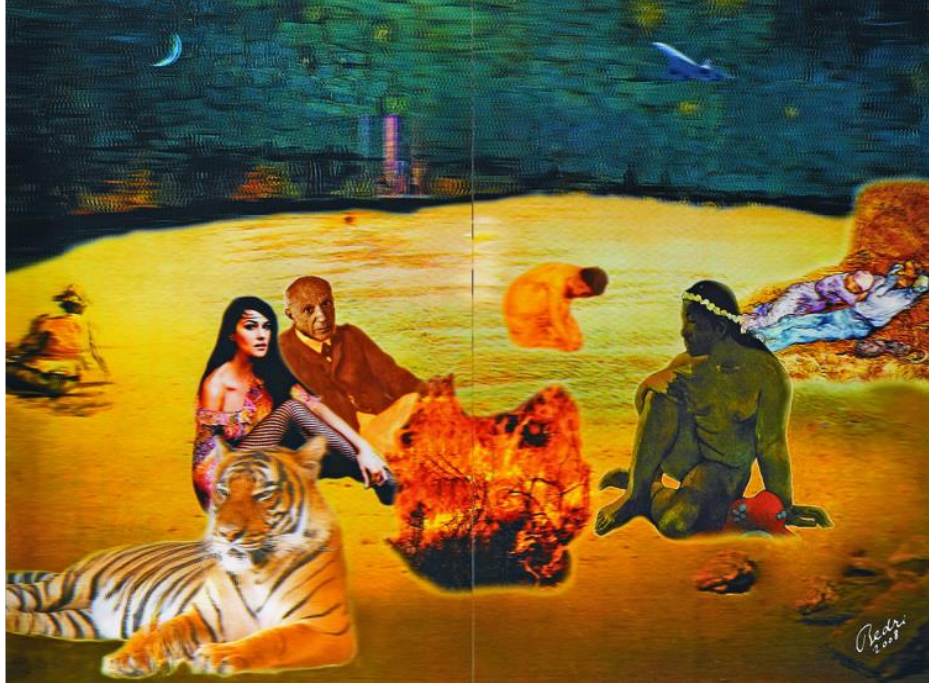
2.1.1.9. Bedri Baykam

Yurt dışında oyunculuk, resim ve sinema eğitimleri alan Bedri Baykam, kolaj asamblaj, video, yerleştirme ve happening gibi birçok farklı tekniği kullanan Türk sanatçılardandır. Baykam, sıklıkla kullandığı kolaj tekniğini neden ve nasıl kullandığını şu sözlerle açıklamıştır: *“Hikayemi anlatma, 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”¹⁵⁰*

¹⁴⁸ Akyol, 2008:16-20

¹⁴⁹ Bubi, Artdeco. s. 57, İstanbul, 1997, s. 194-195.

¹⁵⁰ http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_4d.html



Görsel 76: Bedri Baykam, Nihai Öğle Yemeği (Huma Kabakçı Koleksiyonu), 180x240 cm, 4-D kolaj, 2008

Sanatçı “4-D” olarak nitelendirdiği kolajlarında 3. boyuta zaman faktörünü de ekler. Nihai Öğle Yemeği (2008) adlı kolaj eserinde Picasso, İtalyan sanatçı Monica Belluci ve Baykam’ın yarattığı modellerin yanında oturuyor. Yaklaşık dokuz on katmanın birbiri üstüne eklendiği bu çalışmasında Baykam en çok ele aldığı konu olan erotizm ve sanat tarihine gönderme yapar.¹⁵¹

“Bedri Baykam’ın 1980’lerde başlayıp 1987’ye kadar sürecektir olan bir tür “California Yılları” olarak da niteleyebileceğim yıllar içinde, estetik dönüşümünü ve sürecini “Yeni Dışavurumculuk” akımının dünyada ilk ortaya çıkış yıllarında gerçekleştirdiğini, bu yıllar içinde çoğunlukla tuval, ama kâğıdı da devreye sokarak soyutlar, otoportreler, çıplak kadınlar vb. yaptığını gözlemliyoruz. Bu yıllar aynı zamanda diğer dönemlerinde de olduğu gibi soyut dışavurumculuğun dinamizm dönemidir onun için. Cinsellik, yaşam, ölüm, metafizik olguları; akıtma, sıçratma teknikleri, doğaçlama yapılar olarak ve Batı sanatıyla girdiği bir mücadele bilinciyle oluşmaya, dönüşmeye, ortaya çıkmaya başlar. Büyük boyutlu tuval çalışmalarının boyutları iki metreyi geçmekte, kâğıt üzerine çalışmalar bir metreyi bulmaktadır. Bedri Baykam sadece tuval ve kâğıtla da sınırlı kalmaz. Adeta yaşama dair olan bütün malzemeleri ve o malzemeler içinde kontrplak, ayna ve diğer malzemeleri de özgür bir seçim ve estetik seçmeciye doğrultusunda kompozisyonun ana ve araç malzemelerine çok kolay dönüştürür. Çünkü onun için yaşama katılan, insan için bir değer olan her şey; sanatsal bir üretimin, yaratımın da parçası olabilecek estetik gerçekliğe

¹⁵¹ http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_4d.html

sahiptir. Bunun için özgür seçimini hem teknik hem de malzeme noktasında, gelişmeci bir yapı boyutunda sonuna kadar kullanacaktır. ”¹⁵²

Baykam’ın gündelik hayattan kesitlere ve kişisel bellek izlerine rastladığımız kolaj eserlerinde kullandığı teknik, malzeme ile boya birlikteliğinin harmanlanmasıydı. Kompleks bir boya ve renk anlayışının üstüne çeşitli malzemeleri kullanan sanatçının eserlerinde özel bir figür dili dikkat çeker. Kolajlarında kullanmış olduğu kırık ayna, tabak, cam parçaları başta olmak üzere, çeşitli malzemeler resmin bütünlüğünü hem sağlayan, hem de bozan elamanlardı. Hasan Bülent Kahraman, sanatçının o dönemdeki yenilikçi yaklaşımını şöyle anlatır:

“Baykam 1980’li yılların ortasında Türkiye’ye döndü ve yapıtlarını birbiri ardınca açtığı sergilerle sanatseverlerin ilgisine sunmaya başladı. Bunlar Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, yeni dışavurumculuğun ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesneler, fotoğraf yerleştirilen tuvallerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman, mekan, bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarda mevcut değildi... ” ¹⁵³

2.1.1.10. Gülsüm Karamustafa

Türkiye’de çağdaş sanatın öncülerinden biri olan Gülsüm Karamustafa, klasik resim eğitiminin sonucu olarak bir dönem tuval üzerine boya kullanmış olduğu çalışmalar üretti. Bir dönem sonra çalışmalarında hazır malzemeleri kullanmaya başlayan sanatçı, eserlerinde 80’li yıllarda köylerden kentlere yapılan göçleri ve buna bağlı olarak değişen kent kültürünün toplumsal yansımalarına yer verdi.

Malzeme olarak duvar halılarını, plastik süs eşyalarını ve çeşitli renklerdeki kumaşları kullanan Mustafa, çalışmalarında ele aldığı toplumsal kodları, sosyopolitik temaları, cinsiyet, göç ve siyasal istikrarsızlık gibi konuları yumuşak görsel ifadelerle izleyiciye aktarır. 1970’li yıllardan bu yana kendi üslubunu yaratan sanatçının biçimsel üslubunu şekillendiren en önemli unsurlar pop kültür, folklor ve otobiyografidir.

¹⁵² Gezgin, 2008: 35-36

¹⁵³ Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm, Akbank Yayınları, 2014, s.116-117.



Görsel 77: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk, 245x175 cm, tekstil kolaj, 1984

Sanatçının 2019 yılında son açmış olduğu “Bebegi Kundaklamak” adlı sergisinde siyasal, ekonomik ve toplumsal tüm krizlere rağmen hayatta kalma şansına sahip olmuş “masumların” kaderine ışık tutan sanatçı; bebek imgelerini kullandığı kolajlarını izleyiciyle buluşturur. Gülsüm Karamustafa’nın bu sergisinin çıkış noktası 1969 yılında, öğrencilik döneminde yaptığı Floransa seyahatinde Filippo Brunelleschi ‘nin tasarlamış olduğu eski bir yetimhane binasıdır. Yapının dramatik hikayesine eşlik eden duvar kabartmalarındaki kundaklanmış bebek kabartmalarından ilham alan sanatçı, çağlar boyu bitmeyen savaşın ve büyük felaketlerin en büyük mağdurları olan çocukları merkeze almıştır.¹⁵⁴

¹⁵⁴ <https://www.merdivenartspace.com/2019/02/21/bebegi-kundaklamak-gulsun-karamustafa/>



Görsel 78: Gülsüm Karamustafa, Bebeği Kundaklamak, 2019

2.2. 2000’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE KOLAJ VE KOLAJ TEKNİĞİYLE ÜRETİM YAPAN SANATÇILAR

2.2.1. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj Tekniği

2000’li yıllar Türkiye’inde yaşanan siyasi ve ekonomik değişime bağlı olarak ülkenin kültür sanat ortamı da önemli bir değişim sürecine girmiştir. 2000’li yılların başlarında kurulan yeni hükümet ve yaşanan ekonomik kriz Türkiye’deki sanat ortamında yaşanan değişimin birincil sebebi olmuştur. Toplum, siyasi değişimin sonucu olarak yeni bir modernleşme sürecine girmiştir.¹⁵⁵

Cumhuriyet sonrasında Türkiye kendini her alanda olduğu gibi sanatta da yeniden tanımlamıştır. Türkiye’nin çağdaş sanatla tanışması 1960’lar da olmuş ve sonraki kuşakları etkisi altına almıştır. Batılı toplumların yönlendirdiği sanat eğilimleri 2000’li yıllar Türkiye’inde de kendini göstermiştir. Dünya’da sosyo-ekonomik durumdaki değişimler ve batının sanatta yeni bir soluk araması sebebiyle yüzünü doğu toplumlarına dönmesi, teknolojinin her geçen gün hızla gelişmesi, teknolojinin gelişmesiyle birlikte iletişim olanaklarının artması Türkiye’de üretim yapan sanatçıların geleneksel sanat

¹⁵⁵ Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 303.

anlayışı dışında disiplinlerarası bir anlayışla üretim yapmaları 2000’li yıllarda sanat ortamını etkileyen en önemli faktörlerdir. Ayrıca sanatçıların uluslararası sanat etkinliklerinde yer almaları sergi mekanlarının, akademilerin ve çağdaş sanatı destekleyen kurumların artması sanat mekanlarının dışında sanatçı inisiyatiflerindeki ve topluluklarındaki artış Türkiye’de sanat ortamına katkı sağlayan diğer etmenlerdir.

Bu dönemde sanatçılar üretimlerinde, dünyayı kuşatan popüler kültür unsurları dışında yaşanan toplumsal siyasal değişimlere de yer verdiler. Dönemin sanatsal duruşunu tarif eden eklektizm yalnızca sanatta değil mimarlıkta da kendini göstermiştir. Yalnızca mimari yapı olmanın dışında bir yaşam tarzı haline gelen AVM ve devlet kontrolünde gerçekleşen kentsel dönüşüm yeni sınıfsal ilişkileri doğurmuş ve dönemin sanatçılarının üretimlerine yansımıştır.

2000’li yıllarda toplumsal olarak öne çıkan ve sanat anlayışını etkileyen diğer bir konu ise yaşanan göçlerdir. Taşradan merkeze yaşanan göçler merkezleri yalnızca bir sınıfa ait olmaktan çıkarmıştır. Yaşanan bu değişim yalnızca bir grubu değil azınlıklar dahil farklı grupları da etkisi altına almıştır.

2000’lerde yaşanan ekonomik kriz sanat piyasasını en çok etkileyen unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, galeriler yapmış oldukları pahalı ve büyük çaplı projeler yerine küçük çaplı etkinliklere yer vermişlerdir. Galerilerin birçoğu yatırım yapmış oldukları sanatçıları korumaktan ziyade yeni sanatçı arayışına girmişlerdi. Galeriler gibi müzayede şirketleri de tanınmamış üreticilerin çalışmalarının sanat piyasasına girmesini sağlamış; müzayedelerde satılan eserler ‘junk’ tabiri kullanabileceğimiz tartışmaya açık eserler olmuştur. Yine bu dönemde galerilerin, sanat fuarlarının ve sanat ortamına katkı sağlayan diğer kurumların sayılarında hatırı sayılır bir artış olmuştur. Çağdaş sanat kapsamında yapılan Bienaller ve Çağdaş Sanat Fuarı Comtemporary İstanbul, dönemin sanat ortamını destekleyen önemli organizasyonlardır.

“Türkiye’de özellikle son yıllarda özel sermayeye ait sanat kurumlarının politik ve eleştirel sanat üzerinde söz sahibi olması, şirketlerin kendi sanat kurumlarını açmaları, sanat ortamını yönlendiren diğer bir husus olmuştur. Büyük sermaye gruplarının, kendi sanat kurumlarına sahip olmalarının yanı sıra büyük ölçekli sanat organizasyonlarına da sponsor olmaları çağdaş sanatın yenilikçi yapısını ve izleyicide oluşturmuş olduğu algıyı kendi sponsorlukları açısından birer fırsata dönüştürmüşlerdi. Bu şirketlerin sponsorluktan beklentileri finansal bir kazançtan ziyade ‘bilinçli aydın ‘ bir şirket imajı oluşturmaktı.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Osman Odabaş, Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları, s. 33.

2000’li yıllarda Türkiye’nin içinde bulunduğu sosyal ve siyasal yapı içerisinde üretim yapan sanatçılar, galeri mekanı içinde sınırlandırılmış ideal anlatım dili ve ifade olanaklarının dışına çıkarak farklı anlatım dillerini ve disiplinleri bir arada kullandıkları alternatiflere yönelmişlerdir. Yaşamın içinde olanı, teknolojinin olanaklarını kullanarak; içinde bulundukları topluma, mekana şimdi ve burada olma anlayışına ve sosyal olgulara göndermelerde bulunacak şekilde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Nesneler geçmişten günümüze kimi zaman tek başına kimi zaman ise yan yana bir kompozisyon içerisinde bir araya getirilmiştir. Sanatta nesne kullanımı bir ifade dili olarak bu dönemde de birçok sanatçı tarafından tercih edilmektedir. Kolaj tekniği günümüz sanat ortamında artan malzeme çeşitliliği ve dijital çağın sağlamış olduğu olanaklarla geçmişteki konumu bugünün imkanlarıyla zenginleştirmiştir.

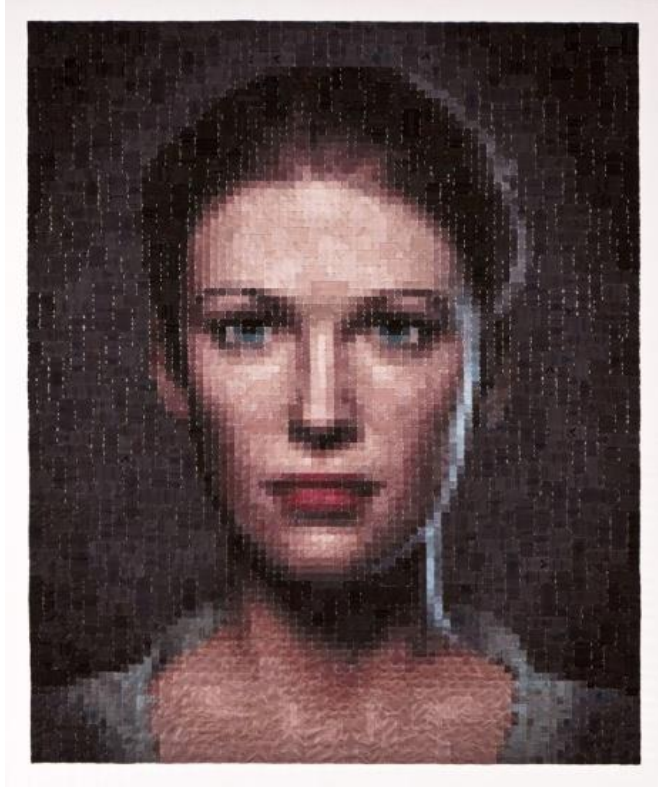
2.2.2. 2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj ve Kolaj Tekniğiyle Üretim Yapan Sanatçılar ve Uygulamaları

2.2.2.1. Sabire Susuz

Uzun yıllar Dokuz Eylül Üniversitesinde akademik kariyerini sürdüren Sabire Susuz, 2000’li yıllarda Türkiye’de kolaj tekniğini kullanarak eserler üreten sanatçılardandır. Erken dönem çalışmalarında ‘Kavramsallık’ olgusunu kullanarak özgünbaskı tekniğini kullanmış olduğu çalışmalardan sonra, sanatçının son dönemde yapmış olduğu eserlerinde farklı bir tarza yöneldiği görülmektedir. 1996 yılından 2005 yılına kadar serigrafi tekniğiyle bir seri çalışma yapan Susuz, serigrafi tekniğini terk ederek kolaj tekniğine yönelmesini şu ifadelerle açıklamıştır:

“Otoportre konu olarak varoluşsal bir sorgulama süreci, serigrafi de bilinen bir dille bilinmeyi –beni- anlatan bir teknikti. Kendimi bulduğumu fark ettiğim an, bu tekniğin sonlanması gerektiğine karar verdim. Bilinmeyen kalmadığına göre, bu yönüme devam etmek anlamsızlaşmıştı. Bir günde tüm serigrafi malzemelerimi ve ifade aracımı da kendimden uzaklaştırdım. Yeni bir dil yaratma arayışı için, bildiğim ifade araçlarını yok etmem gerekiyordu, öyle de yaptım.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Sabire Susuz, Alışveriş Röportaj: Deniz Pehlivaner, 2019



Görsel 79: Sabire Susuz, Olmayan Kadın, 185x220 cm, toplu iğne ile iliştirilmiş giysi etiketleri, 2014

Bir dönem üniversitede biyoloji eğitimi alan Susuz, elektronik mikroskopla incelediği organ parçalarının aslında birbirinin aynısı olan milyonlarca hücreden oluşmasından etkilenerek kolaj tekniğiyle çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçının ilk kolaj çalışmaları ‘Etiketli İşler’ olarak nitelendirdiği üretimleriyle başlamıştır. Susuz, kendisini var eden parçalar olarak nitelendirdiği kişilerin giysi etiketlerini toplayarak otoportreler yapmıştır.

Sanatçı ‘Etiketli İşler’ olarak adlandırdığı eserlerinden ‘Otoportre’ isimli çalışmasını 2000’li yılların başından itibaren toplamış olduğu etiketlerle tamamlamıştır. Çalışmanın yapım aşamasında biten etiketler sebebiyle yüzeyde boş alanlar bırakan Susuz; kolajlarında kullandığı etiketleri yakın çevresindeki insanların giysilerinden aldığını, arkadaşlarının posta ile gönderdiğini ifade eder. 2010 yılında “Port İzmir 2: Uluslararası Çağdaş Sanat Trienali” kapsamında İzmir’de on farklı mekanda üzerine zincirle tutturulmuş makas bulunan şeffaf kumbaralar yerleştirerek etiket toplayan sanatçı, fabrikalarda üretim fazlası etiketleri de alarak kolaj çalışmalarına malzeme temin ettiğini ifade etmektedir. Buluntu giysi etiketleri kullanarak yapmış olduğu kolaj

otoportrelerle kendi dışındakilere göndermeler yapan sanatçı bu yolla bireyselden toplumsal düzeye atıfta bulunmaktadır.¹⁵⁸



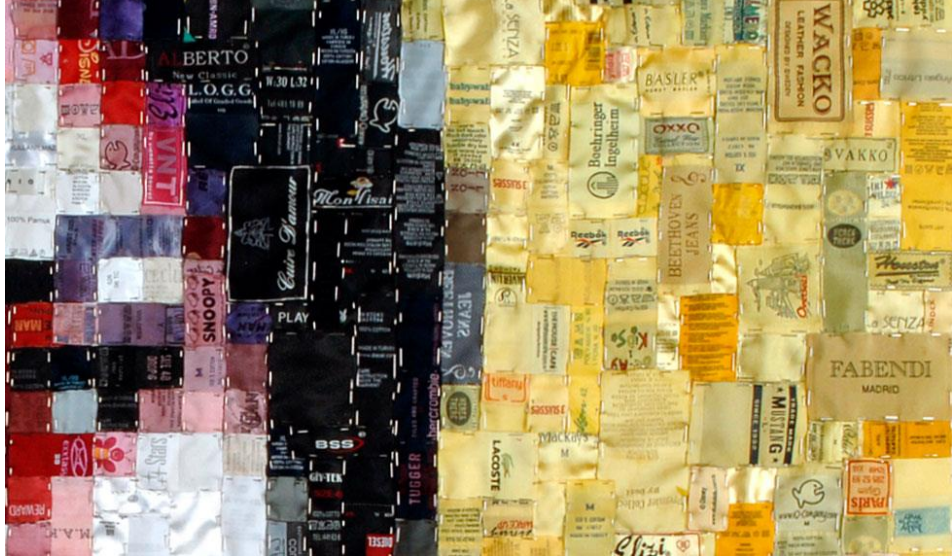
Görsel 80: Sabire Susuz, İsimsiz, 100x100 cm, saten kumaş üzerine tekstil etiket, 2006

Eserlerinde yakın çevresinin, ailesinin ve arkadaşlarının yaşanmışlıklarıyla tuval yüzeyinde kendini gösteren hatta gizleyen sanatçı, gündelik malzemeyi iki boyutlu yüzeyde dönüştürerek kullanır. Mustafa Durak, Susuz'un üretimlerini teknik ve düşünsel olarak ele alış biçimi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır;

“Eserlerinin yaratım süreciyle ilgili birkaç söz gerekirse, şunlar söylenebilir: içinde kaynayan duraksız arzu sanata dönüşme aşamasında uykularını kaçıır. Düşüne hazırlanan ve her gereksinimin ayrıntısıyla uğraşmak zorunda olan bir gelindir o ama aynı zamanda damat da odur. Tüm tasarımlar ‘Sabire Susuz artmark’ damgasını taşımalıdır. Ve her aşama ayrı bir zevk, ayrı bir vecd içinde yaşanmalıdır. Daha yaratım sürecinin başında tasarımı çoğullandırır. Başkalarının, kendi tasarımına bir şekilde katılmasını sağlar. İlk inananlarını (müminlerini) oluşturur. Kullarını bulur. Sanatının görünen konu nesnesine kendisinden başkasını sokmasa da yaratım sürecine başkalarını ortak eder. Yaratımı çevresine yayar. Festivale dönüştürür. Yepyeni bir tanrıça, elbirliğiyle var edilir. Ortaya çıkan resim, ikona kiliseye törenle yerleştirilir. Her sergi yeni bir ikonanın, görüntüsü değişen, kendi aynı kalan ikonanın güzelliğine, bu

¹⁵⁸ <http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>, Erişim: 18 Temmuz 2015

ikonanın biçimsel güzelliğinin altındaki şeytani yaratıcılığa, tanıklığa bir çağrıdır. Tapınıya çağrıdır.”¹⁵⁹



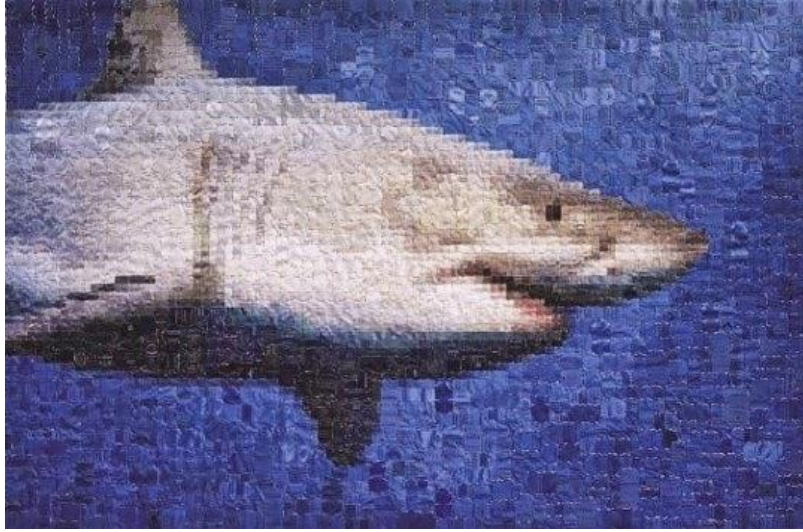
Görsel 81: Sabire Susuz, İsimsiz (detay), 100x110 cm, saten kumaş üzerine tekstil etiket, 2006

Sanatçı, çalışmalarında tüketim kültürü, üretim, moda, alışveriş, popüler kültür unsurları ve kimlik gibi konuları ele almaktadır. Bu bağlamda tekstil malzemelerini kullanarak yaratmış olduğu portre ve insana dair ipuçlarını bu malzemeler aracılığıyla izleyiciye aktarır. Sanatçıya göre; kolajlarında kullandığı ve giyinme kültürüne dair izler taşıyan kumaş, sınıfsal farklılıkları ortaya çıkaran ve ‘mutlak’ olan, yerine geçen geçici değerleri gözler önüne seren bir materyaldir. Aynı şekilde giysilerin markaları da aynı görevi giysi üzerinden üstlenir. Susuz, tüketim nesnesi olan marka etiketlerini yapmış olduğu çalışmalarda hem sanatsal kompozisyonun bir ögesine hem de üretimin bir parçasına dönüştürmektedir. Sanatçı “Alış Veriş” isimli çalışmasında küresel pazarın alıcıya sunduğu bolluğu tüketim kültürünün bir parçası olan bu markalar üzerinden izleyiciye aktarır. Çalışmaya konu olan köpekbalığı yırtıcı görüntüsüyle insanda var olan tüketme dürtüsünü ifade eder. Okyanus ise içinde bulunduğumuz markalarla bizi tüketen evrendir. Sanatçının marka ve insan kimliğiyle kurmuş olduğu ilişki şu şekilde değerlendirilir:¹⁶⁰

¹⁵⁹ Mustafa Durak, a.g.k., s. 12.

¹⁶⁰ Sabire Susuz, “Alışveriş”, Röportaj: Deniz Pehlivaner, 2019

“Sanatçı, Alış Veriş adlı çalışmasında moda fenomeninden hareketle popüler kültüre de dikkat çekerek marka ve yapay değerlerle sınırlandırılan bu varoluş biçimini, görsel olarak giysi etiketleri aracılığıyla sorgulamaya çalışır. Markası için alınan giysiler ve markayla edinilen kimliklerin insan üzerine bir süre sonra eğreti duracağını savunan sanatçı, etiketleri birbirlerine toplu iğnelerle tutturur. Susuz, iğneler çıkarıldığında yere düşecek parçaların ardında kalan bomboş beyaz zeminle, kimliğin markayla edinilmediğini, markayla edinilen kimliğin geçiciliğini düşündürmek ister.”¹⁶¹



Görsel 82: Sabire Susuz, Alışveriş (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu), bez üzerine toplu iğne ile iliştilmiş giysi etiketleri, 153 x 225 cm, 2011

Hazır malzemenin sağlamış olduğu zengin doku olanağını kolaj tekniğiyle birleştiren sanatçı, geçicilik ve kalıcılık gibi kavramları, özel tekstil boyasıyla boyadığı etiketleri elle manipüle ederek tuval düzlemine iliştime yoluyla izleyiciye aktarır. Susuz, kompozisyona yetecek miktarda etiketi okunaklılığını azaltmak için ısıyla sabitlenen boya kullanarak hazırlar ve bu etiketleri kuruduktan sonra ütüler. Üretiminin parçası haline gelen etiketleri toplu iğne yardımıyla tuvale sabitler.

Sanatçının kolajlarını sonuç ve süreç olarak değerlendirdiğimizde, anlam bakımından hızlı tüketime dikkat çekerken; eylem bakımından ise teğellemek ve iliştime eylemleriyle uygulanır. Çalışmalarda kullandığı malzemeler ise sonuca hedeflenen, hareketi yavaşlatan materyallerdir. ”Kullanım süreleri çabuk tükenen ürünler,

¹⁶¹ <http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>

hızlı bozulan teknolojik aletler, depozitosuz atıklar ve bilinçli kısaltılmış dayanıklılık süreçlerine göndermedir.”¹⁶²

Etiketlerle yapmış olduğu kolajlarının dışında kendi fotoğraflarıyla da kolajlar üreten Susuz, çalışmalarından birinde’ kendisiyle evlenen ve kendisini doğuran Sabire’ olarak izleyicinin ezberini bozacak bir kolaj çalışması yapmıştır. “Evlenme” adlı çalışmasını üretmeden önce, davetlilerin de katıldığı bir düğün yapan sanatçı izleyicinin karşısına yarısı gelinlik ve yarısı damatlık olan bir kostümle çıkmıştır. Susuz çalışmasını şu ifadeleriyle özetlemiştir: "Başka birinin hayatında iyi bir nesne olmaksan, zor olsa da kendi hayatımın öznesi olmayı seçtim!" ¹⁶³



Görsel 83: Sabire Susuz, Evlenme, dijital kolaj, 2015

¹⁶² Sabire Susuz, “Alışveriş”, Röportaj: Deniz Pehlivaner, 2019

¹⁶³ <https://onedio.com/haber/narsisizmin-doruklarinda-yasamak-kendiyle-evlenen-turk-sabire-susuz--518452>

2.2.2.2. Ramazan Bayrakoğlu

1966 yılında Balıkesir’ de doğan sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesinde resim eğitiminin ardından yine aynı üniversitede akademik kariyerine başlamıştır. Yakın zamanda akademik kariyerini sonlandıran Bayrakoğlu, Fransa’da Lelong Galerisi’nin sanatçısı olarak sanatsal çalışmalarını sürdürmektedir.

Sanatçının geleneksel resim anlayışının dışında farklı sanat disiplinlerinin de birlikte kullandığı eserlerinde malzeme, teknik ve konu bakımından farklı ve özgün bir kavramsal içerik dikkat çeker.¹⁶⁴

Ramazan Bayrakoğlu sanatı ise şöyle tanımlamaktadır.

“Sanat bir idealler bütünüdür, anarşisttir, saldırgandır, edepsizdir ama bir idealdir, özgürleştirici bir idealdir. İyi bir galeri bu ideale eşlik eden galeridir. İyi olmanın şıklıkla, büyüklükle çok kazanmakla, gösterişle bir ilgisi yok, iyi olmak dönüştürme gücünü sürdürebilmekle ilgidir.”¹⁶⁵

Kolaj tekniğini ustalıkla kullanan Bayrakoğlu’nun kolajlarının iki ana malzemesi kumaş ve pleksiglastır. Tuval üzerine dikişli kumaş, yağlı boya, saten piko ve pleksiglas üzerine akrilik gibi birçok tekniği birbiriyle harmanladığı bir seri kolaj üretim yapan sanatçı her iki malzemenin de hazırlık aşamasının birbirine benzer olduğunu ifade eder;

“Her iki malzemede de hazırlık aşamaları birbirine yakın, İllustrator programı ile fotografik imajı dönüştürüyorum, bir bakıma kalıp çıkarmaya hazır hale getiriyorum. Bu aşama tamamen bilgisayar ortamında şekillenen bir aşama, kumaş için altyapı daha kolay gerçekleşiyor, pleksi için ise ciddi bir zaman harcamak gerekiyor. Resimde boyanacak alanların öncelikle lazer makinasında çizilecek hale getirilmesi gerekiyor. Bu aşama ortalama olarak 20-30 gün dolayında sürüyor. Lazer kesim aşaması en rahat olduğum aşama çünkü İzmir’de oldukça iyi bir firma kesimleri yapıyor. Daha sonra boyama aşaması var bu aşama kodlanmış alanların sistematik olarak boyanması ile gerçekleşiyor. Bu anlatım şekliyle aslında çok kolay bir kaç aşama gibi görünmesine rağmen yaklaşık 12 ayrı aşamadan oluşan, çok zorlayıcı olan bir çalışma bu. Kumaş resimlerde kumaş ve dikiş faktöründen dolayı alanlar daha büyüyor ister istemez, gereğinden fazla küçük parçaları zedelemekten yapıştırmak imkansız, bu nedenle parçaların kumaşın kumaş olma özelliğini gösterecek, buruşukluğa ve kırışıklığa izin verecek boyutlarda olması gerekiyor. Bu teknikte aynen pleksi çalışmalarda olduğu gibi kalıplar çıkarmak gerekiyor. Çıkan kalıplar kumaşa yapıştırılıp elle çiziliyor ve parçalar tek tek kesiliyor ve belli derinlik duygusunu doğru verecek şekilde yapıştırılıyor. Bu teknikte de ortalama 10 ayrı işlem gerçekleşiyor.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ <http://www.beyazart.com/sanatci/Ramazan-Bayrako%C4%9Flu>

¹⁶⁵ Ramazan Bayrakoğlu, Patrice Cotensin ile Ropörtaj, Galeria Lelong

¹⁶⁶ Ramazan Bayrakoğlu, Patrice Cotensin ile Ropörtaj, Galeria Lelong,

Kolaj eserlerinde kullandığı imgeyi doğasına aykırı bambaşka malzemelerden oluşturan Bayrakoğlu, imajlar üzerinde kullandığı kumaşları dönüştürme eylemini, Tanrı'nın insanı çamurdan yaratmasındaki ortak duyguyla ilişkilendirir;

*"Materyal ve konu arasında yaratılmaya çalışan ortak bütünlüğe karşı, aradaki tutarsızlık ve karşıtlığın derinliğiyle işin etkisi artar. Titizlik ile inşa edilen resimlerde, saten kumaşın parlaklığı ve piko dikişinin (toplumda düşünülen haliyle) kadına has bir eylem olması ile bir savaş uçağının arasındaki "karşıtlık" işlerini tanımlar haldedir."*¹⁶⁷



Görsel 84: Ramazan Bayrakoğlu, Araba, 140x360 cm, tuval üzerine dikilmiş kumaş, 2006

Sanatçının eserlerinde sıklıkla sateni kullanmasının temel sebebi kolay dikilebilir olması ve serigrafi yöntemiyle kesilen parçaların boyanabilir olmasıdır. Akrilik temelli ve camdan daha hafif olan pleksiglas ise hem boyanabilir özellikte olup hem de lazer kesimde en detaylı kesime müsaade edecek nitelikte olduğu için sanatçının kolajlarında kullandığı diğer bir ana malzemedir. Bayrakoğlu, bilgisayar ortamında parçalara ayırdığı bu iki malzemeden kumaş olanı dikme eylemiyle; pleksiglas olanı ise yapıştırma eylemiyle bir araya getirir.

Günümüzün sanat ortamında herhangi bir akım ya da konuya bağımlı kalmanın mümkün olmadığını söyleyen Bayrakoğlu üretimlerinde sıklıkla kadın portrelerine yer vermiştir.¹⁶⁸

¹⁶⁷ <https://bubirsanattarihidersidegildir.wordpress.com/2012/12/04/ramazan-bayrakoglu/>

¹⁶⁸ Ramazan Bayrakoğlu, (kişisel iletişim, 03 Nisan 2019)



Görsel 85: Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, 144 x 245 cm, stitched fabric mounted on canvas, 2015



Görsel 86: Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, 144 x 245 cm, stitched fabric mounted on canvas, 2015

Kübizm ve dada sanat akımlarda yapılanın aksine kuramsal güzellik anlayışıyla uyumlu bir süreç yaşayan günümüz kolaj teknik uygulamalarını ve kendi üretimlerini değerlendiren Bayrakoğlu şu ifadelerle yer verir:

“Modernist yaklaşımdaki kolaj ile benim çalışmalarım arasında bir benzerlik olduğunu düşünmüyorum. Modernist kolaj sanatsal bir devrim düzeyindedir, algıları altüst eder, yıkıcıdır, yapıcıdır, yenilikçidir. Fakat zamanla tüm bu uygulamalar öğrenilmiş bir bilgiye dönüşür, benzer bir yolla yeniden yıkıcı olamazsınız. Küçük bir çocuğa dünya yuvarlak ve uzay boşluğunda duruyor buna rağmen biz üzerinden düşmüyoruz dersek tüm bu olağanüstü büyüleyici bilgi onu etkilemez çünkü bu öğrenilmiş bir bilgidir ve etkisi zayıftır. Güncel bir kolaj

alışmasının modernist kolaj kadar yol açıcı olma olasılığının olduğunu düşünmüyorum.”¹⁶⁹

2.2.2.3. Gülcan Şenyuvalı

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim görevlisi olan Gülcan Şenyuvalı, toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında günümüz sanatında değışen kadın ve beden imgelerini konu alan çalışmalar üretir. Sanatçı boya geleneğini zorlayan klasik pentür anlayışının dışına çıkarak farklı materyallerle iç dünyasına ve kimlik keşiflerine tanık olduğumuz kadın figürlerini kendi yorumuyla tuvale aktarır.

Şenyuvalı, 2009 yılından günümüze kadar ele aldığı kadın portrelerinden oluşan serisini, 2011 yılında açtığı “marjinal, tutkulu kadınlar ve kendi öznelliğini oluşturamamış kadınlar” temasıyla oluşturduğu “Kırılğan” adlı sergisinde izleyiciyle buluşturdu.



Görsel 87: Gülcan Şenyuvalı, Makyaj, 20x26.5 cm, bez üzerine yağlı boya ve dikiş, 2009-2010

¹⁶⁹ Ramazan Bayrakoğlu, (kişisel iletişim, 3 Nisan 2019)

Kadın olmak ve aile imgeleri üzerinden yola çıkan sanatçı, kadınlara dair gerçeklikleri tuval düzleminde yansıtmaya çalışır. Esere konu olan kadın portrelerini, yaşam öyküleri ve isimleri ile birlikte izleyiciye sunar. Genelde ‘avangard’ olarak nitelendirdiği kadınların portrelerini eğer varsa o kadına ait şarkı sözü ya bir söylem ya da bir kitap adıyla birlikte kullanır. Aynı zamanda üretimlerinde kadınların ‘özgürlük’ kavramıyla olan ilişkisine değinir. Özgürlük kavramını öznellikle ilişkilendiren Şenyuvalı, tuval düzleminde başsız olarak betimlediği kadın imgelerini ‘kendi öznelliğini kazanamamış’ olarak nitelendirir. Kadınların evdeki kadın veya çalışan kadın şeklinde tanımlamalara maruz kaldığını ve aynı zamanda kadınında bu toplumsal tanımların dışında kendi haklarından feragat ettiğini ifade eder.



Görsel 88: Gülcan Şenyuvalı, Güzellik, 20x26cm, bez üzerine yağlı boya ve dikiş, 2009

Şenyuvalı, 2010 yılında sekiz kadın sanatçının kolektif bir çalışması olan “Kendinize Ait Bir Oda Kurun “ isimli sergide günlük hayatın sıradanlığını kendine has biçimsel diliyle yorumlayıp dönüştürmüştür. Sergi, “Para kazanın, kendinize ait ayrı bir oda ve boş zaman yaratın ve yazın, erkekler ne der diye düşünmeyin yazın” diyen Virginia Woolf’un kadınlara seslenişinden ilham alarak hazırlanmıştır. Şenyuvalı sergide bulunan kendi odasını kumaş, iplik, boncuk ve tekstil malzemeleri plastik bir yüzeyde buluşturarak hazırlamış; beden, iktidar, moda, histeri, pop-ikon, güzellik gibi kavramları sorgulayan imgelerin yansımaları olan üretimler yapmıştır.



Görsel 89: Gülcan Şenyuvalı, Çift, 35x40 cm, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 2012

Sanatçı eserlerinde tüketim toplumuna ait bireyleri çevreleyen, varlık anlamlarını yitirmiş ve kendi *varlıklarını* dayatan nesnelerin, insanları ne denli yabancılaştırdığı vurgusunu gözler önüne serer.

“Estetik görüntü enformasyonu ile kuşatılmış ve piyasa iktidarlarının yaratmış olduğu bu yapay dünyada, kurallar lehimize işler gibi görünse de, gerçekte tamamen aleyhimize. Vadettiği hiçbir şey gerçekleşmez aslında, sadece “miş” gibi yapar. Doyuma ulaştığınızı düşündüğünüzde aksine, değilsinizdir...”¹⁷⁰

Şenyuvalı 2018 yılında ‘Adımı Söyle’ adlı seri çalışmalarının yer aldığı İlk Raunt Sergisi’nde toplumun adını henüz koyamadığı bir değişim ve dönüşüm sürecinden geçtiğini ifade eder. Sanatçıya göre bu değişim ilerlemeci bir yöne doğru değil tam aksine dünde kalmış meselelerin gün yüzüne çıkartılmasından ibarettir. Bu belirsizliğin mağdurları ise kadınlar ve ötekileştirilenlerdir. Aile toplumun devamı için temel unsurken aile içinde ‘kadın olma’ durumu yıkıcı bir anlam ifade eder. Adımı Söyle serisindeki çalışmalar aile kavramını merkeze alarak onun üzerinden kurulan mavi ve tozpembe dünyanın tekrar temsillerinin bir kurgusudur.¹⁷¹

Sanatçı, Adımı Söyle adlı çalışmalarında izleyiciye tuvali iki yüzüyle de izleme olanağı sunar. Kolaj tekniğini geleneksel pentür anlayışıyla uyumlu bir birliktelik içinde

¹⁷⁰ Gülcan Şenyuvalı, Kişisel Katalog, 2010

¹⁷¹ Gülcan şenyuvalı katalog file:///C:/Users/win7/Downloads/katalog-glc-09-10%20(1).pdf

kullandığı bu çalışmalarında, mekanda tuvalin iki yüzeyini de izleme olanağı tanıyan duvar bir bölme içinde sergiler. Tuvallerin ön yüzeyi akrilik, yağlı boya ve karakalem tekniği kullanılarak, indirgemeci bir tavırla tozpembe ve mavi renklerin ağırlıkta olduğu plastik bir dille oluşturduğu resimlerinin ön yüzeyinde, nostalji ve romantizm hakimdir. Arka yüzeyinde ise kolaj tekniği ve monokrom renklerle daha dışavurumcu bir yapı söz konusudur. Dikme eyleminin bu çalışmalardaki işlevi, ön taraftaki kadın figürünün arka tarafa izinin çıkmasını sağlamaktır. Ön yüzeyde, tozpembe renkler ne kadar pozitif bir algı yaratıyor olsa da öncelik, arka tarafın sunduğu özgür alan içerisinde negatif algıyla yüzleşmeyi sağlamaktır.¹⁷²

Özgül Kılınç Arslan, Şenyuvalı'nın kolajlarının kavramsal yapısıyla ilgili şu değerlendirmeleri yapar:

“...kadın bedeni neredeyse eski bir söylem olarak adledilen feminist bakış içerisinde unutulmaya bırakılıyor. Oysaki insan var olduğu sürece onun yaşamından bağımsız olmayan her kavram yeni tartışmalar doğuracak ve bazen de eski tartışmaları tekrar tekrar gündeme getirecektir. Metotları ve malzemeleri geleneksel olarak adlandırdığımız –ve bazen bu küçümseme amaçlı olabildiği– gibi yapıtların bağlamlarını oluşturan kavramları da modası geçmiş olarak tanımlayabiliyoruz. Bu türden yaklaşımlara direnmeyi ve özellikle belirli bağlamlar çerçevesinde üretilen işleri samimiyetleri ve süreklilikleri açısından ayrıca değerlendirmemiz gerektiğini düşünüyorum. Gülcan Şenyuvalı'nın çalışmalarını öncelikle bu direnç üzerinden okumanın ve samimiyeti aynı zamanda sürekliliği sanatçının bilinçli seçimi olarak tanımlamanın imgelerin dilini daha iyi duymada yardımcı olacağına inanıyorum. Benzersiz sanat objesi bakışından vazgeçebildiğimiz, plastik yüzeyle kumaş, ip, boncuk gibi gündelik hayatın içinde yaşayan nesneleri buluşturan, imgeyi hem duyumsatan hem de düşünsel bağlamlarla çarpıştıran bir aralıkta duran bu çalışmalar beden, iktidar, moda, histeri, ikon, güzellik, gerçeklik gibi çoğaltabileceğimiz pek çok anlam düzeyine ve biçim deneylerine açıktır. Bu nedenle şimdinin parçalı algısını hem kavramsal hem de biçimsel düzlemde kullanıyor diyebiliriz.”¹⁷³

¹⁷² Gülcan Şenyuvalı, (kişisel iletişim, 6 Nisan 2019)

¹⁷³ Özgül Kılınç Arslan, file:///C:/Users/win7/Downloads/katalog-glcn-09-10.pdf



Görsel 90: Gülcan Şenyuvalı, VB'nin Kızları, 21x29 cm, kağıt üzerine karışık teknik, 2006

Kolaj eserlerinde gündelik hayatın içinde var olan kumaş ve ip gibi malzemelere yer veren sanatçı, kullandığı malzemelerin bir kısmını terzi olan kardeşinden temin etmektedir.

"Onun malzemeleri de bana çok ilham kaynağı oluyor. O yüzden kolajlarımda ona da çokça yer veriyorum ama nakışa dönüşmesini de istemiyorum. O yüzden gerektiği kısımlarda kullanıyorum. İşlerimin çoğunda bir kaygım olur. Toplumsal sorunlardan ister istemez etkileniyorsunuz, dışında kalmak isteseniz de kalamıyorsunuz. Bu da üretimlerime yansıyor."¹⁷⁴

¹⁷⁴ <https://www.haberler.com/uykudan-once-masallar-sergisi-acildi-11709723-haberi/>



Görsel 91: Gülcan Şenyuvalı, Başkalarının Acısına Bakmak, 31x37 cm, bez üzerine karışık teknik, 2011

Şenyuvalı'nın geleneksel pentür uygulaması dışında, hazır malzeme kullanması, eserlerinin kavramsal boyutundan çok biçime dair bir tercihtir. Sanatçı eserlerinde malzeme kullanmasının sebebini şu ifadelerle açıklar:” Malzemelerle prova yaparak yani yüzey üzerinde istediğiniz gibi yerlerini değiştirerek resmin sonucuna dair fikir edinebiliyorsunuz. Ayrıca üzerinde istediğiniz gibi oynayabiliyorsunuz, bu da heyecanımı ve merakımı diri tutuyor. Peşinden gidebileceğim bir olanak sunmuş oluyor.”¹⁷⁵

2.2.2.4. Seydi Murat Koç

1981 yılında Akşehir’de doğan Murat Seydi Koç, 2002 yılında Marmara Üniversitesi resim bölümünden mezun olduktan sonra, aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine başladı. 2005 yılında RH+ sanat dergisinin düzenlediği yarışmada ‘Yılın Genç Ressamı’ seçilen sanatçı, bu süreç içinde seri halinde birçok tekniği kendine özgü bir anlayışla üretimlerine yansıtmıştır. Bugüne kadar 14 kişisel olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası sergide yer alan Koç, son dönemlerde yapmış olduğu üretimlerinde bildiğimiz, tanıdığımız görüntüleri farklı görüntülerle birlikte kullanarak kurgular yapar.

Genellikle şehir-mimari ilişkisine dikkat çeken sanatçı; kent silüetleri, binalar ve gökdelenler gibi imgeleri kullandığı kolaj üretimler yapar. Kentsel dönüşümü kendi

¹⁷⁵ Gülcan Şenyuvalı, (kişisel iletişim, 06 Nisan 2019)

tarzıyla eleştiren ve izleyiciyle buluşturan Koç, her üretiminde farklı bir anlamı ifade eden şehir imgelerini, kent hayatını ve kent hayatının getirilerini klostrofobik ve psikolojik bir atmosferden, daha felsefik bir sorgulama yoluyla ele aldığını ifade eder.¹⁷⁶

“Teğet” isimli kolaj serisinde son dönem mimari odaklı politikaya gönderme yaparak, AKM’ye teğet geçen bir UFO, Haydarpaşa Gar Binası’na teğet geçen bir uçak resmetmiştir. Bu seride kullandığı imajlar; saldırı altında yer alan binalar, hem tarihsel değeri hem de sembolik olmaları sebebiyle önem kazanır. Onların saldırı altında olmasını bireyin hayatının saldırı altında olmasının bir metaforu olmasıyla ilişkilendiren Koç, toplumların ve bireylerin semboller üzerine kurulu olduğunu ve bu sembollerin tehlikeye girmesiyle aynı zamanda toplumun ve bireyin de tehlike altında olduğunu ifade eder.¹⁷⁷



Görsel 92: Seydi Murat Koç, Haydarpaşa Digital Eskiz, Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Teğet Serisi, 120x145 cm, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 2011

Teğet isimli kolaj serisinden bir çalışma olan Haydarpaşa Binası, üstünde ona neredeyse teğet geçen bir uçakla birlikte betimlenir. Bir yandan çok tanıdık bir imge ve üstünde bunca yıllık tarihsel bellek izleri taşıyan bir yapıyla birlikte kurgulanır. Çalışma da neredeyse binaya çarpacak kadar yakından geçen uçak izleyicide korku ve dehşet duygusu uyandırır. Aynı zamanda binanın üzerinde betimlenen uçak, kompozisyonda

¹⁷⁶ Seydi Murat Koç, (kişisel iletişim, 28 Mart 2019)

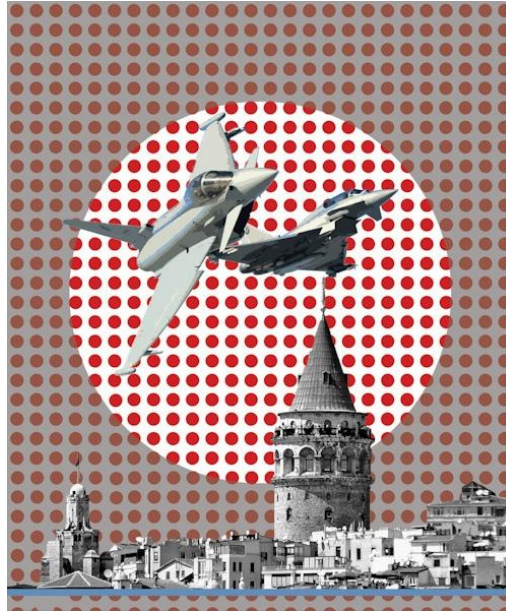
¹⁷⁷ Seydi Murat Koç, (kişisel iletişim, 28 Mart 2019)

diğer bina silüetlerine ve diğer unsurlara kıyasla büyük olarak kurgulanmıştır. Bu hiyerarşi aynı zamanda saldırının yaratmış olduğu duyguyu destekler.

Üretimlerinde sınırlayıcılıktan uzak ve birçok tekniğini içinde barındıran yaklaşımı rahatlıkla izlenebilen sanatçı, Haydarpaşa isimli kolaj çalışmasının eskiz halini dijital ortamda hazırlamıştır. Bir sonraki aşamada çalışmanın dijital olan eskizini foto realist bir boyama tarzıyla tuvale aktarılmıştır. Sanatçı Haydarpaşa isimli eseri gibi kolajlarının bazılarını sadece pentürel bir ifade için araç olarak kullanmanın yanı sıra bazılarını da dijital edisyon olarak sergilemiştir.¹⁷⁸

Çalışmalarında sıklıkla tanıdık imgelere ve popüler kültür unsurlarına yer veren sanatçı, bu imgelere yepyeni bir müdahaleyle yepyeni bir düzlem kazandırır.

“...popüler kültür pek çok sanatçı gibi benim için de hareket noktası diyebiliriz. Zaten hepimiz popüler kültür içinde yaşıyor ve onun tarafından şekillendiriliyoruz. Sonuçta bu popüler kültür bir şekilde bizim doğamızın kendisine dönüşüyor. Doğal olarak da popüler kültürü tartışıyor bunu yapmak için de onun kendi parçalarını kullanıyoruz.”¹⁷⁹



Görsel 93: Seydi Murat Koç, Mustafa Taviloğlu (Mudo) Koleksiyonu, Teget, 145x220 cm, akrilik-yağlı boya, 2011

¹⁷⁸ Seydi Murat Koç, (kişisel iletişim, 28 Mart 2019)

¹⁷⁹ Seydi Murat Koç, (kişisel iletişim, 28 Mart 2019)

Sanatçı Vertigo ve Yer çekimi isimli kolaj serisinde tanınan nesneleri, görüntüleri ve imgeleri onlardan hiç beklenmeyen, umulmayan yeni imgeler, görüntüler ve durumlara dönüştürüyor. Baş dönmesi anlamına gelen ‘Vertigo’ serisi, adları boşluğu, baş dönmesini, asılı kalmışlığı düşündürse ve serinin bazı resimleri bu niteliği taşısa bile ayağı yere basan, yerle/zeminle doğrudan ilişki kurmuş görsellikleri içeriyor. Koç’un yarattığı yeni görsellik bizi yaşanılmayacak olan ancak bu yapıtlarda rastlayacağımız bir ‘durumla’ bütünleştiriyor. Bu nedenle sanatçı, tabaka tabaka açılan, katman katman gelişen bir görsellik oluşturuyor. İç içe geçmiş bu imgelerden oluşan, katmanlı kompozisyonları “Vertigo’yla” ilişkilendiren asıl husus: bir antikite figürünün, Zeus’un, Afrodite’in veya Herkül’ün resmin içine yerleşmesi ve aslında tam anlamıyla yerleşmeyerek boşlukta kalıp vertigoyu yaşamasıdır.¹⁸⁰

Sanatçı aynı zamanda mimari dokuların arasında yer alan antik Yunan ve Roma heykelleriyle kent yaşantısının yaratmış olduğu baş dönmesine gönderme yapar. Vertigo Koç’un geçmişteki üretimlerinde görülen uçma ve yükselme arzusuyla çelişkili olabilecek ironik iki durum: Yükselmenin yarattığı baş dönmesi ve ona rağmen duyulan uçma arzusudur.



Görsel 94: Seydi Murat Koç, Vertigo Serisi No 1, 150 cm, 2015

Sosyal yapının içinde mimarinin önemini vurgulayan Koç, kolajlarında sıklıkla Frank Gehry, Norman Foster, Zaha Hadid gibi dünyaca ünlü mimarların, mimari

¹⁸⁰ <http://www.seydimuratkoc.com/>

planlarını heykel imajlarıyla birlikte kurgular. Sanatçının üretimlerinde yer alan mimari ögeler gibi heykeller de yine insan kültürünün bir parçası olması bakımından önem taşır.

Sanatçı her serisinde mimari ögelere yer vermesini şu cümlelerle ifade ediyor:

“Mimari yapılar bence metafor olarak kullanılmaya en müsait ögelerden. İnsan tarafından yapılıyorlar ve insanın yaşam biçimini belirliyorlar. Kendimiz tarafından yaratılmış cennete de cehenneme de dönüşmeye müsaitler. Öte yandan her mimari eser tarihsel bir referansa sahip ve farklı tarihler bir şehirde, özellikle de yaşlı şehirlerde, bir arada yaşamaya devam ediyor. Bu durum beni çok heyecanlandırıyor. Zaten kimi heyecanlandırmaz ki?”¹⁸¹



Görsel 95: Seydi Murat Koç, Vertigo Serisi No 8, dijital kolaj, 115x115 cm, 2015

Seydi, Murat Koç’un mimari referanslarla yeniden kurguladığı kolaj serilerinden biri de ‘Yerden Yüksek’ isimli serisidir. Resimlerinde zemini oluşturan ögeler ya üst üste bindirilerek ya da birbirine eklenerek yeniden tasarlanan mimari yapılar ve eklektik bir izdüşümle bütününden ayrılan kent silüetlerini içerir.

“İnsan figürünün eserlerine geri dönüşünün gözler önüne serildiği bu seride, genellikle yalnız ve genç kadınlar, yap ısıökümcü ve deforme olmuş mimari bir dekorda görülüyor. Binanın tepesinde olmaları ve şehrin derinliğine bakarken bu figürler, kalesinin en yüksek burcunda ayakta duran bir kral gibi dokunulmaz görünüyorlar. Bazen, tıpkı bir peri masalındaki gibi dünyanın en tepesinde duran ve genelde kanatlı olan kadınlar, beton zemin üzerinde yaşanan bu kaostan

¹⁸¹ Koç Seydi M. Vertigo ve Yerçekimi Sergisi Basın Bülteni, 4 Nisan 2019
<http://www.seydimuratkoc.com/>

kaçabilmek için şehri terk edecek gibi görünüyorlar. Diğer çalışmalar, Klasik Dönem heykelleri ve gövdelerini şehir manzarasına yerleştiriyor ve farklı kaynaklardan gelen kodların arasında tuhaf bir çatışma yaratıyor.”¹⁸²

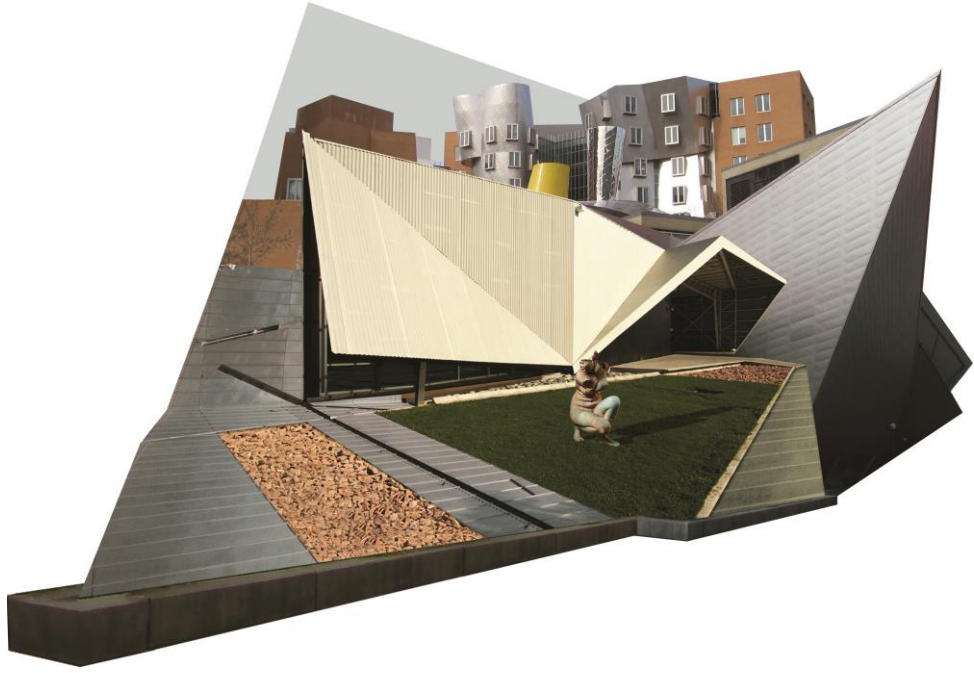


Görsel 96: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, No 5, 145x175 cm, 2012

Koç, Yerden Yüksek isimli serisinin son çalışmalarında binaları, arka planı silmek ve tamamen mimari karaktere odaklanabilmek amacıyla tuvali dörtgen sınırlarından kurtarıyor. Aynı zamanda bu eserler, düz tuvali Frank Stella tarzında bir mimari resme dönüştürerek objeye benzer bir karakter ediniyorlar. Eserlerdeki binalar gerçekte olmayan, sanatçının kendi imaj arşivinden seçtiği binaların parçaları kullanılarak kolaja yakın bir tarzda bir araya getiriliyor. Koç, kopyalama-yapıştırma, örnekleme tekniklerini kullanarak mimariyi, işlevi, rasyonelliği, estetik ve görsel dışavurum adına yok sayan, birbirinden bağımsız ve çoğulcu bir estetikle kesiyor, düzenliyor, ayrıştırıyor ve tekrar birleştiriyor. Resmin kolaja yakın, radikal estetiği, resmi

¹⁸² <http://www.seydimuratkoc.com/tr/guncel.html>, Marcus Graf

kayda değer bir yardımcı olmaktan çıkarıp salt bir görsel öge haline getiren biçimsel karakteri ve betimleyici olmayan renk kullanımı, resmi gerçekliğin yalnızca basit bir yansıması olmaktan çıkarıyor ve kendi biçimlerini oluşturmasını sağlıyor. Aynı zamanda, özellikle bu parçalar soyut bir estetiğe ulaşmaya gayret ediyor ve sanatçının artistik gelişimi veya yapıtlarının gidiş yönü hakkında bir ipucu olduğu şeklinde bir okumaya izin veriyor.¹⁸³



Görsel 97: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, No 15 128x207 cm, 2014

Hasan Bülent Kahraman, sanatçının Vertigo ve Yer Çekimi serisi hakkında şu ifadeleri kullanır;

“Seydi Murat Koç’un resimleri bizim güncel resim alanımızda dahi çok önemli, çok yaratıcı, çok etkileyici bir çizgiye oturuyor. İçinde yaşadığımız dünyanın verileri Koç’un resimlerinde bambaşka bağlamlar oluşturuyor. Zaman zaman, önceki serilerde gördüğümüz gibi, verili bazı imgelerden kalksa dahi bu resimler bize yepyeni ufuklar açıyor. Koç, imgeyi bağlamından koparmakla kalmıyor, onu yeni imgelerle buluşturuyor. Üstelik bu imgeler, çok kışkırtıcı biçimde klasik dünyanın ve imgelemen figürleri. Böylelikle ortaya çok katmanlı bir resimsel söylem çıkıyor. Pop sanatın öğelerinden yararlanmaktan da çekinmeyen Koç, ortaya çok zevkli, düşündürücü, sorgulamaya iten, yargılayan ve yargılatan,

¹⁸³ Seydi Murat Koç, Marcus Graft ile Ropörtaj, 2014

kurmacayla tanıdık olanı kesiştiren, zaman zaman tekinsizleşen bir görsel sunuyor.”¹⁸⁴

2.2.2.5. Emre Meydan

Çok farklı alanlarda üretimler yapan genç sanatçı Emre Meydan lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesinde tamamladıktan sonra Almanya’da yüksek lisans eğitimine devam etmiştir. İlk yurtdışı sergisini Almanya’nın Bremen kentinde gerçekleştiren Meydan, sergisinde ağırlıklı olarak suluboya ve fotoğraf çalışmalarına yer vermiştir. Bir dönem geleneksel yağlı boya eserler ürettikten sonra gündelik hayatın nesnelerini içeren soyut iç mekan çalışmaları yapan sanatçı; yağlı boya mekan çalışmalarında sürdürmüş olduğu anlayışı kolaj iç mekanlarına da yansıtır. Sanatsal pratiklerinde insan imajlarına yer vermeyen Meydan, figürün kompozisyon içinde yarattığı anlamdan kaçındığını ve izleyicinin bu mekan içinde kendini yalnız hissetmesini, bizzat bu resme dahil olmasını istediğini ifade eder.¹⁸⁵



Görsel 98: Emre Meydan, 58,5x140 cm, yağlı boya kanvas, 2010

Son yıllarda fotoğraf, video ve müzik gibi disiplinleri de sanatsal pratiklerinde değerlendiren Meydan, tuval resimlerinin zamanla sanat dışı malzemenin de içinde var olduğu çalışmalara evrildiğini ve farklı disiplinlerle zenginleştiğini ifade eder. Kolaj üretimlerinde boyayla birlikte ip ve kumaş gibi nesnelerden yararlanır. Sanatçı 2016 yılında başladığı ilk kolaj çalışmalarında hazır malzeme olarak ip kullanmıştır. Başlangıçta çeşitli özellikteki ipleri, çizgisel bir öge olarak desensel bir nitelikte figürsüz

¹⁸⁴ <http://www.kulturmafyasi.com/vertigo-ve-yercekimi/>

<http://www.seydimuratkoc.com/tr/yerdenyukse.html> <http://www.seydimuratkoc.com/tr/guncel.html>

¹⁸⁵ Emre Meydan, (kişisel iletişim, 21 Şubat 2016)

mekan konularını yağlı boya resimlerinde derinlik vermek ve perspektifte vurguyu belirginleştirmek için kullanır. Zamanla çeşitli renk ve kalınlıktaki ipler dışında derinlik hissini arttırmak amacıyla tuval yüzeyinde ek kumaş parçaları kullanır ve kumaşı şasi üzerinde farklı şekillerde germeye başlar.



Görsel 99: Emre Meydan, tuval üzerine yağlıboya, 74x119 cm, kömür iplik ve pastel 2016



Görsel 100: Emre Meydan, 28x50 cm, yağ iplik pastel kanvas ve kasnak, 2014



Görsel 101: Emre Meydan, 28x50 cm, yağ kömürü iplik kumaş ve kasnak, 2016

Geleneksel pentür anlayışıyla kolaj tekniğini ustaca bir araya getiren sanatçının üretimlerinde tuval çerçeveleri, hem kompozisyonun bir ögesi hem de tuval bezine diktği kumaşı destekleyen yardımcı bir öge olarak karşımıza çıkar. Böylelikle sanatçı tuvali taşıyıcı olan malzemeleri dönüştürerek kompozisyonun ana unsuru haline getirir.

Kolaj tekniğini sanatının kavramsal boyutuyla ilişkilendirmeyen sanatçı, sanatsal pratiklerinde kullandığı malzemenin herhangi bir anlam ifade etmediğini ve bu malzemelerin kompozisyonlarında sadece birer araç olduğunu ifade eder. Çalışmalarında sıkça kullandığı ipi yardımcı çizgi olarak değerlendiren Meydan, ayrıca bu malzemeyi geniş renk alanlarını oluşturan boyalı yüzeylerle zıtlık oluşturacak bir unsur olarak düşünmektedir. Son dönemde yapmış olduğu üretimleri, çalışmalarını bir adım ileriye götürüp sergilendikleri mekân ile ilişki kuruyor, çerçevelerinin sınırları dışına taşıp duvar üzerine yayılıyor.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Sanatçılarla Sahne Arkası, Emre Meydan Röportajı, 13.01.16, <http://artlog.art50.net/2016/01/emre-meydan-roportaji/#.VvPdgeKLTIU>



Görsel 102: Emre Meydan, Syker Vorwerk (Syke), 82x145 cm, yağ kumaş kasnak ve iplik, 2015

Dönem dönem başka disiplinlerin ifade olanakları ile kendi sanatsal üslubunu birleştiren sanatçı, başka sanatçılarla ortak çalışmalar yaparak değişik fikirlerin ve tekniklerin çalışmalarını zenginleştirdiğini ifade eder. Tuvale yansıttığı yumuşak ve açık tonlardaki renkleri yine onunla uyum sağlayacak sanat dışı malzemeye bir araya getirir. Kolaj tekniğini geleneksel resim anlayışını desteklemek amacıyla kullandığını şu sözleriyle ifade eder;

*“Doğal olarak, eğitimimi resim üzerine aldığım ve bu konuda çok sayıda sergiye katılmış olduğum için, insanlar beni genellikle “ressam” olarak tanımlıyor ve dolayısıyla yeni sergilere de yine resim ile katılmam bekleniyor. Yine bu sebepten zamanımın çoğunu resim yapmaya ayırıyorum”.*¹⁸⁷

Meydan, 2017 yılında boyalı iç mekan ve hazır nesne birlikteliğinden oluşan çalışmalarını Alman sanatçı Ulrich Riedel ile açmış olduğu “Tilted Space” isimli sergide izleyiciyle buluşturmuştur. Heykel ve resmi bir araya getiren sergi; mekan ve perspektif arasındaki ilişkiyi sorgular. Riedel’ in çalışmaları mekanla iletişimini büyük ölçekte kurgularken, Meydan ise geleneksel bir anlayışın izlerini taşıyan soyut iç mekan kolajlarıyla mekan ve perspektif iletişimini gözler önüne sermiştir. Meydan, soyut iç mekanların derinliğiyle oynayarak mekanları kendi deyimiyle ‘iki buçuk boyutlu’ hale

¹⁸⁷ <http://artlog.art50.net/sanatcilarla-sahne-arkasi/emre-meydan-roportaji/>

getirir. Sanatçı bu tablolarla derinliği temsil etmenin yeni yollarını bulmak için tuvali, kumaştan ayırarak yapıbozuma uğratmıştır.¹⁸⁸

İplik ve kumaş kullanımını herhangi bir anlam ya da amaçla kullanmayan sanatçı, daha sonraki resimlerinde ise derinlik hissini arttırmak adına kumaş parçalarını şasi üzerine farklı şekillerde germeye başladım. Son dönem çalışmalarım bunu da bir adım ileriye götürüp çerçevelerinin sınırları dışına taşıp duvar üzerine yayılıyor, böylelikle sergilendikleri mekanla bütünleşiyor.



Görsel 103: Emre Meydan, Weserburg Müzesinde Duvar Montajı (Bremen), 260x990 (365+625) cm, akrilik kumaş ahşap çita ve duvardaki iplik, 2015

2.2.2.6. Ayline Olukman

Türk bir baba, Fransız bir annenin kızı olan Ayline Olukman; sanat yaşamını Almanya ve Türkiye’ de sürdürmektedir.2015 yılında Strasbourg Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olduktan sonra birçok ulusal ve uluslararası sergide yer alan sanatçı üretimlerinde fotoğraf ve resim ağırlıklı olmak üzere birçok disiplin ve tekniği bir arada kullanır.

Olukman, kendi kişisel bellek izlerini bir yol hikâyesi olarak yeniden ürettiği çalışmalarında izleyiciye farklı hikayelerden anlar sunar. Üretimlerinde Fransız pop kültür ikonlarını, seyahatleri sırasında çektiği fotoğrafları, kendi fotoğraflarını ve

¹⁸⁸ <https://www.zilbermangallery.com/genc-yeni-farkli-vii-e191-tr.htm>

1950'lerden kalma, eski fotoğrafları seyahat etmiş olduğu ülkelerdeki deneyimleriyle hikayeleştirerek karışık medya resimler yaratır.

Genellikle tek başına çıktığı seyahatleri dışında Vancouver, Japonya, Çin Arjantin, Kanada gibi farklı kültürleri barındıran ülkelerde kısa süreli yaşayan Olukman'ın üretimleri keşif, macera ve otobiyografiyle kurgulanmış birer kurgudur. Serigrafi, yağlı boya, kolaj ve fotoğrafçılığı ustalıklarla harmanlayan sanatçı üretimlerine zenginlik katan seyahatlerini; *“en sevdiğim deneyim, istediğim yerde araba kullanmak ve durmak, fotoğraf çekmek, küçük, geleneksel olarak çekici olmayan şehirleri ziyaret etmek, motellerde kalmak ve kendi özel filmimi yaşamak”*¹⁸⁹ olarak nitelendirir.

Multikültürel bir ailede yetişen bir çocuk olarak yer değişimi algısını ve kendi kimliğini keşfetme arzusunu; nostalji ve gezginlikle renklendirdiği maceralarını yansıtan kolaj, resim ve fotoğraflarında somutlaştırdığını ifade eder.

Kolaj çalışmalarında kendi deyimiyle ‘isimsiz idoller’ olan kadın fotoğraflarını, boya ile birlikte tuval yüzeyinde kullanan sanatçı, bu fotoğrafları çoğu zaman seyahat ettiği ülkelerdeki bitpazarlarından edinmektedir. Çoğu zaman kime ait olduğunu bilmediği siyah beyaz kadın fotoğraflarını canlı renkler ve vernik kullanarak kurguladığı kolajlarla; geçmiş ve şimdi, yeni ve yaşlı, hayaller ve gerçeklik gibi zıt kavramları yan yana getirerek izleyicinin geçmişle bağ kurmasını ister.¹⁹⁰

Fransız basını tarafından **“Bayan Warhol”** olarak adlandırılan sanatçı, kolajlarında terk edilmiş alanlara, eski otellere, boş şehirlere, içinden geçip gittiğimiz mekanlara dikkat çeker. Sanatçı çerçevenin dışı fikrini seviyor ve izleyici bu sayede öncesi ve sonrası konseptini hayal edebiliyor. Sanatçı, başkalarının bakmadığı şeyleri inceliyor, onlara, yani bilinmeyenlere, ikinci bir hayat veriyor.¹⁹¹

¹⁸⁹ <https://www.masseyklein.com/aylineolukman>

¹⁹⁰ Yolaç Damla, Ayline Olukman Röportajı, Sanat Online, 21/03/2015, <http://sanatonline.net/kesif/ayline-olukman-roportaji>

¹⁹¹ <http://cargocollective.com/aylineolukman/PAINTINGS/About-Ayline-Olukman>



Görsel 104: Ayline Olukman, Biltmore's Corner, 80x120 cm, kolaj, 2017

Sanatçı, üretim süreciyle ilgili şu ifadelerle yer vermiştir:

“Stüdyo çalışması sezgi şeklinde kabul ederek günlük rutin oluşturduğum bir aşamadır. İmgeyi manipüle ederek onu fotokopilere dönüştürüyor, daha sonra akıntıya karşı yakaladığım gerçekliği artırmak için yapıştırıp boyuyorum. Fiziksel kayma aracılığıyla hayatımın yönetimini ele alıyor parça parça anlatıyorum ve bu da öz-kurgunun hayata geçirilmesidir. Dünya, formların hareketi olarak bir konuya ve hayata dönüşür. Çalışmam, yaratılışın kendisine odaklanır, dünya ve bedene duyulan aitlik hissinin bir arayışıdır. Tenin sınırı, çalışmamın kızıl tehlikesi olan evrensel coğrafyaya yakın oluşudur.”¹⁹²

¹⁹² <http://cargocollective.com/aylineolukman/PAINTINGS/About-Ayline-Olukman>



Görsel 105: Ayline Olukman, Relic, 100x100 cm, kolaj, 2012

Ayline Olukman son dönemde hem New York hem de Paris'te büyük ilgi toplayan yeni serisinin son çalışmalarını sunduğu sergisinde, İstanbul izleyicisi ile buluşuyor. Çok sık seyahat eden ve dünyanın çok çeşitli yerlerinden imgeleri çalışmalarına taşıyan Olukman, daha önceleri çoğunlukla kültürel arka planı ve kentsel mekanları kullandığı işlerinden farklı olarak son dönem çalışmalarında doğaya yöneliyor. Sanatçı özellikle kadın-oluş fikrini, bedenin doğada özgürleşmesi ve uyumlaşması bağlamında bir araya getiriyor. Böylece kültürel alanlarda bir metalaşma ve fetişleştirme aracı haline gelebilen kadın bedeni doğal mekanlarda bir bütünlük ve özgürlük duygusunu üretiyor. "Olanaksız Tutku" her zamankinden daha çok yoğunlaşan bir arzu akışına işaret ediyor.

Ayline Olukman son dönem çağdaş sanat ortamında, kişisel sıcaklığını işlerine yansıtabilmesi ve yeni çağın sanat dilini nostaljik bir hissiyat ile aktarabilmesi ile öne çıkıyor. Sanatçının çalışmalarında erkek egemen dünyadaki sınırlamalar ve kimi zaman kadının eril bakış üzerinden anlamlandırılma halinin aşılmaya çalışıldığı bir evren görülebiliyor. Bu durum saf bir eleştiriden tamamen kaçınan ve şiirsel bir estetik diliyle üretilen çalışmaların iyimser ve davetkâr diliyle izleyiciye aktarılıyor.

Sanatçının Fransız bir anne ile Türk bir babaya sahip olması kendi görsel dünyasını evrensel bir ifade kazandırmak konusunda avantajlı kılıyor. New York ve Strasburg’da yaşayan sanatçı İstanbul ve Dubai gibi Doğu’nun yükselen sanat alanlarında da dikkatle takip edilmeye devam ediyor.¹⁹³



Görsel 106: Ayline Olukman, See me Now, 140x160 cm, 2011

Şu sıralar dışavurumculuğun farklı şekillerini anlatan, fotoğraf, kolaj ve hikayelerini harmanlayarak, yaşadıklarından yola çıkan eserlerinin ortaya çıkma şeklini anlatan kitabı üzerinde çalışıyor.

Resim dışında fotoğraf çalışmaları da yapan Olukman, fotoğrafçılığın sanatına katkısının yadsınamaz olduğunu; kendini ve sanatını bu yolla daha iyi tanıdığını ifade eder: “Fotoğrafçılık özgürlüktür, neredeyse askıya alınmış, farklı bir zaman çizelgesi taşıdım ve yaratıyorum. Açık havada harika olanı keşfediyorum. Stüdyo çalışması, içgüdünün ortaya çıkmasını sağlayan günlük rutin kurduğum bir aşama. Görüntüyü boyarım, daha önce yakaladığım gerçeği arttırmak için kolajlar yaratırım.”¹⁹⁴

¹⁹³ <http://alanistanbul.com/turkce/gecmis/olanaksiz-tutku-ayline-olukman>

¹⁹⁴ <https://www.fisheyemagazine.fr/en/scheduled/portfolios/ayline-olukman-about-the-mirror/>

2.2.2.7. Serkan Yüksel

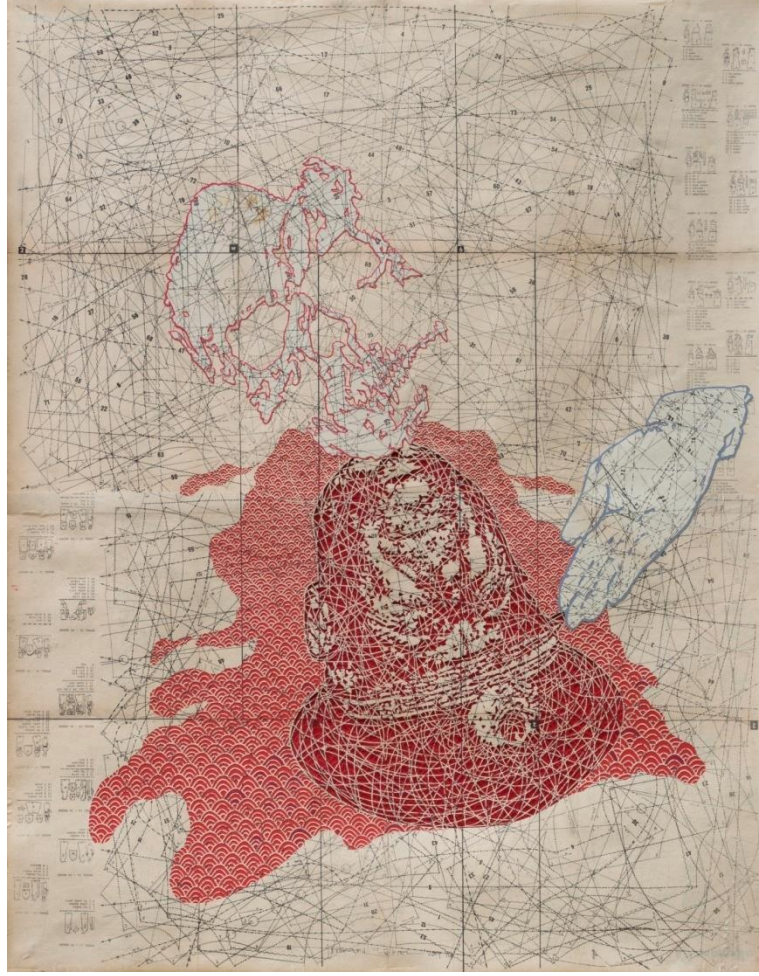
1976 yılında Kırklareli’nde doğan Serkan Yüksel, resim-iş öğretmenliği bölümünde başlamış olduğu lisans eğitimini yarıda bırakmış ve eğitimine Marmara Üniversitesi heykel bölümünde devam etmiştir. Aynı üniversitenin heykel bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamlayan Yüksel, resim ve heykel disiplinini bir araya getirdiği, geleneksel olmayan malzemeyle resmin sınırları dışına çıkan ve yer yer heykele evrilen üretimler yapmıştır.

Sanatçı 2013 yılında açtığı “Tahammül” ve 2015 yılında açtığı “Uykudan Önce” sergilerinde kağıt üzerine kesim ve boyayı birlikte kullandığı kolaj üretimlerine yer verdi. Bu iki sergisinde de yer alan çalışmalarının ortak özelliği; çizim yerine kesimi kullanması ve renkli, büyük boyutlu desenleriyle rölyef etkisi yaratmasıdır. Heykelsi özellikleri de barındıran bu desenler sanatçının, çocukluk yıllarından kalma, bilinçaltının bir köşesinde kalmış karelerin bilinç düzlemine çıkmış halleridir.

Kolajlarında 2012 yılından bu zamana kadar eski moda dergilerinden giysi kalıplarına kadar birçok farklı materyali bir arada kullanan sanatçının en çok tercih ettiği materyallerden biride çocukluğunun geçtiği yerlerde görmeye alışkın olduğu patron kağıtlarıdır. Yüksel, kolajlarında kullandığı birincil malzeme olan patron kağıtlarını ele alış biçimi hakkında şunları belirtir:

“Uzun yıllar üzerine çalıştığım çizim tekniğiyle desenler üretiyordum ve bedene farklı bakış açılarıyla yaklaşabilmek üzerine uğraşıyordum. Bu materyali tekrar gördüğümde aslında bedenlerde uyguladığım çizgi yoğunluğunun dışında tüm resim yüzeyinin çizgilerle dolacağını, bunun beni çocukluğuma ve 1980 lerde yaşananlara götüreceğini anlamıştım. Dolu olan yüzeyde boşluklar yaratmaya, önümüze şablon olarak konan çizgilerin dışına çıkarak kendi gerçekliklerimi oluşturmaya oradan başladım”¹⁹⁵

¹⁹⁵ Serkan Yüksel (kişisel iletişim, 21 Nisan 2019)



Görsel 107: Serkan Yüksel, Yansıma, 108x132 cm, kağıt üzerine elle kesim, kolaj, 2014

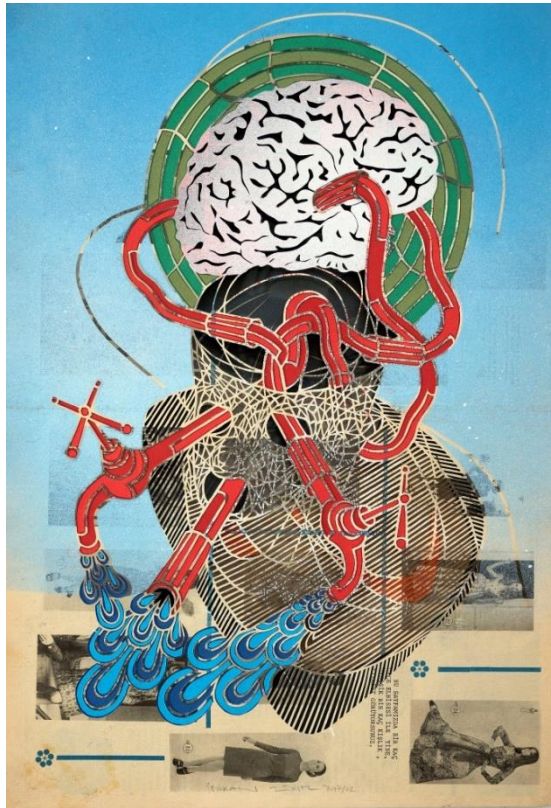
Sanatçı kolajlarında görsel olarak bir araya gelmesi mümkün olmayan parçalardan ziyade o resim için düşünülmüş parçaları ekleme ve çıkarma yoluyla resmin anlamlı kavramsal bütününe hizmet edecek şekilde bir araya getirir. Kolajları tarihin ve belleğin yeniden oluşumunun izlerini süren sanatçı bu anlamda dada akımındaki kolaj mantığıyla benzerlikler gösterdiğini şu sözlerle ifade eder;

“Dada kolajı daha sonraları başka alt kültür oluşumlara ve karşı duruşlara yol açmıştır. Örneğin 1970 sonları, 1980’lerdeki Underground Punk Hareketi, dadadaki bu karşı çıkışı görsel bir kültür olarak kullanmıştır. İşte tam bu noktada benim ilk gençlik yıllarımda fotokopi fanziler üretmek ve toplamakla geçtiğini, halen en keyif aldığım müziğin punk, hardcore, grindcore gibi türevler olduğunu düşünürsek, geldiğim noktanın kolaj olması bir tesadüf değildir.”¹⁹⁶

¹⁹⁶ Serkan Yüksel (kişisel iletişim, 21 Nisan 2019)



Görsel 108: Serkan Yüksel, Firestarter, kalıp kağıdı üzerine elle kesim, kolaj, 72x72 cm, 2017



Görsel 109: Serkan Yüksel, Fazla Söz (özel koleksiyon), 27,5x40cm, kağıt üzerine elle kesim sprej boya, kolaj, 2017

Serkan Yüksel'in Kare Sanat Galerisi'ndeki "Tahammül" (2013) ve C.A.M. Galeri'deki "Uykudan Önce" (2015) sergilerinde kağıt üzerine kesim ve boya ile üretilmiş işler gösterildi. Çizim yerine kesimin geldiği, renkli, büyük boyutlu desenlerin rölyef ve kolaj hissi yarattığı işler... Heykelsi özellikler barındıran bu desenler "Uykudan Önce" sergisinde sanatçının çocukluğundan kalma, bilinçaltının bir yerlerine kazınmış anlar ile 70-80'li yıllara ait dergilerden alınmış karelerden besleniyordu.

2008'de Kare Sanat'taki içinde 3-4 desenin de bulunduğu "Duyumsamalar" ve 2011'de desen ağırlıklı "Dil Bilgisi" (Art Suites Galeri) sergilerinin ardından, sıra sanatçının son yıllarda büyük ses getiren son iki sergisine geldi. Bu noktada Yüksel, yüksek lisansını bitirmiş, heykele yaklaşımını değiştirmişti. Artık heykel yapmak için en temel malzeme olan mermer ve taş türlerini kesip şekillendirirken, malzeme olarak epeyce hafifleyip kavramlarını ağırlaştıracaktı.

2.2.2.8. Ardan Özmenoğlu

1979 yılında Ankara' da doğan sanatçı lisans ve yüksek lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde tamamladı. Kunsthaus Bethanien (Berlin), Lower East Side Printshop (New York), Frans Masereel Centrum (Blankenberge) ve Viadukt (Viyana) atölyelerinde çalışan Özmenoğlu çalışmalarını İstanbul ve New York' ta sürdürmektedir. Özmenoğlu, Türk ve küresel popüler kültüre ait ifade ve imgeleri post-it notlar ve neon ışıklar kullanarak ürettiği eserlerinde, malzemenin beraberinde getirdiği anlamla birlikte, kültür tarih ve gündelik yaşamın etmenlerinin de içinde olduğu özel bir dil geliştiriyor. Sanatçı iletişim ve teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı çağdaş sanat pratiklerinde, anlam ve referans bolluğunun yaratmış olduğu kaygan zeminde, işaretleri ve imgeleri içeren kolaj üretimleriyle 2000'li yıllarda Türkiye'de güncel sanat ortamında kendine özgü bir yer edinmiştir.

Eserlerinde popüler kültürü ve Türk kültürüne ait unsurları konu alan Özmenoğlu, post-it notlar üzerine yapmış olduğu çalışmalar dışında neon aydınlatmaları ve büyük ölçekli cam heykelleriyle bilinir. Sanatçı, imzası niteliğinde olan yapıştırma kağıtlarla yapmış olduğu kolajlarında, ilk aşamanın fikir olduğunu ve malzemenin alacağı şekle 'fikirden' yola çıkarak karar verdiğini ifade eder.¹⁹⁷

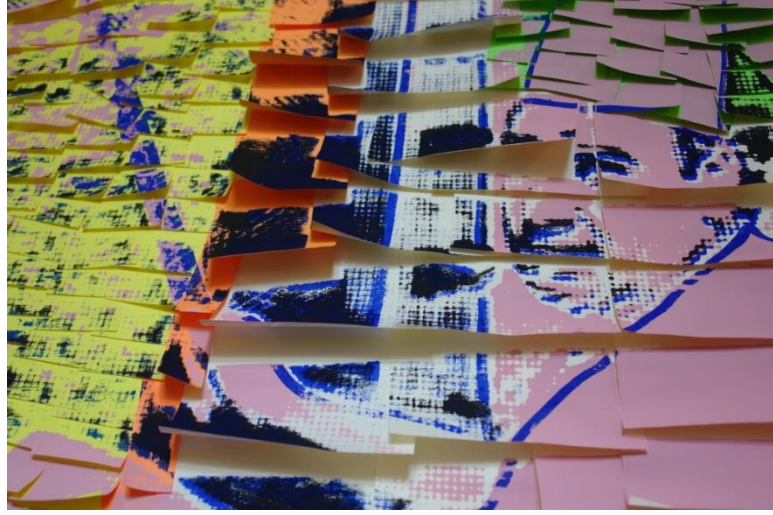
¹⁹⁷ <http://www.diken.com.tr/sanatci-ardan-ozmenoglu-sanat-dunyamizda-fazla-makyaj-ve-abarti-var/>

Sanatçı, 2011 yılında 12.İstanbul Bienali' yle eş zamanlı olarak açmış olduğu "I'm not a Biennial Artist" adlı sergisiyle kendine özgü bir üslupla bienal çağında “bienel sanatçısı” olma kavramını sorgular. Sergide yer alan eserleriyle Bienal sanatçısı kimdir? Nasıl olunur? Bienal’de bir sanatçının eserlerinin sergilenmesi kim tarafından, hangi kriterlere göre belirlenir? Sorularına cevap bulmaya çalışır. Aynı zamanda sergide Anadolu’nun ikonlaşan popüler unsurlarına; minibüslere, yağlı güreşlere, düğün halaylarına ve nazar boncuklarına yer verir. Türkiye’nin adıyla özdeşleşmiş “döner kebab” ve popüler kültürün bilinen portrelerinde “Seda Sayan” isimli çalışmaları post-it notlarıyla yapmış olduğu sergide yer alan bazı çalışmalarıdır.¹⁹⁸



Görsel 110: Ardan Özmenoğlu, Döner Kebab, 77x94 cm, post it notlarına karışık teknik, 2011

¹⁹⁸ http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/bienal-sanatcisi-degilim?fb_comment_id=10150290848262199_18914632



Görsel 111: Ardan Özmenoğlu, Döner Kebap (detay), 77x94 cm, post it notlarına karışık teknik, 2011

Özmenoğlu, üretim sürecinde yüzlerce not kağıdını tuvale yapıştırır ve üç boyutlu görüntü oluşturmak için üzerlerine esinlemiş olduğu görüntüleri serigrafi baskı yoluyla bu yüzeylere aktarır. Çok sayıda benzer parçalardan oluşan bu tekil kompozisyon, çalışmaya biçimsel bir çeşitlilik ve gerçek bir derinlik katar. Yapıştırma kağıtlar, üzerlerine yapılan baskı işleminin ardından farklı formlara evrilebilir; bazıları düz dururken, bazıları kıvrılabilir veya üst üst binen görüntülerin altından çıkan gerçek renklerini ortaya çıkarabilir. Not kağıtları sanatçının, günlük hayatında sıklıkla kullandığı bir malzeme olması ve bir araya getirildiklerinde ortaya çıkan görüntünün ve renk ilişkisinin sanatçıyı etkilemesi sebebiyle üretimlerinin temel malzemesi haline gelmişlerdir.¹⁹⁹

¹⁹⁹ 5N 1K, https://www.youtube.com/watch?v=t5a_gZ2MU_k



Görsel 112: Ardan Özmenoğlu, Meet The Turk (özel seri), 85×110 cm, karışık teknik post-it, 2012

Sanatında hayal gücü, gözlem ve yaratıcılığın en önemli unsurlar olduğunu ifade eden Özmenoğlu, üretim sürecinde anılarının ve yaşadığı hikayelerin ilham kaynağı olduğunu ifade eder. Örneğin fuarlarda ziyaretçilerin “bunu ben de yaparım” sözü, “Yapamazsın” adlı neon eserinin ilham kaynağı olmuştur.²⁰⁰



Görsel 113: Ardan Özmenoğlu, Büyük post-it üzeri mavi neon yerleştirme

²⁰⁰ http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/bienal-sanatcisi-degilim?fb_comment_id=10150290848262199_18914632

Sanatçı 2000’li yılların başlarından günümüze uzanan sanatsal üretimlerinde karşılaşma veya hesaplaşma ihtiyacı duyduğu eserlerden iki tanesi de Kaplumbağa Terbiyecisi ve Mona Lisa’dır. Kaplumbağa Terbiyecisi etrafında dönen yerel sanat piyasasına ilişkin tartışmalar ve Mona Lisa’nın muzip gülümsemesinin etrafında kurgulanan sanat Özmenoğlu’nun üretimlerinde ele aldığı kavramlardır. Sanat eserinin biricikliği ve alınıp satılabilirliğine ilişkin göndermeler yaptığı üretimlerinde yerel kültürel işaretler, sözler ve hatırlatıcılar, küresel tüketime, alışkanlıklara ve daha geniş bir coğrafyaya dair referanslarla yan yana geliyor; içerikle malzeme bu uyum içinde bir bütünü oluşturuyor.



Görsel 114: Ardan Özmenoğlu, (özel seri), 80×110 cm, karışık teknik post-it, 2014



Görsel 115: Ardan Özmenoğlu, (detay), (özel seri), 80x110 cm, karışık teknik post-it, 2014

2.2.2.9. Ayça Telgeren

Üretimini bir laboratuvar süreci olarak tanımlayan Ayça Telgeren (d. 1975, Gölcük) lisans ve yüksek lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümünde tamamlamıştır. Ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılan sanatçı, 2011 senesinde “Serbest Dalış” 2013’te ise “Sen Dönünceye Kadar Bende Saklı” adlı ve 2015 senesinde “Sanatçının Eli” isimli kişisel sergisini açmıştır. ‘Sanatçının Eli’ adlı sergisinde yer alan üretimleri diğer üretimlerinden farklı olarak karamsarlığın içinden çıkan umudu dillendirir. Üretimlerinde ortak bir üslubu izleyen; kişisel gündeliğini konu edinen ve sanatsal pratiklerini yaşamsal olandan ayırmadığını ifade eden Telgeren, samimiyeti işlerinin temel koşulu olarak nitelendirmektedir.²⁰¹

Telgeren kolaj üretimlerinin yer aldığı ‘Sanatçının Eli’ isimli sergisinde kullandığı dili;

”Birden fazla teknik ve biçimsel yaklaşımı yan yana kullandım. Sergiyi kurgulamaktan ziyade işlerin olmayı istedikleri şekilde olagelmelerine izin verdim diyebilirim. Sıklıkla çalıştığım kağıdı boya ile karıştırdım, kendi stensillerimi kesip kullandım. Bir kısım çalışmada soyut bir dil seçerken, bazı işlerde de çok belirgin ve anlatıma hizmet edecek şekilde figür kullandım. Bir heykel yonttum gaz betondan ve çok sevdiğim, rahatlıkla oynayabildiğim alan olan deseni de serginin içine yerleştirdim. Sergi kendi karmam gibi, üslupsal

²⁰¹ Ali Gazi, Uzun Soluklu Bir Maceradan Kişisel Bir Tını: ”Sanatçının Eli”, Sanatonline Erişim Tarihi: <http://sanatonline.net/guncel-sanat/ayca-telgeren-roportaji-sanatcinin-eli>, 10.12.2015

tutarlılık arayışları var ise kafa karıştırıcı olacaktır, ancak tüm bu biçimsel tasniflerin zamanın çok gerisinde bir anlayışa ait olduğunu düşünüyorum."²⁰²

Olarak ifade eder.

Sanatçı eserlerinde kullandığı tekniğin ve malzemenin sadece bir araç olduğunu, önemli olanın anlatılmak istenenin ne olduğuna vurgu yapmaktadır. Telgeren, eserlerin mekan içinde daha başka anlamlara yol açtığını savunur ve bu sebeple üretimden sonra sergi alanını da hesaba katar.²⁰³

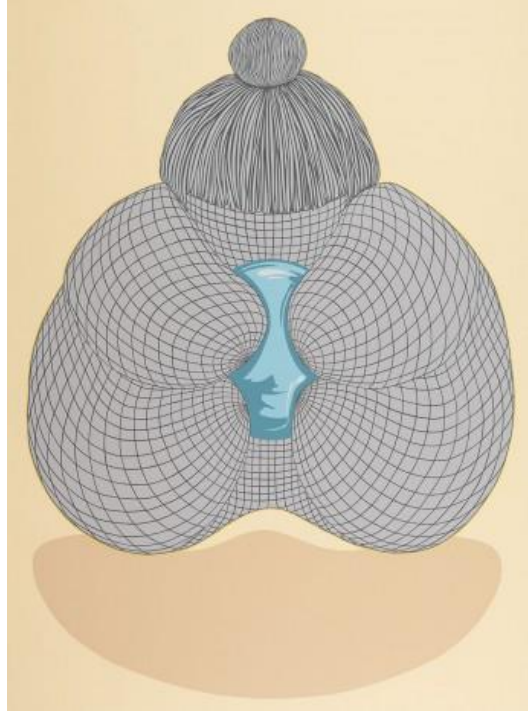


Görsel 116: Ayça Telgeren, Heart, 80x115 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2015

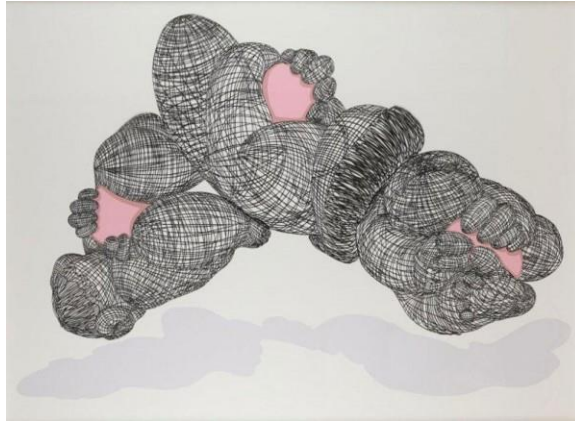
Sanatçı, sergiyi ve yaşadığı süreci bölümlere ayırır: Geleceğin İnşası olarak adlandırdığı birinci bölüm sürece yani yolda olmaya, ikinci bölüm ise olumsuzluklar ve çözümsüzlükler olmadan ilerleme olmayacağına, yol alınamayacağına gönderme yapar. Kolaj çalışmalarında kendisiyle bütünleştirmiş olduğu 'Mireille' karakterini var eder. Mireille karakteri, yapıcı ve savaşçı olanı ifade eder.

²⁰² Ali Gazi, Uzun Soluklu Bir Maceradan Kişisel Bir Tını: "Sanatçının Eli", Sanatonline, Erişim Tarihi: <http://sanatonline.net/guncel-sanat/ayca-telgeren-roportaji-sanatcinin-eli>, 10.12.2015

²⁰³ Ali Gazi, Uzun Soluklu Bir Maceradan Kişisel Bir Tını: "Sanatçının Eli", Sanatonline, Erişim Tarihi: <http://sanatonline.net/guncel-sanat/ayca-telgeren-roportaji-sanatcinin-eli>, 10.12.2015



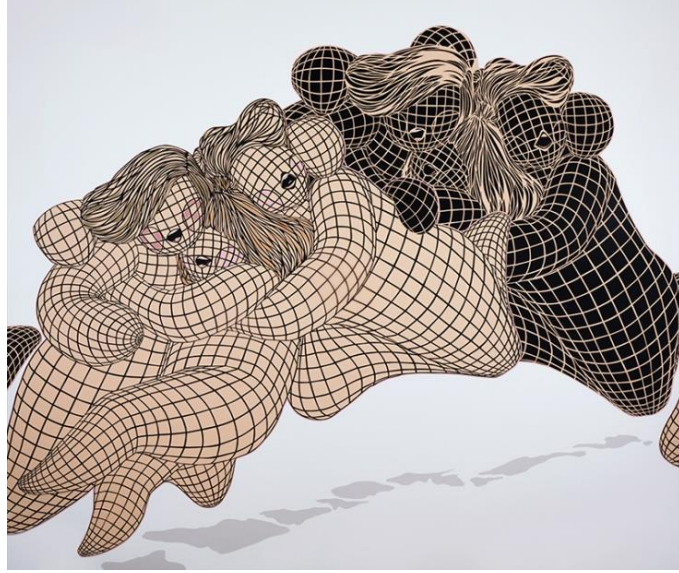
Görsel 117: Ayça Telgeren, Nights We Spend Together, 150x202 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2012



Görsel 118: Ayça Telgeren, I'll Keep It Till You Come Back, 150x200 cm, el kesimi asitsiz kağıt, 2011

Telgeren her kolaj eserinin kendine has belli bir ön hazırlık sürecinin olduğunu ifade eder. Eserlerinin bir kısmını öncesinde karakalem veya mürekkeple desen olarak, bir kısmı ise herhangi taslak ya da desenden bağımsız serbest alkışla keserek hazırlar. Kolajlarında en fazla kullandığı malzeme kağıt olan sanatçı, lekelenmeler ve dalgalanmaların önüne geçmek için bu materyalin uzun ömürlü, dayanıklı olanlarından

tercih ettiğini ifade eder. Kağıdı sabitlemek için kullandığı yapıştırıcının da asitsiz olanlarını kullanır.²⁰⁴



Görsel 119: Ayça Telgeren, Big Bold No, 2017

2013 – 2017 yılında yapmış olduğu “Big Bold No” isimli çalışmasında yaratmış olduğu kurmaca evrenin karakteri Mireille’den yola çıkmıştır. Ön hazırlığını desen olarak hazırladığı çalışmasında kağıtları keserek üst üste yüzeyler, planlar oluşturacak şekilde yapıştırır. Kolajlarında zemini uzam olarak, kadrajı da bu uzamın bir parçası olarak tanımlayan Telgeren, eserlerinin kavramsal boyutunu geleneksel pentür uygulaması dışında malzeme kullanımı bağlamında şu şekilde değerlendirir:

*“Geleneksel yöntem sırtında çok köklü ve detaycı bir geleneği taşıyor. Renk, biçim, kompozisyon, espas her biri kendi başına çok büyük birer mesele. Kafası karışık sanatçılar için bu denli seçeneklilik faydadan ziyade odak kaybına sebebiyet veriyor. Benim için geleneksel malzemedan çıkmak bu karmaşıklığa bir düzen vermeme sağladı. Zihnimde yakalamaya çalıştığım biçimleri benzer bir hızda betimleyebiliyor olmak ve nihai haline getirmeden birçok deneme yapabilmek üretimimi özgürleştirdi. Pentürün çeşitliliğinden vazgeçip kağıdın sınırlı renk imkanlarıyla devam etmek, 'nasıl' sorusundan ziyade, 'ne' sorusuna odaklanabilmeme sağladı ve biçimle başka türden bir ilişki kurabilmenin imkanlarını keşfetme konusunda beni zorladı. Tekniği araç haline getirebilmek içeriği oluşturan kavramlar üzerine daha yoğun çalışabilme imkanını sağladı kendi adıma”.*²⁰⁵

²⁰⁴ Ayça Telgeren, (kişisel iletişim, 5 Mayıs 2019)

²⁰⁵ Ayça Telgeren, (kişisel iletişim, 1 Nisan 2019)

2.2.2.10. Müge Caferoğlu

1982 yılında Bursa’da doğan sanatçı, 2004 yılında Uludağ Üniversitesi Resim Eğitimi Bölümü’nden mezun oldu. Aynı üniversitenin grafik bölümünde akademik kariyerine devam eden Caferoğlu’nun katılmış olduğu çeşitli ulusal ve uluslararası sergilerin haricinde iki kişisel sergisi bulunmaktadır.

Sanatçı teknolojinin gelişmesine bağlı olarak çağdaş sanatta el yapımı üretim sürecini ikinci plana atan dijital yaklaşımların yanı sıra üretimlerinde; deneyselliği ve dijital teknikleri bir araya getirmiştir. Geleneksel malzemenin dokusunu dijital tasarım araçlarının sağladığı imkanlarla birleştiren sanatçı, özgün bir bakış açısıyla giderek karmaşıklaşan günümüz estetiğini minimal bir dil kullanarak yorumlar.

Caferoğlu, “Grafik Tasarımda ‘Kendin Yap/Tasarla’ (DIY) Yaklaşımı ve Geleneksel Yöntemlerle Post Dijital Arayışlar” adlı araştırma projesinde kendin tasarla yaklaşımını grafik tasarım yöntemleriyle birlikte kullandığı kolaj üretimler yapmıştır. Sanatçı kolajlarında aile bireylerinin çocukluk fotoğraflarını aşamalı olarak dijital ve geleneksel yöntemlerle manipüle ederek değişik dokularla bir araya getirmiştir.

Müge Caferoğlu kolajlarında yer alan imgeler bir takımyıldız kümesinden esinlenerek yarattığı ‘Nunki’ isimli fantastik bir dünyanın karakterleridir. Lilo, Mıkmık, Lalalum, Gamua, Mori, Elva, Tuti ve Puka isimli karakterler Sagittarius takımyıldızının en parlak yıldızı olan Nunki’nin sakinleridir. Marker kalemle çizilmiş ve suluboya ile boyanmış, fantastik Nunki evrenin sakinleri olan bu karakterler sanatçının kolajlarında görsel birer öge olarak karşımıza çıkar.



Görsel 120: Müge Caferoğlu, Nunki Yıldızı Karakter İllüstrasyonları (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), kağıt üzerine suluboya ve marker, 2015

Sanatçının fantastik dünyasında şekillenen Nunki evreni, diğer yıldızlar gibi ışıldamak için hidrojenini yakıp parçalamayan, kibirli olmayan bir evrendir. Masmavi parlak ışıısıyla en genç yıldızlardan biri olan bu evrenin eşsiz doğasında birçok bitki yetişir.²⁰⁶ Sanatçı kağıt üzerine suluboya ve marker ile illüstrasyonlarını yapmış olduğu bu fantastik bitki illüstrasyonlarını kolajlarında gerçek fotoğraflarla birlikte kurgular.

²⁰⁶ Müge Caferoğlu, Tez - Müge Caferoğlu, Grafik Tasarımda 'Kendin Yap/ Tasarla' DIY Yaklaşımı Ve Geleneksel Yöntemlerle Post Dijital Arayışlar, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016



Görsel 121: Müge Caferoğlu, Nunki Yıldızı Bitki İllüstrasyonları (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), kağıt üzerine suluboya ve marker, 2015

Sanatçı proje çalışması olarak yaratmış olduğu Nunki evreni ve bu fantastik evrende yaşayan karakterleri çocukların rüyalarında hayallerini gerçekleştirme fikrinden yola çıkılarak, eski aile fotoğrafını da kullandığı kolaj üretimlerinde fotoğrafları dijital ortama aktarılıp rötuşlanarak fotoğraf kağıdına büyük boy baskılarını almıştır. Daha sonra rüyalarla buluşan bu çocuk fotoğrafları, suluboya ve marker kalemlerle boyanmış olan Nunki bitkileri ve karakterleriyle fantastik bir dünyada birleştirilmiştir. Rüyalarında hayallerini sevimli karakterlerle gerçekleştiren çocuklar el yapımı illüstratif kolajlar olarak tasarlanmıştır.



Görsel 122: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015

Geleneksel ve dijital yöntemler harmanlanarak ortaya çıkmış olan (bkz.Görsel 124) kolaj çalışması, 30x40 cm boyutlarında özel bir baskı kağıdı üzerine çalışılmıştır. Seçilen aile fotoğrafı ve suluboya tekniği ile çizilen Lilo karakteri, ilk önce yüksek çözünürlükte taranarak bilgisayara aktarılmıştır. Photoshop programında fotoğraf manipüle edilmiştir. Figürün elbisesi ayrıntılardan arındırılarak illüstratif yöntemle manipüle edilmiş ve figür dekupe edilerek arkasına Lilo karakteri yerleştirilmiştir. Manipülasyonu tamamlanan fotoğraf tuale kağıt üzerine çıktı alınarak kolaj için hazır hale getirilmiştir. Fantastik Nunki bitkileri, yusufçuk böcekleri ve figürün başındaki taç suluboya ve marker kalemle çizilerek kolajın uygun bölümlerine monte edilmiştir.

Figürün yanakları suluboya ile renklendirilmiş olup yusufçuk böcekleri pamuklu iplerle figürün eline bağlanmıştır.²⁰⁷

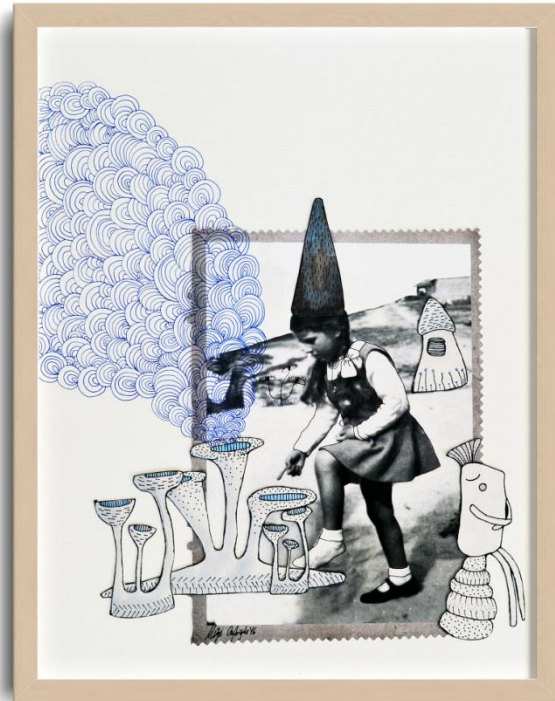
Caferoğlu, genel olarak kolaj tekniğini birbirine benzemeyen öğelerin bileşkesi ve kolajı bu bileşke içinden düşsel boşluğa bakan bir pencere olarak ifade eder. Sanatçı kolaj tekniğini anlam ve eylem bağlamında ele alış tavrını şu ifadelerle açıklar; “Genel anlamda kolaj, birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek anlamlı bir bütünlük oluşturma tekniğidir. Kolaj tekniği bu bütünlüğü, içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eder. Kolaj teknik olarak birbirinden kopuk duran farklı parçaları bir araya getirme eylemi ve ben de genel olarak çalışmalarımda fotoğraftan illüstrasyona, çizimlere ve farklı materyal kullanıma kadar birçok değişik malzemeyi bir araya getirerek fantastik bütünler oluşturun. Hem dijital kolaj, foto-montaj hem de klasik kolaj tekniğini harmanlıyorum. Ailemin çocukluk fotoğrafları üzerine eklemeler çıkarmalar yapıp müdahale ederek gerçeküstü bir anlatım biçimiyle fantastik bir gezegen kurgusu yaratmaya çalıştım. Fotoğraflardaki nostaljinin bozulmaması için figürleri monokrom kullanarak fantastik öğeleri renklendirme yoluna gittim. Her insan gibi ailem de çocuktular ve mutlaka bir sürü sıra dışı hayalleri ve rüyaları vardı. Kolajlarım sıradan fotoğrafları kendi yaratmış olduğum fantastik dünya ile birleştirip aslında o karedeki çocuğun hiç de görüldüğü gibi olmadığını, onun da zamanında yetişkin dünyasıyla bozulmamış hayalleri ve oyunları olduğuna dair bir hatırlatma.”²⁰⁸

²⁰⁷ Müge Cafreoğlu, “Grafik Tasarımda ‘Kendin Yap/ Tasarla’ (DIY) Yaklaşımı Ve Geleneksel Yöntemlerle Post Dijital Arayışlar “Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016

²⁰⁸ Müge Caferoğlu, (kişisel İletişim, 28 Mart 2019)



Görsel 123: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015



Görsel 124: Müge Caferoğlu, (Müge Caferoğlu'nun Görsel Arşivinden), 30x40 cm, karışık teknik kolaj çalışması, 2015

2.2.2.11. Leyla Emadi

1977 yılında Ankara’da doğan İranlı asıllı sanatçı Leyla Emadi, 1995’te Los Angeles Pierce Collage’da ‘3 Dimensional Art’ ile başladığı sanat hayatına, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde devam etti. Aynı üniversitede doktora eğitimini tamamlayan sanatçı, genellikle politika, din ve siyasetten arınmış sosyal içerikli konuların yer aldığı eserler üretir.

Çalışmalarında saf yaşamsal alan betimlemelerine yer veren Emadi, teknik olarak tuval üzerine akrilik boya ve yağlı boya üretimler yapar. Aynı zamanda geleneksel boyayla birlikte malzemede kullanan sanatçının çalışmalarında akrilik, desen ve malzemenin uyumlu birlikteliği dikkat çeker.²⁰⁹

Sanatçı günümüz Türkiye’sinde 2000’li yılların başından beri gerçekleşen siyasal ve hukuksal değişimi ve bu değişimin sonucu olan toplumsal dönüşümü, kendi ülkesi olan İran’da tanıklık etmiş olduğu değişimin bir benzeri olarak görür. Toplumsal olarak gitgide etkisini arttıran bu süreci abluka olarak nitelendiren sanatçı ‘Abluka’ isimli sergisinde yer alan kolaj üretimleriyle sert siyasal ve toplumsal mesajları, yalın estetik bir dil kullanarak ifade eder.

“Emadi’nin eserlerinde, doğduğu toprakların ve yaşadığı ülkenin ortak paydalarını görmek mümkün. Ülkesinde yaşanan rejim değişikliğini, askeri darbeler ve baskı yılları sanatçının sanatının temelini oluşturan unsurlardır. Yoğun duygular yaratan ve yaşadığımız coğrafyada güncelliğini koruyan gerçeklikleri dışavurumcu bir yaklaşımla, boyayı tuval yüzeyinde akıtarak kendi sanatsal ifade diliyle yansıtır. Her türlü malzemeyi sanatsal üretimlerinde değerlendiren sanatçı, malzeme seçiminde iki hususa dikkat çeker, ilki “kavram” neyi gerektiriyorsa o malzemeye yönelmesi; ikincisi ise malzemenin yapısına göre sanatsal pratiklerini şekillendirmesidir.”²¹⁰

²⁰⁹ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/leyla-emadi-yeni-eserimin-konusu-cok-ve-bos-konusanlar-27494890>

²¹⁰ Kelleci Rana, Hürriyet röportaj, 31/10/2015 <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/27494890.asp>, Rana Kelleci, 31 Ekim 2014



Görsel 125: Leyla Emadi, Baba Oğul ve Kutsal Ruh, akrilik kum jut file, 100x200 cm, 2011

Üretimlerinde sıkça halat ve ip kullanan sanatçı kullandığı malzemelerle ‘bağlanmak’ ve ‘bağlamak’ gibi kavramlara atıfta bulunmaktadır. Genellikle geleneksel yöntemin yanında yardımcı öge olarak kullandığı malzemeyi dönüştürmeden, o malzemenin doğasına uygun bir anlayışla kullanır.



Görsel 126: Leyla Emadi, Domuz Bağı, akrilik kum halat, 150x180 cm, 2011

Büyük boyutlu tuval üzerine yapmış olduğu yağlıboya ve sanat dışı malzeme kullanımının birlikte kullanıldığı bu üretimlerinde sanatçı, kullandığı pastel tonları ve özel bir figür diliyle dramatik ve trajik unsurları yoğun bir kadınsı duyumsama ile iç içe sokar.



Görsel 127: Leyla Emadi, Karartma, tuval üzerine yağlıboya, akrilik çuha kuru pastel ip kum 150x180cm, 2010

2.2.2.12. Gizem İnce

Matematik bölümünde eğitimini yarıda bırakarak görsel sanatlarla ilgilenmeye başlayan Gizem İnce, sanat yaşamına 2008'den bu yana İstanbul'da devam etmektedir.

Analog yöntemleri kullanarak kolaj çalışmalarıyla bilinen İnce, üretimlerinde retro öğelerden eski Türk filmlerine kadar, eski kitap ve dergiler olmak üzere esinlendiği birçok mecrayı esprili ifade tarzıyla ve dijital yöntemlerle bir araya getirir.²¹¹

İnce, üretim sürecine ilham veren en büyük etkenin yapmış olduğu seyahatler olduğunu belirtir. Aynı zamanda sanatçı; ekolojik çiftliklerde gönüllü olarak yapmış olduğu çalışmaların, henüz kentleşmemiş bölgelere yaptığı gezilerin ve kendisi gibi gezginlerle yapmış olduğu röportajların kendisine çok şey kattığını belirtir.²¹²



Görsel 128: Gizem İnce, kolaj çalışmaları

Gizem İnce, tasarım sürecini şu şekilde aktarmaktadır: “Ne kadar bazı heveslerimi tüketsem de fotoğrafın benim için hevesten öte olmasını, heyecanımın her geçen gün daha da artmasıyla ilişkilendirebilirim. Kimi zaman yaşadığım anları analitik düşünerek ifade ettiğim, kimi zamansa bilinçaltımdaki süreçleri ortaya çıkardığım görsel

²¹¹ <http://www.artfulliving.com.tr/gundem/absurt-ve-eglenceli-kolajlar-i-6326>

²¹² <http://www.artfulliving.com.tr/gundem/absurt-ve-eglenceli-kolajlar-i-6326>

bir imge... Neyi ifade ettiğini, takip edenlerin algısına bırakmayı sevsem de ifadenin net kalabilmesi için kelimelere de başvurduğum oluyor.”²¹³



Görsel 129: Gizem İnce, kolaj çalışmaları

Sanatçı kolaj tekniğine, ailesine ait eski kitapların arasında bulduğu 1980’lerin ‘Hayat’ isimli mecmuasından ilham alarak başlar ve dijital yöntemlerin sınırlı sayıda olan malzemeye karşı daha zengin ifade seçenekleri sunmasından dolayı en çok tercih ettiği yöntem olduğunu belirtir. İnce, dijital kolajlarını bir adım daha ileriye taşıyarak gif kolaj üzerine bir proje için çalışmalarını sürdürmektedir.

²¹³ <http://oldmag.net/2015/03/11/kim-gizem-ince/> (27.06.2015)



Görsel 130: Gizem İnce, kolaj çalışmaları

2.2.2.13. Sema Kayaönü

1987 yılında İzmir’de doğan sanatçı, 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümünden mezun olmuştur. Sanat yaşamını İzmir’de sürdüren Kayaönü’nün üretimlerinin çıkış noktasını kent ve kentli insanlar oluşturur. Sürekli bir akışta olan kentli insanın yaşam biçimini anlatan kolaj üretimlerinde kağıt ve akrilik boyayı birlikte kullanarak, kağıtların katmanlaşarak oluşturduğu üç boyutlu etkileri ile geleneksel resim anlayışının dışına çıkar.

İçinde yaşadığımız kültürü ve bireyin dış dünyadaki algısına odaklanarak yapmış olduğu kolajları, kağıt oyma sanatı olarak bilinen ‘katı’ sanatının günümüzün çağdaş imkanları ile yapılmış birer emsalleridir. Bir süsleme sanatı olan katının aksine Kayaönü, kolajlarında süsten uzak oldukça sade bir dil kullanır. Sanatçı yaşadığımız topluma ait ve tanıdık imgelerin fotografik görüntülerini kağıt katmanları haline getirerek kompozisyonlar yapar.

Çalışmalarında kentli insanın her gün bir yenisiyle veya üst modeliyle karşılaştığı endüstriyel ürünlere, kendi deyimiyle ‘tanıdık’ nesneler olan araba, uçak, rüzgar tribünü, tren, çiçek gibi alışık olduğumuz imgelere yer verir.



Görsel 131: Sema Kayaönü, Gözden Kaybolmak (Fade Away), 74x107 cm, kağıt kesme, akrilik, 2014

Sanatçı kolajlarında minimumda renk kullanımı, desen ve çizgi birlikteliği ile kağıtları katman katman birbiri üzerine yerleştirir. Kompozisyonlarında geleneksel bir anlayışla boyadığı kağıtları yapıştırma yoluyla geleneksel görüntüye hizmet edecek şekilde kullanır.



Görsel 132: Sema Kayaönü, Başka Hikaye (detay), 119x172,5 cm, kağıt kesme akrilik, 2014

Sanatçı; üretimlerinde bilindik malzemelere yüklediği farklı işlevler aracılığıyla, yeni teknoloji ve ideolojileriyle hızla değişen bir toplumun, kökleşen modern dilini inceler. Kayaönü, bu bağlamda çalışmalarının kavramsal boyutuyla seyircinin dikkatini günlük hayattan karelere ve sosyal davranış biçimlerine çeker ve bunu izleyiciye günlük hayattan görüntüleri kullanarak yapar.



Görsel 133: Sema Kayaönü, Vitrin, kağıt kesme, akrilik boya, 60x89,5 cm, 2008

2.2.2.14. Saniye Dönmez

1989 doğumlu Saniye Dönmez, eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümünde tamamlamıştır. Genç sanatçı, resimlerinde genellikle kendi varoluş sürecini çevresi ve doğayla kurduğu ilişkiler üzerinden tanımladığını ifade etmektedir. Resim yapma sürecinde geçmiş ve tecrübelerini göz ardı ederek, tesadüflerin kendisini yönlendirmesine izin veren üretimlerinin üzerinde yapmış olduğu dokusal oynamalarla farklı anlamların doğmasına olanak tanımaktadır.

Sanatçı, kolaj tekniğiyle olan ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir:” Yaşadığımız hayatı bir toprak parçasından farklı olarak kendi biçtiğimiz yargılar üzerinden

tanımlıyoruz. Bunlar bazen sayısal değerler bazen de kelimeler üzerinden ifade edebildiğimiz ya da somutlaştırmaya çalıştığımız gerçekliklere dayanıyor. Bu tanımlamaların yansımalarını günlük bir gazetede bile bulabilmek mümkün. Bu yayınlar düşüncelerin somutlaşmış birer versiyonu gibi geliyor bana. Ben de birikmiş bu bilgileri kolajlarımda kullanarak farklı bir anlamda görselleştirmeyi-somutlaştırmayı seviyorum.”

214



Görsel 134: Saniye Dönmez, Pembe ve Mor., kolaj, Gençay Aytekin - Saniye Dönmez Sergisi, 2011

Dönmez; sosyal medya, dergiler ve gazetelerde gördüğü imajları kendi gerçekliğiyle birlikte kullanarak farklı bir anlamda izleyiciye sunmaktadır. Daha önce yaratılmış olan değer yargılarını resimlerinde fantastik bir dille yıkmaya çalışan sanatçı, kolaj tekniğinin bu anlam kaymalarına çok elverişli bir zemin olduğunu düşünmektedir.²¹⁵

²¹⁴ Saniye Dönmez, (kişisel iletişim, 12 Şubat 2016)

²¹⁵ Saniye Dönmez, (kişisel iletişim, 12 Şubat 2016)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESER METNİ

Kolaj tekniği, bir şeyi kesip yapıştırmak veya bulup başka bir bütünlük içinde tekrar kullanmaktır. Farklı sanatçı ve kompozisyonlarda değişik anlamsal bütünlüklere hizmet eden nesneler, kimi zaman bir duvar kağıdı kimi zaman bir gazete parçası, kimi zaman ise bir fotoğraf olarak karşımıza çıkar. Kolaj, bambaşka veya aynı kökten gelmiş nesnelerin birlikteliği; kolaj tekniğini uygulayan sanatçı ise bu nesneler arasında bir ortaklık arayan kişidir temelde. Kübizmle birlikte vazgeçilmez bir teknik olarak sanata dahil olan ve üç boyutlu nesnenin bir sanat eserinde üretim amacının dışında kullanılmasına olanak tanıyan bu teknik, malzemenin ve yaratım gücünün sınırsızlığının birleştiği bir özgürlük alanıdır.

Geçmişten günümüze pek çok sanat disiplininde ve günümüz sanat ortamında sıkça rastladığımız kolaj tekniği geniş ifade olanaklarına sahip olması sebebiyle sanatsal üretimimde uyguladığım bir tekniktir. Kolaj eserlerim, eylem olarak dijital ortamda hazırlanan görüntünün üzerine gazete, renkli kağıt ve fotoğrafların kesilip eklenmesiyle meydana getirilen çalışmalardır. Bilgisayar ortamında hazırlamış olduğum kompozisyonlarda kes yapıştır yöntemi kullanarak eklediğim fotoğraf, dergi, gazete ve renkli kağıtlara ek olarak çeşitli kumaş, ip ve dantel gibi malzemelerde kolaj eserlerimde yer alan başlıca hazır nesnelerdir. Kolaj uygulamalarımnda yer alan görüntüler, geçmişte bulunduğum mekanlara ait fotoğrafların dijital ortamda kes yapıştır yöntemi kullanılarak tuval ya da kağıt düzleminde rastlantısal olarak bir araya getirilmesiyle meydana gelir.

Genel olarak figürsüz iç mekan görüntülerinden oluşan kolaj çalışmalarımnda kullanmış olduğum objeler, bazen dijital ortamda başka malzemelerden dönüştürülerek kompozisyonun bir parçası haline gelir; bazen ise gerçekliklerine uygun olarak kompozisyonda yer alırlar. Eserlerimde sıklıkla kullandığım ‘masa’ imgesi kendisiyle ilişkili olmayan bir malzeme olan kumaştan veya kağıttan kesilerek elde edilir. Böylelikle kolajlarda yer alan imgeler, doğasına aykırı olan malzemelerden dönüştürülerek kompozisyonun anlamsal karşıtlığına hizmet eder.

Sanat yapıtında kullanılan malzeme, imgenin üzerinde kendini var edebiliyorsa sanat yapıtının etkisi aynı oranda artar. Bu sebeple kolaj çalışmalarımnda yer alan imgeler

kendisiyle uyumsuz fakat aynı zamanda kendisinin etkisini artırabilecek karşıtlıktaki malzemelerden meydana gelir. Çalışmalarında yer alan görüntüler arasındaki uyumsuzluk ve kullanılan gündelik malzeme, anlatılmak istenen temayı güçlendirse de çoğu zaman eserlerimde plastik değerler ön plandadır. Sanayi üretimi olan kağıt ve kumaş parçalarıyla iç mekanlara ait görüntüler arasında, parçalama ve birleştirme yöntemiyle kurduğum ilişki; çalışmalarımın etkisini plastik değerler bağlamında arttırmasıyla birlikte aynı zamanda insanın, bulunduğu mekanla kurduğu ilişkiyi de ele alır.

Genel olarak insanlar, yaşadıkları mekan ve çevredeki unsurları bulundukları başka mekanlara taşıyarak, mekanları kendilerine ait olan nesnelerle kendileştirmeleri ve özelleştirmeleri eğilimindedirler. Bu durum benimle özdeşleşen objeleri gittiğim başka mekanlara taşımama ve o mekanla ilişkilendirmeme yol açtı. Böylelikle sahip olduğum objeler bağlamları değişse dahi bulundukları mekanla kurdukları ilişkiyle o mekanı bana ait kıldılar. Çocukluğuma ait eşyaları bugüne taşıyarak, geçmişin anlarını bugüne taşımama olanak tanıdılar.



Görsel 135: Kardelen Kılınç, 50x70 cm, tuval üzerine kağıt ve kumaş, 2018

Görsel 135'deki çalışma evime ait fotoğrafların içinden kesilen görüntülerle, çeşitli malzemelerden kesip yapıştırma yöntemiyle elde edilen obje görüntülerinin birlikte bir iç mekan içinde yeniden kurgulanmasıyla oluşur. Çalışmanın sol üst

köşesindeki dolap ve çalışmanın merkezinde yer alan avize farklı zamanlarda çekilmiş fotoğraftan alınarak kullanılmıştır. Çalışmanın sağ alt köşesinde yer alan saksı görüntüsü dijital ortamda kesilerek elle dikilmiş halı görüntüsünün üzerine iliştirilmiştir. Çalışmadaki asetat kağıdına baskı yöntemiyle elde edilen masa görüntüsü resmin merkezinde konumlandırılarak derinlik algısı yaratılmıştır. Farklı yöntemlerle elde edilen objelerin mekanda ön ve arka plan ilişkisi içinde kurgulanması mekan algısını güçlendirmiştir. Beyaz zemin üzerine siyah kağıttan kesilen duvar görüntüsünün yarattığı zıtlık, resim yüzeyinde farklı malzemelerden kesilmiş objelerin kurgusundaki parçalılık, mekandaki derinlik algısına karşılık çalışmayı yüzeyselleştirmiştir.



Görsel 136: Kardelen Kılınç, Interior I, 70x100, dijital kolaj, 2018

Görsel 136'daki çalışma, dijital ortamda değiştirilmiş obje görüntülerinin kullanıldığı bir iç mekan görüntüsüdür. Mekanda kullanılan objeler gerçek görüntülerinin dışında çıkartılarak kesme ve ekleme yöntemiyle bir kompozisyon içinde kurgulanmıştır. Çalışmada gerçek dokular kullanılarak betimlenmiş duvar görüntüsü, başka bir mekana açılan kapı görüntüsü ve çalışmanın sol alt köşesinde bir fotoğraftan alınarak kullanılan saksı mekanda derinlik hissi yaratmıştır.

Görsel 137'deki kolaj ise dijital ortamda oluşturulan iç mekan görüntüsünün gerçek nesne görüntüsü ve farklı malzemelerden kes yapıştır yöntemiyle elde edilen objelerin birlikteliğinden oluşan bir kurgudur. Dijital ortamda hazırlanan mekan görüntüsünde yer alan gerçek sandalye, çeşitli kumaşlardan kesilen dolap ve halı görüntüsü, bilinen gerçekliğin dışında yaratılan mekanın geçiciliğine vurgu yapar.



Görsel 137: Kardelen Kılınç, Interior II, 35x50cm, dijital kolaj, 2018

Kolajlarımda sıklıkla yer alan ve çeşitli malzemelerden yapılmış olan sandalye ve masa, çocukluğumun geçtiği evleri anımsatan parçalardır. Bu parçalar bugüne ait eşyalarımı ortaklık kurarak kompozisyonun birer ögesi haline gelirler. Kes yap tekniğini kullanarak uyguladığım iç mekanlar, günümüzün evlerinin aksine teknolojik donanımları

olmayan eşyaların olduğu, geçmişin izlerini taşıyan dantel, ahşap gibi malzemelerle kurgulanır.



Görsel 138: Kardelen Kılınç, Interior III, 35x50cm, dijital kolaj, 2018

Interior III isimli çalışmada arka planda bulunan perde gerçek bir pencere görüntüsünden kesilip yapıştırılmış ve dantelden kesilerek gerçek bir perde görüntüsü verilmiştir. Çalışmanın sağ alt köşesinde ön planda bulunan masa ve çalışma lambası, orta planda kullanılan halı görüntüsü ve arka planda yer alan pencere görüntüsü mekanın derinliğini güçlendirse de, sağ üst köşede duvarın tavanla birleştiği noktada kullanılan kumaş parçası çalışmadaki derinlik etkisine zıt olarak çalışmanın üç boyut etkisini azaltır.



Görsel 139: Kardelen Kılınç, Interior IV, 45x50cm, karışık teknik, 2018

Görsel 139'deki çalışma ise dijital ortamda oluşturulup sonrasında kağıda aktarılmıştır. Dijital ortamda hazırlanan iç mekanda ön planında bulunan sallanan sandalye, gazete kağıtları ve sandalyenin kolunda duran bir kuş figürü bulunmaktadır. Teknik olarak dijital ortamda yaratılan iç mekanda bulunan kuş figürü iç mekanda bulunan diğer objelerin aksine canlı olan ve yaşayan tek öğedir. Çalışmanın arka planında bulunan pencereden gözüken ormana ait olan bu kuş figürü, İnsanların doğadan uzaklaşıp sıkışmış alanlar içinde kurdukları hayatlara ve diğer canlıların doğasına uygun olmayan yaşam ortamlarına taşınmalarına estetik müdahalelerle vurgu yapar.

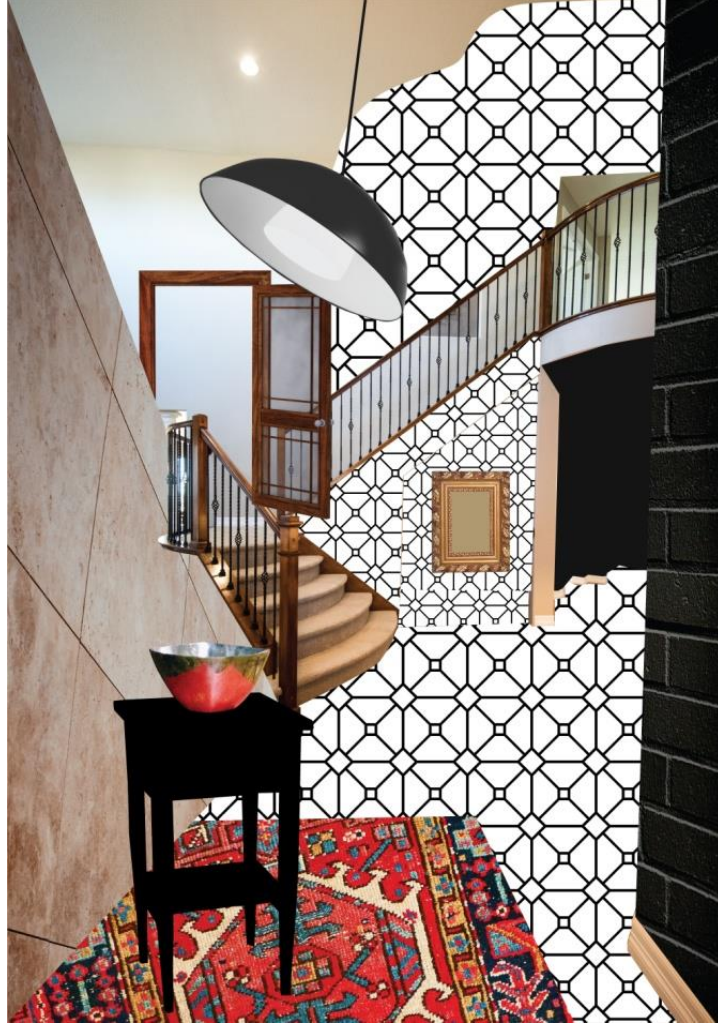


Görsel 140: Kardelen Kılınç, Interior V, 35x50cm, karışık teknik, 2018



Görsel 141: Kardelen Kılınç, Interior VI, 35x50 cm, karışık teknik, 2018

Görsel 142, Görsel 143 ve Görsel 144'deki çalışmalar dijital ortamında hazırlan sonra kağıda aktarılmıştır. Görsel 142'deki çalışma zihinde parçalanmış olan iç mekan görüntülerinin yine farklı bir iç mekanda kullanılarak kurgulanmıştır. Ön plan, orta plan ve arka plan şeklinde kurgulanan çalışma, gerçek nesnelerle gerçek nesne görüntülerinin bir arada kullanılmasıyla oluşmuştur. Görsel 144 ve Görsel 145 çalışmalarda dijital ortamda bir araya getirmiş olduğum farklı sınırsız ve savunmasız alanlar olan dış mekan görüntülerini yine sınırlı ve güvenli alanlar olan iç mekana ait eşyalarla birlikte kurgulandığım çalışmalardır.



Görsel 142: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018



Görsel 143: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018



Görsel 144: Kardelen Kılınç, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018

Eylem olarak farklı malzemelerden ürettiğim parçaların yeni düzen içinde bir araya gelmesiyle meydana gelen çalışmalarında, parçalardan bütünü oluşturma veya bütün içinden parça çıkararak kompozisyon için gerekli olan parçayı bulma kullandığım iki yöntemdir. Çalışmalarımın anlamlı kavramsal bütünlüğü; doğalarına uygun olmayan parçaların ekleme ve çıkarma eylemleriyle bir araya gelmesiyle oluşur.



Görsel 145: Kardelen Kılınc, İsimsiz, 70x100cm, dijital kolaj, 2018



Görsel 146: Kardelen Kılınç, 70x100cm, karton üzerine kağıt kumaş karton, 2018

Sanatsal bir devrim düzeyinde olan Modernist yaklaşımdaki kolaj ile kolaj çalışmalarım arasında anlam bakımından olmasa da eylem bakımından benzerlikler vardır. Algıları altüst eden Modernist kolaj yıkıcı, yapıcı ve aynı zamanda yenilikçidir. Fakat zamanla tüm bu uygulamalar öğrenilmiş bir bilgiye dönüşür, benzer bir yolla yeniden yıkıcı olamazsınız. Küçük bir çocuğa dünya yuvarlak ve uzay boşluğunda duruyor ve ona rağmen biz üzerinden düşmüyoruz dersek tüm bu olağanüstü büyüleyici bilgi onu etkilemez çünkü bu öğrenilmiş bir bilgidir ve etkisi zayıftır. Güncel bir kolaj çalışmasının modernist kolaj kadar yol açıcı olma olasılığının olduğunu düşünmüyorum.

Kolaj çalışmalarımındaki amaç, çağdaş sanatlarda sürekli bahsi geçen mekan konusuna, sanatın objesi olarak bakmayı hedeflemek ve aynı zamanda iç dünyanın bulunduğu mekanlardan ayrılışındaki parçalanmasını ifade edebilmektir. İç dünyamdaki bu parçalanışı ve değişimi yansıtabildiğim en etkili ifade dili kolajdır. Sanatsal uygulamalarımnda farklı malzemelerden yaratılan imgelerin gücü ve birlikteliği, yaratım gücünün olanaklarını zenginleştirir. İma olanaklarının sonuna kadar kullanıldığı boyanın yerini alan kolaj, her sanatçıda veya her malzemede farklı anlamlar üretilmesine olanak tanır. Kolajlarımda kullanmış olduğum kumaş, dantel ve kağıt gibi malzemeler ile imge üretimi bu olanaklardan sadece birkaçıdır.

SONUÇ

Tarihi yüzyıllar öncesine dayanan resim sanatı geçmişten günümüze birçok değişim yaşadı. 20. yy. resim sanatında en radikal değişimin yaşandığı dönemdir. Bu dönemde sanayileşmenin artması ve gelişen teknoloji her alanı etkilediği gibi sanatı da etkisi altına aldı; sanatçıların, değişen toplumsal yapının içinde kendilerini ifade edebilecekleri yeni arayışlar içine girmesine sebep oldu. 20. yy sanat akımlarından Kübizmin öncüleri Picasso ve Braque'nin buluntu nesneyi eserlerinde kullanmaları, sanatın bilinen tanımını değiştirdi. Hayatın içinde var olan nesneler, sanatta geleneksel pentür anlayışının yerini alarak, birçok sanatçının tercih ettiği sanatsal bir ifade aracına dönüştü.

Kübist sanatçıların endüstriyel malzemeleri resme dahil etmeleriyle doğan kolaj tekniği, pek çok sanat akımında sanatçılar tarafından bir ifade aracı olarak kullanıldı. Kolaj Kübizm öncelikli olmak üzere Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pop Sanat ve 1960 sonrası sanat akımlarında sıklıkla uygulanan tekniklerden biri oldu. Picasso'nun öncülüğünde gelişen kolaj tekniğinin ilk örnekleri sanatta estetik değerlere karşı çıkmazken; Dada akımı sanatçıları kolaj tekniğini politik amaçla ve sanatın estetik değerlerine karşı bir tavır olarak kullandılar. Dada akımının önde gelen sanatçılarından Duchamp'ın hazır nesneleri direkt sanat eseri ilan etmesi, nesnenin mekana uygun olarak kurgulanması ve sonraki süreçte mekanın kendisinin bizzat sanat eserine dönüşmesi, kolaj tekniğinin öncüllüğünde ve devamında gelişen sanatsal yaklaşımlar arasındadır.

Türk sanatında 1950'li yıllarda Soyut Sanatla birlikte tanınmaya başlayan kolaj tekniği bu dönemde Türk sanatçıların eserlerinde Batı'daki gibi değerdendiremedikleri gözlemlendi. Türkiye' de ilk olarak soyut sanatın öncüleri tarafından uygulanan kolaj, Postmodernizm ile birlikte multidisipliner bir anlayışla yorumlandı.

Bu bağlamda kavramların ön planda olduğu 1960'lı yıllarda, Altan Gürman'ın üç boyutlu nesneleri kompozisyonlarında kullanmasıyla daha yaygın olarak uygulanmaya başlandı. 1980'li yıllara gelindiğinde artan ulusal ve uluslararası sanat etkinleriyle birlikte Dünya sanatındaki gelişmeleri yakından takip etme olanağına sahip olan pek çok Türk sanatçı kolaj tekniği başta olmak üzere, farklı tekniklere eserlerinde yer verdikleri yeni bir süreç başladı. 1990 ve 2000'li yıllarda sanat dışı malzemenin, her türlü materyalin ve tekniğin sanatın kullanım alanında özgürce dolaştığı bir dönem yaşandı. Bu dönem yeni medyalar ile devam etmektedir.

Bilinen anlamıyla “kesme” ve “yapıştırma” eylemleriyle uygulanan kolaj tekniği, 2000’li yıllarda Türkiye’de daha çok dijital ortamda gerçekleştirilen manipülasyonlara dönüştü. Günümüzün sanat ortamında üretim yapan pek çok sanatçı, kolaj eserlerini dijital ortamda yaparken yada dijital ortamdan yararlanırken; bazıları ise geleneksel pentür anlayışıyla kolaj tekniğini bir arada uyguladıkları eserler üretmektedirler.

Bu çalışma kapsamında görüşülen sanatçıların pek çoğu kendisini kolaj sanatçısı olarak tanımlamak veya yaptığı çalışmayı kolaj olarak adlandırmak istemedi.

Tez çalışmasında “2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj Eser Üreten Sanatçıların Kolaj Eserleri” isimli bölümde yer alan sanatçıları kullanıkları temel mazemelere göre gruplamadığımızda; Sabire Susuz, Gülcan Şenyuvalı ve Ramazan Bayrakoğlu’nun tekstil temelli malzemeleri kullandıklarını, Saniye Dönmez, Ayça Telgeren, Ardan Özmenoğlu, Serkan Yüksel’in kağıt üzerine çalışmalar yaptıkları, Seydi Murat Koç, Müge Caferoğlu, Gizem İnce’nin sayısal ortamdan yola çıktıkları, Emre Meydan, Leyla Emadi, Sema Kayaönü’nün tuval üzerine akrilik veya yağlıboya tekniklerini uyguladıkları, Ayline Olukman’nın ise fotoğrafları kesip birleştirerek üzerine boyama yaptığı görülmektedir.

2000’li yıllar da Türkiye’de kolaj tekniğiyle üretim yapan sanatçıların, 20. yy’da üretilen kolaj eserlerde var olan anarşist ve yıkıcı özellikten uzaklaştığı gözlemlendi. Sanatçıların günümüz sanat piyasasının dinamikleriyle uyumlu bir anlayışta kolaj eserler ürettikleri görülmektedir. Müzik, video, sinema gibi pek çok disiplini dahil ederek üretimler yapan sanatçılar, 2000’li yıllarda kolaj tekniğini, kavram ve eylem bakımından teknolojinin sağlamış olduğu olanaklarla günümüz dinamiklerine uyarlamaktadırlar.

Kübizm akımıyla sanata dahil olan, malzemeyle birlikte sanatçının el becerisine dayanan sanat anlayışını yerle bir eden kolaj tekniği, tarihsel süreç içinde farklı akımlarda ve sanatçılarda kimliğini ve kendi kurallarını oluşturdu.

Bu araştırma, Kolaj’ın 2000’li yıllar da Türkiye’de pek çok sanatçı tarafından uygulanan ve varlığını özgün bir şekilde sürdüren önemli bir ifade aracı olduğunu göstermektedir. Araştırmacı tarafından yapılan özgün çalışmalarda geleneksel yöntemlerle birlikte dijital yöntemlerin harmanlandığı kolaj eserlerin, dokusal zenginlik yaratmak isteyen sanatçılara ve kolaj tekniğinin tarihsel süreç içinde geçirdiği anlamsal ve eylemsel değişimi inceleyecek araştırmacılara yol açıcı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, *Pop Sanatı*, 6. C., S. 1210/1213, İstanbul: Görsel Yayınlar, 1984.
- ALTAN Adalı, “*Kolajın Tarihsel Oluşumu*”, S. 4, İstanbul, Sanat Toplumbilim, 1996.
- BERGER John, *Picasso ’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, 5. b., çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları 2010.
- BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı*, 132 S., 3. Baskı, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- ÇAKIR AYDIN Mukadder, *Sanatta Eleştirelilik*, 1. b., İstanbul: Beta Basım, 2002.
- DOLMACI Sevil, *Amerikan Rüyası: 1945-1960 Arasında Yoksulluktan Zirveye Çıkan Ressamlar*, hangi yayın, 2015.
- ERİNÇ Sıtkı M., *Zeki Faik İzer, 1905-1988*, Ankara: Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1990.
- EROĞLU Özkan, *Özdemir Altan*, C. 2, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2000.
- GİDERER Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.
- HAMİLTON Richard, *Sanat Atlası*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2013.
- HERBERT Read, *Modern Sculpture: A Concise History*, London, 1994.
- HODGE Susie, *50 Sanat Fikri*, çev. Emre Gözgü, Domingo Yayın, 2016.
- İPŞİROĞLU Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*, 3.b., İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.
- İREPOĞLU Gül, *Zeki Faik İzer*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel Toplumsal Siyasal Dönüşüm*, Akbank Yayınları, 2014.
- KRAUSSE Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptacıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005.
- KÜLAHLIOĞLU Can Eren, *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları*, İstanbul: Piramit Film Prodüksiyon Yapım ve Yayıncılık, 2014
- LYNTON Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 2. Baskı, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

OVALIOĞLU İlhan, *Arşivin Rengi Osmanlı Belgelerinde Ebru ve Etiket*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.

RAGON Michel, *Modern Sanat: Vivet Kanetti*, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2009.

SMİTH Ray, *Sanatçının El Kitabı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004.

SÖZEN Metin, Uğur TANYELİ, *Sanat Kuram ve Terimler Sözlüğü*, 3.b., Remzi Kitabevi, 1994.

ŞENYAPILI Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara: Metu Pres, 2003.

TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

TOPÇUOĞLU Nazif, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: YKY, 2000.

TOPÇUOĞLU Nazif, *İyi Bir Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*, 1. b., İstanbul: YKY, 1992.

TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 7. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

TURANİ Adnan, *A History of Turkish Painting*, İstanbul: Satibat Yayınlar, 2004.

TURANİ Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 3. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 7. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

TZARA Tristan, *Modernizmin Serüveni*, çev. Sema Rıfat, der. Enis Batur, İstanbul: YKY, 1998.

YILMAZ Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınları Sanat Dizisi, 2009.

Dergi ve Makale

ERGÜN Cemil, “Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, C. 1, S. 3, 2012, s. 5-19

GÜRSOYTRAK Hakan, “Ay’da ki Ayakkabılar: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı”, *Genç Sanat Dergisi*, Mayıs Sayısı, 2003, s.105.

KAPLANOĞLU Lütfü, "Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj", *Erzurum Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, S. 13, 2008, s. 98.

KELLY Edward T., “Neo-Dada: A Critique of Pop Art”, *Art Journal Dergisi*, C. 23, S. 3, 1964, ss. 192-201.

- KOZLU Duriye, “Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış”, *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 2, 2011, s. 149.
- NOYAN Meltem, “Kolaj Asamblaj Ready-Made”, *Genç Sanat Dergisi*, S. 86. 2001, s. 16.
- OSKAY Alev, “Kübist Kolajlar”, *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, S. 3, s. 51.
- ODABAŞ Osman, “Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S. 10, s. 39.
- YASA YAMAN Zeynep, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”, *İstanbul Toplum ve Bilim Dergisi*, S. 79., 1998, ss. 94-136.

Tezler

- AYGÜL Levent, *Günümüz Vitray Sanatında Biçim ve İçerik Analizi*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.
- BAŞARAN Zehra, *Resim Eğitiminde Parça-Bütün İlişkisi Açısından Kolaj Tekniğinin Önemi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2006.
- CAFEROĞLU Müge, *Grafik Tasarımda ‘Kendin Yap/ Tasarla’ Dış Yaklaşımı Ve Geleneksel Yöntemlerle Post Dijital Arayışlar*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.
- ERDOĞAN Ferah Nur, *İlköğretim Okullarında (6., 7. ve 8., sınıflarda) Kolaj Tekniğinin Eğitime Katkısı*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2007.
- ERDOĞAN Zeynep, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Malzeme ve Anlam İlişkisi* (Seminer), Mersin: Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, 2018.
- GENÇ Adem, *Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözülmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Doktora Tezi) İzmir: Ege Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, 1983.
- GÜVENSOY Deniz, *Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- ÖZAYTEN Nilgün, *Batı’da Obje Sanatı Kavramsal Sanatı Post Kavramsal Sanat ve*

Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1992.

ÖZTÜRK Suzan, *Resimsel Öğe Olarak Parçalılık Biçim ve Kolaj İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

SÜRMELİ Kader, *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*, (Yüksek Lisans Tezi), Malatya: İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 2012

YILMAZ Serdar, *1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri*, İstanbul: Kemerburgaz Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, 2012

İnternet Kaynakları

<https://tr.scribd.com/document/23283244/kolaj-tarihine-giris-introduct>

<http://sozluk.gov.tr/>

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1884_300299023.pdf

<https://sanatsozlugum.blogspot.com/2013/06/assemblage.html>

<http://fotografneyianlatir.blogspot.com/2009/10/hyatin-iki-yuzu.html>

<http://zirvehaberajansi.com/fotografin-tarihi-ve-osmanliya-fotografin-gelisi/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/prousttan-arta-kalanlar-iii/1704>

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275121>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-fotomontaj/2977>

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/92464>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hiro%C5%9Fima>

<https://tr.scribd.com/document/104649643/Richard-Hamilton-Evlerimizi-bu-kadar-farkl%C4%B1-bu-kadar-ho%C5%9F-k%C4%B1lan-ne>

http://www.academia.edu/36951373/%c3%87a%c4%9fda%c5%9f_t%c3%bcrk_resim_sanat%c4%b1nda_malzeme_ve_anlam_%c4%b0li%c5%9fkisi

www.ozkaneroglu.com

<http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html>

http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_4d.html

<https://www.merdivenartspace.com/2019/02/21/bebegi-kundaklamak-gulsun-karamustafa/>

<http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>

<https://onedio.com/haber/narsisizmin-doruklarinda-yasamak-kendiyle-evlenen-turk-sabire-susuz--518452>

<http://www.beyazart.com/sanatci/Ramazan-Bayrako%C4%9Flu>

<https://bubirsanattarihidersidegildir.wordpress.com/2012/12/04/ramazan-bayrakoglu/>

[file:///C:/Users/win7/Downloads/katalog-glc9-10%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/win7/Downloads/katalog-glc9-10%20(1).pdf)

<file:///C:/Users/win7/Downloads/katalog-glc9-10.pdf>

<https://www.haberler.com/uykudan-once-masallar-sergisi-acildi-11709723-haberi/>

<http://www.seydimuratkoc.com/>

<http://www.kulturmafyasi.com/vertigo-ve-yercekimi/>

<http://artlog.art50.net/sanaticilarla-sahne-arkasi/emre-meydan-roportaji/>

<https://www.zilbermangallery.com/genc-yeni-farkli-vii-e191-tr.htm>

<https://www.masseyklein.com/aylineolukman>

<http://cargocollective.com/aylineolukman/PAINTINGS/About-Ayline-Olukman>

<http://alanistanbul.com/turkce/gecmis-olanaksiz-tutku-ayline-olukman>

<https://www.fisheyemagazine.fr/en/scheduled/portfolios/ayline-olukman-about-the-mirror/>

<http://www.diken.com.tr/sanatci-ardan-ozmenoglu-sanat-dunyamizda-fazla-makyaj-ve-abarti-var/>

http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/bienal-sanatcisi-degilim?fb_comment_id=10150290848262199_18914632

https://www.youtube.com/watch?v=tsa_gZ2MU_k

<http://sanatonline.net/guncel-sanat/ayca-telgeren-roportaji-sanatcinin-eli>

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/leyla-emadi-yeni-eserimin-konusu-cok-ve-bos-konusanlar-27494890>

<http://www.artfulliving.com.tr/gundem/absurt-ve-eglenceli-kolajlar-i-6326>

<http://oldmag.net/2015/03/11/kim-gizem-ince+>

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Kardelen Kılınç
Tez Adı	2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE KOLAJ: SANATÇILAR VE UYGULAMALAR
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Resim Anasanat Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Tez Danışman(lar)ı	Doç. Sezin TÜRK KAYA
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) izni	☐ Tezimden fotokopi çekilmesine izin veriyorum ☐ Tezimin sadece içindekiler, özet, kaynakça ve içeriğinin % 10 bölümünün fotokopi çekilmesine izin veriyorum ☐ Tezimden fotokopi çekilmesine izin vermiyorum
“	☒ Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 24.09.2019
İmza : 