



T.C.

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM VE BASKI SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN SANATTA KOLAJ VE ÖĞESEL PARÇALILIK UYGULAMALARI

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Erol Murat YILDIZ

Hazırlayan

Erdem AYVAZ

GİRESUN

2019

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 05.08.2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlilik öğrencisi Erdem Ayvaz 'ın Modern Sanatta Kolaj Ve Ögesel Parçacılık Uygulamaları başlıklı tezini incelemiş olup aday 05.08.2019 tarihinde, saat 11:00 de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doc.Dr Nihat Sezer Sabahat	
Üye	Dr.öğr Üyesi Erol Murat Yıldız	
Üye	Dr.öğr Üyesi Gülcan Başar	
Üye		
Üye		

ONAY

05/08/2019

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Tezli Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “MODERN SANATTA KOLAJ VE ÖĞESEL PARÇACILIK UYGULAMALARI” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/09/2019

Erdem AYVAZ

ÖNSÖZ

Öncelikli olarak tezimin yazımından sunumuna kadarki her türlü süreçte bana desteğini ve yardımını esirgemeyerek, beni cesaretlendiren çok değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Erol Murat YILDIZ'a minnetimi sunmayı borç bilirim.



ÖZET

Eski çağlardan gelen resim sanatı, belki ihtiyaçtan, beklide estetiklik ve görsellik olarak yapılmaya çalışılmıştır. Endüstrileşme ile beraber gidilen Modern Çağ günlük yaşamda daha fazla farklı ürünler getirirken, resim sanatçıları da bu farklılığı çalışmalarında kullanmaktan kendilerini alıkoyamamışlardır. Tam olarak bu hedeften yola çıkarak ilk olarak Kübizm’le sanat tarihine giren ve 20. yüzyıla adını yazdıran öge parçacık kolaj teknikleri bu tezin konusunu oluşturmaktadır.

Bir çok kişinin bu konu üzerinde yaptığı araştırmaların hepsinde kolajın eğitimdeki yerinden bahsedildiği, kolaj resim sanatındaki etkisine hatta Türk sanatçıların bu teknikleri gerektiği kadar kullanmadığı sonucu çıkmıştır. Kolaj sanatının etkileriyle giderek mekânlarında sanat nesnesine haline çevrilmesi konusunun pek fazla değinilmediği de anlaşılmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, literatür taramasına başvurulmuş, betimsel yöntem kullanılmıştır ve elde edilen verilerin değerlendirilmesi sonucunda durum tespiti (case study) yapılmıştır. Sonuç olarak kolaj tekniğinin ülkemizde ve modern sanatın merkezi konumunda olan farklı ülkelerde sıklıkla kullanılan bir yaklaşım olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kolaj, Parçalılık, Biçim, Malzeme

III

ABSTRACT

The art of painting dating back to ancient times was perhaps tried to be made of necessity, or it was perhaps made for aestheticism and visuality. While the Modern Age, which was entered into through industrialization, brought more diverse products in daily life, painting artists could not keep themselves from using this diversity in their works of art. On the quite basis of this aim, the item, particle, and collage techniques that appeared in the history of art along with Cubism for the first time and left its mark on the 20th century are the subject of this thesis.

In all of the research studies carried out on this subject by many people, it has been concluded that the place of collage in education is discussed but its effect on painting is not mentioned and the Turkish artists don't even use these techniques enough. It has also been understood that the subject of transforming the space gradually into an art object through collage effect is not discussed much.

In this study in which qualitative research methods were used, literature review was applied, descriptive method was used; and as a result of the evaluation of the data obtained, a case study (an assessment) was conducted. As a result, it has become evident that the collage technique emerged as an approach frequently used in Turkey and in different countries which are at the center of modern art.

Key words: Collage, Fragmentation, Format, Material

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Durumu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sınırlılıklar.....	3
1.5. Araştırmanın Yöntemi	3
1.6. Evren ve Örneklem.....	3
1.7. Tanım ve Kısaltmalar	3

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1. Modernizmin Ortaya Çıkışı ve Modernizm	5
2.1.1. Modern Sanat	7
2.1.2. Modern Sanat Akımları.....	11
2.2. Postmodernizm.....	14

2.2.1. Postmodern Sanat	17
2.2.2. Postmodernizmin Resim Alanına Etkileri	20

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOLAJ TEKNİĞİNİN KULLANIMI VE MODERN SANATA GİRİŞİ..... 22

3.1. Kolaj Tekniğın Tanımı	22
3.2. Kolaj Tekniğının Genel Özellikleri	26
3.3. Dünya’da Sanat Tarihinde Kolaj Tekniğı	26
3.3.1. İlk Çağlarda Sanat	26
3.3.2. Orta çağlarda Sanat	27
3.3.3. Kübizm ve Kolaj Tekniğı	28
3.3.4. Soyut Sanat ve Kolaj Tekniğı	32
3.3.5. Dadaizm ve Kolaj Tekniğı	33
3.3.6. Günümüz Sanatı ve Kolaj Tekniğı	37
3.3.7. Pop Art Sanatı ve Kolaj Tekniğı	38
3.4. Türk Resimlerinde Kolaj Tekniğı	39
3.5. Türk Ünlü Ressamların Kolaj Çalışmaları Örnekleri	42
3.5.1. Lütfü Günay	42
3.5.2. Sabri Berkel	46
3.5.3. Zeki Faik İzer	48
3.5.4. Altan Gürman	49
3.5.5. Özdemir Altan	52

VI

3.6. Yabancı Ünlü Ressamların Kolaj Çalışma Örnekleri.....	54
3.6.1. Eduardo Luigi Paolozzi	54
3.6.2. Robert Rauschenberg	56
3.6.3. Richard Hamilton	57
3.6.4. Andy Warhol	58
3.6.5. David Hockney.....	60

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİMSSEL ÖĞE PARÇALILIK VE KOLAJ İLİŞKİSİ.....	62
4.1. Resimsel Öge Parçalılık Tanımı.....	62
4.2. Kolaj ve Parça	63
4.3. Parçalı Yaklaşımın Kavramsal Kaynağı.....	64
4.4. Sanatta Yeni Gerçeğin Hızasında Parçalı Yaklaşımlar	69
4.5. Kolaj ve Parça Örnek Çalışmaları	63
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA	80

RESİMLER LİSTESİ

RESİM 1: Carlo Carra - Natürmort 20. yy.....	9
RESİM 2: Piet Mondrian 20. yy.	10
RESİM 3: Caspar David Friedrich, Sisler Üzerindeki Gezgin, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1818.....	13
RESİM 4: Max Weber, Kadın Bahçesi,	15
RESİM 5: Robert Rauschenberg, Aralık Çalışması.....	17
RESİM 6: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar Tablosu	21
RESİM 7: Noin Ula'da Bulunmuş Aplike Tekniğinde Keçe Örtü	23
RESİM 8: Sedefli Beşik, Osmanlı, İstanbul işi 19. Yüzyıl, Kakma Tekniğiyle.....	24
RESİM 9: Meliha Altay, Katı Tekniğinde	25
RESİM 10: Picasso ve Braque Kamanlı Ölü doğa Çalışması.....	29
RESİM 11: Antoni Gaudi, Mozaikle Kaplanmış Koltuk Çalışması	32
RESİM 12: Francis Picabia, Dada Eseri	34
RESİM 13: Marcel Duchamp, Sandalyeye Uzanmış Nü Eseri.....	35
RESİM 14: Jean Arp Tzara'nın Portresi	36
RESİM 15: Lütfü Günay, Duvarı Afiş Yaşantısı (1969).....	43
RESİM 16: Lütfü. Günay, Paslanmanın Direnişi (1986).....	45
RESİM 17: Lütfü Günay, Tuvalin Arka yüzü.....	46
RESİM 18: Sabri Berkel	47
RESİM 19: Zeki Faik İzer, Kağıt Üzerine Kolaj	49
RESİM 20: Altan Gürman, Montaj 5, 1967, Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel	51
RESİM 21: Altan Gürman, Montaj 4,1967, Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel	52
RESİM 22: Özdemir Altan "Kolaj ve Üç Boyutlular" Dönemine Ait Bir Çalışma,	53

VIII

RESİM 23: Özdemir Altan, Çok Kişiyile Pano Çalışması,1998.	54
RESİM 24: Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim, (I was a Rich Man's Plaything) Eduardo Paolozzi,1947, İllüstrasyon.....	55
RESİM 25: Robert Rauschenberg, Retroactive I, Kolajı	56
RESİM 26: Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”	58
RESİM 27: Andy Warhol, Double Elvis, Serigrafı,	60
RESİM 28: David Hockney	61
RESİM 29: Otoportre, 2011, 130x113 cm, Kalbur Teli, Kâğıt, Kola Kutusu, Deri Kumaş.	73
RESİM 30: Resim 29, Ayrıntı.....	74
RESİM 31: Resim 29, Ayrıntı.....	74
RESİM 32: Otoportre, 2011, 130x 113cm, Kalbur Teli, Kola Kutusu, Kumaş, Kâğıt.	75
RESİM 33: Resim 32, Ayrıntı.....	76
RESİM 34: Resim 32, Ayrıntı.....	77

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi için önemli bir olay olan sanat tarihin her noktasında varlığını hissettirmiştir. Bu olgu, bireylerin yaşayış şekillerini, hayata olan bakış açılarını, sanat şekillerini ve sanata olan yaklaşımlarını değiştirmiş, sanat döneme ve topluma göre çeşitli farklılıklar göstermiştir.

Sanat, insanın kedisıyla yüzleşmesi ve kedisini sorgulaması ile geçmişten günümüze kadar araştırılıp tartışılan bir konudur. Araştırmalar göre sanatın nedir? soruna söylenen ilk cevap, “yansıtmı, benzetme, taklit olarak görme ve aktarma” diyerek yanıtlanmıştır.

Sanatın ortaya çıkış sürecinde bireyin yaşadığı duyguları kendine kurguladıktan sonra başkalarının da hissetmesi için, kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanatın ortaya çıktığı söylenmektedir. Hegel’e göre; salt felsefe değil din, hukuk, bilim ve sanat da belli bir dönemin ve zamanın doğal ve zorunlu ürünüdür.

Eflatun’un sanata bakışı, sanatçının işi ve hedefi dünya güzelliklerini görmesiyle ve gördüklerini idealara genişletmek, yaptığı eserlerine yansıtmak hatta benzerini gerçekleştirmek olduğunu ifade eder. (Ersoy, 2002:5).

Sanatçı, sanat yapıtını oluştururken mutlaka dış dünyadan etkileşimlerini yansıtır. Sanatçının her daim algıları açıktır. Çevresinde gördüğü, duyarsız kalamadığı her olgunun üzerine gider. Sanatçı için eseri, en açık gerçekliğidir. Bu bağlamda kendi gerçekliğini ortaya koymak ister. Yaratma edimine geçmeden önce algıladıklarını, kafasında tasarlar. Düşüncelerinde var olanları aktarabilmesi için de biçim verme yoluna gider. Gün geçtikçe değişen ve her gün daha fazla biçim değiştiren sanata yorum verme arayışları, her sanatçı için zor ve sancılı bir süreçtir. Kafasında kurguladığı şeye biçim ve varlık kazandırmak için malzemeye ihtiyaç duymaktadır.

Her sanatçının malzemesi farklıdır. Heykeltıraşın malzemesi taş, ressamın ki boya, şairin ise sözcüklerdir. Ama asıl burada bahsetmek istenilen, malzemenin çeşitliliği ve farklılığından kaynaklanan durumlardır.

Bu tez çalışmamızda sanatın farklı bir görsel resimsel öge parçalılık ve kolaj ilişkisi ele alınmıştır. Bölüm 1’de çalışmamızın girişi ve alt problem başları oluşturmaktadır. Bölüm 2’de modern ve postmodern kavramları ve modern sanatın alt başlıklarına yer verilmiştir.

Bölüm 3’de ele alınan kolaj konusunu destekleyen resimsel çalışmaların ayrıntılı olarak açılımları yer alacaktır. Türk sanatçıları ve yabancı sanatçıların yaptıkları çalışmalar karşılaştırılmıştır.

Bölüm 4’te, biçimin ve resimsel öge olarak parçalılığın tanımıyla beraber, bu iki kavramın kolaj ile bağlantısına ver verilmiştir. Gerçekte başka bir biçimde hizmet eden parçaların, kolaj vasıtasıyla nasıl bir sanatsal olguya dönüştüğünü, parçaların nasıl bir bütünlük oluşturduğunu ve bütünlüğün yanı sıra parçaların kendi başına da anlamlar içerdiği üzerinde durulmuştur.

1.1. Araştırmanın Durumu

Çok eski dönemlere kadar uzanan resim sanatı, insanların bir takım olayları anlatmanın en sade halini temsil etmesinden dolayı vazgeçilmez olmuştur. İlk resim çalışmalarının bulunmasının üzerinden binlerce yıl geçse de sanat kavramını sorgulayan insanlar yeni arayış yollarına başvurmuşlar ve klasik resim arayışını yıkmayı hedeflemiş, çalışmalarında kullandıkları malzeme ve yöntemlerle sınır hatları belirsiz olan sonsuz bir özgürlüğe yöneltmişlerdir.

Günümüz teknolojisinin yenileşmesiyle, sanatçılar da yaptıkları çalışmalarda değişimlere gitmişlerdir. Yenileşmelerin devamında tekniklerini ve malzemeleri değişik biçimlerde çalışmalarına yansıtan sanatçıların, sanatın ortaya çıkmasına neden olan fikirlerinin gelişim göstermesini sağlamıştır. Sanatçılar çalışmalarında, yenileşmenin sunduğu değişimler sayesinde halihazırda kullanılan kolaj yöntemini de değişik yöntemlerde gerçekleştirmişlerdir.

Parçalılık yaşamın her kesiminde olduğu gibi sanatta da yerini almıştır. Parçalılık ayrışıklıkla belirlenen bir durumdur. Her yeni parça yeni bir yaratma gibidir. Kolajı oluşturduğumuzda bu her farklı söylem, yeni bir yapılanma içerisine girerek yeniden farklı bir oluşum içerisine girer.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı kolaj ve ögesel parçalılık uygulamalarının modern sanat üzerindeki etkilerinin incelenmesidir. Bu dönemde oluşan yeni sanat yaklaşımları konu, teknik ve uygulamalar açısından ele alınmıştır. Batı'daki sanat yaklaşımlarının etkisi, kolaj tekniğinin yanında diğer kolaj ögesel parçalılık tekniklerine yönelen sanatçılar ve yapıtları, kurumsal bir çerçevede incelenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma kolaj tekniği ve öge parçacılık gibi tekniklerin kullanımının modern sanata ve günümüz sanatına etkilerini incelemek adına önemli bulunmuştur.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma modern sanatın egemen olduğu 20. y.y'da oluşan kolaj tekniği ve ögesel parçacık yaklaşımının sanata etkileri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel yöntemlerinin kullanıldığı, literatür taramasına başvurulmuş, betimsel yöntem kullanılmıştır ve elde edilen verilerin değerlendirilmesi sonucunda durum tespiti (case study) yapılmıştır.

1.6. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, modern sanatta kolaj çalışmaları oluşturmaktadır. Örneklemi ise; Türk sanatçıların modern sanatta yaptıkları kolaj çalışmaları ve ögesel parçalılıktan oluşturmaktadır.

1.7. Tanım ve Kısaltmalar

‘‘*Kolaj*’’: Sanatçının elinde olan farklı, basılı, çizili veya fotografik malzemeyi, bir alanın yanına yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde birleştirilmesiyle ortaya çıkan sanat çalışmasıdır.

‘‘*Modernizm*’’: Terim olarak sosyoloji bilimine aittir. Modernizm batı dünyasında keşifler, r nasans ve reform süreçlerinden sonra 16. ve 17. yüzyılda başlayan bir fikir hareketidir.

‘‘*Postmodernizm*’’: ‘‘Modernizmin ilerisi ve yanı manasında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır ve modern fikirlere ve kültüre özgü temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve bunların yansımasıyla birlikte yürütülmektedir’’.



İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Modernizmin Ortaya Çıkışı ve Modernizm

Modernizm, modern yolları izleyen ve aynı zamanda modernî destekleyen kişiyi de belirten Aydınlanma ile gerçekleşen entellektüel dönüşümün yarattığı dünya görüşünü ifade etmektedir. Modernizm aynı zamanda hümanizmayı, bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade ederken demokrasi üzerine temellenmektedir. 19. yüzyılda kapitalizmin dinamiklerinin ve bunalımlarının ortaya çıkardığı sürekli değişim ve yenilenme düşüncesi Marksist modernizmi olarak belirtilebilir (Kahraman, 2002:1).

Sanatta ve fotoğrafçılıkta modernizm, modernite olarak bilinen ve Aydınlanma'dan (yaklaşık 1687-1789) günümüze kadar uzanan büyük bir dönemin ancak küçük bir parçasıdır. Erken modernite, entelektüel bakımdan, bilimin dünyayı kurtarabileceği ve akıl yoluyla evrensel gerçeklerin temelini oluşturduğu bir kurum kurulabileceği inancıyla tanınır. Siyasi liderler, gerçeği ortaya çıkaran bilim ve akım kullanılmasıyla adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzen kurabileceklerini düşündüler. Bu inançlar Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerini besledi. Modernitenin başlıca hareketleri ve olayları, demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve kentleşmedir. Özgürlük ve bireysellik modernitenin yükselen bayraklarıdır (Barrett, 2012:223).

“Modernizm” batılı güçlü devletlerin, gelişmekte olan devletleri zorlama ifadesini taşımaktadır. Bu anlamda modernizm kelimesi, “toplumsal dinamiklerin aktif hale geldiği yeni bir formu ortaya çıkarmaktadır” (Yılmaz, 1995:37).

Postmodern olan aşın geniş olsa da ve sözcükler bazen birbirine taban tabana zıt şeyler için kullanılsa da temel olarak Aydınlanma'dan itibaren başlayan ve artık miladını doldurmuş olan modern dönemin algısına dayanır ve bu modern dönem bilgide, sanatta, teknolojiye ve aynı zamanda insan özgürlüğünde ilerleme fikrine bağlılık ve tüm bunları gerçekten özgürleşmiş bir topluma götüreceği düşünülüyordu (Lyotard, 1991:72).

Postmodernist toplum eleştirmenleri modernistlere eşitlikçi ve adil bir toplum kurmadaki başarısızlıkları yüzünden karşı çıkarlar. Postmodernistler modernistleri, monarşi altında köylülerin çektikleri sefalet, daha sonra sanayileşme adı altında işçilerin ezilmesi, kadınların kamusal alandan yalıtılması, ekonomik ve dini nedenlerle emperyalistlerin başka ülkeleri sömürgeleştirmesi ve yerli halkın yok edilmesi gibi olgular yüzünden eleştirirler. Postmodernist sanatçılar eserlerinde bu toplumsal konuları işlerler (Barrett, 2012:224).

Postmodernistler ilerleme olanakları ile geleceği olumlu yönde etkileme yeteneği hakkında modernistlerden daha kötümser ve bireyin özgürlüğü ve aklın toplumsal sorunları çözme gücü konularını da çok daha kuşkucudurlar. Kriminoloji, felsefe ve edebiyat eleştirisi gibi çok farklı disiplinlerde üretim yaparak postmodern düşünce üzerinde büyük etki bırakan Fransız kültür eleştirmeni Michel Foucault, bilginin iktidar demek olduğunu ve genellikle iktidar sahibi bir azınlık tarafından çoğunluğa neyin doğru, neyin gerçek, olduğunu dayatmak için kullanıldığını savunuyordu (Barrett, 2012:224).

Postmodernistler resimlerle beraber çok çeşitli şeylerin yazı olduğunu tanımlar hatta bütün yazıların tartışmalı okunmasını dile getirir. Postmodernistlerin yazı tanımı modernistlerin eser tanımından değişiktir. Eser tekdir, bir sesten konuşur o da sanatçının sesidir, bu yüzden okuru yazara ait olan tek bir değeri aratmaya sürükler.

Postmodernist kişiler, bir yazının çeşitli söyleme (yorumlar ve anlayışlar) arzulanır bir şeydir; tek bir okuma tam ve kesin olamaz. Ayrıca okumak basitçe tüketim olarak değil, üretim olarak görülmelidir. Okumak “üretken bir etkinliktir, anlamın yapımıdır, elbette bu okunan metnin rehberliğinde olur, ama onun tarafından manipüle edilmez. Yazmanın da kendisinden önceki metinlerin rehberliğinde ve onlar tarafından beslenerek yapılan bir etkinlik olduğu fark edilmelidir. Yazar, her zaman okur ve okur, her zaman yazar” (Scholes, 1985:1-2).

Sosyolog Todd Gitlin 1988’de günlük deneyimden örnekler vererek postmodernist olarak gördüğü ve eleştiriye gereksindiklerini düşündüğü insanları, yerleri ve şeyleri listeliyor: Robert Rauschenberg’in serigrafileri, Warhol’un çoklu imaj resimleri ve Sherrie Levine’in klasik fotoğrafların fotoğrafları, yapısalcılık ve post yapısalcılık bir arada bulunur ve dünyaya anlam katmanın zıt yollarını savunurlar.

İkisi de bugünün fotoğraf kuramı ve eleştirisi üzerinde etkilidir. Yapısalcılık modernisttir, şöyle ki, alta yatan kodları, sistemleri ya da yapıları arayan yapısalcılar, toplumsal ilişkiler ve dünya hakkında nihai gerçeklere ulaşabileceklerine inanırlar. Örneğin Claude Levi-Strauss, toplumsal kodların altında yatan sistemleri ortaya çıkarmak için yapısalcı antropolojiyi geliştirdi. Bilimsel gerçeklerin peşinden koştu. Derrida gibi post yapısalcılar ise nihai hakikatlerden kuşku duyar ve hakikatin tarihsel olarak bağımlı ve her zaman kısmi olduğuna inanırlar. Bu yüzden post yapısalcılar postmodernisttirler (Barrett, 2012:225).

2.1.1. Modern Sanat

Modern, her zaman uygar fikirleri, yeni olanı dile getirmekte ve tradisyonel değil manasına gelmektedir. Çağdaş zanaat da benzer ifadede tradisyonel değil, en modern zanaat çalışması olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple, başka bir manada *‘‘yaratıcılıktan uzaklaşmayı, akademikleşmiş modern anlayışı da ifade etmektedir’’* (Turani, 2004:96).

Diyalektik materyalizm teorisi daha başka bir açıklama getirir. Bizim oluşumumuz içinde gün ve gece yerine, zengin ve yoksulu koyar. Asil ve işçi sanatın üslupsal değişimlerini harekete geçiren güç olarak değerlendirilir. Eğer modern sanatçının toplumdan soyutlandığını düşünürsek, bunu modern sanatın bir özelliği olarak kabul etmeliyiz.

Modern sanatın ortaya çıktığı dönemde de, ekonomik gelişmelerin önemi vardır. Varlığın, zenginliğin azalması, özel sanat koruyucularının yavaş yavaş azalmasına sebep olmuştur. Özel koleksiyonerler, bir süre daha sanat yapıtlarını almaya devam etmişler, bazıları da sanat patronluğunu sürdürmüş olmakla beraber, bunlar artık saray, kilise veya şatolar gibi sanatçıları daha uzun zaman idare edememişlerdir. Modern sanatçıların zevkleri değişmiş, hatta giderek güçlenmiştir. Koruyucular sanatçılara bağlanmıştır. Yani sanatçıların patronlar yer değiştirmiştir. Artık modern sanatçı medyaya esir olmuştur (İpşiroğlu, 1979:45).

Sanatçılar estetik kuralları açıkça ortaya koymadan kendi duyarlılıklarına dönmüşlerdir. Modern sanatın gelişimi üzerine en önemli ve devamlı etki, fotoğrafın keşfedilmesi ve fotoğraflarla reproduksiyonlar yapılması olmuştur. Böyle seri şekilde keşiflerin ekonomik sonucu olarak halk, plastik sanatları ucuza elde etmeye başlamıştır. Bunlar da yeteri kadar estetik değere sahip değildir. Fakat aşağı düzeyde duyarlılık için yeterli olmuştur. Bunun sebebi de, kitle eğitimi ve kitle üretimidir. Bu faktörlerin sanatçı üzerindeki etkileri daha çok içsel olmuştur. Edebiyattaki çok incelikli imgeler, yaratıcı illüstrasyonları çağırıştırılmıştır. İllüstrasyon ile yorumlama arasındaki açık farklar, imge ile sembol arasındaki farkın ipuçlarını vermektedir. Modern sanat akımlarını anlamının esasını da bu fark oluşturur (Klee, 1986:105).

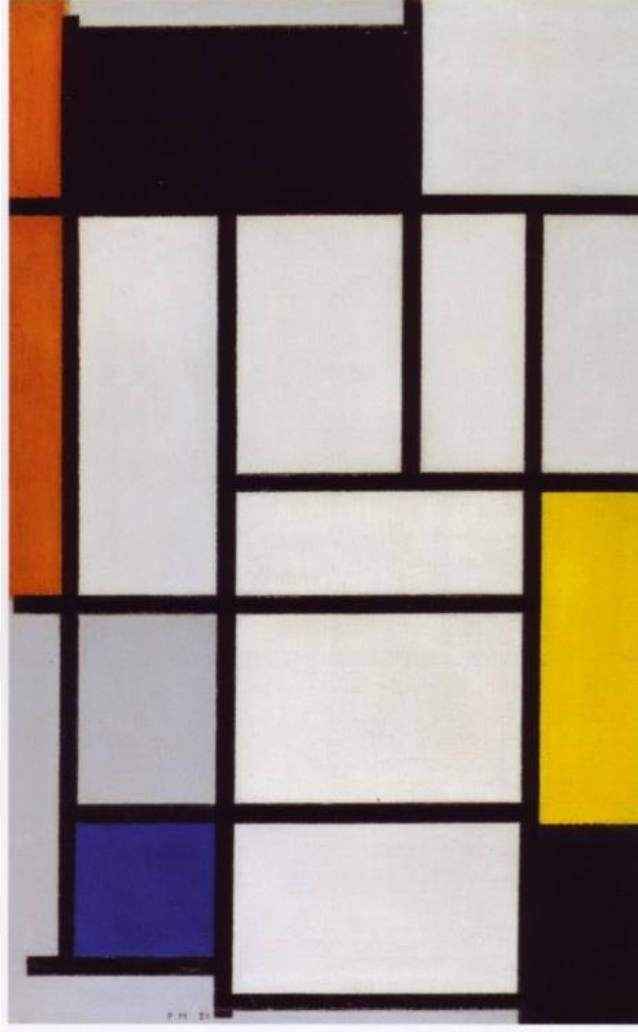
Genel olarak, her dönemde düşünce ve fikirlerinin dalgalanmaları, ekonomik ve sosyal eğilimlerle belirlenir. Sanat yapıtı da bu etkilerden kurtulamaz. Buna ilave olarak sanat yapıtı, klasik ve romantik, realist veya sembolisttir. Bu sanatçının bireysel kontrolünün dışında oluşacaktır. Hatta sanat yapıtının yapısı (kompozisyon, üslup) sosyal ilişkilerle belirlenen moda zevke de uyabilir. Fakat tüm bu ölçülemez güçlerle sanat gelişme noktasına gelir, çeşitli yaratıcılık özgünlüğün içinde çizginin gücünün sonucu olarak ortaya çıkar. Diyalektik materyalizm, modernizm için sosyal etkenlerin belirleyici olduğunu savunur. Fakat sanattaki ölçü, fizikte olduğu gibi devamlı olmayabilir. Özgünlük kavramının incelenmesi, bunun anlamını açıklayıcı olacaktır (Mülayim, 1989:91).

Modern sanat için sık sık vurgulanan eğer sadece “duyarlık” denilen özelliğe bakacak olursak, bütün tarihsel gelişim içinde bunun sanatın temel ögesi olduğunu görürüz. Mağara resimlerinden Raphael’e ve Picasso’ya kadar. Ama duyarlık tek değer değildir. Başarılı uygarlıkların sanatlarında olduğu gibi mantıksal veya hayali doğa değerleri ile temel duyarlık kaçınılmaz şekilde birbirine karıştırılarak, kültür değerleriyle geliştirilmiştir. Onlar duyarlığı, sosyal yapı içinde kullanmışlardır. Ve bu sosyal yapının bir çeşidi de sanat tarihi içinde oluşan tüm değişimi açıklar. Sanatın canlılığı sosyal öğelerden oluşan duygusal ve zihinsel eylemlerle, duyarlığın arasındaki ince dengenin oluşumuna bağlı gibi görünür. Bu eylem diyalektik görünecektir. Gerilim ve zıtlıklarla gelişmektedir. Duyarlığın azalması ile form gerilimi gevşeyebilir ve sanat dayanırsa gerilim artabilir (Dolta, 1991:178).



RESİM 1: Carlo Carrà - Natürmort 20. yy.

Diğer yandan sanatçı, kendi tarihsel gelişiminin izini takip eder ve otantik geleneklerle de bağını sürdürür. Ya da sanatçı, ileri bir atılımla yeni Özgün bir duyarlılığı yakalar. Daha çağdaş bilinçle yeni bir keşif yaratmak için, alışılmış oluşumlara karşı başkaldırır. Sanatın temel özelliği, özgün ve güncel olmasıdır. Estetik duyarlılık saflığı ve canlılığıdır. Fakat içeriği yenidir ve serbest duyarlığın sentezi, sosyal koşulların ortaya koyduğu yeni bir kurgu, sanatın gelişimi ve özgün eylemidir (Klee, 1986:110).



RESİM 2: Piet Mondrian 20. yy.

Ekonomik ve politik koşullar içinde yoruma karşı önlem almak gerekir. Sanatçının bu koşullara ilgisi çok nadir olarak, politik bilinçle formlarını ortaya koydurur. Kesinlikle sanatçı ile özgünlüğünün derecesi arasında böyle bir bilinç, bir bağ yoktur. Örneğin: Courbet, Pissarro, William Morris politik bilinçli sanatçılardır ama modern sanat tarihinde hepsinin de önemli yerleri vardır. Fakat daha da önemli yerleri olan Cezanne, Gauguin ve Matisse gibi sosyal içeriğe fazla önem veren sanatçılar, yapıtlarında asla politika ile ilgili ifadeler kullanmamışlardır (İpşiroğlu, 1979:49).

Sonuç olarak modernizm’de genel olarak anlatılmak istenen, değişken ve sonsuz oluşudur. Değişken ve sonsuz oluşu sürekli ‘ilerleme’ ve ‘en son-en yeni’ olanı arama düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Fakat geçmişle bağlarını tamamen koparmak yerine bunlara eklemeler yaparak ilerlemektedir.

2.1.2. Modern Sanat Akımları

20. yüzyıla kadar sanat, mimesis yolu ile değerli olanı ölümsüzleştirmek istemiştir. Endüstrinin gelişmesiyle beraber sanatçı sanatın ölçü ve özelliklerini kullanarak düzen ve betimleme doğruluğundan sıyrılmıştır. Fotoğraf makinesi ve kameranın icadı, sanatçının mimesis yolu ile doğayı betimlemesinin yerine, doğadaki nesnelerin üçüncü boyutunu bir kavram olarak anlatma gereğini yaratmıştır. Modern sanatta artık söz konusu olan resmin temsili sorunudur (Şaylan, 2002:40)

Fransız Devrimi’nin ideolojik açılımlarından başlayıp Sanayi Devrimi ile birlikte ele alındığında modernizmi geliştiren ve hızlandıran öğeler kapitalizm ve burjuvazidir. Modern kent ortamını meydana getiren burjuvazi bu dönemde yönetimi, kentleri ve toplumu değiştirmiştir. Burjuva toplumunda modern sanat, sanatçının kendi içine yönelmesine ve içlerinden gelen konuyu aktarabilmelerine olanak sağlamıştır. Çünkü modernizmin getirilerinden en önemlisi sanatçının özgürleşmesi ve yaratıcı bir kişi olduğu düşüncesidir. Bu yüzden sanatçı üzerinde hiçbir yaptırım uygulanamayacağı düşüncesiyle Fransa’da esnaf loncalarına ait kuralların sanatçılar için uygulanmaması gerektiği yönünde bir yasa çıkarılmıştır. Bu yasa Kant felsefesine dayanan ve birçok demokratik ülkede benimsenen bir yasadır. Bu sayede sanatçı özgür, bağımsız ve yaratıcı olma imkanı bulabilmiştir (Lyotard, 2000:11).

Modern sanatta, geleneksel olanı kabul etmeyerek modern olana ulaşmak ve sürekli olarak yeni olanı aramak düşüncesi vardır. Bu dönemde modern sanatçı Rönesans ve Aydınlanma düşüncesiyle beraber dinsel temalardan uzaklaşarak dünyevi olana yönelmişlerdir.

Geleneksel kalıpların dışına çıkılarak en son sanat çalışmaları öznel olarak kullanılmıştır. Modern sanatın en önemli özelliklerinden biri sanat eserinin özgün olması ve sanatçısının da özgür bir düşünceye sahip olması gerektiğidir. Modern sanatın toplumsal dönüşümde bir değişim geçirmesi ve bu alanda öncü bir görev

üstlenmesi Marksizm tarafından vurgulanmıştır. Sanat Marksizm içinde tarihle ve toplumbilimle doğrudan ilişkilidir. Modernizmin en önemli görevlerinden birisi bu anlayış çerçevesinde sanatın bir mekanizma olarak görülmesidir (Kızılçelik, 1996:8).

Yılmaz (2006:18) modernizmi Delacroix (1798-1863) ve Baudelaire (1821-1867)'in yaşadıkları döneme kadar götürmekte ve modernizmin Romantizm ile başladığını belirtmektedir. Antmen (2009:23)'e göre her çağda kendi zamanının modern sanatı denilebilecek akımlar gerçekleşmiş olsa da modernizmin

“Empresyonizm” ile oluştuğu düşüncesine sahiptir. 19.yy. süresince teknolojik ve endüstriyel manasındaki bir takım değişikliklerin etkileriyle yaşanan toplumsal modernleşmeyle birlikte sanata sunulmuş, teknik manadaki yeniliklerin devamında sanatsal içerik manasında da etkili bir kırılma olmuştur. Lynton (2004:19)'a göre ise “modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelten” adım olduğunu söylerler. İlk soyut yapıtın kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır (Yılmaz, 2006:18).

Bütün fikirsel veya sanatsal akım, Romantizm de kendisinden önceki akıma engel olmuştur. Klasizme tepki olarak XVIII. asrın ilerilerine doğru gün yüzüne çıkan Romantizm, tabiata ve hislere hassasiyeti ve lirik ilerlemeleriyle bir manada asrın tek yarısındaki heyecanlı ve ihtişamlı durumunda bir manada yansıması olmuştur. Bu sebeple Romantizm, toplumsal ve fikirsel gelişmelerden etkilenen hem de toplumsal ve fikirsel gelişmeleri tasarlayan şekliyle, XIX. asrın sanatsal eğitim faaliyetlerinde öne çıkan değerli bir olgudur (Küçük, 1994:37).

Romantizm'in Sturm und Drang akımıyla ortaya çıkaran Rousseau'nun tabiata geliş felsefesini özümsemişti ve Corneille ve Racine'in Neo-Klasik tavrına ve burjuva hisleştiği güçlü bir karşı duruş gibi geliştiği görülmüştür. Sanatın gerekliliği isimli çalışmasında Ernst Fischer'in romantizm açıklamasında bu özelliğin belirginleştiği görülebilir (Fischer, 1995:52)

Romantizm Dünya sanat tarihinin orta sınıf hareketi olduğu söylenmiştir. İnsanların yaralarını ortaya çıkaran, gizlilikleri ortaya seren, Romantizm, Houser'in söylemiyle, insan belgeseli özellikleri göstermektedir. Bundan dolayı üst sınıfı yererken burjuva sınıfını gururlandırıyor. Bu farkındalık ile burjuva insani ölçülere

benzediğini söyleyen ve onu bir birey örneği gibi gösteren ilk sanat akımları olduğu onaylanmıştır (Hauser, 1995:160).

Bütün dış devletlerin etkisi altına alan Romantizm, fikir ve sanat hayatı önde olduğu gibi, toplumun ve bilimin gelişmesini etkilemiştir. Bu sebeple toplumun ve siyasi hareketler için de değerli paya sahip olan Romantizme denk kültür tanımının, bireyin istek ve fikirlerini belirttiğini gösteriliyordu (Claudon, 1988:7).



RESİM 3: Caspar David Friedrich, Sisler Üzerindeki Gezgin, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1818

2.2. Postmodernizm

Modernizme bir tepki olarak doğan postmodernizm, modernizmin bir devamı, onun bir uzantısı olabildiği gibi ondan radikal bir kopuş olarak da nitelendirilmektedir. 19. yüzyılın merkezi düşünce sistemini eleştirerek, Batı toplumlarında ortaya çıkan Tanrı'nın yerine insan aklını ön planda tutan düşünceyi yansıtarak çevre düşüncesinden hareket etmektedir. Postmodern görüşün içerisinde olan insan, çevresinden etkilenen ve çevreyi de etkileyen biridir. Modernizmin kişiyi ön plana alarak Tanrı'dan üstün tuttuğu ve kişiyi merkeze yerleştiren bu anlayışı postmodernizmde bireyin özgür olmamasını hazırlamıştır. Bu yüzden modernizmin "sanat sanat içindir" görüşü, yerini "sanat toplum içindir" anlayışına bırakmıştır (Sarup, 1997: 180).

Postmodernizm geniş kapsamlı bir alandır ve farklı görüş ve yaklaşımları içerisinde barındırmaktadır. Genel anlamda yeni bir dönemi ifade etmektedir. Genellikle ekonomik, psikolojik, politik ve filozofik boyutlara sahip bir toplumsal olgu olarak ele alınmaktadır. Yeni düşüncelerin, yeni fikirlerin ürettiği yeni siyaseti, yeni ekonomiyi, kültürel ve sanatsal gelişmeleri belirleyerek onların nitelendirilmesinde kullanılmıştır. Diğer geçiş dönemi ise postmodernizm, "bilgi toplumu", "tüketim toplumu" gibi yeni bir toplumsal sisteme işaret ederken, "endüstri sonrası toplumu", "kapitalizm sonrası" gibi anlamlara gelmektedir (Lynton, 1982:45).

Mısır (1999)'a göre postmodern, modernin tarihsel ve mantıksal uzantısıdır sadece; kendisini aydınlatmış, kendi hakkında konuşan "modernlik"tir. Şaylan ise *"postmodernizmi modernizmin manalarına akılcılık ve bilim gibi estetik anlayışına ve etiğine hümanizma gibi karşı çıkan bir yaklaşım olarak gördüğünü belirtmektedir"* (Şaylan, 2002:23).

Modernizmin sanayi çağı ile ortaya çıkması ve desteklenmesi gibi postmodernizm de elektronik çağ ile desteklenmiştir. Postmodernizm kapitalist tüketici bir ideolojiyi etkili bir biçimde yaymıştır. Toplamlar teknik gelişmenin faydalarını, zararlarını özellikle de dünyanın ekolojik dengesinin etkileri üzerine tartışmışlardır. Postmodernizmi hazırlayan etkenler arasında modern çağın sağladığı olumsuz durumların olumlu durumlardan daha etkili olması başta gelmektedir. I. ve II. Dünya Savaşlarının yaşanması toplumlarda modernizme olan güveni sarsmıştır.

Savaşın yaşanması, barışın ve endüstriyel düzenin karanlık bir tarafı olarak düşünülmüştür. Giddens (2012)'a göre faşizm, Yahudi soykırımı ve Stalinizm gibi 20. yüzyılın büyük olayları modernizm tarafından dışlanmaktan çok içerisinde barındırılmaktadır.

Lakin artı yönünün eksi yönünden daha baskın olduğu kanıtlanmıştır. Marx sınıf kavışmasını kapitalist hiyerarşi içinde temel parçalanmaların noktası olduğunu görmüştür. Durkheim ise, endüstrinin çok fazla genişlemesine, olumlu ve doyurucu bir toplumsal hayatı başlatacağına kanmıştır. Max Weber ise olumsuz bir biçimde, modern kainatı maddi hareketlenmenin, sadece kişisel yenilikleri ve hakları hiçe sayan bir devlet görevlilerinin uzaması karşılığında başarılı aykırı bir alan olduğunu gözlemlemiştir (Akay, 1997:42).



RESİM 4: Max Weber, Kadın Bahçesi,

Postmodernizmin doğuş adımlarını izleyen iki akım vardır. Biri epistemoloji akımı; diğeri ise görüngübilimdir. İki akımın ortak noktasının bağlandığı yerde birkaç filozoflar ortaya çıkmıştır. Nietzsche'nin, düşünmesiyle ortaya çıkması söylediği olaydır. Bu düşünce akımları arasında hem “görüngübilim” hem “epistemolojinin” postmodern düşüncenin gün yüzüne çıkmasına çok fazla tesiri vardır (Akay, 1997: 42).

Modernizmle birlikteliği içinde açıklamayı amaçlayan postmodernizm, modernizm ile benzer olarak nitelendirilse de tam tersi düşünenlerin sayısı da oldukça fazladır. Yıldız Ecevit'e göre “20. yüzyılın ilk yıllarında modernistlerin edebiyat başta olmak üzere birçok alanda başlattıkları devrim, aynı yüzyılın ikinci yarısında da etkisini hissettirmiştir” (Ecevit, 2006:57).

Bundan dolayı postmodernizmi modernizmin sürekliliği şeklinde gözlenmesi doğaldır. Bu şekilde olmasının tek nedeni ise İsmet Emre'nin de belirttiği üzere “kavram hususunda ki tüm belirsizlikler, kavramın iç yapısındaki ayrışıklık kadar kavramı açıklama eylemini gerçekleştiren kişinin kendi düşüncelerine göre nitelendirmesidir” (Emre, 2006:21).

Günümüz yaşantısında karmaşık bir yapıya sahip olan postmodernizm, modernizmin yenilikçi anlayışından farklı, günümüz teknolojisini de yansıtan ve değişik malzemelerle yoruma dayalı, eskiyi de içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. İçerisine modernizmden daha yeni daha çağdaş bir şeyler koymak isterken eski değerleri de günümüz sanatında yansıtmaktadır. Postmodern dönemin en önemli kültürel oluşumu ise kitle kültürüdür. Kapitalizmin dünyayı bütünleştiren oluşumu içinde kitlesel kültür ön plana çıkmakta tüketim toplumu giderek yaygınlaşmaktadır. Sanayi sonrası toplumun kültürel yapısını tanımlayan postmodernizm kültürel farklılaşmaları yok sayarak içinde barındırdığı herşeyi herkes için sunmaktadır. Modernizmin getirdiği hiyerarşik yapı postmodernizmde son bulmaktadır (Yamaner, 2007:18).

Postmodernizm karşıt durumlar ve yorumlar yaratmaktadır. Postmodernizm bir özgürlük alanı, demokrasi üzerine kurulu, modernizmin daha ileri devamı gibi görülebildiği gibi, umutsuzluk, ticari bir meta, çaresizlik gibi de görülebilmektedir. Postmodernizm bu yüzden, içinde farklı eğilim ve yaklaşımları barındıran ve sınırları belirsiz bir alandır (Sarup, 1997:187).



RESİM 5: Robert Rauschenberg, Aralık Çalışması

2.2.1. Postmodern Sanat

Postmodernizmin ilk kullanımının 1930'lara dayanmasına rağmen, 1960'lardan itibaren Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenlerinin postmodern edebiyat hakkında görüşlerini belirtmelerinden sonra terim yaygınlık kazanmaya başlamıştır. 1970'lerin ilk yıllarından itibaren de postmodernizm önce mimarlık, sonra da dans, tiyatro, resim, film ve müziği de kapsayarak, tüm sanat dallarında geçerlik kazanmaya başlamıştır. Elbette ki postmodernizmin tüm sanat dallarındaki etkisi ve yayılışı aynı hızda olmamıştır. Örneğin modernizmden kopuş, mimarlık alanında daha çabuk gerçekleşirken, bunu görsel sanatları izlemiş, ancak edebiyat alanında postmodern bir kopuşu netleştirmek daha zor olmuştur. Yine de postmodern sanat 1970'lerin başından itibaren, modern sanatın yerini almaya başlamış ve tüm sanat dallarında postmodernizmin örnekleri hızla verilmeye başlanmıştır (Yamaner, 2007:27).

Postmodernizm öncelikle mimaride gelişen bir akım olup modernizme karşı Pop Sanat, kitsch beğeni, grafiti gibi anlatım biçimlerinden yararlanmıştır. Postmodernizm modernizmin alt kimlik üst kimlik gibi her türlü ayrımcılığına karşı demokrasiyi savunmaktadır. 1970 sonrası sanatçılar ise, bireyci ve özgün olarak çeşitli kaynak ve malzemelerden yararlanmışlar ve her türlü yaklaşım türünü deneysel bir şekilde çalışmışlardır (Gülsen, 2008:443).

Batıda belirli yıllar arasında yaygın olan sürekli daha fazla ilerleme düşüncelerine odaklanmış hatta sanatın kendisiyle ilgili olduğunu gören Kantçı modernist sözlerin yerine, geçmişle ilişkisini koparmamış, şuan ki zamanı öne çıkaran bütün sınıfları eşit sayan, değişikliği işaret eden postmodernizme devrettiği anlaşılmaktadır (Duben ve Yıldız, 2008:13).

Postmodernizm figüratif bir sanattır ve 20. yüzyıldan beri modernizmin soyut sanata yönelmesine karşın postmodernizm figüratif anlayışı savunmuştur. 1950 ortalarında figüratif sanat reklam sanatında önem kazanmış ve sanatçılar, ürünlerinin reklamı için figüratif resimler yapmaya yönelmiştir. Postmodernizm bilim, sanat, teknik, reklam dünyası ve kitle kültüründe izlerini bırakmaya başlamıştır.

Lyotard (2000)'a göre postmodern çağdaşlığın bir kesimidir. Teslim alınan sadece dün ise kuşku duyulmalıdır. Cezanne'ın rakip olduğu vüsat, empresyonistlerindir. Picasso ve Braque Cezanne'ın nesnesine saldırmışlardır. Duchamp 1912'de, kübist bile olsa resim yapılmalı safından ayrılmıştır. Buren, Duchamp'ın çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı yapıtın sunulmama yeri sorgulamaktadır (Gülsen, 2008:444).

Bauman (2000)'a göre nihai, avangard sanatın dışından ve içinden oluşmaktadır. Dünyevi olan dünyası sınırlandırılmayı kabul etmezken ebedi olarak yeniliğini koruyacak öteki-dünyasal mekânlar da tükenmektedir. Yani şu denilebilir; avangard sanatlar amaçları sebebiyle çağdaş, gerçekleşmesi ön görülmeyen ancak mecburi sonuçları nedeniyle postmoderndir. Günümüzdeki postmodern sistemde ise bir avangarddan bahsetmek olanaksızdır. "Postmodern avangard" deyimini kendi içinde farklılık gösterebilen deyimdir. Örneğin, Pop Art, Op Art ve Video Art, bunun somut örnekleridir. Postmodernizm belli bir sanat stili değildir, o bir felsefedir. Ancak, onun avangard niteliği, örneğin sürrealist avangardizmin absürd, tesadüf ve rüya kategorileri gibi kategorilerine dayanmaz. Tersine postmodernizm, gelişim süreçleriyle, "bilimden felsefeye, sanattan endüstri büyüklüne gidilen bir kültür varlığı kapsamı içine alır" (Sarup, 1997:188).

Postmodern sanatta geçmiş öğelerin eklektik bir biçimde ve deformasyona uğratarak kullanılması tüketim toplumunda kitsch beğeniyi ortaya çıkarmıştır. Popüler sanatın kitsch olanı yaygınlaştırmış olması salt bu yönde ilerlediği anlamına gelmemelidir. Amaç olarak kavramsal bir yanı olmayan sadece tüketimin ele aldığı ürünler kitsch olarak değerlendirilebilir. Turani sanat yapıtının ticari bir meta olmasıyla sanatsal yaratıcılığın erozyona uğradığını belirtmektedir. Turani'ye göre postmodern denen yeni görüşün arkasında duran endüstriyel sermaye, bu anlayışın hafifliğini, görüşlerini benimsemeyen yaratıcı sanatçıyı devre dışı bırakmakta ve bir önceki ekonomik döneminin "sanat için sanat" anlayışını da ortadan kaldırmaya niyetli olduğunu göstermektedir. Çünkü postmodern bir anlayış olan minimalist sanatın ortaya koyduğu yapıtta, malzeme olarak işlenmemiş endüstri ürünleri kullanıldığından yapılan çalışmanın kişisiz olduğu özellikle belirtilmektedir (Özbek, 2005:105).

Kitle kültürü ile postmodernizm arasında belli bir ilişkisi vardır. Modernizmin ‘‘yüksek sanat ile popüler sanatla birlikte’’ seçmeli ayırmasından dolayı oluşmuş olması postmodernizmde her hangi bir ayırım yapmayıp hatta yeni kültür ürünleri ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Modernist sanat sürekli olarak yeni olanı arayıp, dünyanın değişmesini isterken postmodernizm, eskiyi ve yeniyi bir arada kullanarak ve onları birleştirerek sanayi ötesi toplumda tüketimi artırma işlevi görmüştür (Sarup, 1997:190-191).

Postmodernizmle birlikte sanat atmosferine giren ve kendini tüm sanat dallarına hissettiren ortak kavramlar, terimler ve özellikler vardır. ‘‘Postmodernizmde önemli değere sahip olan; hermeneutik yorum bilgisi, double coding (çift kodlama), parodi, pastiş, şizofreni, ironi, metaphor (eğretileme), metonymy (düz değişmece), deconstruction (yapı çözücülük), plüralizm (çoğulculuk), hybridisation (melezleştirme) ve dehumanisation (insansızlaştırma) gibi kavramlarıdır’’ (Yamaner, 2007:115).

Sanatın günlük hayatla arasındaki köprülerin ortadan kalması, seçkin ve güncel kültür etkileşimindeki düzenin bozulması, şekilsel eklektisizm (seçmecilik) ve kodların karışımıdır. Buna bakarak parodi, pastiş, ironi ve oyun öne çıkan izleklerdir. Eklektisizm ise, felsefede birbirinden farklı fikirleri yeni bir fikir bütününde birleştirme, bütüne kavuşturma yöntemidir. Herhangi bir cemiyetin topluluklarına özgü sembollerini oluşturacak hale ulaşarak, ya modern yabancı ya da geçmişteki iç ya da dış sembollerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapma eylemi eklektisizmin benliğini oluşturmaktadır (Gülsen, 2008:446).

2.2.2. Postmodernizmin Resim Alanına Etkileri

Postmodern resimde, resmin öngördüğü heterojen yapı modern resmin kendi öz yapısında vardır. Modern sonrası üslup karmaşası, çelişkinin varlığını göstermekte olduğundan postmodern resim bir üslup olmaktan çok eskinin tekrarını yapmaktadır. Postmodern resim bir sıkıntının ifadesidir. Resim fırça-boya-tuval üçlüsü ile klasik gelişmesinin dışında kalmış, klasik resim geçmişte kalmış olduğundan bugünü temsil edemediği halde, varolan, ‘‘*olması gerekenin ardında kaldığı için de hala tuval resmine gereksinme*’’ duymuştur (Ersoy, 2002:132-133).

Barak’un resim sanatına bulduğu yenilikleri, “karanlıktan gelen ışık etkisi düşünülebilir”. Rönesans döneminde resimler beyaz zemin üzerinde yapılıyordu. İlk defa Barok’un zamanında beyaz zemin boyanıp, sonra üzerine renkler sürülmeye başlanmıştı. Bundan dolayı “ışık rejimi, açıktan, aydınlıktan karanlığa doğru değil, karanlıktan aydınlığa doğru” ilerlemeye gitmiştir (Akay, 1997:40).



RESİM 6: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar Tablosu

Postmodernizm sayesinde günyüzüne çıkan tanım da “görüntü” (simulacre) kelimesinden gelen ve sanat çalışmalarını açığa çıkarmasıdır. Ünlü ressamların, mesela “Courbet’nin The Origine of the World” isimli çalışmasının “Linda Nochlin” tarafından eğlenceli bir tasviri; kopya üzerine kurulu Bildo’nun Picasso’nun “les demoiselles d’Avignon” (Avignonlu Kızlar) çalışması ve “Guernica”sını kopya etmesi ve tıpkı Andy Warhol’un “Mickey”leri kopya etmesi gibi, bu eserlerin sanat camiasındaki değerinin büyüklüğü estetik nesne, kopya ve sanat camiası ile birliktelik bağıını ortaya dökmektedir (Emre, 2006:61).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOLAJ TEKNİĞİNİN KULLANIMI VE MODERN SANATA GİRİŞİ

3.1. Kolaj Tekniğinin Tanımı

Kelime olarak anlamı “yapıştırma”dır. Yapıştırma kelimesinin resim olduğu söylenir, hatta görsel sanat da “gazete kağıdı”, “kumaş” ve “duvar kağıdı” benzeri şeylerin boyanmış bir zemin üzerlerinde kullanılması anlamına gelir (Kaplanoğlu, 2008:94).

Resmin ortaya çıkışmasından dolayı ressamalar, farklı teknik ve malzeme ile resim çizmişlerdir. Resimde en çok kullanılan “yağlı boya” çalışmasıdır. Fakat gelişen endüstrileşme, sosyo-ekonomik durumların değişikliği, bilim ve teknolojiye ileriye doğru ilerleyişi belirli süreler halinde sanatı da bünyesine katmıştır. Ressamlar bu farklılaşmaların sonucunda yeni çözüm yollarına geçerek çalışmalarına değişiklikler katmayı hedeflemişlerdir. Bunun sonucunda değişik malzemeler çalışmalara eklenerek kolaj ismi ile kullanılmaya başlanmıştır (Turani, 2004:65).

Orta Asya Türk Devletlerinden Hunların, kurgan ismi verilen mezar eserlerinde çıkarılan örtülerde “aplike” (Resim 3.1) tekniği söylenen; kumaş veya deriden kesilen şekillerin başka kumaş, keçe veya deri üzerine yapıştırılmasıyla üretilen süslemelerle karşılaşmıştır. El sanatları olarak isimlendirilen bu teknik, resim sanatındaki kolaj tekniğinden farklıdır (Kaplanoğlu, 2008:94).



RESİM 7: Noin Ula’da Bulunmuş Aplike Tekniğinde Keçe Örtü

Fakat Mısırlılar da duvar resimleri ve heykellerin gözlerine yarı değerli taşlar koyarak resimde boya kullanmaktan farklı olarak hazır bir malzeme koymuşlardır. Farklı bir emsalini mobilya dekorasyonunda yapılmıştır. İslam sanatında da çok eskilerden beri mobilya ve ev eşyası süslemelerinde kolaj benzeri metotlarla karşılaşmaktayız. Ağaç süslemeciliği ve kakmacılık denilen bu metotla; farklı madenler, fildişi, sedef ve kemik gibi malzemeler ağaç üzerinde oyulan yere yapıştırılarak bir çalışma ortaya çıkarılmaktadır. Halihazırda el sanatları başlığı altında varlığını sürdüren bu metot çeşitli materyallerin birleştirilerek yeni bir bütün meydana getirmesi yönünden kolaj tekniği ile birliktelik kurmaktadır (Kaplanoğlu, 2008:94).



RESİM 8: Sedefli Beşik, Osmanlı, İstanbul işi 19. Yüzyıl, Kakma Tekniğiyle

Çok eski kavimlerin dini geleneklerinden gelen “mask ve heykeller” canlıların kabukları ve dişlerine benzer malzemelerden yapılmıştır. Bizans, Rus ve diğer ikonların madeni kaplamalarında dini ve geleneksel manalar kazanan kolaj çeşitleri vardır. Bu sayede kolajın çok eski tarihlerden geldiği sonucunu bize yansıtır. Sonuç olarak orada şiirle kolajın bir birlikteliği vardı ve bu tür, günümüzde yeni yıl kutlamaları sırasında hâlâ “revaçtır” (Mesera, 2013:16).

Kolajın farklı çalışması ise kökleri Uzak Doğu’ya dayanan (Resim 3.3) 15. yüzyılda İslam alemine 16. yüzyılda da Osmanlılara gelen kağıt oyma sanatıdır. Tanım şekliyle ise “Kati” diye isimlendirilen bu ince kağıt oymacılığı, herhangi bir bezeme motif veya yazı karakterinin kağıttan kesilerek oyulması ile yapılan eski Türk süsleme ve kitap sanatlarındandır. Kati’nin bazı kaynaklarda Fransızca anlamı “decoupage”dır. Kati’de hem kesilip çıkartılan kısım hem de oyulmuş kısım başka zeminlere yapıştırılmaktadır. Bu örneklerle bakarak “kolajın ilk örneklerinden sayılabilecek bu çalışmalar günümüzde de el sanatları olarak hala devam etmektedir” (Tansug, 1999:24).



RESİM 9: Meliha Altay, Katı Tekniğinde

Teknolojinin geliştiği 19. Yüzyıl'da resim makinelerin kâşifi, resmin kağıt üzerine baskısının ve amatör olarak resimlerin bir araya toplanmasını da sağlamıştır. Resimlerin kesilip tekrardan değişik kompozisyon içerisinde düzenlemesi yani “Fotomontaj” yapılmasıyla resimleri oluşturdukları yeni düzenlemeler XX. yüzyıl kolaj çalışmaları önemli bir etken olduğu görülmektedir. 20. yüzyıla adını yazan Kübist ressamlarından “Pablo Picasso ve George Braque” çalışmalarına kâğıt, ip vb. hazır ürünleri ekleyerek sanatsal bakımdan ilk kolâjları bulmuşlardır.

Böylelikle hali hazırdaki geleneksel resim malzeme geleneğini bozmuşlar “mimesis” tanımından komple çıkmadan nesnenin şeklini boya kullanarak değil hakiki nesneyle de kullanabilmişlerdir. Örnek olarak, “sandalyeyi bir muşamba parçasıyla, şişeyi gazeteden kesilmiş kağıtla göstermeye çalışmışlardır (Oskay, 2013:51).

3.2. Kolaj Tekniğinin Genel Özellikleri

Kolaj tekniği, somut anlamıyla, kesilebilecek ve yapıştırılabilecek bir zemin ve malzeme ile her türlü çalışmanın yapılabilceği bir yöntemdir. Kağıt, kumaş, gazete kağıdı, afiş, cam, teneke ve günlük hayatta kullanılan değişik maddelerin yüzeylere yapıştırılması ve farklı teknikler eklenebilmesi mümkündür. Halen birçok sanatçı tarafından kullanılan kolaj tekniği ilköğretimde çoğunlukla kağıt üzerine uygulanmaktadır. Özel eğitim kurumlarındaki atölye imkanları ve öğrencilerin sosyo--ekonomik durumlarının uygunluğu sayesinde daha geniş çaplı olarak (tuvalde) uygulanmaktadır (Aktulum, 2004:98).

Kolajın çağdaş resim sanatında kullanılabilirliği ölçüsünde diğer çağdaş sanatlarda da adı geçmektedir. Fotoğrafta, edebiyatta, gösteri sanatlarında, müzikte de kolajın birçok izleyicisi, dinleyicisi ve okuyucusu bulunmaktadır. Soyut anlamıyla, farklı parçalarla yeni bir kompozisyon olarak uygulanan kolaj tekniği, günümüz sanatında oldukça önemli bir yer oluşturmaktadır. Her yenilik arayışlarında olduğu gibi resim, müzik, tiyatro, edebiyat, sinema, fotoğraf sanatlarında uygulanmakta olan kolaj tekniği, birtakım eleştirilere de maruz kalmıştır. Bir kolaycılık olarak eleştirilen kolaj tekniğinin çağdaş sanat tarihindeki yeri ve önemi ise tartışılmazdır (Sözen ve Tanyeli, 2005:134).

3.3. Dünya’da Sanat Tarihinde Kolaj Tekniği

3.3.1. İlk Çağlarda Sanat

Farklı yöntemlerle görsel verileri bir resimde toplayarak uygulamak Mısır sanatında görülmüştür. Resmin önemini ve etkilerini artırmak için altın ve gümüş yaldız ya da değerli taşlarla süsleyip püslemek şeklinde farklı süreçlerden geçilmiştir. Resmi, boya ile bitirmeyip farklı malzemeler kullanarak bitirmeye çalışmışlardır.

Çalışmaların, resimde çeşitli malzemelerin eklenmesine ilk örnekleri olduğu gözlenmektedir. Mısır sanatında, mimari ev eşyası, mobilya benzeri süslemelerde, ağaç kakmacılığının ilk örnekleri olarak görülmüştür. Mobilyanın üzeri, “renkli deniz kabukları taşlar ve kemikler”, oyulan ağaca yapıştırılarak süslenmiştir. Böylelikle tane tane birçok kısımdan yeni bir bütün ortaya çıkarılmıştır (Sarup, 1997:81).

İlk ve Orta çağlarda kakma işleri, üç köşe veya dört köşe parçalar halinde yapılmıştır. Kakmacılıkta bu dönemlerden 1550 senesine kadar kesici alet olarak bıçak ve delik kalemi kullanılmıştır. Parçalarla bütünü oluşturma esasına dayalı olarak yapılan çalışmaların ilk örnekleri aslında Mezopotamya sanatına kadar uzanmaktadır. Sırlı tuğlalardan kabartmalarla, Babil, Hitit sanatında Okçu isimli eserler, örnek olarak gösterilebilir.

O denemler de çalışmaların, “kompozisyon ve kompozisyon içerisindeki hayvan ve insan figürleri kabartılarak oluşturulmuş birçok gizemli tuğlanın birleşmesiyle” yapılmıştır. Çalışmaların tesiri ve sürekliliği materyalin dayanıklılığı ve yapısından dolayı şimdiki döneme kadar sapa sağlam kalmıştır. “Bilhassa geniş yapıların süslemesinde ve kaplamasında uygulanmakta olan yöntemlerde alanların ufak parçalarla teşkil edilmesi, yapım esnasında da az zahmetli olduğundan, önceki dönemlerden bu yana başvurulmuş bir metottur”. Ayrıca parçaların birleşme noktalarından da faydalanarak çeşitli kompozisyonlar oluşturma fırsatını kaçırmayarak, ya da farklı büyüklükte, renkte, malzemede, desende kompozisyonlar oluşturulduğunda görsel bir şölen haline gelebilmektedir (Larousse, 1960:785).

Parça ve bütün kapsamında yapılan bütün süslemelerde en çok başvurulmuş kompozisyon tekniklerinden biri olarak ritim, göz ardı edilmemelidir. Büyük-küçük, kısa-uzun, üçgen-dörtgen-beşgen, altıgen, sekizgen, şekiller ve renkler arasında da hoş bir ritim anlayışı kullanılmaktadır.

3.3.2. Orta çağlarda Sanat

Genel olarak Orta çağ sanatında mozaik, bir çok küçük parçadan büyük bir bütün çalışma oluşturmada iyi bir örnek olmaktadır. Mozaik; çeşitli renklerde küçük mermer, taş veya pişmiş toprak parçalarının, çimentoda yan yana getirilmesiyle yapılmaktadır. Parça ve bütün esasına dayalı olarak gerçekleştirilen mozaikler bu

dönemde ve daha sonraki dönemlerde, oldukça fazla kullanılmıştır. Kompozisyona göre hazırlanan renkli taşlar ile gerçekleştirilen mozaikler, yer ve duvar, taban, merdiven süslemelerinde kullanılmaktadır. Orta çağdan günümüze kadar ulaşan, birçok olumsuzluğa rağmen hala renkleri ve etkisini kaybetmeyen örnekler görülmektedir. Oldukça küçük bir çok parçadan oluşan büyük ebatlardaki eserler, resim titizliğinde bir desen ve kompozisyon becerisi içermektedir (Larousse, 1960:785).

Mozaik resim, her dönemde büyük bir ustalık ve beceri gerektiren bir tekniktir. Çok büyük mekanların, tavan ve duvar süslemelerin de, bahçe düzenlemelerinde, çağlar boyu kullanılmıştır.

Çini malzemesi, “Pişmiş topraktan hazırlanan, levha şeklinde diğer yanı sırlı ve renkli duvar” kaplamasıdır. Güzel ve gerçek tür kil, pişirilir, renklendirilir ve üzerine motif çizilir. Çok sık denk gelen renkleri, turkuaz, lacivert ve patlıcan morudur. Yapısında “kırmızımsı renkli sırsız tuğlayla birlikte, dikey yatay ve çapraz yerleştirilerek” hazırlanmaktadır. Böylelikle farklı geometrik motifleri oluşturmaktadır. “Sırlı tuğlayla hazırlanan bezemeler yapının dışında, daha çok cami ve medrese minareleriyle türbe duvarlarında, yapının içindeyse, kemerlerde, tonozlarda, kubbelerde” kullanılmıştır. Bir renkli çinilerin birkaç farklı rengini birlikte kullanılmasının geometrik düzenlemeler oluşturulmasına, “Anadolu Selçuklu ve erken Osmanlı” eserlerinde karşılaşılır (Lyotard, 2000:63).

Parça ile bütün arasındaki bağı, ağaç süslemeciliği ve kalmacılık, değişik malzemeler ile ortaya çıkan çalışma, hemde birçok parçadan bir bütün oluşturulmasının dolayı oluşmuştur (Larousse, 1960:785).

3.3.3. Kübizm ve Kolaj Tekniği

Parça ve bütün konusundaki belirgin değişimler aslında 16.yy. resminden 17.yy. a geçişte kapalı formdan açık forma geçiş olarak başlamıştır. Resim 16. yy. da tuvalin boyutlarına göre düzenlenirken 17.yy.da çerçeveden kendini ayırmış, resmin dışında da hayatın devam ettiğini hissettirmiş, böylece parçaların devamını bellekte tamamlama ve bütüne ulaştırma işini izleyiciye bırakmıştır (Wölfflin, 1985:148).

20.y.y. ile bütünleşen sanattaki yeni arayışlar ve bu alandaki bir çok yeniliğin ilk dönemleri 18.y.y.da gerçekleşmiştir. Şiirde, edebiyatta, müzikte, resimde ve heykelde gelenekçi anlayış yerini daha özgün anlatımlara bırakmaya başlamıştır.

Klasik düşünceden yavaş bir şekilde bırakılsa da, klasik sanatın dili sürekliliğini barındırmaktadır. O dönemde bilim bile farklılaşan dünya ile paralel hareketle gelişmiştir. Atom maddesinin parçalanabilen en küçük birimi olmadı hatta boşlukta ilerleyen, proton ve nötronlardan meydana gelmesi, zamanla gidildikçe parçalanmasına işaretler. Daha sonra Picasso ve Braque ardından pek çok ressam bu parçalanmanın etkisinden kendilerini alıkoyamamışlar, sayısız ve önemli örnekler vermişlerdir (Sözen ve Tanyeli, 2005:41).



RESİM 10: Picasso ve Braque Kamanlı Ölü doğa Çalışması

19. yy. sonlarına doğru Gauguin, Puvis de Chavennes, Rossetti, Seurat ve Cezanne gibi ardarda gelen pek çok ressam perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır.

Sanatın her daim sahicilikle oynamış olması, birçok zaman aşmayı ve resimsel bütünlük sağlamak için tekrardan düzenlemeyi hedef edinmiştir. Daha eski örneklerle bakarsak gazete kağıdı sıradan bir malzemeydi. Ressamların çalışmalarını çizmeden önceleri kullandıkları renkleri denemek amaçlı kullanmışlardır.

Picasso ile Braque da kübist çalışmalarını çizmeden önce kağıt üzerinde denemişler ve kağıt parçalarını sürekli resim üzerinde bırakmışlar ve bu iki san Picasso ve Braque da çözümsel kübist resimlerindeki daha büyük şekilleri ilk olarak kağıt parçalarla denemişler de bu kağıt parçalarını sonrasında daimi olacak şekilde resim üzerinde bırakmışlardır (Wölfflin, 1985:149).

Picasso ve Braque ile, 1909 ve 1911 senelerinde çalıştıkları resim çalışmalarında betimlemeye karşı (figuration) soyutlama sorunu ilk olarak gündeme gelmiştir. Bu üslup çözümsel (analitik) kübizmdir. Çözümsel kübist resim çalışma konuları genellikle atölye içi nesneler ve bireylerdir. Bu örneklerden ilki Braque'ın Gitar ve Akordeon (1908) Adlı resmidir. Resimleri daha çok bellekten çiziyorlardı. Cezanne'ın kübist resimlerinden farkları buydu. Picasso ve Braque dikkatlerini nesnelere değil de kullanacakları resim diline yöneltmişlerdir. Resimlerde biçimler tanınmayacak bir biçimde değildir. Fakat bu analitik çözümleme ve birkaç parça ile başlayan yer değiştirmeler, bütünün parçalanması kolaj tekniğin ilk habercileriydi. Picasso'nun Pipo içen adamı (1911) sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada Önemli bir rol oynamıştır. Artık resminde adamı bulmak oldukça güçleşmiş Parçalanmalar artmış, ve yer değiştirmeler resmi anlaşılmaz bir şekle sokmuştur (Hauser, 1995:28).

Kübizmin etkili ve aynı zamanda yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini taşıması dünyanın kübizmi kabullenmesine sebep olmuştur. Kolaj tekniğine doğru yavaş yavaş ilerlenen bu yolda 1912'de Braque ve Picasso'nun resimleri değişim göstermiş ve bu değişime Sentetik (Bireşimsel) Kübizm adı verilmiştir. Resimler sadece doğadan resmedilerek değil de dışarıdan değişik nesneler kullanarak tamamlanmaya başladı Braque, Pipolu adam resminde arka fonda ahşap desenli bir duvar kağıdı kullanırken, Picasso, Bambulu Sandalyeli natürmortta gazete bardak pipo gibi nesneler

yerleştirdiği resmin üçte birinde desenli bir muşamba kullanmıştı. Picasso ve Braque biçimler ve nesneler ile bir çeşit oyun oynuyorlardı (Emre, 2006:17).

Örneğin Braque, resimlere nesneler yapıştırmadığında bu sefer yapıştırılmış izlenimi vererek boyamıştır. Parçalar ve bütün kübizmin önemli bir öğesidir. Parçalar küçölür büyür, yeni parçalar girer, bazı parçalar çıkar ve bütün olur. Amaç parçalarla bütünü oluşturmaktır (Schapiro: 1966:39).

“Sanatın göreneksel hafızasından bağımsız ya da daha önemsiz nitelendirebileceğimiz bir parça malzeme kullanmak, gerçeklikle daha ölküleştirilmış bir güzellik kazanmak amacıyla değil de yapmak için yapmak, aynı resimde kendileriyle zıt düşen bilgiler vermek, yapıştırma metodu olan kolajdan faydalanarak bütünüyle resimsel dili önemsiz kılmak resmin yüzeyini içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel düşünceyi tamıyla yadsımaktır” (Wölfflin, 1985:149).

Çıkış noktası çözümsel kübizm olan kolaj tekniğini, dönemin şiir, müzik ve bir çok sanat dalı tarafından benimsenmiştir. İlerleyen teknoloji, birbirine yabancılaşan insanlar, savaşlar, modern kent insanını yansıtmak için kolaj tekniği uygun bulunmuştur.

şair Apolineir, çıkar çıkmaz benimseyip savunduğu bu yeni teknikle şiirler yazmıştır. Birbirine benzemeyen parçaları bir araya getirerek bir uyum yaratma ve bir yapıt oluşturma ve oluşan kopukluğu yadırgamama esasına uygun, Paund ile Eliot, Joyce’un Ulysses’i kolaj tekniği ile oluşturulmuş yapıtlardır. Müzikte alışılagelmiş yapıtlar dışında, polis düdüğu, yazı makinelerinin, telefonların, elektrikli kornaların seslerinden faydalanmışlardır (Lynton, 1982:64).

İlk çağdaş estetik eğitimi de kübizmden almışlardır. Kolaj sanatının öncüleri de kübist sanat çerçevesinde bulunurlar. Kübist hareketi bir tür büyüleyici realizme dönüştürmüşlerdir. Kolaj sanatı giderek başlı başına bir resim türü olmuştur. İspanya doğumlu ünlü mimar Antoni Gaudi (1852-1926), Guell Parkındaki koltukları mozaikle kaplamıştır (Ecevit, 2006:54).



RESİM 11: Antoni Gaudí, Mozaikle Kaplanmış Koltuk Çalışması

3.3.4. Soyut Sanat ve Kolaj Tekniği

Soyut sanatın gün yüzüne çıkmasının birçok faktörü olmuştur. Resim ise bu faktörlerin en başında yer alır. Portre resim çalışmaları rengini kaybetmiş, dönemsel fotoğraflar değerini yitirmiştir. Resmin, sinema ve ses kayıtları resmin gerçekleştirdiği türlü faaliyetleri yerine getirir hale gelmiştir. Fakat hakikati ışık saçma işlemi resim ve heykelden daha gerçekçi modelde başarılmıştır. Sanatta, “soyuta yönelme ve çeşitlilik” yönelme gerçekleşmiştir. Çünkü resimlerin insanlarla alakalı olmasını istemişler. Birçok ressam betimlemenin daim sanatın bel kemiği olduğuna kanmaktadır. Her zaman denemeler yapan yeni yollar arayan “Picasso bile salt soyut bir şekle müstenit bir sanatı benimsemiyordu” (Tunalı, 1985:175).

Şair Apollinaire, modern şehir bireyin hayatını sergilemede kolaj resim tekniğinin uygun olacağı düşüncesindeydi. Apollinaire, öleceği ana kadar hep fırsatta bu yeni sanatı söylemiştir. Sanatçılar yeni yöntemler, yeni anlatım izleri bulmaya çalışıyorlardı. Kolaj birbirinden çok farklı öğeleri birleştirerek toplayan bir çalışma ortaya çıkarma tekniği ve bunların sonucunda doku kopukluğunu yadırgamama özelliği bir şekilde tüm sanatlarda rastlanılır.

Apollinaire, parça parça konuşları kendine has işleyiş biçimiyle şiirlerinde bir bütün olarak kullanıyordu. Paund ile Eliot'da fazlasıyla farklı kaynaklardan beraber getiriyordu. Joyce'un Ulysses'i değerli dil farklılaşmalarında yer bulan bu türden bir kolaj yönteminin yararlanıldığı geniş çaplı kompozisyonudur (Gombrich, 1997:79).

3.3.5. Dadaizm ve Kolaj Tekniği

1914 senelerinde harbleri yakın ortamda yaşayan ve etkilenen bir grup sanatçı, harbe olan düşüncelerini zamanla “dada” ismini koydukları bir faaliyet haline getirmişlerdir. 1917'ye gelinceye kadar farklı harp zıttı gösteriler, toplantılar, tiyatrolar ve şiir dinletileri göstermişlerdir. Lakin o zamana kadar yapılan birçok sanat ve dönün öncü sanatı “ekspresyonizm” harp çarkının bir bütünü olduğundan yargılanıyorlardı. Bundan dolayı sanata da bir tepki olarak kullanılıyordu.

1917 senesinde uluslar arası bir ünvana ulaşmış, “Francis Picabia, Marcel Duchamb, Max Ernst, Jean Arp” bu süreçlerin liderleridir. “Dada” düşüncesi harp yüzünden bireylerin en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, politik, eğitsel ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı” olduğu görülmüştür (Lynton, 1982:64).



RESİM 12: Francis Picabia, Dada Eseri

Marcek Duchamps, sanatın her zaman ve her yerde yapılacağı söylemişti. “Ready-Made” yükselen sanayi toplumunun, temel ihtiyacı olan ürün “hazırdan alınacak” ve isteyen “sanat alıcısının” baş ucuna konulacaktır. O zamandan itibaren “kolaj”, “bulunmuş nesneler”, birleştirilip toplanan her şey sanat çalışması olmuştur (Kızılçelik, 1996:52).



RESİM 13: Marcel Duchamp, Sandalyeye Uzanmış Nü Eseri

Gereksiz şiirler, yazılar hatta dergiler çıkmakta, içerik ve şiddetin gücü çoğalmaktadır. Birbirlerini çok fazla bütünleyen önemsemeyen iki tanım ‘‘Dada’’ ve ‘‘Kolaj’’ bölünemez bir bütünlük sağlamışlar, bir sonraki farklı akımlara ışık tutmuşlardır.

Bütün dada sanatçıları modern sanat stillerini dada ya kurgularken kendine has kurgulama yönü hedeflemiştir.

Arp’ın çalıştığı ‘‘Tzara’nın Portresi’’ pek çok soyut stilleri bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Resimdeki portre çalışmasında tahta stilleri kübist kolaj sanatında görüldüğü gibi üst üste konulmuştur.



RESİM 14: Jean Arp 'Tzara'nın Portresi

Kübist kolaj tekniğinden faydalanmakta ama sonucun gerçekliği yansıtıp yansıtmadığından çok, sanatçının yaratıcılık payının sanıldığı kadar önemli olup olmadığını sorgulamaktadır. Daha sonraki yıl, Berlin Dada sol kanadını oluşturan ressam John Heartfield, George Grosz, ve yazar Wieland Herzfelde birlikte ve ayrı ayrı etkinliklerinde hem kültürel protestoda bulunuyorlar hem de siyasi değişmeyi amaçlıyorlardı (Lynton, 1982:64).

Dadaya katılmak isteyen Kurt Schwitters, kendisinin politika dışı bulunması ve aşırı burjuva olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. Ama onlardan ayrılan asıl özelliği durmadan sanat üretmesidir. Bugün mizahçı olarak anılan Schwitters, anlamsız şiirler, Sonat'lar yazıyor, dergi çıkarıyordu. Belirli betimlemeler ve hızlı iletiler kaygısı taşımadan doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir tarafı vardı. Yapıtlarında, kolajlarında

Kübizm ve ekspresyonizmin etkileri vardır. Kolajlarından bazıları çok çarpıcı ve ürkütücü nesnelerdir. Bazılarında ise lirik şiirin en güzel örneklerindeki incelikler görülür (Yılmaz, 1995:74).

İlk çalışmalarında Rus müziğinin Prokofiev ve Shostakovisc'in etkileri görülür. Kültürel kökleri dini bir geçmişe dayanan fakat laik/dinsiz bir devletten, Sovyetler Birliği'nin üyesi olan bir ülkeden gelen Part'in, müzikte gidilecek yön konusundaki kararsızlığı hiç şaşırtıcı değil (Ecevit, 2006:41).

1960'lar Estonya'da, Eski Sovyetler Birliği'nin bir parçası olarak modern batı müziğindeki gelişmelerden uzak, izole bir yaşama karşın, birçok yeni besteleme tekniğinin kullanıldığı bir dönemdir. Ön saflarda yer alan Part, 'Necrology' isimli bestesiyle, Schönberg'in 'serialism' tekniğini uygulayan ilk Estonyalı besteci olur ve 60'ların ortasına kadar eserlerinde ('1. Senfoni', 'Perpetuum Mobile') bu tekniği kullanır (Lynton, 1982:64).

3.3.6. Günümüz Sanatı ve Kolaj Tekniği

1960 ve 70'li yıllar Türk sanatında değişimlerin yaşandığı ve kalıpların kırıldığı önemli bir dönemdir. Bu dönemlerde yeni çalışmalarını teşvik etmek için 1977 yılından itibaren Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde sanat bayramları kapsamında iki yılda bir "Yeni Eğilimler" adı altında sergiler düzenlemeye başlanmıştır.

1980'li yıllara gelindiğinde, yaşanan politik olaylar, askeri darbeler, devletin sıkı denetimleri, hemen ardından serbest piyasa ile tüketim ekonomisine yönelme ve dünya ile iletişimin gittikçe hız kazanması, sanatçının tüm bunlardan hem konu olarak hem de malzeme olarak daha zengin beslenmesine yol açmıştır. Aynı zamanda 80'lerde galericiliğin bir sektöre dönüşmesiyle sanatçılar daha fazla sergiler açabilme ve izleyiciyle buluşabilme olanağı bulmuşlardır (Tansuğ, 1993:357).

1990'lı yıllarda ise sanatçı inisiyatiflerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla grup sergilerinin arttığını görmekteyiz. Bunların başında gelen ve uzun soluklularından olan başlangıçta sadece resim ve heykel'in yer aldığı gündelik yaşamdan konuların ele alındığı sergileriyle küçük bir grupla başlayan "Hafriyat Grubu" yer almaktadır. 1996 yılında kurulan grup, daha sonra yerleştirme, video sanatı ve fotoğraf gibi birçok alanı

da kapsayarak geniş sanatçı katılımıyla sergiler düzenlemiştir (Çalıkoğlu, 2007:10-11).

3.3.7. Pop Art Sanatı ve Kolaj Tekniği

II. Dünya savaşı Avrupa için büyük bir yıkım ve felaket olurken Amerika bu dönemi en ufak bir sıyrık bile almadan atlattır. Hatta savaş sırasında Avrupa'dan birçok bilim adamı ve sanatçının göç etmesiyle ekonominin yanında kültür ve sanat alanında da zenginliğini artırmıştır. Bu göçle birlikte artık sanatın merkezi de Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır.

Endüstriyel gelişime paralel olarak ulusal geliri giderek artan Amerika'da, daha önce alım gücü düşük olan toplumun büyük bir bölümünün kazancının yükselmesiyle istekleri de buna bağlı olarak artmıştır. Değişen koşullarla birlikte endüstri ürünlerinde görülen çeşitlilik arz-talep ilişkisinde hızlı bir büyüme gösterirken, bu hızı tetikleyen en önemli unsurlardan biri de kitle iletişim araçları olmuştur. Bireyleri tüketime yönlendirmek için reklamı yapılan nesneler baskı, grafik, fotoğraf, video gibi teknikler kullanılarak çok çarpıcı renklerde, kolay anlaşılır ve albenisi yüksek biçimlerde sunulmaktadır (Gürsoytrak, 2003:169).

Gerçek başlangıcı İngiltere olan Pop Sanat, terim olarak ilk kez İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından telaffuz edilmiştir. Alloway, 1962 Aralığı'nda Listener'daki yazısında İngiliz Pop'unun 1949'dan beri ve çağdaş kullanımının gelişimini büyük ölçüde medya kahramanları, bilim kurgu, reklamlar ve sinema fotoğraflarına dayandırmıştır.

Pop Art; Kübizmin başlattığı ve Dada'nın zirveye taşıdığı kolajı anlatımlarında büyük ölçüde kullanmış, yeni bir imge yaratmadan konserve, deterjan, meşrubat kutuları, reklam afişleri, dergiler gibi günlük hayatın sıradan nesnelerini sanat eseri olarak yüceltmıştır. Bu bağlamda Richard Hamilton genellikle otomobiller, kadın ve popüler tüketim malzemesi konularını ele alarak kolaj ve fotomontaj teknikleriyle inşa ettiği son derece gerçekçi resimler ortaya koymuştur.

İlk çalışmalarında Rus müziğinin Prokofiev ve Shostakovisc'in etkileri görülür. Kültürel kökleri dini bir geçmişe dayanan fakat laik/dinsiz bir devletten, Sovyetler Birliği'nin üyesi olan bir ülkeden gelen Part'in, müzikte gidilecek yön konusundaki kararsızlığı hiç şaşırtıcı değil (Ersoy, 2004:38).

3.4. Türk Resimlerinde Kolaj Tekniği

Kübizm akımı ile birlikte kolaj tekniği uygulamalarına çoktan ayak uydurmuş olan Avrupa ve Amerika sanatı, başka oluşumlara yelken açtığında, Türkiye'de Kübist çalışmalarıyla döneme en az otuz yıl geriden de olsa ayak uydurmaya çalışan Türk sanatçıları da mevcuttur. "D grubu" üyeleri bunlara örnek gösterilebilir.

Kolaj sanatının Türkiye'de ilk olarak, 1950'li yıllarda Türk Resim Sanatına soyut eğilimlerin girmesi ile başladığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda da kolajı ilk kullanan sanatçılar soyut sanatın temsilcileri olan, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütfü Günay'dır. Daha sonra Nurullah Berk, Cemal Bingöl, Cemil Eren'nin resimlerinde de kolajı görmekteyiz.

1970'li yıllara gelindiğinde dünyada olduğu gibi Türkiye'de Pop Sanat, Kavramsal Sanat ve Nouveau Realisme (Yeni Gerçekçilik) akımlarının etkisi görülmüştür. Tüketim toplumunun getirdikleri ve bunların etkenleri bu akımların yayılmasına imkân oluşturmuştur. Kolaj tekniğinin sunduğu yeni açılımlar, malzemelerin, uygunluğu bu akımlar için çok uygun düşmekteydi. Böylelikle kolaj tekniği, Türk resim sanatında 1950'lerden günümüze vazgeçilmez olmuştur.

Batıda Dada hareketi ve gerçeküstücü akımlarla beliren anti-art sivrilikler, readymade (hazır yapıt) fabrika mamullerine imza atılması (M. Duchamp) vb. gibi davranışlara Türkiye'de rastlanmamıştır (Sadak, 2002:227).

Türk sanatçıların sayısında yurt dışı ile bağlantı içinde olanların sayısı giderek artmış, oradaki yenilikleri takip ederken eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Fakat zamanla birçoğunun Türkiye ile bağlantısını yavaş yavaş kestikleri bir gerçektir. Abidin Dino, Avni Arbaş, Nejat Melih, Yüksel Arslan, Gürkan Coşkun bu sanatçılardan bazılarıdır (Claudon, 1988:124).

Burhan Doğançay, kent halkının bir resim kağıdı gibi kullandığı duvar yüzeyi üzerine geniş bir gözlem ve araştırmayan girmiş, dünyanın bazı büyük kentlerindeki (New York, Berlin, Kahire vb.) duvar yüzeylerinden çektiği fotoğrafları, içeriklerini yansıtmayı amaçlayan bir yorum tasnifiyle, bir katalog yayını haline getirmiştir.

Burhan Doğançay resmine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler vb. gibi görünümleri seçmiş, bu malzemeden yola çıkarak çağdaş resmin soyutlanmasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan üslup yöntemiyle katılmıştır (Sadak, 2002:227).

1960'dan sonra Amerikan sanatının akım yaratma çabaları oluşmuştur. Ülkemizde ise kavramsal sanat kapsamına giren Canan Baykal, Yusuf Taktak gibi sanatçıların tuval olgusuna yansıttıkları yeni biçim araştırmada değerleri de bir bakıma Şükrü Aysan'ın öncü biçim çalışmalarıyla ilintilidir (Gombrich, 1997:255).

Burhan Uygur'da 1965 yılında Çağdaş Ressamlar Cemiyetinin düzenlediği yılın en genç ressamı yarışmasında Oya Katoğlu ile paylaştığı ödülünden sonra tuval resmini zorlayan pek çok çalışmada bulunmuştur. Günümüz sanatçılarından İrfan Önürmen hakkında eleştirmen Celal Çığır'ın aktarımıyla; Ressam Önürmen'in eserlerinde sık sık başvurulan kolaj tekniği yoluyla gerçekler dünyasından kopup gelen parçalar resimlere sindiriliyor ve gerçekliğe yapılan bu göndermelerle biçimsel bir gerilim yaratılıyor. Görüntüyü başkalaştırma adına değil, parçalanmayı bir araya getirme düşüncesiyle uyguladığı kolaj tekniği, onun için katmanlar arası bir köprü anlamını taşıyor. Önürmen, gazete kupürlerini ve kumaş parçalarını kullanarak bu tekniği uygularken gözlemci olarak, yansıyan dinamizmin dışında kalamadığını da itiraf ediyor: "İnsanlara ve onların sergiledikleri kültüre karşı içerden bakmak istiyorum. Onları dönüştürmeden, dar bir politik söylemin içine sıkıştırmadan durdukları yerde sergiliyorum. Uğradığımız mesaj bombardımanı bir yerden sonra bizi olgular karşısında duyarsızlığa sevk ediyor. Bu, günümüz insanı için çok acı bir durum. Ama ben, hayatın dinamizminden etkileniyorum. Malzemem bol..." (Sadak, 2002:227).

Yakınında gözlemlediği “dağılımlılık”, “kirlenme” ve “absürdlüğün” tatlarını kolajlarında çizmeye ve başkasına hissettirmeye çalışmışlardır. Önürmen, Serginin kataloğunda, eserlerle ilgili bir değerlendirme yazısına yer verilen sanat eleştirmeni ve küratör Levent Çalıkoglu, Önürmen’in, bir kolaj yığını haline gelen toplumu deşifre ederken modellerini ne bir sömürü nesnesine dönüştürdüğünü, ne de onlardan aktardıklarıyla bir kurmacaya yöneldiğini belirtiyor ve sanatçının resim dili üzerine şu yorumda bulunuyor: “Önürmen, bir cesedi bölüp parçalayan bir cerrah gibi, içinde bulunduğu toplumu didikler, aykırılıklara dikkat çeker, bıkip usanmadan sokaktaki adamın kimliğini keşfetmeye çalışır, bulduğu tahminî kimliğin varlığından şüpheye düşer, gerçek kimliğin hangisi olduğunu tekrar keşfedene kadar didinir” (Sadak, 2002:228).

Psikoloji ve antropoloji eğitimi gören Bubi, 1980’li yıllarda ‘Yeni Eğilimler’ ve ‘Günümüz Sanatçıları’ sergileriyle adını duyurmaya başlamıştır. Boyanmış bez kordonları yatay ve dikey olarak kafes biçiminde örgüsel bir kompozisyon düzeni içinde bir araya getirerek alışılmış tuval resminin dışına çıkıyor (Özsezgin, 1994:325).

Bubi başlangıçta dikişli kolaj çalışmalarıyla sınırlı malzeme ile renkli ve desenli kağıtlar ile yapılmış küçük ve orta boy kolaj resimler yapmıştır. 1985 tarihli kolaj, el altında bulunan desenli düz kağıtlardan yapılmıştır, parçalar yapıştırma yerine ince iplikli dikişlerle tutturulmuştur.

Bubi, parça bütün ilişkisini, sanatında seyircinin katılımı ile etkin olarak gerçekleştirmiştir. 1991 yılındaki sergisinde yer alan ilk uygulamalarda bildik motifler, büyük kesimli ve tek renkli birer birim olarak kullanmıştır. Motiflerin ara dolguları, yine renklendirilmiş olarak yapıtların önüne serpilmiştir. Seyirci dilediği parçayı yerine monte ederek, dilediğini yerinden sökerek, gerek biçim gerek renk açısından yapıtı yeniden kurmaktadır. Yapı boz adını verdiği bu çalışmalarla seyirci istediği bütünü verilen parçalarla oluşturmaktadır. Bütün adına her çıkarımı yapıtı hem kurmakta hemde yadsımaktadır (Özsezgin, 1994:325).

Altan Gürman, Türk resminde nesneyi yüzey üzerinde bir öge olarak ele alıp sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getirmiştir. Dadaizm akımına dayanan bir yöntemle düşüncesini farklı araç ve tekniklerde ortaya koymuştur. Kavramsal sanatla paralellik gösteren kolaj, dekupaj kullandığı çalışmalarında daha çok dikenli teller, tahta barikatlar gibi askerlikle ilgili nesneler aracılığıyla otorite kavramına gönderme yaparak, nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır (Hauser, 1995:189).

3.5. Türk Ünlü Ressamların Kolaj Çalışmaları Örnekleri

3.5.1. Lütfü Günay

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

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



RESİM 15: Lütfü Günay, Duvarda Afiş Yaşantısı (1969)

Günay, doğanın yanı sıra, yaşamında ki tüm alanların, onun için esin kaynağı oluşturduğunu söylemektedir. Duvarları süsleyen afişler, kendine özgü soyut mimarileri ile gecekondular, sıvaları dökülmüş eski duvarlar ve burada yarattığı soyut lekeler, sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Kendi söylemi ile resimlerde ki kabarık yapılar dediği, yani dokular ve dokunma duygusu onu kolaj yapmaya yönlendirmiştir. Bu kabarık yapıyı kolajlarla oluşturmuş ve özgürce seçtiği malzeme ile tuvalin yüzeyine uygulamıştır. Bu haliyle yüzeyin bir rölyef etkisi yarattığını düşünmektedir. Doğadan çalıştığım figüratif resimlerin düz yüzeyleri beni sıkımsa başladığında, arzuladığım kabarık dokuyu, resimsel değerler arasındaki plan farklarını, kısaca dokunma duyuma seslenen üçüncü boyutu, soyut kolajlarımla yakalamaya

Çalışıyorum. Elli yıldır, içimde hiç tükenmeyen bir özlemle bunu sürdürüyorum (zsezgin, 2001:5).

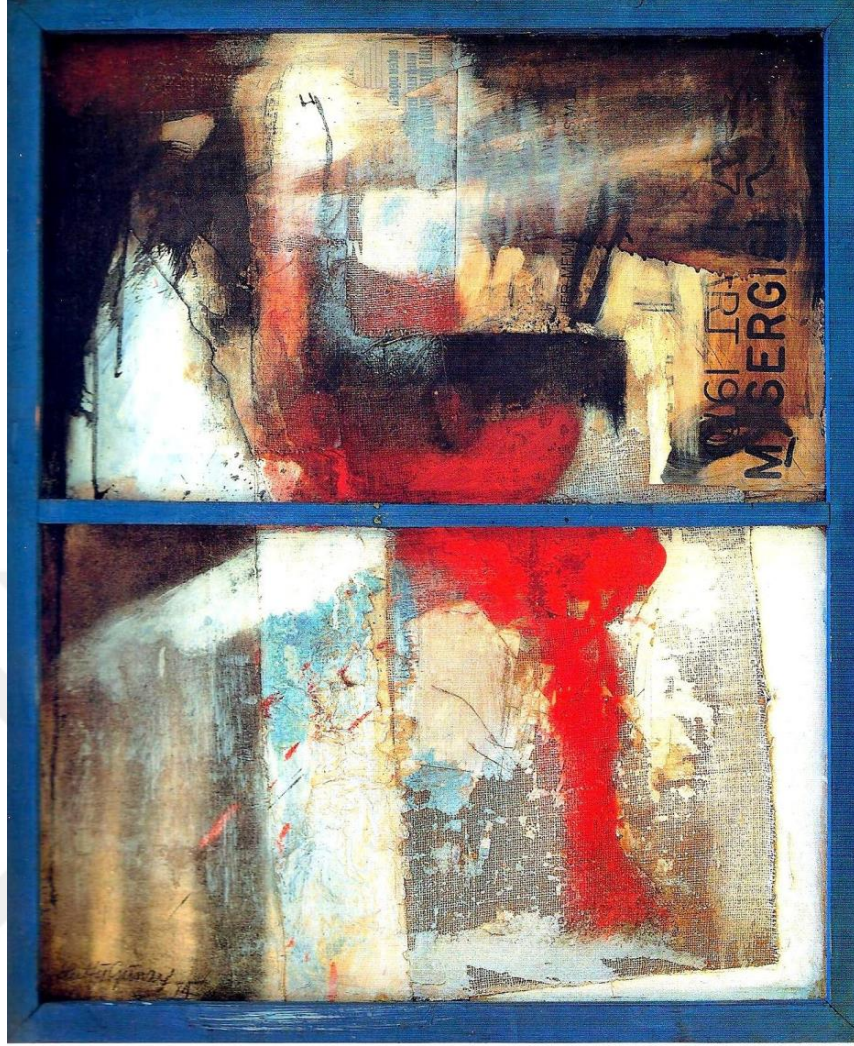
Lütfü Günay, 1969'da Ankara'da 'Resim ve kolaj' adı altında yirmiye yakın bir çalışma ile bir sergi açmıştır. Sergi, afiş ve kâğıt parçaları, boya tortu ve lekelerin bir araya gelmesi ile oluşan resimleri içermekteydi. 1969'da açtığı bu sergi Türkiye'de yeni yönelişlerin izlediği 1960 sonrası dönemi içermektedir. Bu sergi yeni açılımlar için bir kapı aralaması niteliğinde olmuştur (Resim 3.5).

Ayrıca sanatçı, boya dokusuyla bir arada oluşturduğu görsel efektlerle, malzeme bazında bir ilişki arama endişesi ile metal plakalardan kolaj oluşurmaya başlamıştır. Yaygın bir teknik olmayan ve günümüz Türk resminde fazlaca uygulama alanı bulamayan kolaj, Lütfü Günay'ın soyut döneme giren resimlerinde, özellikle paslanmış ve yıpranmış teneke parçaları eşliğinde kullanılmıştır. Boyayla elde edilemeyen trkler, bu teknikle sağlanmış olur. Bunu yaparken de kendi deyimiyle 'paslanmanın direnişini' vurgulamak ister (Hauser, 1995:241).



RESİM 16: Lütfü. Günay, Paslanmanın Direnişi (1986)

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



RESİM 17: Lütfü Günay, Tuvalin Arka yüzü

3.5.2. Sabri Berkel

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



RESİM 18: Sabri Berkel

1907 Üsküp'te(Yugoslavya) doğan sanatçı, ‘‘Belgrad Güzel Sanatlar okulunu bitirdi ve sonrasında Floransa Güzel Sanatlar akademisi’nde Felice Carena’nın atölyesinde çalışmıştır’’ (Erinç, 1990:35).

1935’te Türkiye’ye gelen Berkel, 1949-50 yıllarında Kübizm sonrası anlayışla natürmortlar yapmıştır. Bu dönemi, benzerini Arp’da ve Matisse’de, hatta Miro’da bulacağımız bir sadeleşme dönemidir. Beykal, ‘Sabri Berkel Dönemler II’ kitabında, her iki sanatçının da kolajı hareket noktası olarak ele alıp bu sadeleşme dönemine ulaşmış olmalarını ilginç bulur.

Arp, kolaj tekniğinin getirilerini tahta oymalarında heykelimsi iki boyuta indirgeyerek yaparken, Matisse ‘makasla desen çizmek’ diye adlandırdığı boyalı kağıtları kullanarak oluşturduğu kolaj resimleri ile dikkati çekmekteydi. Berkel’de sade kompozisyonlarının iki boyutluluğunu vurgulamak için gölgeleri bir tür hayalet form olarak nüanslı renklerle boyamıştır (Erinç, 1990:35).

3.5.3. Zeki Faik İzer

D gurubu sanatçısı, Zeki Faik İzer de resimlerinde kolajı kullanmıştır. İzer döneminde Türkiye’de resim sanatı ile ilgili dernek ve birlikler vardı (Erinç, 1990:48). Ama bunların hiç biri Zeki Faik’in sanat anlayışı ile bağdaşmıyordu. 1933 yılının eylül ayında Zeki Faik’in Yavuz Apartmanındaki dairesinde Elif Naci, Zühtü Müritoğlu ve Nurullah Berk bir grup kurmaya karar vermiştir. Böylelikle bu dört sanatçının birliği ile ve iki isim de ekleyerek (Cemal Tollu ve Abidin Dino) altı sanatçının ismiyle D gurubu kurulur. İsim babalığını Fikret Adil’in yaptığı D, resim alanında ülkemizde oluşturulan dördüncü grubun D’si idi.

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

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



RESİM 19: Zeki Faik İzer, Kağıt Üzerine Kolaj

3.5.4. Altan Gürman

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

Gürman bireyin, sanatın, tarihin, dünyanın, doğanın, insanlığın ve düşüncenin hızlı değişimleri karşısında köktenci değişebilirlik gerçeğini önemsemiş ve sanatsal yönünü geliştirmiş, dünya görüşüyle koşutluk kuran yeni sanatsal dil oluşturmuş, çağdaş ve evrensel sanat içerisinde yer almanın gereğine, yeninin eskiyle uzlaşmasıyla değil, yıkmasıyla olabileceğine inanmıştır (Beykal, 1991:17).

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

Kolaj, kullandığı çalışmalarında daha çok dikenli teller, tahta barikatlar gibi askerlikle ilgili nesneler kullanmıştır. Bu nesneler aracılığıyla otorite kavramına gönderme yapmaktadır. Bu anlatımı kolajlarının yanı sıra montajlarında da görebiliriz. Dikenli teller, dikkat geçilmez anlamına gelen kırmızı-beyaz alarm çizgileri, kamuflaj desenleri, tankları ve silahları anımsatan çelik levhalar... Bizlere bir tür hazır-yapım elemanlarıyla anlamlı bir bildiri sunar. Gürman nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır (Schapiro, 1966:87).

Gürman'ın sanatında kolajın ve montajın önemli bir yeri vardır. Gürman kolaj ve montaj yöntemiyle, geleneksel resim gereçlerini de rafa kaldırmıştır. Fırçanın yerine püskürtme aleti, boyanın yerine de farklı materyaller almıştır. İzleyiciye yanılsama izlenimi vermek için, kullanılagelmiş olan resim düzlemini farklı boyuta taşımış, onu yüzeyde tuttuğu imgeler ve biçimlerle rölyef etkisi yaratacak bir biçimde kurgulamıştır (Erinç, 1990:55).



RESİM 20: Altan Gürman, Montaj 5, 1967, Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel

Gürman'ın eserleri arasında en seçkin olanları montajlarıdır. 1967'de yaptığı montajlar oldukça sağlam bir söylemle oluşturulmuş, görkemli ve kullanılan hazır nesneler bakımından yalındır. Montajlarını M1, M2, M3, M4... Gibi isimlerle adlandırmıştır. Bu adlandırmayı silah türüyle de ilişkilendirmiştir. 'M' serisindeki eserler, tıpkı silahlar gibi sökölüp takılan, monte edilen özellikte olduğu için bu seriye bu adı vermiştir. Gürman bu yapıtlarında hazır-yapım elemanları kullanmıştır. Tahtalar, teller, takoz çivileri gibi. M4 ve M5'i gerçek tahta barikatlar ve dikenli tellerle kaplamıştır. Bu montajlar 'yasaklanmışlık' durumunu anlatır. M6'yi ise tahta barikadı, mavi gökyüzünü simgeleyen zemin üzerine, eserin ortasına diagonal bir biçimde yerleştirmiştir (Ersoy, 2004:36).



RESİM 21: Altan Gürman, Montaj 4, 1967, Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel

3.5.5. Özdemir Altan

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

Genel olarak kolajlar Paris’te geçen bir yılda başlamıştı. Birbirini tanımayan insanları bütünleştirmek doğamda var. “Nitekim bana dev bir yapıştırıcı verini dünyada elime gelen her şeyi birbirine yapıştırırayım! Okulda serigrafi, litografi atölyelerinde örgencilerin çöpe attıklarını havada tutup onların üzerine devam ettim. Belki söylememem gerek ama bir tanesinin üzerine iki parça eklemişim mesela” (Altan, 2007:64).

Kolajlarında kullandığı objeler genellikle güncel hayatta kullanılan eşya, oyuncak, atık malzeme vb. şeylerdir. “Parça bütün ilişkisini ön planda tutarak birbirinden farklı boyut, renk ve geometrik biçimsel öğeleri espas içinde rast gele

yerleştirerek ve bütünü oluşturan ayrıntıların birer birer nitelikleriyle ilgilenmeden yüzeyselliği espas olarak değerlendirmektedir’’ (Ersoy, 2004:58).

Altana göre; Daha sert bir espas yaratmak amacı kolajı doğurmuştur. Buda farklı elemanların bir araya getirilmesi ile olur.



RESİM 22: Özdemir Altan "Kolaj ve Üç Boyutlular" Dönemine Ait Bir Çalışma,

Özdemir Altan, Türk resmindeki farklı elemanların olmayışını(gerçek nesne), tekdüzelilik, espasın yoksunluk, yalınkatlılık gibi yetersizliklerin olduğunu düşünerek 1989 yılında bir pano üzerinde öğrencileriyle kolaj çalışmıştır.

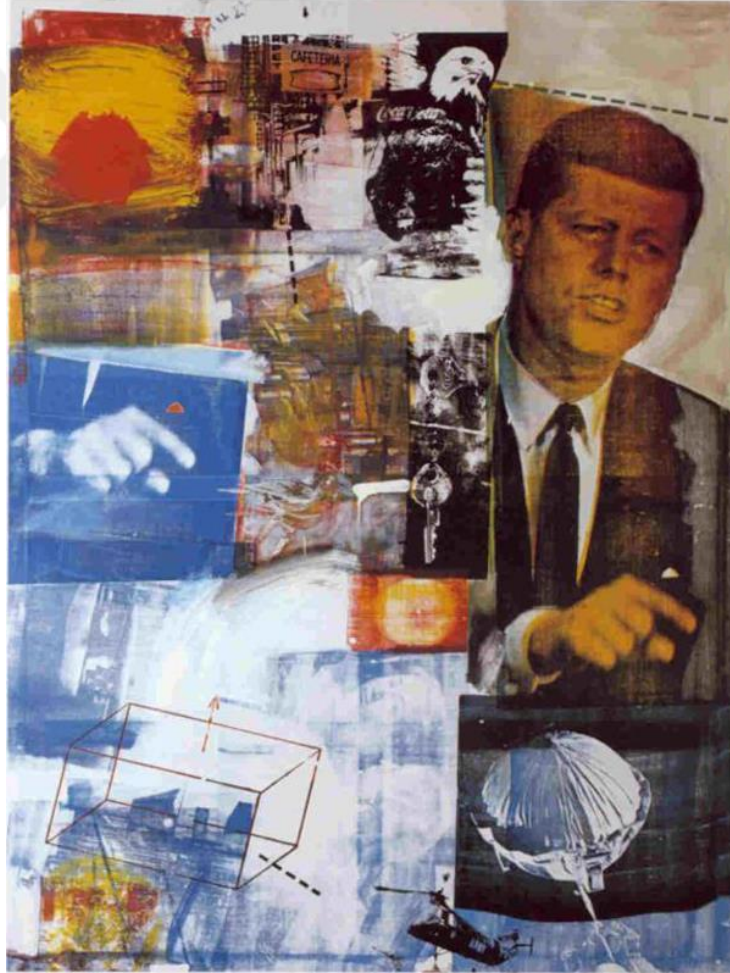


RESİM 24: Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim, (I was a Rich Man's Plaything) Eduardo Paolozzi, 1947, İllüstrasyon

Paolozzi'nin bu eserinde görüldüğü gibi nesnelerle doğrudan bir bağlantılı yolu yoktur, Coca-cola, kiraz ve özellikle kadın gibi tüketim öğelerinin aynı kompozisyon da olması garip bir "rastlantı"dır. Ressam o zamanlarda sıklıkla kadın figürünü çalışmalarında kullanmıştır. Eserinde güzellik takıntısı olan kadının başına silah tutulmuş, düşünce olarak çalışmanın ana teması tüketim toplumuna getirdiği eleştirisidir. Çalışmalarında popüler kültüre ve teknolojiye hayran olan Amerikan toplumunun ne denli bir tüketim topluma dönüşmesini eleştirel bir tavırla irdeler (Lyotard, 2000:110)

3.6.2. Robert Rauschenberg

Pop Art alışmalar üreten Robert Rauschenberg (1925-2008) ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır, Soyut dışavurumcu ile pop art arasında köprü vazifesi görmüş fotomontaj ve kolaj tekniğini kullanan Rauschenberg Pop Art akımını genç kuşaklara aktaran bir isim olarak da bilinir. Genelde tuval üzerine yağlıboya çalışmalar yapan sanatçı, gazetelerden dergilerden kestiği fotoğrafları tuvalinde de kullandığını görürüz. Kolaj ve serigrafi tekniğini bir arada kullanan Amerikalı sanatçı Rauschenberg bir araya getirdiği materyallere sembolik anlamlar yklemitir. alışmalarında serigrafi, kolaj tekniği ve yağlı boyayı bir arada kullanarak, popüler kültür nesnelerini, birer Pop Art geleneğine dnştrmştir (Sadak, 2002:46).



RESİM 25: Robert Rauschenberg, Retroactive I, Kolajı

Rauschenberg'in kombine resimlerinde en sık kullandığı bulunmuş nesneler ve fotoğraflardı. Kullanacağı fotoğrafları gazete ve dergilerden alarak ve boyayla kombine ederek kullanırdı. Bu dada fotomontajları ve gerçeküstücülerin fotoğrafı kullanım şekillerinden farklı bir kullanım biçimi olmakla birlikte Rauschenberg'de onları bir çeşit “ready-made” olarak görüyordu. Rauschenberg, kullandığı fotoğraflar ile sıradan olanı yakalamaya çalışmaktaydı. Gerçek, algılanabilir hayata gönderme yaptı. Bu nedenle fotoğrafa başvurdu. 1960'larla iç içe geçmiş olan pop kültürü ve yaşam biçimi genel ve özel hayatın her alanını kuşatan yeni bir anlayışın özelliklerini dile getirmekteydi. Rauschenberg, Pop Art konularını günlük yaşamın sıradan öğelerini almış, toplumdaki kültürel değişimleri ve çağdaş gerçekleri yansıtırken kendisinin de oluşturduğu karşı kültürün özelliklerini çalışmalarında yansıtmıştır. Bu karşı kültürde alışılmamış davranışlar, tabuları kırma, erdemlilik taslamayla alay etme, kışkırtıcı ve şok eden davranışlar gibi eğilimlerdir. İnsan ilişkilerinde var olan tüm değerleri yıkmış geleneksel sosyal rolleri sorgulamıştır. Soyut ekspresyonizm ve dadacılıktan fazlasıyla etkilenmiştir. Dadanın özellikle mizahi yönünü fazlasıyla kullanarak işaret ettiği konuya dikkat çekmiştir (Lynton, 2004:286).

3.6.3. Richard Hamilton

Bir diğer Pop Art temsilcisi de Richard Hamilton'dur. İngiliz bir sanatçıdır, aynı zamanda ressamdır. Hamilton “1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde açılan ‘İşte Yarın’” sergisindeki kolajı, ilk Pop Art çalışmasıdır. 1950'li senelerin popüler kültür öğelerine göndermeler yapan çalışmasına Hamilton, “Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?” adını koymuştu (Lynton, 1982:96).



RESİM 26: Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”

Hamilton’un yapmış olduğu bu çalışma tüketim kültürünün tek seferde izleyiciye sunulmuş olması açısından Pop Sanat’ın ilk ve en değerli çalışmalarından bir tanesi olduğu gösterilmiştir. “Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden oluşuyor ve batı dünyasından her birey yaşantısını ve hayallerini özetliyordu; Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait bir portreyi gölgede bırakan bir tablo gibi asılmış olan Young Romance’ın kapağı” (Lynton, 2004:287).

3.6.4. Andy Warhol

“Pop sanatın en ünlü sanatçısı Andy Warhol’dur, (1928-1987) eserlerinde film yıldızlarının, pop ikonlarının, müzisyenlerin, tarihsel kişilerin resimlerini, yani toplumun en çok karşılaştığı imgeleri kullanmıştır. Bunun yanında Warhol, günlük

tüketim nesnelerini imgelerini, suçluların resimleri, otomobil kazaları gibi birçok konuyu bir reklam ya da belgesel hazırlar gibi tuvale aktarmıştır.”

Diğer bir yandan Amerikalı sanatçı Andy Warhol’un yapıtlarında, imaj aktarımı önemli bir yer tutar. Yeni bir deseni baştan yaratmaktansa, yaratılmış olan bir görüntüyü, bir imajı kullanmak ve onun üzerinde fotoğrafı manipüle etmek onun için daha etkili yoldu. “Warhol, belli bir konuda tek bir biçimi tual üzerinde birçok kez yenileyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları “Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley” gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler; suçlular, elektrikli sandalye gibi zararsız konular sayılabilir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yenilenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle ilgi çekici sonuçlar elde ediliyordu” (Peter, 2009:25-26).

Andy Warhol’un kendi sanatını açıklaması şöyledir: “Amerika’ya tapıyorum... Benim resmim bugün Amerika’nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelerin ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır. Sanat metadır ve meta olduğunu işaret eder” (Larousse, 1960:88).

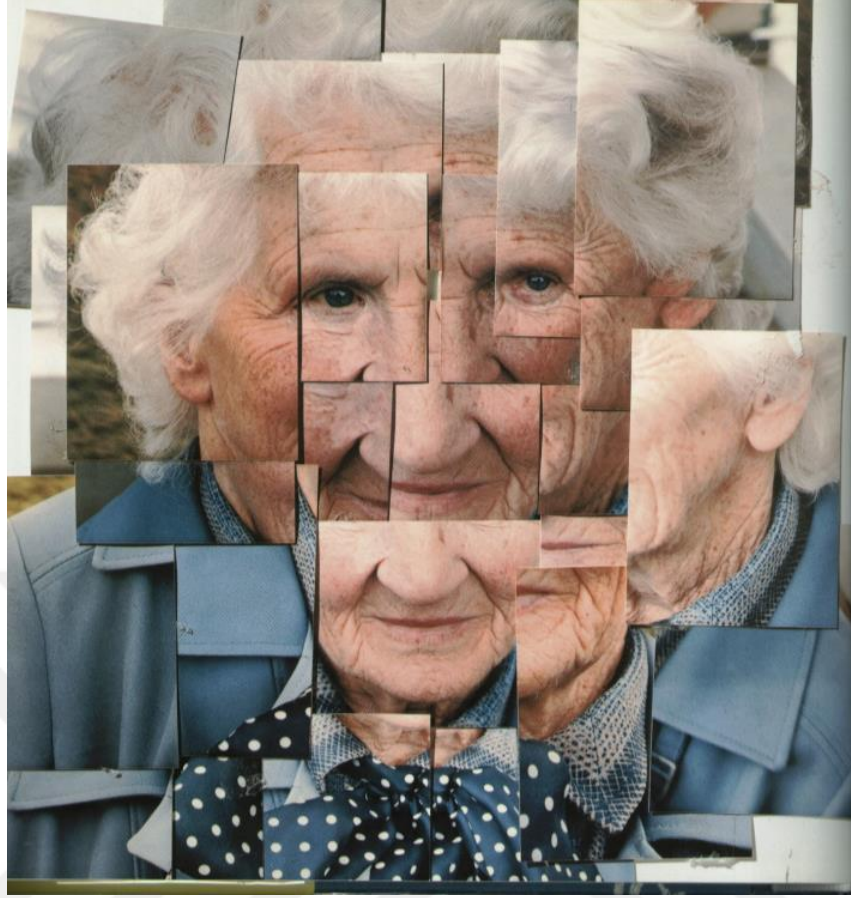
Warhol, atölyesini bir fabrika olarak, asistanlarını da fabrika işçisi olarak nitelendirmiştir. Kendisini de bir makine olarak tanımlamıştır. Sanatın bir meta olarak kullanılmasını eleştirel bir dille sunan Warhol, hayatın içinden çıkarılmasını savunmuştur. Çalışmalarındaki tarz, bilinen anlamdaki sanat üretimini aşmıştır. Warhol’un ürettiği eserlerin görüldüğünden farklı olmadığını, sadece birer imaj veya resim olarak ele alınması gerektiğini vurgulamıştır (Peter, 2009:25-26).



RESİM 27: Andy Warhol, Double Elvis, Serigrafi,

3.6.5. David Hockney

Pop art sanatına hizmet etmiş diğer bir sanatçı da David Hockney’dir. İngiliz bir ressamdır. “1960’lardaki İngiliz Pop Art akımına değerli destekleri bulunmuş olan Hockney aynı zamanda 20.yüzyılın en etkin sanatçılardan biri olarak gösterilir. Bu akımın sanatçıları gündelik yaşamda kullandığımız tükettiğimizi ya da popüler olan şeylerden faydalanarak çalışmalarına konu eder. Pop Art’ın üçüncü kuşak sanatçılarından biri olan David Hockney, “Amerikan yaşamını soğuk ve katı şekilde ifade etmiştir hatta modern dünyanın önerdiği burjuva yaşam biçimini çok iyi yansıtmıştır” (Lyotard, 2000:90).



RESİM 28: David Hockney

Hockney’e göre fotokolaj, ona bakarı imgeden imgeye devinen bir göz hareketi olarak özümser. O, gerçeklik içindeki dalgalanmaların tipolojisidir. Kendi çalışmaları üretme aşamasında şunu benimsemiştir; ‘‘Tarz, sizin kontrolünüzde olan, kullanabileceğiniz bir şeydir. Özgürce kullanarak ne istiyorsanız elde edersiniz. Değişmeyen, kalıpcı düşünce tarzı ise sizi ilgilendirmemesi gereken bir şeydir. Onun hakkında düşünmeye başladığınız anda sizi tuzağa düşürebilir’ (Kalus, 1990:54).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİMSSEL ÖĞE PARÇALILIK VE KOLAJ İLİŞKİSİ

4.1. Resimsel Öğe Parçalılık Tanımı

Parçalılık kavramı; tamlık, bütünlük, bitmişlik, tutarlılık ilkelerinin gerekli olduğundan dolayı önümüze çıkar. Metafizik, bütünü parçaların toplamı sayar ve parçalarda olmayanın bütünde de olmayacağını ileri sürer. Resimde yapısal bütünlük, imgenin oluşmasını sağlar”(Berger, 2003:13).

Parçayı tamamlayan yollar bütünü oluşturmaktadır. Resmin kurgulanmasında, kompozisyonun oluşumu elbette ki bütünün anlamına hizmet eder. Kompozisyon eserin tümünün algılanmasını hedef aldığını söyleyebiliriz. Ama bütüne giden yol ayrıntıda gizlidir. Eseri oluşturan her parça, her ayrıntı bütünün oluşmasında en önemli unsurdur. Parça ve bütün, tekil ve çoğul arasındaki ilişki uyumludur. Eşzamanlı ve birlikte var olan, birbirine dönüşebilen bir varlık duygusuyla bilindiği akışkan, devingen, duygusal ve estetik bir ontoloji...” (Uçkan, 2010:51).

Parçalar sadece yan yana gelmekle kalmaz birleştiklerinde birbirlerine güç uygularlar. Birbirlerini iterler ve çekerler, ayrılır ve birleşirler. Bu bağlamda; sanat eseri hayata bağlar kuran göstergesel, göndergesel bir anlam taşır. Her bütünün içerisindeki parça, bir diğer parçayla ilişki kurmaktadır. Her parça başka bir gösteren, her gösterende başka bir göstereni anlatmaktadır.

Parçalılığı anlatmak için en başta Rönesans resimlerine kadar gitmek gerekmektedir. Rönesans resimlerinde her parça güzel olmak zorundaydı. Ne kadar gerçekçi çalışılırsa bir tabloda o kadar çok haz alınırdı. Bütüne giden parçanın çok iyi bir şekilde işlenmesi gerekiyordu. Parça güzel ise bütünde o doğrultuda güzel olacaktı. Bu bağlamda, Rönesans resimlerinde genellikle altın oran kullanılmıştır (Sözen ve tanyeli, 1999:18).

Günümüzde ise, bir sanat eserini oluştururken, altın oran kullanılmamaktadır. Uyum ve yaratma sorunsalını tek bir formüle indirgeyen böyle bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

Parçalılığın resim sanatında en belirgin gözlemlendiği yer kübizmdir. Kübizm nesneleri parçalıyor ve yeniden düzenleyerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratıyordu. Biçimlerin uzayda kapladıkları yeri belirlemek için onları parçalar ve sonra değişik yönlerden göstermek isterler. Amaçları bu parçalarla yeniden düzen kurmaktır” (Çağlarca, 1986:79).

Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri, yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlayanın yeni türleri olmuştur. Bu sebepten nesneleri parçalara ayırma yoluna gitmişlerdir. Böylelikle her parça başka bir boyutu göstermektedir. Tuval’e aktarılan obje her açıdan parçalanarak resmedilmiştir. Aynı anda resimdeki objenin hem yan yüzünü, hem de ön yüzünü vermek istemişlerdir. Böylelikle objeye, İki farklı taraftan bakan sanatçı, farklı zaman kavramında olan objenin, aynı anda resmetmesiyle zaman kavramının da ortadan kalktığı anlamına gelmektedir (Berger, 2003:15).

Kübist sanatçıların kolajı kullanmasıyla parçaların yarısı, gerçeklikten alınan nesneler, diğer yarısı da, resimsel öge olan boyaları oluşturmaktadır. Bu iki farklı bölünmüşlük, ileride yirminci yüzyılın başlarına doğru kavramsal sanatın oluşması ile birlikte parçalarda ayrışıklığı ve kopukluğu getirmektedir. Başlangıçta iç içe geçen parça birbirine yedirilirken, daha sonra parçaların tek başına anlam kazanmasıyla bütünün ifadesel alanından çıkmaktadır. Artık her parça ayrı bir söylem oluşturmaktadır. Rönesans resmindeki gibi parçalar birbiriyle eriyip bütünü oluşturmaz (Sarup, 2004:212).

4.2. Kolaj ve Parça

‘Resim dışı unsurların bir araya toplanıp montajlamaya dayandığına göre, kolaj yöntemi, içerisinde yer aldığı yapıtta bir ayrışıklık yaratır” (Aktulum, 2000:223).

Dönemsel biçimde eşsüremsel değişimle farklı faktörlerin bir araya toplanması neticesine dayanan kolaj resimsel dalda sıkça kullanılan metot halini almıştır. Geniş manada kolaj, yani farklı malzemeleri aynı noktada toplayarak yeni bir yapıt oluşturma metodu” olarak tanımlanır (Lynton,1982:66).

Post modern kolaj ise, farklı cinsten dizge fikrine ulaştıran bir bütünlük girişimine karşın kökten bir çeşitlilik fikrini kapsar. Marc Angenot bu teknikte, ayrışık

parçaların bir bütünlük içerisinde ortak-birlikteliği olarak algılandığını savunur. Kolajı oluşturan yine parçalardır. Parçalılık yaşamın her kesiminde olduğu gibi sanatta da yerini almıştır. Parçalılık ayrışıklıkla belirlenen bir durumdur. Her yeni parça yeni bir yaratma gibidir. Roland Barthes “kendimi bütünlük canavarından kurtarmaya çalışıyorum” diyerek; parçalılığa çok anlamlılığa yönelir. Kolajda kullanılan parçaların her biri farklı bir söylemin unsurudurlar. Kolajı oluşturduğumuzda bu her farklı söylem, yeni bir yapılanma içerisine girerek yeniden farklı bir oluşum içerisine girer (Sarup, 2004:214).

Her defasında yeni anlamlarla, yeni yaratılarla hayat bulup, şekillenmektedir. Eser için her bir yeni söylem, eseri yeniden yaratma gibidir. Kolaj bir alıntıdır. Alınan her parça yeni bir yaratma oluşturmaktadır. Bu da Eco’nun İformel sanat politikasını akla getirir. ‘İformel sanat’ açıktır çünkü geniş yorum olanakları önerir”(Eco, 2001:111).

Eco’ya göre; açık sanat yapıtının kesin sınırlılığın ötesinde özgür bir biçim alanı olduğu gibi, yorumcu da sübjektifliğin ve bireyselliğin özgürlüğü içinde, bu açık sanat yapıtını yorumlar (Tunalı, 2004:119).

Bu görüşe Jacques Derrida, da katılır. Derrida, yapıtın yapısal öğelerinin düzenlenişi, birbirleriyle ilişkileri ve bağlamlarından yeni anlamlar üretildiğini savunur. Her gösterenin başka göstereni işaret ettiğini ve böylelikle “gösterge zincirleri” oluşturarak, sonsuz bir oyuna dönüştüğünü söyler. Bu bağlamda kolajda kullanılan her bir parça farklı bir söylem zinciri oluşturmaktadır. Malzemenin alındığı yere mi, bulunduğu parçaya mı göndermeler yaptığını; yoksa ikisinin etkileşimi ile farklı bir söylem mi oluşturduğuna parçaya bakılarak yorumlana bilir. Bu yorum sonsuz ve açıktır (Lynton,1982:80).

4.3. Parçalı Yaklaşımın Kavramsal Kaynağı

Kişilerin reel yaşantı ilişkilerini gözlemlemek, dönemsel değişiklikler yaratmaya diğer yönden kişinin anlam üretme ve alımla bağlantılarını inceleme fırsatı oluşturur. Çünkü gerçekte ilişkinin dönüşümü bir yönden bilginin kaynağında oluşan tartışmalarına bağlı olarak ilerleyişini sürdürmektedir. Tüm bu münakaşaları göz önüne aldığımızda iki soru esas alınabilir. Sorulardan ilki anlamın oluşumu nerede ve

neye bağılı olarak oluştuğu. İkinci olarak ise anlamın değişkenler ve düşünce uyumluluğudur.

Buna istinaden kısımlar neden sonuç ilişkisi önemsenmeksizin birleştiklerinde etkileşim içine girerek anlamlı bir ifadeye kavuşurlar. Ortaya çıkardıkları bu yeni sistem de esasen yeni bir kısım olarak farklı sistemlerle etkileşime girerek farklı anlamlar yaratma eylemini sürdürür. Oluşan anlamlar sabit değildir. Ancak kısımlar tekrarlanarak ilişkiler devam ettirilebilir. (Kızılçelik, 1996:85).

Üreticilerin bakışına göre bir sanatçı ve toplum da yapı üreticisi olarak tanımlanabilir. Ortaya çıkarılan metinler yazarların, gelenekler ve dağıttığı roller toplumun bir sistem üretmesi için yeterli olan etkenlerdir. Ancak sistemin bazı parçaları üreticisinden ayrı olarak oluşur ve gelişir. Buna bağılı olarak metnin etkisi altına giren yazarlar gibi toplumda kendi oluşturduğu sistem ile etkileşim halindedir. Değişken ve bağımsız bu olaylar yoruma açık olup, çağdaş sanat hareketinin önemli bir unsurudur.(Emre, 2006:112).

Esasen yapısalcılar değişken ifadelerle sistemlerini kurmaya özen gösterirler, böylelikle kurdukları sistemi incelemeleri kolaylaşır. Saussure'in göndergeleri parantez içine dil ön plan da bulundurularak göstergeleri inceleyen çağdaş kuramını, dilin kendinden bağımsız nesne ve icraatlarını yürütmeyi amaçlamışlardır. Bir mite, güreş karşılaşmasında, kabilevi akrabalık yöntemine, lokanta menüsüne ve bir yağlı boya resme bir göstergeler yöntemi şeklinde kabul etmek olağandır. Ancak yapısalcı araştırma, bu yöntemin içinde barındırdığı göstergelerin yani parçaların da bir amaç ve harekete sahip olduğunu, hiçbir ilişkinin masum olmadığı koşulunu görmezden gelir ve bundan ayrı şekilde yapıya yoğunlaşır (Eagleton, 2014:107).

Bahsi geçen şart göz ardı edilmemiş olsaydı ve başkalaşan bir ortam oluşacaktı hatta kapalı sistem ortamı oluşturulamayacaktı. Kapalı sistem oluşturma amacı yapısalcıların kendilerinden önceki dönemlerden miras aldığı bir düşünce sistemi, yaşamın kaosunu daha kolay olarak çözümüleme düşüncesidir. Sistemi tanımlama göz önüne alındığında yapıları analiz etmek için post yapısalcı kişilere ve dil olgusu analizi yapabilen açılımlara ihtiyaç vardır.

İşaret sistemlerinden biride dildir. Saussure'in terminolojisini göz önüne alırsak bu işaretlerini gösterge, işaret etiklerini gönderge, işaret etme şeklini gösteren

şeklinde nitelendirebiliriz. Dil ile anlam meydana getirmek bir anlamda bu üç madde arasında kurulan uyum ilişkisine bağlıdır. Hakikat bağımsız değil dilin bu uyumlu biçiminde gizlidir. İfadeler gerçeklikle alakalı her şeyi içinde barındırır. Bu nedenle dil sadece ifadeleri değil ifadeleri ortaya çıkaran ve hitap ettiği kitleyi de etkisi altına alır. (Ecevit, 2006:95)

Anlamaların dil aracılığı ile üretildiği aşikârdır. Geçmiş dönemlerde anlamlarımız ve deneyimlerimiz oluşup cümlelerimizin oluşumunu sağlamıyordu: fakat anlam ve deneyimlerimize ulaşmanın yolu bir dilimizin olmasındandır. Bu söylemden de yola çıkarak birey bazında yaşamış olduğumuz deneyimlerinde aslına bakıldığında toplumsal olduğunu nitelendirir (Eagleton, 2014:74).

İnsanlar söylemlerinde bilinç düzeyini yansıtır. Diğer bir değişle kişinin benliği dil mekanizmasına bağlı çalışmaktadır Dilin belirginleşmesinde kişinin özellikleri inanış ve düşünce sisteminin etkisi büyüktür ancak kendi özelliklerini belirlediği dil sisteminin etkisi altına girmekten kurtulamamaktadır insanlar. (Parla, 2008:179).

Ancak toplumsal bazda bakıldığında dilinde bütünlük içeren bir oluşum olduğu söylenemez. Anlamaların başka imalara sahip olmasından ötürü, değişikliklerin olduğu bu ortamda özne de, üretimi de ve bu üretimin hedef kitlesi de ayrılarak bağımsız hareket eder. Eagleton'ın (2014:141) tüm gerçekleriyle açıkça belirttiği gibi dilin öğelerinden olan şeyler kısımlara ayrılmıştır.

Çünkü göstergelerden faydalanmak, nakletmesi düşünülen mananın da yayılmasını, parçalanmasını ve özüyle herhangi bir koşulda benzerlik göstermemesi gereklidir. Esasen aktarılacak istenilen anlamın yanı sıra benzer mantık aktarıcı içinde geçerlidir: Çünkü dil yalnız faydalandığım bir anahtar olmadığından, benim yapımda bulunması nedeniyle dengeli, bileşik bir birliktelik barındırdığım fikrinin bir kuruntu ifade etmesi gerekmektedir. Benliğimi ne sizinler önünde ne de şahsım karşısında hiçbir zaman tamamıyla mevcut halde bulunduramam. Bilincimi ve ruhumu kontrol ettiğim zaman göstergelere başvurmayla mecburumdur ki bu asla benliğimle “tam bir birlik” içerisine giremeyeceğimi gösterir: Zaman sonra hatalı dil ortamının saptırdığı, kırımına uğrattığı saf bozulmamış bir anlama, maksada veya tecrübeye edindiğim manasını taşımaz (Hauser, 1995:65).

Oluşumları bütün olarak ele almak yerine parçalı olarak nitelendirirsek, yapının değişe bilir boşluklara sahip olduğunu da gün yüzüne çıkarmış olur. Post yapısalcı fikirler, parçalar ile kurdukları ilişkiler sayesinde, boşluklara kullanarak dili yeni bir şekilde ele almışlardır. Parçaların barındırdıkları amaç ve fiil boşluklara yönelmiş durumdaydı. Dile ulaşma, yani bir kelime ile nitelendirilen hayaller, bu yöntem ile bilinçlerimize ulaşabiliyordu. Bilinç kelime ve hayali bağdaştırırken, hayalin dışında kalan olayları da göz önüne alarak anlam üretimini sağlamaktaydı. Yani söylenmek istenen(anlam) sözcüğün(gösterge) içerisinde değil çevresindeki diğer unsurlardaydı. Ancak oluşan bu boşluğu doldurma, sözcüğün işaret ettiği yöne yönelmek için, yeni bir boşluk ilişkisi yakalaması gerekecektir. Bu sayede bir bütün olma ve boşlukları doldurma isteğini amaçlarken, ulaşılan yerde anlamın tamamen farklı olacağı ve erteleyiciliği ön planda oluyordu. Derrida'nın difference olarak belirttiği dilsel oyundu bu (Auslander, 2002:53).

Postyapısalcılar böylelikle yapısalcıların bölümler arası bağlarını ileriye taşıyarak farklı bir açılım oluşturmuşlardır. Bu dönemden itibaren olguları yapı şeklinden farklı olarak metin bazında ele almışlardır. Barthes'ın "her şey metin olarak algılanabilir." fikri hem bünye düşüncesine fayda sağlamak diğer yönden sonsuz veya geçici ayırım düşüncesini engellemek içindir. Yapısalcı yaklaşım, yöntemlerini analiz edebiliyordu bu tür yöntemlerin hakikati oluşturan sitemler olduğu düşüncesini ön plana çıkarıyordu. Ancak onları yalnızlaştırarak merkezler sahip olduklarını, farklı mekanizmalar ile temasa geçemediklerine razı oluyordu (Eagleton, 2014:145).

Kapsamlı tavırlar aynı türde doğrusal yapı oluşturunuyordu. Yapıları metin anlamda algılanması ile birlikte ise dünyanın Derrida'nın savunduğu dilsel oyun dinamiğine ne yönden mevcut durumda olduğu anlaşılır bir duruma ulaşıyor ve yöntemlerin tutarlılıkları, dereceleri sorgulanabilir hale geliyordu. Yaşantının gidişatındaki faaliyetler neticesinde, yapılar başka anlamlar kazanıyor, birbirlerini frenliyor, yerlerini alıyor veya boşlukta kaybolabiliyor dolaylı olarak merkez de sürekli mekan farklılaşıyor, anlam tıpkı ışığın aynı anda hem dalga hem atom olması gibi ikircikli hale geliyordu (İnanç, 2003:87).

Metnin İngilizcesi olan 'text' sözcüğü hem de dokuma kumaş manasına gelen 'textile' sözcüğünün de kökünü oluşturmaktadır. Her hangi bir metinde her iki

sözcüğünde bir araya gelmesi, aralarında dokumadaki oluşuma benzer şekilde ağ oluşmasını sağlar. Metnin yazımına devam edildikçe çoğalan sözcük sayısı bu ağ, neden sonuç bağlantısına benzer lineer değil dokumadaki gibi örülerek yatay biçimde artar. Yaşamın devam etmesine nazaran yazım da varlığını sürdüreceği için bir metnin örülüşü yalnız özüyle kısıtlı olmaz ve farklı metinlerle örülmeye eylemini devam ettirir. Anlam, kısımların etkileşimi ile meydana geldiği kanaatine varılması ile beraber bu örgü bünyesi sebebiyle bağlantılıdır (contextuality) ve farklı metinlerle sürdürülen ilişkiler sebebiyle de metinler arasındadır (intertextuality). Böylelikle kısıtlanamaz ve determinist biçimde sadece doğruya taşınamaz, sözcüklerin edebi kombinasyonu sebebiyle çokluluk gösterir. Yetiştiricinin ve alımlayıcının karşılaştığı yazının merkezi de, nesnenin matematiksel sahiciliğinin ihmallerinden her hangi birine çöküp zihinde anlaşılabilir bir şekle bürünmesi gibi rastlantısal ve bir anlık geçici bir duraktır. Tüm nesneleri metin şeklinde algılamak, olguları ve yaşamın gidişatını problemleştirme noktasında bu terminolojiyi temin etme açısından da değerli unsurlardandır (Özbek, 2005:75).

Bu bağlamda, Barthes'ın liderlik ettiği düşünce hareketlerinin, hareketlerin tamamının benliğini boş sayan ve tek bir söz söyleme gücünden mahrum parçalı yaklaşıma yönelmediğini belirtmek lazımdır. Parçalı yaklaşımı esaslandırmak adına lazım olan gerçekçilik ve determinizm sıkıntısı tesirinde kalmadan çok sesli ve belirgin öyküler inşa etmenin, bu öykülerle yeni görme şekilleriyle yönelebilmemizi sağlar (Aktulum, 2004:52).

Yeni görme şekilleriyle, bütünüyle çözümü belli olmayan bir hal alan, öznenin ironik durumu ve kişinin zihni, bu durumdan bağımsız olamazdı. Zihnin müşahit durumunun saf halde bulunmadığını açıklayan, öznenin dil aracılığıyla yerleştirilmiş bölünmüş halini gözlemleyen psikanalistik yönelmeler bu biçimde yoğunluk elde etmiştir. Psikanaliz ilimin de Freud'un gerçekleştirdiği faaliyetler zihin ve zihin harici kısırını bozmadan öznenin bölünmüşlüğüne birinci kategorik yaklaşımı gerçekleştirdi. Bu ilimin sayılı kişilerinden Lacan ise zihin dışının dile ile benzerlik gösteren noktalarının bulunduğunu savundu(Sarup, 2004:19).

Bu tarz bir yaklaşım istek, kişilik, birlik ve devamlılık anlamında ciddi izahlar gerçekleştirdi. Zihin seviyesinde kişiliğimizi dengeli varsayarız. Bu şekil bir varsayım

olmasaydı öznenin sağlayamaz hareketlerimizi sağlayamazdık. Ancak zihin seviyesi tamamen dilseldir. İfadenin ve fiilin sahibi ve gözlemleyicisi özne; metinler arası ağdaki bir metin şeklinde dağınık, hudutlar meçhul ve kararsızdır. Özünü belirtmek amacıyla diğer ifadelerle, öznelere yani metinlere gereksinimi vardır, esasen zihnin gözlemci durumu kendi öznesi belirtmek amacıyla. Özenin, ifadelerle tecrübesi karşılıklı bir deneyimdir: anlama hareketi hem karşısındaki metni, hem öz hudutlarını, farklı metinlerin ve boşluğun tesiri altından çıkma gayesidir (Claudon, 1988:85).

Bu nedenle, dilin tesirinde ki öznenin gözlemci durumu saf olmayan biçimsizleşmeye sebep olan yaklaşımlardır. Diğer yönden bu metin ağının hiçbir zamana bir sınır çizgisine kavuşamayacağından özne hiçbir zaman tamamlanamayacaktır. Kişi, öznesinin eksikliklerini gidermek ve bir bütün haline getirmeyi, amaçlar. Bu nedenledir ki dilin hudutlarından ayrılıp, düşsel durumdan ayrılıp sahi olana geçiş yapmalıdır. Ancak bu söylenenler mümkün olmadığı için bütünlüklü olma isteğini dizginlemek durumunda kalır. Böylelikle fiile geçiş sağlayan zihinle, onu sabit bırakacak istekler nedeniyle özne parçalanır. Lacan, dil kuruluşları ile piskanalitik yaklaşımları belirterek özneye ait çerçeve oluşturur.

4.4. Sanatta Yeni Gerçeğin Hızında Parçalı Yaklaşımlar

İnsanlık güvenli ortamını kaybetmiş ve hakikat ile olan ilişkisini fark edemeyeceği bir noktaya gelmiştir. Ekonomik ve siyasi değişimler neticesinde devrimlerin, ideolojilerin oluşturduğu hayal kırıklığı nedeniyle içine kapanan kişi, her şeyin pozitivist ve evrensellik ilkesi göz önüne alınarak iyi yönde ilerlediğini işaret eden gelecek düşüncesine sıcak bakmıyordu. Bu sebeple, ifadesini bir gelip geçicilik olarak şimdiki zamanda kurup, kendisini çevreleyen dünyayı ise sonsuz bir düzensizlik imgesi olarak sunmaktadır. Parçalı bir yaklaşımla, modern dünyanın yarattığı ve bireyin içerisinde bulunduğu bunalım, çatışma ve kopukluk sanatsal yapıt içerisinde dile getirebilir hale gelir. Modernite çoğu eleştirmenin de belirttiği gibi; bir boşalma ve parçalanma hareketi, dilsel bir oyunbazlıktır (Aktulum, 2004:62).

Bu öznenin dünyayı görme biçimine bağlı olarak üretimine ayırdığı kısımdır. Sanattaki akış, antik çağın tragedyalarında gerçekleştirilen incelemelerden, neo- klasik çağın romantizm hareketlerinde geniş kapsamlı yaklaşımları bünyesinde bireysel düalizm yönünde ilerlemesini devam ettirirken, modernle ile beraber ikilikleri

gerisinde bırakan, fakat ‘çoğul’ olarak nitelendirebileceğimiz bölünmelere çevirmiştir rotasını (Güçbilmez, 2005: 96).

Sahiciliğin yenileşmesi sanatta çağdaş ve post modern farklılığını da etkiledi. Yenidünya sistemiyle kimi sanatçılar için gerçekçilik sorgulanması gerekli görülen bir ifade şeklini aldı. Bunun sebebi sanatta gerçekçilik, göstergelerin ikili etkileşimlerini önemsemiyor, onları yalnızca nitelendiren bir faktör şeklinde dışarıda bir noktaya sabitleyerek yararlanıldığı düşüncesine kapılmalarıdır (Belsey, 2013:138).

Örneğin, resim yapıtı referansını duyarlarla deneyimlenen dünyadan alıyor ve değerini, alımlayıcısıyla ilişkisini bu mimetik estetikten alıyordu. Roman anlatısı, olması gerekeni gösteriyor, mekanı ve zamanı gündelik deneyimimizdeki gibi sürekli ve bütünlüklü kuruyordu. Modernizmdeki akımlar, bunun kandırmaca olduğunu söylerken bir yandan da gerçeğe ulaşmanın imkansız olmasından kederlenen, bütünlüğe özlem duyan bir yaklaşımdaydılar. Postmodernizmde ortaya çıkan akımlar ise bu imkansızlığı bir olanak olarak görmeleriyle bir önceki dönemden ayrılırlar. Bu bakımdan, göstergelerden yeni bir dil yaratabilmenin, özgün yapılar ve kurallar kurabilmenin olanağıdır gerçeğin parçalanması. Modern sanatçı, kendi varoluşu ve öznesiyle ilişkisinden hareketle de sanatsal üretimine pay biçti. Psikanalistik çalışmaların parçalı yaklaşımlarla kesiştiği noktadır bu. Bireyin varoluşunu nasıl gördüğü, yapıtın varoluşunu belirler ve etkiler. Birey, varoluş ve öznesi arasında bir boşluk olduğunu, öznesinin parçalı olduğunu kavramışsa, yapıtı da parçalı hale gelecektir. Yapıtın kopuk parçalar halinde ortaya çıkışı, her zaman sanatçının bilinçli tercihi olmayabilir ama özne skolastik düzenden ve hatta daha ileri giderek her şeyi bir düzene koyma düşüncesinden kopmak isteğinin dışı vurumu olarak yapıtını sezgisel şekilde parçalı kurabilir (Aktulum, 2004:25)

Olaylar bütünü göz önüne aldığımızda, gerçek faktörünün değişimi yeni paradigmayı biçimlendirdi. Artık bütüncül anlayışının hâkimiyetinden söz edemeyeceğimiz aşamaya ulaşmışızdır. Bölümlere ayrılmış şekilde olan yaklaşımlar, hem yeni paradigmanın baskın duruma getirdiği bir üretim yöntemi hem de ilk olarak metinler olmak üzere sanat eserlerini bu biçimden yeniden değerlendiren geriye doğru bir okumadır.

Özel olarak 20.yy'da postmodern yazıma odaklandığımızda, gerçekçilikten özgür şekilde dış dünya ile iç dünyanın karıştırılması, asıl bir zaman ve mekan kurulması olduğu söylenebilir. Sanatçının yaptığı özgün gerçeklikte, duyularla hissettiğimiz görüngüsel dünyadan uzaklaşırız. Eserin kendine özgü dünyasını fark edebilmek için mimetik yaklaşımlar yerine, eserin dünyasının kurallarını anlamalıyız. Yeni estetiğin postmodern temsilcisi Susan Sontag, “bir konuşma, hareket, davranış ya da nesne en dolaysız, en yararlı, en duyarsız ifade tarzından ya da dünyadaki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara biçime sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gözüyle bakabiliriz.” der (Ecevit, 2012:36).

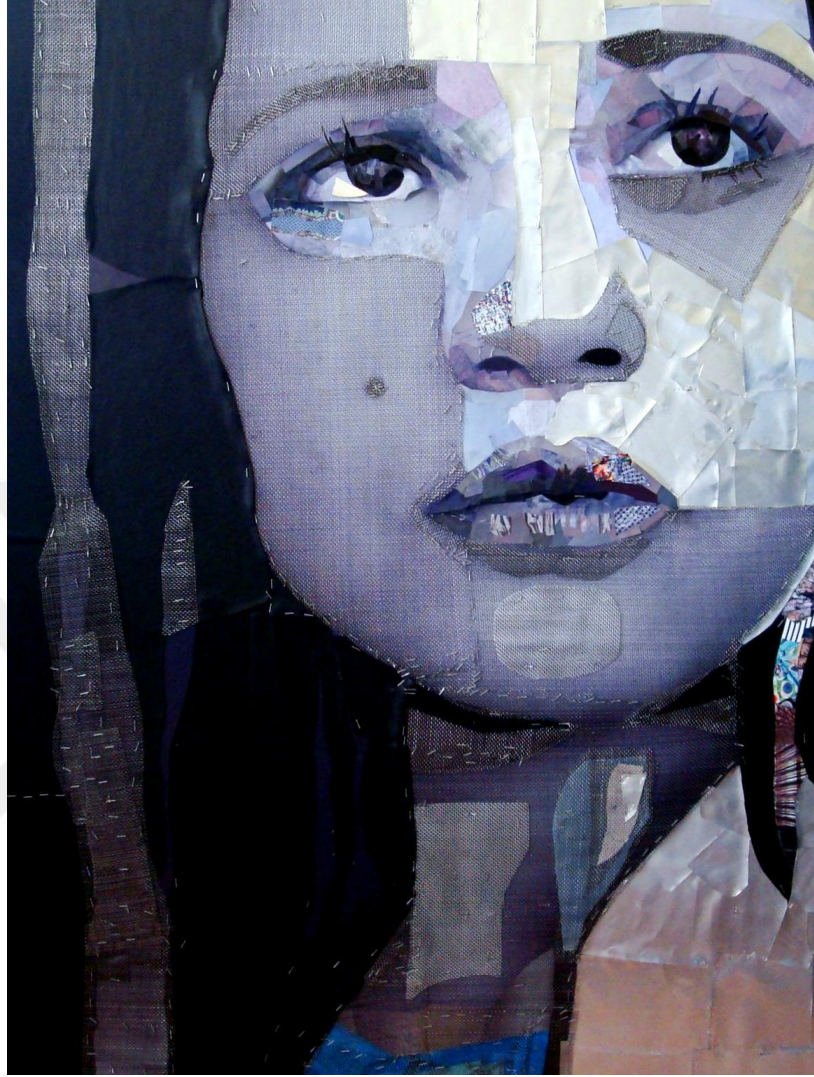
Artık metin yazımı, temsiliyet kaygısı taşımayan bir yapı kurma meselesidir. Fakat bu yapılar, merkezinde sanatçının ideali ile bulunduğu, alımlayıcısını da buraya yönlendiren kapalı mekanizmalar değil, tam tersine değişmeye tabi açık yapıtlardır.

Parçalı yaklaşımların temel göstergeleri olarak, metinler arasılık, somut ve soyut yer değiştirmeler, kavramları ve kuralları sounsallaştırarak eklektik özellikler sıralanabilir. Bu çalışma kapsamında Sevim Burak oyunlarını incelemek adına, yaklaşımın ön plana çıkardığı *parça* özelliğinden hareket edilecek. Bu özellik, teknik olarak yapıtın parçalardan oluşan halini görünür kılma ve yapıtın kendisini tamamlanmamış bir parça olarak sunma biçimidir. Parçalar, yeni anlamlara olanak sağlayan montajlamalara, kolajlara ve en önemlisi de boşluklara yer açar. Süreksiz ve eksik bir hali ima eder. Bu konumlarıyla birbirlerini kesen, yıkan, tamamlayan yer değiştiren bir ağ halini alırlar. Böylece yapıtın *parçalılık* özelliği ile bu çalışmada dile getirilen yeni paradigmanın biçimsel ve estetik ilk adımı atılmış olur. Parçalılık, 20. yüzyılda farklı sanatların odağındadır. Resim alanında kübizmin sonuçlarından biri, bitmemişliktir. Maurice Blanchot, yeni müzik üzerine yaptığı incelemede ortaya çıkan akımlar doğrultusunda yapıt kavramının müziğin dışına itileceğinden, müziğin tamamlanmayı amaçlamayan deneysel bir evreye girdiğinden bahseder. Charles Du Bos 1923 yılındaki tespitinde parçalı anlatılara ihtiyaç duyan ve bunu aç bir şekilde talep eden yeni bir okuyucu kitlesinden söz eder (Aktulum, 2004:170).

Günümüze yaklaştıkça modern insanın parçalanmışlığını ve günlük hayatın enformasyon hızını düşündüğümüzde parçalılık hem sanatçı hem alımlayıcı açısından çok daha görünür bir olgu halini almıştır.



4.5. Kolaj ve Parça Örnek Çalışmaları



RESİM 29: Otoportre, 2011, 130x113 cm, kalbur teli, kâğıt, kola kutusu, deri kumaş.



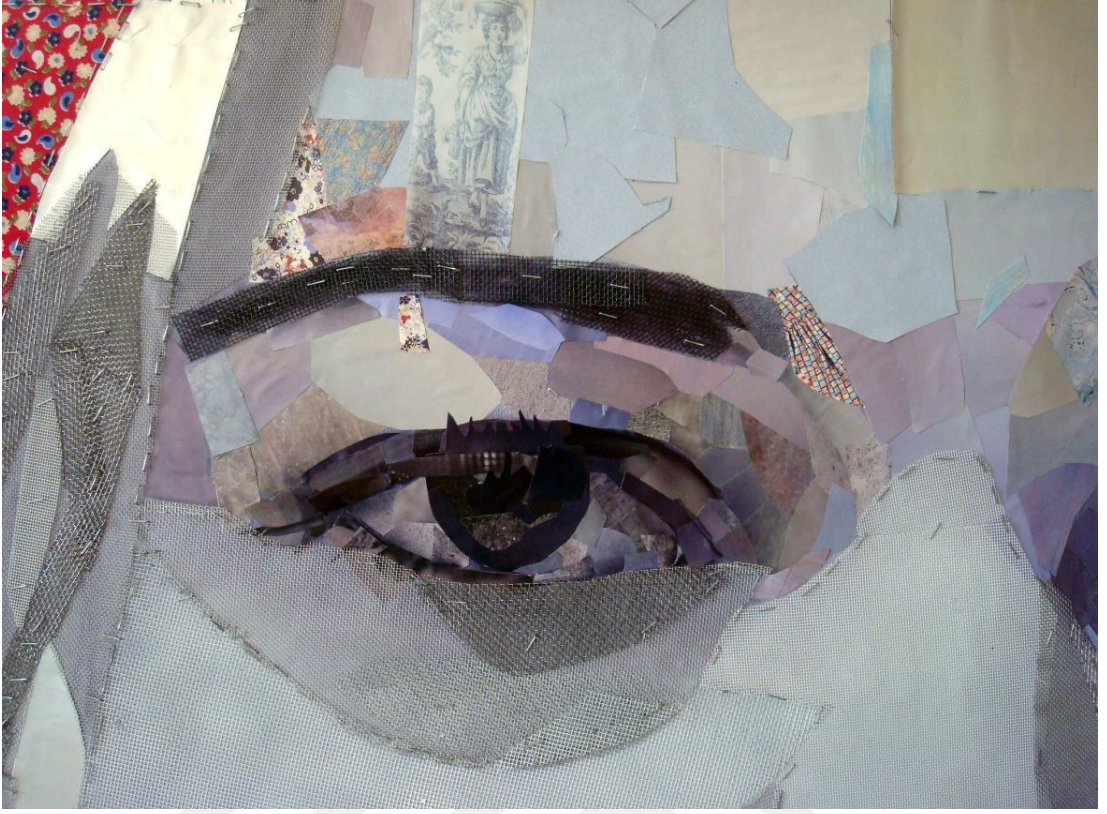
RESİM 30: Resim 29, Ayrıntı



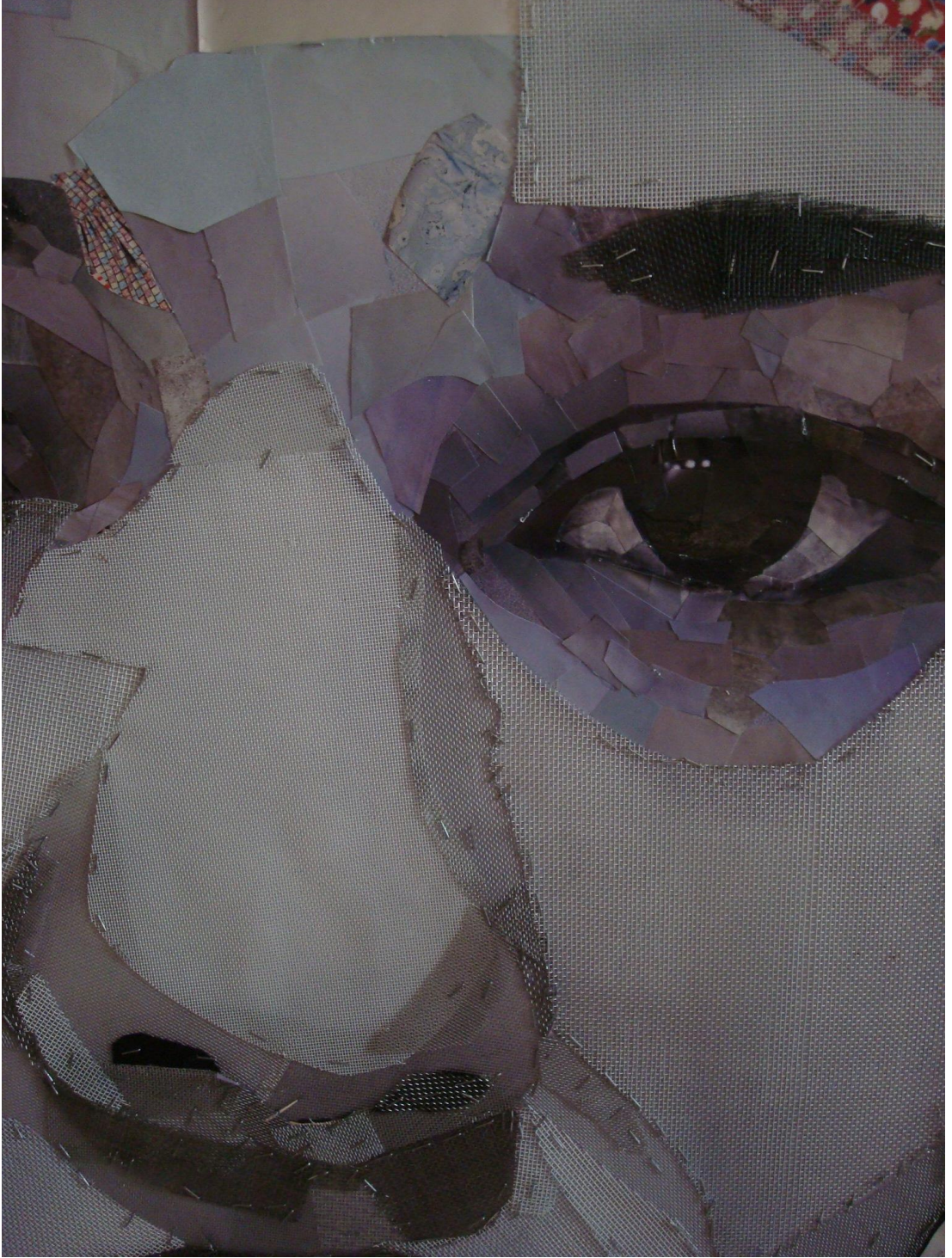
RESİM 31: Resim 29, Ayrıntı



RESİM 32: Otoportre, 2011, 130x 113cm, kalbur teli, kola kutusu, kumaş, kağıt.



RESİM 33: Resim 32, Ayrıntı



RESİM 34: Resim 32, Ayrıntı

SONUÇ

Derin bir mazisi olan resim sanatı ilk oluşumundan bu zamana kadar birçok yenilik ve gelişim evreleri tamamlamış, zamanla gelişimi de devam ettirmiştir. Önemli değişim yılları olarak söylenen 20. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren dünyada süratle kendini geliştiren endüstrileşmeyle beraber oluşan teknolojik ve bilimsel faaliyetlerle oluşmaktadır. Uygar Çağ ismiyle anılan bu dönemde normal yaşantıyı etkileyen malzeme çeşitliliği zorunlu olarak sanatı yeni yollar aramaya itmıştır. Bu bağlamda sanatçıların çeşitli yöntemlerle tarihi asırlar öncesine tekabül eden fakat resmin sanatı göz önüne alındığında ilk defa Kübizm içerisinde kolaj yöntemleri gün ışığına kavuşmuştur. Böylelikle kolaj asırlardır boyayla yapımı gerçekleşen resmin, tarih sahnesinde köklü değişimlere uğramasına sebep olmuştur.

Kolajın tarih sahnesine girişinin ilk yıllarından günümüz sanatına ulaşımına kadar olan zamana bakıldığında, kolaj uygulamaları nesneler, Kübizmde kağıt, gazete, sigara paketi gibi nesneler iken, 20. yüzyıla gelindiğinde Dada ve Pop Art'la birlikte daha çok endüstriyel ve günlük kullanım nesnesi olarak karşımıza çıktığı gözlemlenmektedir.

Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat ve 1960'dan sonra çeşitli akımlarda başkasının etkisi olmadığını göz önüne seren kolaj yöntemleri ile sonsuzlaştığı fikrinin hakim bir rol üstlendiği günümüz sanatında sanatçılarımızı bu yöntemlere yönetmiştir. Türk resim sanatında 1950'li senelerinde Soyut Sanat'ın adım adım benimsenmesiyle sanat hayatımıza giren bu iki teknik, dünyada gerçekleşen gelişmelerin ülkemizde de daha hızlı etkileri olduğu 1960'lı ve 70'li senelerinde çeşitli sanatçılar ile gündeme gelmiştir.

1960'lı senelerde postmodernizm ile bağlı şekilde dünyada çoğulcu ve kavramın öne çıktığı disiplinlere yaklaşımı ile büyük ölçüde yükseliş kazanmıştır. Bunların neticesinde yeni bir evreye geçen resim o dönemlerde kolaj yöntemlerinin yanı sıra, 'Minimalist Sanat'ında devreye girmesi ile oluşan eserin manası da değişime uğramıştır. Bu değişim tezin dördüncü bölümünü oluşturarak dünya ve Türkiye'de yapılan yerleştirme faaliyetleri, sanatçılar ve eser bazında geniş kapsamlı olarak incelenmiştir.

Tüm bunların neticesinde resim sanatında bundan sonra malzeme önemini yitirmiş, anlatılmak istenilen kavram değer kazanmış ve düşünceler sanatın yolunu çizmiştir. Bundan böyle malzemenin esere yön verdiği el yeteneklerine bağlı sanat yerine, düşüncelerin sanatı sardığı görülmekte hatta tuval resimlerinde dahi duygu ve düşüncenin görülmek istendiği dönemlere geçişi sağlanmaktadır. Bu durumu insanların ve duyguların yeni bir evrime uğradığının bir sonucu olarak da nitelendirebiliriz.

Sonuç olarak; gerçek malzemeler ile yapılan kolaj, diğer anlatım türlerinden farklı olarak resmin benliğini zengin kılmak ve farklılığını ortaya koymanın yanı sıra, gerçek yaşantıdan alınan nesneler sayesinde boyalara yeni belirgin duygular kazandırarak resim sanatına farklılıklar kazandırmıştır. Tüm bunların neticesinde kolajın yüzey anlayışına yeni bir ifade kazandırdığını söylemek mümkündür. Kolaj ifade şekli olarak geleneksel sanat mantığına, farklı bir alternatif sunar.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (1997). Postmodern Görüntü, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Akay, Ali. (1996). Kıvrımlar, 1990’larda Plastik Sanatlar, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Aktulum, K. (2000). Metinler Arası İlişkiler, Öteki Yayınevi, 2. Baskı, Ankara.
- Aktulum, K. (2004). Parçalılık Metinler Arasılık, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Altan, Ö. (2007). Rh+ Sanat, 42.Sayı, Temmuz-Ağustos, İstanbul.
- Ataman, A. (1995). Eğitim Sürecinde Yaratıcılık, Yaratıcılık ve Eğitim, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Şafak Matbaacılık, Dizi no:17, Ankara.
- Auslander, P. (2002). Just Be Yourself. P. B. Zarrilli, Acting Reconsidered (s. 53-62). Londra, Routledge Press.
- Belsey, C. (2013). Postyapısalcılık, (N. Öрге, Çev.) Dost Yayınevi, Ankara.
- Berger, J. (2003). Görme Biçimleri, (Y. Salman Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Beykal, C. (1991). Altan Gürman, Derimod Kültür Merkezi Yayınları.
- Claudon, F. (1988). “Romantizm”, Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Çağlarca, S. (1986). Renk ve Armoni Kuralları, İnkilab Kitabevi, İstanbul.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. (2014). Edebiyat Kuramı, (T. Birkan, Çev.), Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2006). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay, İstanbul.
- Ecevit, Y. (2012). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, 8. Baskı, İstanbul.
- Eco, U. (2001). Açık Yapıt, (P. Savaş, Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Emre, İ. (2006). Postmodernizm ve Edebiyat, Anı Yayınları, Ankara.

- Erinç, M. S. (1990). Zeki Faik İzer, 1905-1988, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ankara.
- Ersoy, A. (2004). 500 Türk Sanatçısı, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Ersoy, Ayla. (2002). Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güçbilmez, B. (2005). Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı, Deniz Kitabevi, Ankara.
- Gülşen, A. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Hauser, A. (1995). Sanatın Toplumsal Tarihi, (Y. Gölönü, Çev.) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İnaç, H. (2003). "Makro Toplumsal Kuramlar Açısından Postmodern Teori", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Kahraman, H. B. (2002). Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kızılcıkel, S. (1996). Postmodernizm Dedikleri, Saray Kitabevleri, İzmir.
- Küçük, M. (1994). Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, Ankara.
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lyotard, J. F. (2000). Postmodern Durum, Vadi Yayınları, Ankara.
- Meydan-Larousse, (1960). Meydan Yayınevi, cilt:6, İstanbul.
- Özbek, Y. (2005). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Çizgi Kitapevi, Ankara.
- Özsezgin, K. (1994). Türk Plastik sanatçıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (2001). Lütfü Günay, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Sadak, Y. (2002). Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Sarup, M. (1997). Post Yapısalcılık ve Modernizm, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sarup, M. (2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (A. Güçlü, Çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Schapiro, J. S. (1966). Çağdaş Düşünce'de Toplumsal Tepki. Çev., Mehmetcan Köksal ve Mehmet Harmancı, Köprü Yayınları, İstanbul.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1999). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 5.baskı, İstanbul.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2005). Sanat ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Şaylan, G. (2002). Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara.

Tansug, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tunalı, İ. (1985). Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turani, A. (2004). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Wölfflin, H. (1985). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yamaner, G. (2007). Postmodernizm ve Sanat Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım, Algyayın, Ankara.

Yılmaz, H. (1995). “Gelenek, Gelenekçilik, Gelenekselcilik”, Muhafazakâr Düşünce Dergisi, Ömer Çelik, “İslamcı Gelenek ve Gelenekçi İslam”, Bilgi ve Hikmet Dergisi.

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

Url 1. <http://www.altyazi.net/ekim02/altyazidan.html>.

Url 2. <http://www.sinemasal.gen.tr/sinemaresimiliskisi.htm>.