

TEMEL SANAT EĞİTİMİNDE VE ÇAĞDAŞ SANATTA KOLAJ-FOTOMONTAJ

COLLAGE-PHOTOMONTAGE IN CONTEMPORARY ART AND BASIC ART EDUCATION

Cemil Ergün*

Özet

Bu makale, 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan, klasik-akademik resmin biçim, içerik ve temsil anlayışına radikal eleştiriler getiren Dadaist avangardı eksen olarak; bütün bir yüzyıl boyunca sanatçıların sanat üretimlerinde kullandıkları ve günümüz sanatçılarının da sıklıkla bavurdıkları bir yöntem olarak “kolaj-fotomontaj” tekniğine odaklanmaktadır. Yine bu makalede, bu bağlamı destekleyecek, profesyonel sanatçıların yapıtları ve “Temel Sanat Eğitimi” dersinde “kolaj” kavramını irdelerken öğrencilerin öznel deneyimleri sonucunda ürettikleri işler üzerinden hareketle; bir sanatsal ifade aracı olarak, önce boya ile birlikte, daha sonraki evrelerde boyanın yerine geçerek-kendine özgü bir teknik-yöntem olarak bağımsızlaşan “kolaj-fotomontaj”ın çağdaş sanatta ve eğitim formasyonundaki yeri irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Kolaj-fotomontaj, Dada, avangard, temel sanat eğitimi, çağdaş sanat.

Abstract

This article focuses on the “collage-photomontage” technique that emerged at the beginning of the 20th century and generated a radical critique towards classic-academic approach in terms of form, content and representation around the axis of Dadaist avant-gardism and has been applied repeatedly by artists on the art production through a century and also by contemporary artists today. In this article the term “collage” is also studied as a supportive argument around the axis of the professional artists’ work of arts and also the outcomes of the students’ subjective experiences during the studies in “Basic Art Education” lessons. From this point, the importance of “collage-photomontage” in contemporary art and educational formation will be examined as an artistic expression tool which first went hand in hand with paint but then became an independent and unique technique-method by taking place of paint.

Key words: Collage-photomontage, Dada, avant-garde, basic art education, contemporary art.

Giriş

Kolaj ve montaj tekniği, bir çok sanat disiplininde (edebiyat, şiir, tiyatro, sinema) bir anlatım yöntemi olarak kullanılsa da, biz bu makalede plastik sanatlar alanındaki kurgusal bir yöntem olarak ele alış biçimlerini inceleyeceğiz.

Kolaj, bir assemblaj (üç boyutlu kolaj-heykel) türü olarak 20. yüzyıl sanatında, ilk defa Kübistler tarafından bulunmuş, Dadaistler tarafından geliştirilmiş bir resim sanatı tekniği olarak tanımlanır. Bu basit tanım bize kolaj tekniğinin pratiğine ait (nasıl ve hangi araçlarla yapıldığına ilişkin) bir bilgi vermez. Bu nedenle kolajın içeriğine ait anlam genişliği ile yapım sürecine ait yöntemlere açıklık getirecek tanıma ihtiyaç vardır. Kolaj: Elde mevcut her türlü organik, ya da inorganik hazır materyalin, basılı, çizili ve fotografik malzemenin (imaj), önceden bilinen hayat bağlamından koparılıp alınarak, yeni bir bağlama hizmet edecek doğrultuda, yeni bir kurgusal kaygısıyla bir yüzey üzerine yapıştırılarak elde edildiği söylenebilir. Bu yöntem aracılığıyla kendileri tek başlarına sanatsal içerik ve nitelikte olmayan imajlar yeni bir anlamı doğuracak, ya da daha önceden üretilmiş anlamı yadsıyacak biçimde düzenlenerek, sanat yapıtını oluşturan elemanlar haline gelirler. Bu süreçte eylem sadece biçimsel bir kurgulama olarak kalmaz; sezginin eşliğinde sanatçı deneyselliğe açılırken, us-düşünce dolayımından geçen kavram da, yaratıcı eylemin anlam bağına kurarak yapıtın varoluşsal inandırıcılığına katılır.



Resim 1. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912

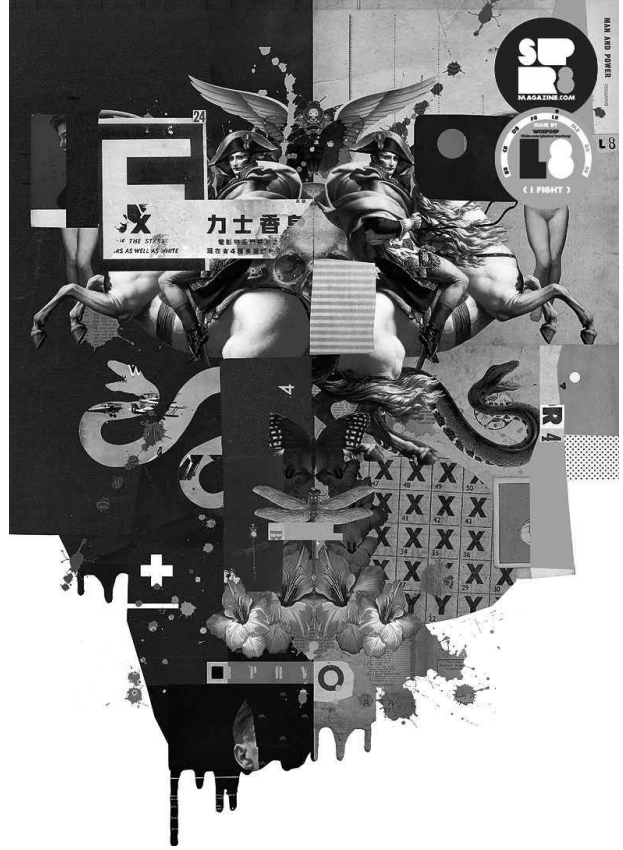
Kolajın serüveni tam yüz yıl önce 1912’de, Picasso’nun, daha sonra da Braque’ın, resimi oluşturacak elemanlardan bazılarını, çeşitli hazır gereçlerden seçerek (hasır sepet, gazete sayfaları ya da ahşap desenli kaplama malzemesi vb.), objenin resmini boya ile resmetmek yerine, objenin kendisini tuval yüzeyine yapıştırarak yeni bir ifade dilinin doğmasına neden olmuşlardı (Resim 1). Kübist soyutlamalara dâhil edilen bu “yabancı

gösterge”, daha sonra Dadaistler ve Gerçeküstücüler tarafından geliştirilerek uyarlanan “fotomontaj” tekniğinin öncüsü olan “kolaj”dır. Bu provokatif girişimin amacı geleneksel anlamda bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktır mıdır? Bu durum tartışmaya açık hale gelebilir. Trompe l’oeil** uygulaması zaten gerçekmiş gibi bir yanılsama yapmaya yöneliktir. O halde geleneksel bir yanılsamacılık olmasa da, gerçekliğe işaret eden yabancı (özdeş olmayan) bir geci resme ekleyerek yabancılaştırıcı yanılsama yaratıldığı ortadadır ve kübist soyutlamalara kolajın eklenmesiyle bir dönüşüm yaşanmış, resmin yüzeyi böylece kolajla daha da saydamlaştırılmıştır. Batı sanat tarihinde gerçeklik algısını devrimsel dönüşüme uğratan kübistler olmuştur. Çünkü: “...montajın ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf değildir. Modern resimde Rönesans’tan beri hâkim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir kübizm” (1). Bu yeni görme biçimi, batı resminde beş yüzyıl boyunca geçerli olmuş tek odaklı perspektiflere dayalı algı anlayışını kıran kübist resim; bütünlüğü bozan, parçalara ayıran ve bu parçalı hale gelen formları üst üste bindirip optik kaydırma yaratacak biçimde istifleyerek (örtme sistemi) resmin kendi bütünlüğünü yeniden kurma prensibine dayanır (tümevarım). Bir imajın (örneğin bu bir portre olsun) değişik açılardan elde edilmiş görüntüleri üst üste bindiriliyor; büyük/küçük ve açık/koyu gibi değerlerden oluşan formlar, resimsel bütünlüğü yeniden kurabilmek için bir araya getirilmiş oluyorlardı. Bu bağlamıyla kolaj, “Kübist Resim”in analitik yapısına ve “Sentetik Kübizm”in malzeme çeşitliliğine kolay uyum sağlayacak bir yöntem olarak öne çıkması nedeniyle de çok çabuk kabul görüp yaygınlaşmıştır. Rönesans’tan bu yana kullanılan ve mekan izlenimi uyandırmaya yarayan perspektifle, ışığın atmosfer yaratmaya yarayan etkileri zamanla azaltılarak resimsel anlatımdan dışlanmış; resim, gerçekçi temsilin ötesine geçmiş ve resmin kendi gerçeği, görmenin merkezine yerleşmiştir.

Sınıfsal çelişkileri, toplumsal çatışmaları ve sanatçının özel yaratımındaki sürecini, ilk bilinçli avangard tutumla ve “Gerçekçilik” kavramıyla anlatan Gustave Courbet ve resimle bir öykü anlatmaktan vazgeçerek sanatsal öğeleri işaret eden (renk, ışık, zamanın akışkanlığındaki değişim gibi) Empresyonistler - Edouard Manet, Claude Monet, Paul Cezanne - doğal ışık ve ona bağlı olarak değişen rengi algısal yolla deneyimlemişler; böylelikle sanatın temsil işlevinden uzaklaşarak nesnel gerçekliğin taklit alışkanlığını bir ölçüde dışlamışlardır. Bu da sanatın gerçekliği ile yanılsama arasındaki ilişkileri iyice zayıflatmış ve böylece “gerçeklik”, sanatın bizatihi kendisi olarak yansıtılmaya bağlanmıştır. Sanatçı artık, nesne karşısında edilgen bir taklitçi olmaktan uzaklaşarak, gerçekliği bizzat eserin kendisinde yaratan konuma gelmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde, Gustave Courbet, Edouard Manet ve Claude Monet gibi avangard sanatçıların sıkı eleştirilerine maruz kalarak zayıflayan resim sanatının klasik akademik ilkelerle donatılmış savunma hatları 20. yüzyılın başlarında kübistler tarafından yerle bir edilmişti zaten. Boşluğun çözümlenmesinde, soyutlamalara eşlik ederek olgunlaşacağı alana iyice yerleşip yayılan kolaj, kadrajın tamamını kendine dönüştürünceye kadar yayılmaya devam eder. Kurt Schwitters’in kolajları, hurda montajları tuval yüzeyine egemenlik kuran tipik örneklerdir (Resim 2). Daha sonra tuval yüzeyi ile yetinmeyip üç boyutlu mekana taşınarak etkinlik alanını genişleten kolajın 1960’larda “environment” (çevre düzenlemesi) ve “enstalasyon”ların

(mekan düzenlemesi) doğmasına da esin kaynağı olduğu söylenebilir. Schwitters’in 1923’de Hanover’de yapımına başladığı ve yirmi yıl boyunca gelişerek devam ettikten sonra 1943’de yok edilen “Merzbau” adlı eseri, kolajın düzlemde üçüncü boyuta geçişinin sıra dışı örneğidir.



Resim 2. Kurt Schwitters, 1920, kolaj



Resim 3. Kurt Schwitters, 1919, kolaj

Schwitters’in deyimiyle “Büyük bir kent nasıl büyüyorsa Merzbau da öyle büyür” ve bu büyümeye kaynaklık eden ise modernizmin şekillendirdiği ve modernist yaşamın kalbi olan kent mitosudur. “Merzbau” için kent

olgusu, levazım işlevi görür ve süreç içinde malzemeleri doğal biçimleriyle bir araya getirilmesinde estetik modeli sağlayan bir araçtır. Kent, gereksinimlerle ereğin iç içe geçerek şekillendiği, kolajın ve mekânın kaçınılmaz bağlamı haline gelir. “Merzbau”nun içinde, kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kayıtlarının yer aldığı alanlar vardır (Aşk Mağarası, Katiller Mağarası, Seks Cinayeti Mağarası vb.). Bir taraftan kültürel gelenekler korunurken (Niebelungen Mağarası, Goethe Mağarası, absürd Michelangelo Sergisi gibi), tarih yeniden gözden geçirilir (Gözden Düşmüş Kahramanlar Mağarası) ve değişime açık değerler sisteminden hareketle yeni davranış modelleri öneren (Kahraman Tapıncı Mağarası gibi) alanların iç içe geçişliliği ile karşık ve belirsizleşen Merzbau “Dada ile Konstruktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışarıdaki kent ile içerdeki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: Bu dönüşümdür” (2).

Nasıl ki boya, resim yapmanın, imgelere hayat vermenin bir aracı ise, sıradan herhangi bir malzeme ve fotografik öge de sanatsal anlatımın bir aracı haline gelebilir. Günümüzden bakıldığında sıradan bir düşünce halini alan bu bakış açısı yüzyıl önce radikal bir tavrı ve Picasso şöyle diyor: “Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade biçimlerini gerektirdiyse, onları üstlenmeye hiç bir zaman tereddüt etmedim. . . Farklı amaçlar, ister istemez farklı ifade biçimleri gerektirir” (3). Diğer bir deyişle, “Picasso'nun tuval üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası, pekâlâ kompozisyon amacına hizmet edebilir. Ama bir sepet olarak, içeriği değiştirilmeksizin eklenen nesne bir gerçeklik fragmanıdır. Gerçekliğin resmedilmesine, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayanan temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir” (4). Picasso atık malzemelerden seçtiği nesnelere montaj yöntemiyle bir araya getirerek, yeni heykelsi formlar elde etmiş; böylece kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşımış ve ilk asemblaj örneklerini yaratarak sanatta “hazır nesne” kullanımının da yolunu açmıştır. Bu tavrı, 20. yüzyılda sanat nesnesinin mecrasına, sanatın malzemesine ve ele alışı biçimine yön veren hamlelerin başlangıcını oluşturuyordu.

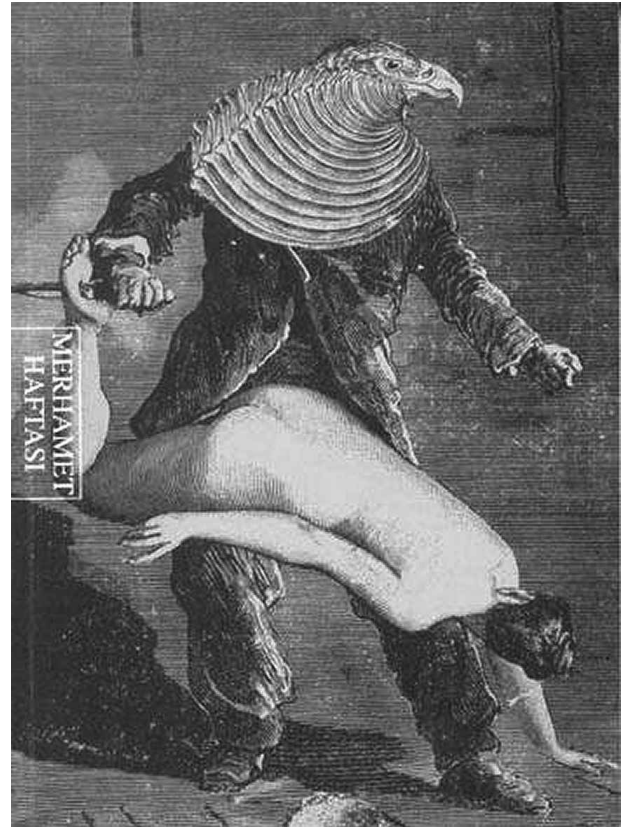
Modern resimde ve günümüz sanatında gerçekliğin sanat eseri içinde bütünleşmesini deneyimlemede, kolaj tekniğinin bu bütünleşmeyi sağlayıp sağlamadığını anlamamıza katkı sunacak çok sayıda sanat eseri üretilmiştir. Bu bağlamda kübist kolajın etkisini J.Wissmann özetle şöyle aktarıyor: “Gerçekliğe işaret eden fragmanlar somut olmaktan çıkmış resim göstergelerini okunabilir kıılma görevini üstlenir. Bu tekniğin amacı geleneksel anlamda bir yanılsamacılık değildir. Burada gerçekleştirilen şey, sanat ile gerçeklik arasındaki karşılıklı çok ince biçimde oynanan bir yabancılaşmadır; burada resmi yapılan şey ile gerçek şey arasındaki çelişkilerin çözülmesi işi izleyiciye bırakılmıştır” (5).

Dada ve Fotomontaj

Din - tarih anlatıcılığından, daha sonra da temsil anlayışından kurtulan sanatın önu açılır ve Dada'nın ortaya çıkmasıyla daha köklü bir hesaplaşma sürecine girer. Batı tını, doğayı ele geçirme, ona hükmetme hayalinden sonra, insanı da ele geçirme hayaline kapılır. “Toplum Mühendisliği” projesiyle bunu uygulamaya koyarak insanı ve hayatı yeniden şekillendirmeye girişir. Modernizm'in 18. yüzyılda şekillendirdiği us temelli deterministik ilerlemeci tarih ve toplum anlayışı 20. yüzyıla evrildiğinde dünya artık köklü değişimlere gebe. Önce 1. Dünya Savaşı

ve ardından doğuda komünizm, batıda faşizm ve uyumculuğun yayıldığı yirmili ve otuzlu yılların dünya atmosferinde, doğadan ve toplumdan yabancılaşarak yiten, bu “yitik” halde giderek kendine de yabancılaşan bireyin ortaya çıkmasını hazırladı. Üretim tarzının endüstriye kayarak makişleşmenin getirdiği makine-insan çekişmesiyle “gelecek” kaygısına kapılan ve metropol kentlerin sunduğu yeni hayat tarzlarıyla değişen değerlerin yalnızlaştırdığı bireyin maruz kaldığı varoluşsal durumları Dadaistler daha çok politik olarak ele alırken, Gerçeküstücüler Freud'un 'bilinçaltı' teorisinden esinlenerek, özneyi toplumsal roller bütünü olan 'ego' dan ve 'süperego' baskısından arındırmayı, 'ben'in bastırma fonksiyonuyla engellenen 'bilinçdışına' ulaşmayı hedefliyorlardı.

Henüz roller bütünü'nün şekillenmediği çocukluk evresine (Freud buna “arkaik ben”/ilkel ben diyor) yönelerek gerçek “ben”i bulabileceklerini düşünüyorlardı ve bunun için de “otomatizm” (bilinç denetiminin devre dışı bırakılması) kavramına başvurdular. Gerçeküstücüler, yaratma sürecine, bilincin dizgesel düşünme alışkanlığını reddederek, otomatizmle-serbest çağrışımla ve uyanıkken düş görme yoluyla baskılardan arınarak girilebileceğini savundular. Gerçek doğa yerine insanın yarattığı metropoller esrarengiz doğa olarak deneyimleyen Gerçeküstücüler, kolaj ve fotomontajlarla özne-nesne arasındaki gerilimli dengeyi kurabilmek için, nesneyi öznelleştirip kendi gerçekliğinden kopararak ölü doğa resimlemelerinde yeniden kurdular (Resim 4).



Resim 4. Max Ernst, 1934, fotomontaj

Max Ernst'in kolajları, teknik ve düşlemsel yönleriyle gerçeküstü kolajların en özgün örneklerini temsil ediyordu. Ernst'in kolajlarda kurduğu atmosferle, bilinçaltı imgelere uyarıcı çağrışımlar yapıyor, travmatik darbeler almış egoyla inceden alay edilirken, tekeli kapitalizm tarafından "küçük düşürülmüş birey" in parodik ironiyle süslenmiş abartılı anlatımı öne çıkartıyordu. Ernst, baskı tekniğiyle oluşturulmuş imgeleri kullanarak çizgi-romanlar yapıyor ve izleyeni tedirgin edici bir girdabın içine çeken kolajlar üretiyordu. "Merhamet Haftası" ve "Yüz Başlı Kadın" bunların en önemlilerindendir (Resim 4, 5).



Resim 5. Max Ernst, 1934, fotomontaj

Dada'nın 1916'da ortaya çıkışını hazırlayan en önemli etkenlerden biri de şüphesiz ki Birinci Dünya Savaşı'dır. Avrupa burjuvasının kurguladığı ve dünyanın geri kalanını kendi çıkarları doğrultusunda paylaşmak amacıyla saflara bölerek başlattığı savaşa tepki olarak, tarafsız kalan "İsviçre'nin Zürih kentinde bir araya gelen sanatçılar Dada'nın temelini atarlar. Manifestoları ve buldukları sloganlar Dada hareketinin anlaşılmasını sağlayacak açık mesajlar taşıyor: "Artık özgür bırakın kafalarınızı / çağımızın gerekleri için bağımsız kılın onu / sanat öldü / Dada burjuva fikirlerin gönüllü yıkımıdır" gibi sloganlarla bireyi "özgürlük" için eyleme çağırırken, diğer yandan da değerler bütününe karşı köklü sorgulama yapma zamanının geldiğini duyuruyorlardı. Tzara, Dada manifestosunda şöyle diyordu: "Dada bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantiğin yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada

özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi, kısacası yaşamın kendisidir" (6). Bu muhalif Dadaist grup, ifade araçlarını ve yöntemlerini değiştirerek sokaklara taşdılar; söz dizgeleri ile oynayarak kanıksamaları yıkmak, rasyonel akıl ile kodlanmış bireyleri sarsmak istiyorlardı. Bunun için de rastlantısallığa ve doğaçlamaya önem veriyorlardı.

Dada'nın ereğinin, sanat ile hayat arasındaki tüm sınırları kaldırmak ve hayatla sanatı "özdeşlik" ve "bütünlük" temelini terk ederek yeni bir zeminde buluşturmak olduğu söylenebilir. Dadaistlerin söylemleri sert, yöntemleri yıkıcı olsa da, niyetleri modernist aydınlanmanın vaatlerinin (evrensel kardeşlik ülküsü, ahlaki ilerleme, mutluluk, kurumsallaşma ve bireyin bu kurumsallığa duyması gereken güveni, teknolojik ilerlemenin yaşamı kolaylaştıracağı ve mutlu kılacağı vb.) bireyin yitirdiği öz güveni ve tümel içindeki anlamını yeniden bulabileceği bir farkındalık yaratmaktır. Çünkü savaş, bu vaatlerin, sıradan bireyin dünyasındaki tatlı yansımalarını olduğu kadar aydınların ve sanatçıların bilinçli dünyalarını da darmadağın etti. Bu nedenle de karşı çıktıkları sanat, "burjuva sanatı" diye nitelendirdikleri klasik akademik sanat ve onun devamı olarak gördükleri empresyonist ve kübist sanatın içerik ve amaçlarına yönelikti. Geleneksel temsil sisteminin tüm değerlerine karşı çıkarak bu bağlamıyla sanatın ölümünü ilan etmişler ve maktül için sembolik bir performans ile cenaze töreni bile düzenlemişlerdi. Dada sineğinin Zürih'de çırpıtığı kanadın yaydığı sinerji dalgalara dönüşmüş, kısa zamanda Berlin, Köln, Paris, Moskova ve okyanusu aşarak New York'a ulaşmış ve sanat disiplinlerinin sınırlarını aşındırarak büyük oranda da değişmiştir. Dada hareketi; 20. yüzyıl sanatının mecrasını değiştiren ortak bir ruh halinin pratiği olarak görülürse, bu sürecin başlangıcının, sanatçının öznel kimliğini de yeniden belirleyen bakış açısına öncülük ettiği söylenebilir. Çünkü Duchamp'ın devraldığı hazır-nesne (ready-made) hamlesi sanatta anlatımsal temsil sistemden kavramsal - düşünsel sürece geçişin hamlesidir. Duchamp, sanatsal verileri, bir düşünme etkinliğine dönüştürerek, sanatı rasyonalist aklın kesinlikçi bilgisini kuşkuyla karşılamının aracısı haline getirir ve "anti-art" görüşlerini bu zemin üzerine inşa eder. Duchamp'ın bu hamlesiyle sanatçının, hem sanat, hem de izleyici ve tüketicinin dünyasındaki anlamı değişmiştir. Batı kültürünün bir değer göstergesi olarak övgüyle daima öne çıkardığı sanatçının "beceri" kanadı Duchamp'ın "ready-made" hamlesiyle sökülür ve sanatçı artık, hazır-nesnelere herhangi birisini bir "bağlam"a göre seçen iradede ibarettir. Duchamp, bu yeni bakış açısıyla sanat yapmanın oluum sürecindeki beceriye dayalı yanını adeta budamıştır. Jean Baudrillard'ın dediği gibi söyleyecek olursak, Duchamp bir bakıma bütün temsil yapılarını, ama özellikle anlatımsal özelliği, yanılsama tiyatrosunu iptal eder. Dünya bir hazır nesnedir ve tek yapabileceğimiz, içinde nesnelere bağlam değiştirdiği ve ister istemez müzeye dönüşecek bir uzam aracılığıyla sanat yanılsamasını veya hurafesini korumaktır (7).

Kolaj ve fotomontaj tekniği Dada ruhuna en uygun yöntem, fotoğraf da yapısı gereği bu tekniğe uyarlanabilecek en verimli materyaldi. Fotoğraf tekniğinin bulunuşuyla, gerçeklik aktarımında geçerli olan resmin beceriye dayalı geleneksel mimetik (taklit) işlevi azalırken, fotoğrafın nesnel gerçekliği yansıtmadaki kesin ve kusursuz başarısı onu hızlı bir şekilde popüler yapmış, mekanik yolla çoğaltılabilir özelliği sayesinde yaygınlaşarak

kolaj ve fotomontaj yönteminin vazgeçilmez imajlarını seçenekli hale getirmiştir.

Peter Bürger “avangard kuramı”nda, Walter Benjamin’in alegori kavramını, avangardist sanat eserini açıklamaya ilişkin bir kuram olarak okumakta sakınca görmüyor ve alegori kavramını dört kategoriye ayırarak geniş biçimde açıklıyor. İlk iki kategorinin işaret ettiği bağlamdan hareket edecek olursak; benzeşim içinde olan “alegori” kavramı ile “montaj” kavramı bir paradoks içermezler; tam tersi uyuşum içine girebilirler. Ancak montaj, alegori kavramının sadece belli bir yönünü daha net bir şekilde tanımlamaya yarayan kategori olarak belirliyor. Ben de bu açıklamanın verilerinden yararlanarak “alegori” kavramının, doğal hayat bağlamından sökülüp alınan öğeleri birlik içinde yeniden kurmaya aracılık eden “montaj” kavramıyla uyuşmasını ve imgenin estetik alana aktarımındaki rolünü anlamamızda işe yarayabileceği kanısındayım. Bu ilk iki kategoriyi alıntılıyacak olursak:

1. “Alegorist, bir unsuru hayat bağlamının bütününden koparır. Onu yalıtır, işlevinden yoksun bırakır. Bu nedenle alegori, özü itibarıyla bir fragmandır ve organik simgenin karşıtıdır. Alegorik sezgi alanı içerisinde imge bir fragman, bir rünedir [rune]... Bütünlük görüntüsü [schein] ortadan kalkar” (8).

2. “Alegorist, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir ve bu yolla anlam yaratır. Bu ortaya koyulmuş anlamdır, fragmanların başlangıçtaki bağlamından çıkarsanamaz” (9).

Bu bağlamda birinci aşama; malzemenin ele alınışı (anlatım elemanlarının yapı sökümüne uğratılarak bağamlarından koparılması), ikinci aşama; yapının kurgulanması (ayrılmış hale getirilmiş olan imajların-görüntülerin birleştirilerek anlamın yaratılması) ile ilgili olduğu biçiminde ilişkilendirmek mümkündür.

Doğanın ve toplumsal gerçeklik alanının, kendilerinde oldukları gibi yansıtılmasını esas alan klasik resim geleneğinde malzeme, bir anlam taşıyıcı olarak bütünlüktür ve saygı görür. Ancak bir avangard için malzeme, boş bir göstergedir; çünkü anlam, kuracağı bağlam için kendisi tarafından doldurulacaktır. Bu nedenle avangardist, imajları doğal hayatın bütünlüklü dünyasından söküp alır ve fragmanlara ayırdığı gerçekliği montaj yoluyla yeniden oluşturmakta sakınca görmez. Bu nedenle “Avangard, özneye ne olup bittiğiyle ilgilenmez; onun ilgilendiği konu ‘olur mu/olabilir mi’ sorusudur... Deneyciliğe açılan olmaktan öte, deneyciliğin içinden geçerek oluştuğu kapıdır. 20. yüzyılın başındaki atılımların, güçlerini aldıkları çıkış noktasıdır” (10).

Berlin Dada grubunu oluşturan John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, George Grosz gibi isimler savaşın getirdiği kargaşa döneminden sonra, daha güçlü bir tavır geliştirerek, iktidarı şaibeli biçimde ele geçiren Hitler dikta rejiminin Nasyonalist anlayışına karşı fotomontaj tekniğini kullanarak çok sayıda kolaj ürettiler. Kolaj fikri her ne kadar kübistlerden devşirilmişse de, Hannah Höch’ün ifadesiyle “fotomontaj tekniğine ilk kez Alman askerlerinin kendilerini, arkadaşlarını ve ailesini eğlendirmek için dergilerden aldıkları resimler ile kendi

fotoğraflarını birleştirerek yaptıkları kartpostalları evlerine göndermeleri sayesinde rastladıkları” yönündedir. Alman kadınlar oy verme haklarını 1918’de elde edip, 1919’da ilk defa kadın politikacılar meclise girince az sayıdaki Dadaist kadın sanatçılardan Hannah Höch “Dada panorama” adlı fotomontaj çalışmasıyla feminist bir tepki vererek daha fazla hak talebinde bulunacağı ve erkek-egemen zihniyeti sorgulayacağı kolajlar üretir (Resim 6). Hannah Höch, “hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır; sağ alt köşede ‘HH için denetimsiz özgürlük’ yazmaktadır” (11).



Resim 6. Hannah Höch, ‘Dada Panorama’,

Özellikle Heartfield eski bir amblem tekniğine yönelerek; tekniğin verilerini politik psikoloji alanıyla birleştirip anti propaganda aracına dönüştürür. Amblem, amaca en uygun imge ile iki değişik metinden oluşur. Metinler çoşu zaman imalı, ironik bir başlık, diğeri ise uzun bir açıklamadan oluşur. Burada sözel olan ile görsel verinin birbirlerini destekler nitelikte olmaları gerekir ve mantıksal bir zayıflığa yer yoktur. Bu bir takım resim ve kurgu bilgisini gerektirir (kompozisyon, anatomi, renk, tonalite bilgisi gibi). Örneğin; Hitler, kitleleri ateşlediği konuşmalarından birisini yapmaktadır ve o anlardan birinde çekilmiş Hitler fotoğrafı zemin olarak kullanılır. Hitler konuşmaktadır; gırtlığından mide boşluğuna kadar uzanan ve madeni paralardan oluşan yemek borusu belirgin biçimde görülürken, çantanın omuz askısı gövdesini diyagonal keserek yemek borusunu içeride bırakır. İmalı başlık: “Üst-insan Adolf”; daha uzun metin: “Altın yutar, boş konuşur” (Resim 7).



Resim 7. John Heartfield, 'Üst İnsan Adolf', 1932, fotomontaj

Resim 8. John Heartfield, "Yaşasın Tereyağının Hepsini Bitmiş", 1935, fotomontaj

Resim 9. George Grosz, "Benim Almanyam", 1920, typophotomontage

Kolaj ile fotomontaj arasındaki ayrıma açıklık getirmek yararlı olacaktır: Kolaj, imgelerin ilişkilerinden doğacak yeni anlamlarla birlikte, ama daha çok da, organik olmayan eklemlemeyle resimsel kurguya dahil edilen tekil imgenin gerçeğine dönüktür. Fotomontaj ise, zorunlu olarak kolajı içermekle birlikte imgenin taşıdığı mesajın, 'yönlendirici' gücüyle, izleyenin kavrayışını yakalamaya kilitlenir. İletilen mesaj, iletim biçiminin önüne geçerek, anlam izleyicide güçlü bir uyarana dönüşür. Bu uyarı çoğunlukla izleyicinin hazırlıksız yakalandığı şok dalgasıdır; ya da ironi ve kara mizahın öne çıktığı anlatımlarla izleyicide bir rahatlama, çözümlere yaratılır. Bu olguyu en çarpıcı biçimde ele alan işler John Heartfield'in fotomontajlarıdır ve bunlar Alman anti-faşist görsel kültürünün en etkili örneklerini oluşturur: "Yaşasın, tereyağının hepsi bitmiş!" adlı çalışması tipik bir örnektir (Resim 8). Savaşın sonuçlarıyla yüzleşen Almanya'da ekonominin kötüye gidişi sonucunda baş gösteren yiyecek kıtlığının faydalarını anlatan Herman Göring'in "Demir, bir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuz yağı ise sadece insanları şişmanlatır" (12) söylemine gönderme yapmaktadır. Heartfield'in fotomontajları 'okunacak imgeler' olmaları nedeniyle başka bir montaj tipini temsil eder. Belirgin biçimde öne çıkan sonuç ise "açık siyasal mesaj ve anti-estetik unsur, Heartfield'in montajlarının karakteristik özelliğidir" (13). Bu fotomontajların kurgusal dili, montajı belirsiz hale getirmeleri nedeniyle, kübist kolajlardan ayrılırlar. Heartfield'in fotomontajlarındaki montajın belirsizliği onu, Schwitter'in montajlarından da ayırır ve sinemada kullanılan montaja yaklaştırır. Bu özelliğin kökeni için belki de Heartfield'in UFA film şirketinde çalıştığı dönemde Piscator'a karmaşık sahne çalışmalarındaki yardımından edindiği deneyimlerde aramak gerekebilir. Marksist kökenli Berlin Dada grubu politik eğilimlerini anarşizmle harmanlayarak tepki veriyorlar ve fotomontajı salt kışkırtıcı bir görsel atmosfer yaratmak için kullanıyorlardı. Anarşist

eğilimlerin politik ağırlığını taşıyan kışkırtıcı imgesel fragmanlar, gazete parçaları, harfler ve sözcüklerden oluşan teknik yapı 'typophotomontage' olarak adlandırıldı (Resim 9).

Berlin Dada gurubundan Raoul Hausmann'ın yaptığı kolajlar ve assemblajlar, savaşın ve saldırganlık ruhunun, rasyonel aklın iflasının bir göstergesi olarak görülür. Özellikle 'Mekanik Kafa' (Zamanımızın Ruhunu) adlı assemblaj, bu iflasa yönelik güçlü kanıtların bir simgesidir. Ahşap kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, bardak savaşı çağrıştırmakta; kulağının birine monte edilen baskı rulosu ve diğer kulağına takılan kamera vidaları makineleşen dünya ile insan ilişkisinin dramatik değişimine gösterilen tepkinin ifadesidirler (Resim 10). Birçok sanatçıda olduğu gibi Raoul Hausmann da insan bedenlerine ait fotoğraflara makine parçalarını montajlayarak, insanın yaşadığı doğal dünyanın giderek makineler tarafından ele geçirilmesine karşı verdiği tepkiyi fotomontaj ve assemblaj tekniklerini kullanarak ifade eder (Resim 11).

Moskova Dada gurubunun en önemli üyelerinden birisi olan Alexander Rodchenko'nun fotomontajları da teknoloji, doğa ve insan ilişkilerine göndermelerde bulunur. Mayakovsky'nin şiirlerini yorumladığı kolaj ve fotomontajları devrimin, hız çağının, ekolojik değişimin ve Mayakovsky'nin aşık olduğu kadına yönelik duygularının Dadaistçe ifadesidirler (Resim 12, 13).

Hazır Nesnelere Yaratıcı Müdahale ve Anti İşlevsellik

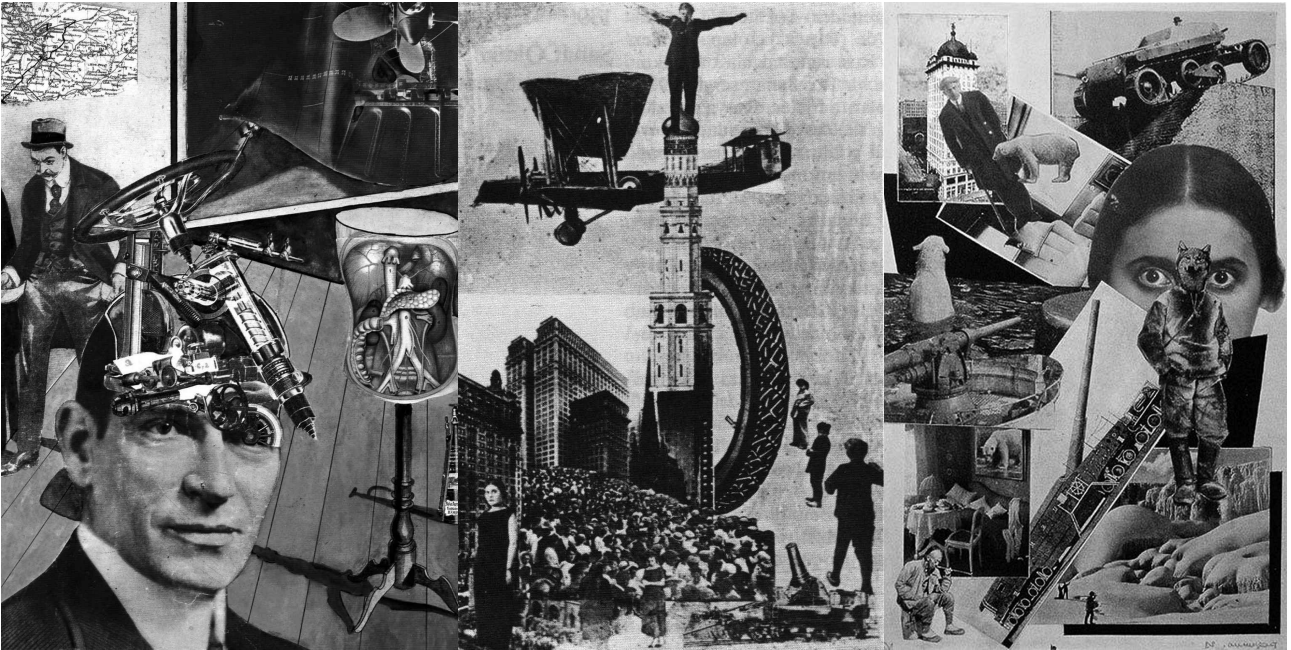
Dada ruhunun, algı kalıplarıyla oynamayı seven asi ve gerçeküstücü çocukları Marcel Duchamp, Man Ray, Meret Oppenheim, daha sonraları Günther Uecker, tasarım alanında Stefan Wewerka ve günümüz



Resim 10. Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", 1919, asemblaj

sanatçılarından olan Mona Hatoum (İğneli Halı) ve daha birçokları işlevsellik beklentisiyle oynayarak, yaratıcı görsel seçenekler üretmişler, sınırları zorlama ve oyunun kurallarını değiştirme, bağınaz kuramları sorgulama konusunda ne kadar ileri gidebileceklerini denemeye girişmişlerdi (Resim 14). Duchamp, R. Mutt adıyla sergiye gönderdiği porselen pisuarın (Resim 15) reddedilmesi üzerine şöyle bir savunma yapar: "Bu pisuarı Bay Mutt'un elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir; o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır" (15).

Savaş sonrası Dada'nın dağılmaya başlamasıyla gerçeküstücü alanda etkinlik gösteren sanatçılar Man Ray, Picabia, Hans Arp, Max Ernst, Meret Oppenheim bu anlayış içerisinde çok sayıda ilginç kolaj ve asemblaj yaptılar. Gerçeküstüçüler, imgesel ilişkilerin yeni ve özgür biçimlerini, nesnelere arasında olağan dışı ilişkiler kurarak, nesnelere yaratarak, biçim ve perspektif bozulmaları sağlayarak, sanrı ve düş imgelerini yineleyerek, delilik alanları içinde us dışını tanımayı deneyerek, çeşitli yanılsamalar ve mantık dışı işlevlerle oynayarak, görsel tartışma alanına taşdılar. Etkinliğin ussal, biçimsel ve teknik kurgu olanaklarını zorlaması, görsel anlatım dilini nesnenin dışsal egemenliğinden kurtarmaya yönelik, önemli bir atılımdı (16). Buluntu nesnelere yararlanarak biçim bozma, iki ya da daha fazla nesneyi montaj yöntemiyle birleştirme anlayışı, bir işlev için üretilmiş nesnelere, sadece işlevlerini geçersiz kılmaya yönelik değil, aynı zamanda şaşırtıcı sonuçlara ulaşarak, ussal kabullenmeleri, alışıla gelen algı kalıplarını kırmaya yönelikti. Anti işlevsellik (işlevsel karşıtlık) daha çok nesnenin kullanım ve meta değerini sıfırlayan, nesnenin üretim



Resim 11. Raoul Hausmann, "Tatlin'in Evinde", 1920, fotomontaj

Resim12. Alexander Rodchenko, "Mayakovsky's Pro Eto", 1923, fotomontaj

Resim 13. Alexander Rodchenko, "Mayakovsky's Pro Eto", 1923, fotomontaj

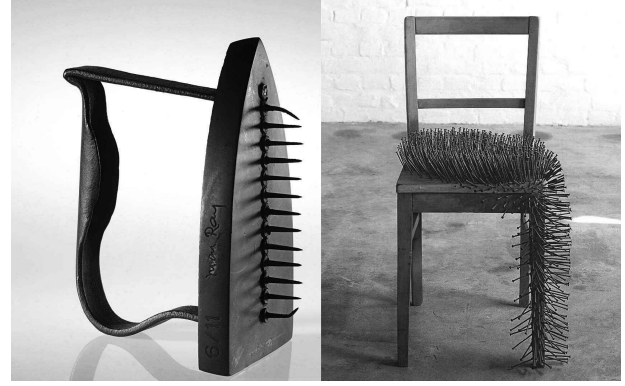


Resim 14. Marcel Duchamp, "Şişelik", 1913, ready-made
Resim 15. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, porselen pisuar

amacını boşa çıkaran bir müdahaledir. Man Ray'in 'Çivili Ütü'sü (Resim 16), Gunther Uecker'in 'Çivili Sandalye'si (Resim 17) ve Meret Oppenheim'in 'Tüylü Kahvaltı'sı (Resim 18) ve Stefan Wiwerka'nın 'Dershane Sandalyesi' (Resim 19) en çok bilinen çarpıcı örneklerdir.

Almanya Weimar'da 1919'da kurulan Bauhaus okulu, klasik estetiğe karşı çıkararak yeni bir görüş öne sürer: işlevsel olanla estetik olan, zanaat ile sanat birleştirilmelidir. Walter Gropius okulun programını özetle şöyle açıklıyordu: "Tüm görsel sanatların en büyük amacı, yapı bütünüdür. Bu yapı bütünü sanatın mimarisidir... Gelin, zanaatçı ve sanatçı arasındaki kibirli engeli kaldıralım, sınıfsal engel olmaksızın yeni bir birlik/lonca oluşturalım. Geleceğin yapısını hep birlikte arzulayalım, kavrayalım, yapalım" (14). Bauhaus; Kant ve Hegel'in "estetik olan güzeldir ve sadece güzeli temsil eder" görüşüne karşı çıkararak estetiğin bu biçimdeki yorumunu eleştiriyor ve özerkliğe mesafe koyuyordu. Çünkü, burjuva sanatında estetik değer in özerkliğe bağlanmasını dünyadan soyutlamak olarak anılıyordu. Empresyonist ve Kübist yaklaşımlarla başlayıp "Soyut Sanat"la içe kapanarak sadece resmin kendi gerçekliğine odaklanan sanatın (renk, çizgi, form, espas) gerçekliği yansıtmada onaylanan öğelerin sanat disiplinlerinde uzmanlık yarattığını ve yaşamla tüm bağlarını kopardığını ileri sürerek sanat ve zanaatı 'işlevsellik' temelinde buluşturacak yaşam pratiğine döndürmeyi hedefliyordu. Bu program aynı zamanda işlev karşıtlığına da bir yanıtı. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, Theo Van Doesburg ve Oskar Schlemmer gibi ünlü sanatçı/hoca/uzman ekibiyle bir 'Basic Design' programı başlatılmış ve bir ekol halini alarak dünyaya yayılmıştı.

II. Dünya Savaşı sonrasında 1956'da İngiltere'de ortaya çıkan Pop Art, 1958'de NewYork'da ortaya çıkan Yeni Dada, ve 1960'da Fransa'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımlarında etkin olan (Robert Rauschenberg, Bruce Corner, Jasper Johns, Allan Kaprow, Edward Kienholz, Richard Hamilton, David Hockney, Sigmar Polke, Andy Warhol, R. B. Kitaj, Arman, Yves Klein, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Mimmo Rotella vb.) ve uluslararası bir etkinlik olan 'Fluxus' içinde yer alan bir çok sanatçı (Joseph Beuys, Nam June Paik, Dieter Roth, Wolf Vostell vb.) ilhamını, Dada'nın sınırları yıkarak açtığı radikal düşünce ve ifade yöntemlerinden almışlardır.



Resim 16. Man Ray, 'Çivili Ütü', 1920,
Resim 17. Gunther Uecker, 'Çivili Sandalye', heykel



Resim 18. Meret Oppenheim, 'Tüylü Kahvaltı', 1936
Resim 19. Stefan Wiwerka, 'Dershane Sandalyesi', 1970



Resim 20. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", 1956, kolaj

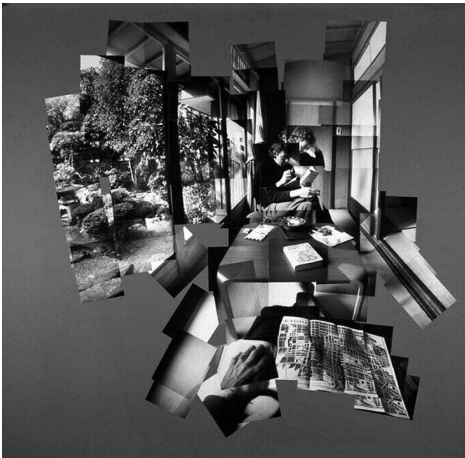
Duchamp arkadaşına yazdığı mektupta bu iddiayı doğrular nitelikte bir eleştiri yapar: "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni düpedüz Dada'dır. Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve Pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!" (17). İmaj doygunluğunun aşırılığı, 1950'li yıllardan başlayarak "taklit" in gerçek olandan daha güçlü olmaya başladığı ve Modernist devrim sırasında sahibi olmamakla itham edilen alegorinin, ödünç alınmış postmodern nesne ve anlatım yöntemlerine

giydirilen yeni göndermelerle özel bir nitelik kazanarak geri döndüğü söylenebilir.

Fredric Jameson pastiş (pastiche)** kavramını parodinin yerini alan "garip şey" olarak ifade ederek, "Parodi gibi 'pastiche' de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklit prodinin altında yatan güdülerden hiç biri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak" (18) uygulanan 'boş bir parodi' şeklinde yorumlar. Yani pastişler, asıl anlamları boşaltılmış, yeni görüntünün ya da anlatının asıl kaynağa doğrudan ilişkisinin koparıldığı, geçmişin güncellendiği göndermelerle ifadelendirilen göstergelerdir.

Toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal ifadelerin gösterimi ve inancını yansıtan Pop sanatın ilk örneklerinden biri kabul edilen Richard Hamilton'un "Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (1956) adlı kolaj çalışması kitle ve kent kültürünün verilerini içerir: Gösteri dünyası, sinema, televizyon, müzik, afişler, çizgi filimler, kaset çalar gibi sembolleri kullanarak 1950'li yıllardaki Batı dünyasının modern yaşamının göstergeleriyle donatılmış evin içine dışardan bakışla odaklanırken (Resim 20); David Hockney bir polaroid kamerayla evinin içinin mekansal karmaşıklığını keşfe çıkar ve evin parça parça birleştirilmiş (fragman) panoramik görüntüsünün sunulduğu, tek bir anda bakma noktasından çekilmiş bir fotoğrafa kıyasla çok farklı etkiye sahip, "My House, Mantcalm Avenue" başlıklı birleşik foto-kolajlar serisini üreterek kübizmi günceller (Resim 21). Hockney bu yöntemi Japon bahçelerinin görünümüne, arkadaşlarının portrelerine de uyarlayarak, resim düzenini insanın zaman içinde algısının akışkan niteliğini yansıtan parçalara bölerek kübizme göndermeler yapmaya devam eder (Resim 22).

1960'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımının düşünsel temelini "gerçeklik" olgusunun yeniden kavranması oluşturur (yalın, salt gerçek) ve doğal olarak bu amacı benimseyen sanatçıları ifade arayışlarına iter. "Dada'dan 40 Derece Yüksekte" sergisinin broşüründe Pierre Restany "...Sıradan nesneye yönelik sanatsal vaftiz, tipik bir 'Dada eylemi'dir.



Resim 21. David Hockney, "My House", 1982, fotomontaj



Resim 22. David Hockney, 'Gregory and Shinoiro', 1982, fotomontaj



Resim 23. Arman, "Dolu", 1960, buluntu nesnelere enstelasyon



Resim 24. Mimmo Rotella, "Başkana Saygı", 1963, kolaj

...Dada akıllı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun, ya da polemikğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir" diyerek Dada sığınağını işaret eder (19). Yves Klein galeri mekanını "boşluk" olarak sergiler ve büyük sansasyon yaratır; daha sonra dış mekanda bir binanın ikinci katından uçarcasına boşluğa atlar. Bu performatik eylem sırasında çekilen fotoğraflar foto-montaj yöntemiyle birleştirilir ve "Boşluğa Atlamak" adıyla sergilenir. Klein'in sergilediği "Boşluk" Arman tarafından, bulunduğu her türlü hazır nesnelere-çöple tıka basa "Dolu" ile doldurularak izleyiciyi dışarıda bırakır. Galeri mekanı kolaj mantığına dayalı yoğun, gürültülü ve grotesk (abartılı bezeme) biçimde doldurularak kapı dışarı edilen izleyici, sergiyi ancak vitrinden görebilecek konuma getirilir (Resim 23).

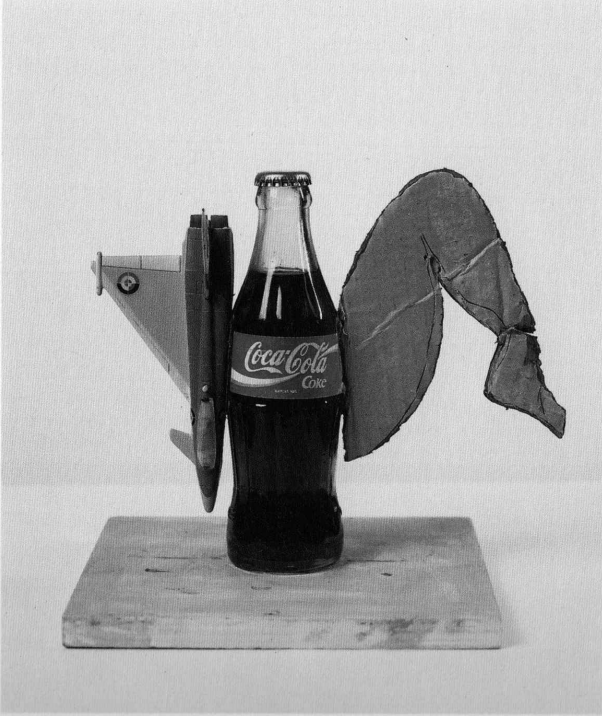
Mimmo Rotella'nın öncülüğünü yaptığı ve 'Afişçiler' olarak da anılan 'Dekolaj'cılar, ileri kapitalizmde, tüketim toplumunun olmazsa olmazı haline gelen reklam afişlerinden esinlenerek ürettikleri kolajları; kentin hızlı yaşam biçimini şekillendiren popüler kültür öğelerini tüketim yönünde kıskırtarak haberdar eden reklam afişlerinin üst üste binmiş görüntüleri ve bazı bölümlerinin yırtılmaları nedeniyle açığa çıkan sürprizlerin parçalı hafıza kayıtlarını saklı tutan bilbordlar (reklam panoları) sanatçılar için, sürekli yenilenerek çeşitlenen ve dönüşen görsel veri depolarıdır. Sanatçılar simgesel göstergelerin rastlantısal bir araya gelişlerini olduğu gibi kullanabildikleri gibi, kolaj-fotomontaj tekniğini kullanarak da kurgusal müdahalelerle alegorik yorumlarını katabiliyorlardı (Resim 24, 25).

Önce Pop Art, daha sonra da 1960'lı yıllarda yükselen toplumsal ve kültürel muhalefet dalgasının sanatsal ifadeleriyle şekillenen Fluxus içinde yer alan Wolf Vostell, savaş karşıtı tutumunu, yaptığı birçok işinde kolaj

ve assemblaj tekniklerini kullanarak göstermiştir. Bosna savaşını da ironik biçimde eleştiren "Sara-Jeva" (Ikarus ve Tanit) adlı assemblaj çalışmasında; trajik bir öykünün mitolojik kahramanı Ikarus (yönü yere doğru olan füze maketi), dolu bir kola şişesi ve bir pop şarkıcısı alegorik biçimde montajlanarak bir araya getirilmiştir (Resim 26). Birleşmiş Milletler'in, zamanında müdahale etmeyerek göz yumduğu ve soykırıma dönüşen güdümlü savaşın boş-trajik sonuçlarına işaret eder. Tanit'in bacağı Ikarus'un yere çakılmasını önleyemez çünkü Zizek gibi söylersek "Boş" a tutunur. Besin değeri askıya alınan diet cola, tadını veren temel maddesi kafein de kullanılmayınca "Kafeinsiz diet cola ile içtiğimiz hiçbir şeyin kendisi, gerçekte sadece boşun bir örtüsü olan maddenin saf dışı görünüşüdür. Marksist artı-değer, artı-haz olarak Lacan'cı 'Objet Petit a'



Resim 25. Burhan Doğançay, kolaj



Resim 26. Wolf Vostell, "Sara-Jeva" 1993, assemblaj
Resim 27. Mary Beth Edelson, "Ataerkilliğin Ölümü", 1976, fotomontaj
(Lacan'ın doğrudan Marksçı artı-değeri referans olarak kullandığı kavram) ve de Freud tarafından algılanan süperego paradoksu: ne kadar çok cola içersen o kadar çok susarsın; ne kadar çok kur yaparsan daha fazlasını istersin; süper egonun emirlerine ne kadar çok uyarırsan kendini daha çok suçlu hissedersin" (20) bağlamı, 'Sara-Jeva'nın alegorik anlatımına uymaktadır.

1960'lı yıllarda "kişisel olan politiktir" görüşü etrafında birleşen feministler, 1980'lere gelindiğinde öznellik oluşumunu ve psikanalitik açıklamalarını Marksist teorilerle Lacan'cı yorumlara dayandırıyorlardı. "Kadın Tinselliği Hareketi" üyelerinden sanatçı Mary Beth Edelson'a "Ataerkilliğin Ölümü"

adlı çalışmasında Rembrandt'ın "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" adlı resmini feminist bir bakış açısıyla yorumlar ve foto-montaj tekniği kullanılarak değiştirir. Dr. Tulp ve öğrencilerindeki ciddiyet, erkek egemen söyleme son veren bu sembolik değişimin başarısını kutlayan kadın sanatçıların eğlenceli tavrlarına ve gülümseyen yüz ifadelerine dönüşür (Resim 27).

Bağlı buldukları inanç sistemleri ve kimlik problemlerini gündeme getiren sanatçılardan biri de Chris Ofili'dir. Nijerya kökenli, İngiltere doğumlu sanatçı, "Holy Virgin Mary" adlı işiyle gündemde tartışma yaratan bir başka isimdir. Tuval üzerine yapıştırılan kolajın serüveni "dışkı"ya kadar gelip dayanmıştır. Chris Ofili resimlerinde, çağdaş pop kültüründeki batı ve Afrika etkilerini kaynaştırarak, İngilizlerin ırkçılık tarihleriyle Afrikalıların süsleme tarzlarının referanslarını birleştirir. Ofili'nin sürekli başvurduğu motifler arasında eski mobilyadaki pençe top ayaklar gibi genellikle Zimbabwe'deki antik mağara resimlerinden esinlenen renkli noktalı desenler, dergilerden kestiği insan bedenine ait anal bölümler ve sahte elmaslar ile harita iğneleriyle tutulmuş fil gübresi vardır (Resim 28).

1970'lerin "Karşı-kültür"ünün bir ürünü olan Freed Tomaselli, New Age'in Doğu tinselliklerine hayran, resimlerinde sanrı doğuran marihuana yapraklarından yapılmış ağaçlardan ormanlar, ölü kuşlar, ölü kelebekler, dergilerden kesilmiş hayvan ve insan gözleriyle yasal ve yasa dışı uyutucuların zihin değiştirme özelliklerini kaynaştıran; halı tasarımları,



Resim 28. Chris Ofili, "The Holy Virgin Mary" 1996, akrilik, yağlı boya, reçine, kağıt kolaj, yıldız, harita iğnesi ve tuval üzerinde fil gübresi



Resim 29. Fred Tomaselli, "Breathing Head", 2002, foto-kolaj, akrilik, reçine, yapraklar

Tantrik resimler ve İslami dekorasyona kadar çeşitli kaynakları referans alan sanatçı, dekoratif kolaj resimler yapmaktadır (Resim 29). "Eski dönemlerin tinsel aşkınlık arayışını irdeleyen sanatçı, cennetin farmakolojik bir fanteziden başka bir şey olmadığını ve bize çağdaş sanatın tinsel boyutunun birçok şekle bürünebileceğini hatırlattığı görüşündedir" (21).

Temel Sanat Eğitimi ve Kolaj-Fotomontaj

Çağdaş sanat eğitiminin odağında yaratıcı kişiliğin geliştirilmesi bir "sorun" olarak hep ola gelmiştir. Bireyin yaratıcı kişiliğinin sanat yoluyla geliştirilerek topluma katılmasının sorumluluğunu üstlenen sanat kurumlarının eğitim modellerini burada tartışmaya girmeden konumuza yönelecek olursak; sanat eğitiminde asıl belirleyici olanın "yaratıcı zekânın" geliştirilmesi olgusunun bir sorun yumağı olarak var olduğunu görürüz. Dış dünya ile en güçlü bağımızı, en güvenilir ve en sağlam verileri görme duyumuz sayesinde elde ederiz. Görme, bir duyu verisi olarak bir yetidir ve bilgi toplayıcıdır ama daha çok "görme bir seçme eylemidir". O halde bir bakış açısı geliştirebilmek için görmeyi ve görsel düşünmeyi öğrenmek gerekir. Seçme; algı, bilgi, düşünce, sezgi, gözlem, düşlem ve belki de bütün bu alanların harmanlandığı kaynak, "istenç"e bağlı yaratıcı tutkunun "hakikat" arayışına yönelişiyle ilgilidir. Bu anlamda seçme, kaba bir ayrıma yönelik eylem değil; imge, kavram ve olgu arasındaki diyalektik bağın düşünülmesidir ve bu da ilgi, bilgi, odaklanma ve "keskin bir farkındalığı" gerektirir.

Çağdaş sanatı algılamada geleneksel anlatım araçlarının (düşüncenin oturduğu bağlam ve anlamın taşıyıcısı olarak sanat eğitimindeki tek gereke dayalı (tuval-boya resmi ya da mermer, bronz heykel gibi) dizgesel önerilerde ısrar etmek, öğrenim sürecinde tek yönlü algının pekişmesine zemin hazırladığı gibi yaratımda tek sesli sonuçların doğmasına alan açmaktadır. Çağdaş sanat bu alan ve disiplinlerin sınırlarını kaldırarak,

anlaşılmayı ve özümsemeyi bekleyen geniş, çeşitliliği olan büyük bir miras oluşturmuştur.

Öğrenciler doğal olarak farklı yeteneklere sahiptirler, başarısız oldukları bir konu ya da uygulamayla kırılan özgüvenlerinin tamiri için onlara başka bir yolu deneyerek başarılı olabileceklerini söylemek gerekebilir. Belli bir tarzı dikte etmenin yaratıcı hiç bir sonucu olmamaktadır. Yaratıcı kişiliğin en temel belireni yaratma-keşfetme coşkusudur ve bu doğurgan duyguyu bastırarak her türlü engelin kaldırılması gerekir. Bir düşünceye sanatsal ifade kazandırmak sadece bir beceri işi değildir. Kendini sanat yoluyla gerçekleştirmeye yönelen her yaratıcı insan duysal, tinsel, entellektüel, sezgisel yetilerini yaratım için kullanabilir ve ifade aracını bağlama uygun olarak belirleyebilir. Önemli olan öğrenciye bu bakış açısının kazandırılması ve yaratma cesaretinin/isteğinin gelişebileceği özgürlük ortamının oluşturulmasıdır. Düşüncenin sanatsal yoruma dayalı bilgisinin anlatımı (bilimsel bilgiden farkı, kesin olmayan, öznel yoruma dayalı bilgi üretmesidir) hangi araçla olursa olsun, ancak o'nun taşıyıcısıdır/gösterenidir; amacı haline gelmemelidir. Sorun, yeni ve özgün bir fikri, farklı bir yöntem ve bağlama uygun bir araçla ifadelendirmek istendiğinde (doğal ya da endüstriyel materyaller, analog ya da dijital teknolojiler ve başka herhangi bir araçla), bu isteğin özgürce denenebileceği zihinsel iklimin yaratılması sorunudur.

Bu bağlamda Temel Sanat Eğitimi'nde (bizim kurumumuzda uyguladığımız model kastederek) ışık, açık-koyu, renk, çizgi-nokta, form, doku, strüktür ve kolaj-fotomontaj gibi görsel anlatım öğeleri "tümevarım" yöntemiyle ele alınmaktadır. Bu yöntem öğrencinin kendi özel yetilerini keşfetmesine izin veren deneyselliği öne çıkaran bir yol olmakla birlikte, anlatım öğelerinin her birini soyut anlamda tanıyarak, elemanların kendine özgü niteliklerini anlamalarına olanak sağlamaktadır. Temel Eğitim sürecinde, bu doğrultuda bir bakış açısı geliştirebilmek için, dikte etmek yerine, öğrenciyi araştırmaya/keşfe yönlendirip "buldurmak", tarif etmek yerine yaratma sürecinin sezgisini uyandırmak, "yol" yerine "yolları" göstererek, olgulara seçenekli bakabilmenin özgürleştirici rolünü algılamalarını sağlamaktır. Öğrencilerin konvansiyonel kalıplar içinden bakma ve bu kalıplar içinden görmenin ötesine geçebilmelerini sağlamak için, daha önce görsel elemanlar hakkında edindikleri bilgileri seçenekli olarak kurgulayabilme olanağı buldukları kolaj-fotomontaj tekniğini kullanırlar. Bu bağlamda 'kolaj-fotomontaj' tekniğini incelerken üretilen öğrenci işleriyle çağdaş sanat işleri arasındaki paralel ilişkiye gösterge olacak birkaç örneği (öğrencilerin izniyle) bu makaleye dahil etmeyi uygun buldum.

Hasan Özgür Top, tüketim kültüründeki popüler ürünlerin simgelerini kullanıyor ve insanlara "mutluluğu yakalama" vaadinde bulunan piyasa ekonomisinin simgesi durumundaki asitli içeceklerin manipülasyonlarını tersine döndürmeyi hedefleyen ironik anti-manipülasyonlar yapıyor (Resim 30). Aylin Denker, kadın ve erkeğin doğasına ait özelliklerinden hareketle; kadının diğil yanını doğayla, tanrısal olanla özdeşleştirirken, erkeğin kadına karşı yarattığı üstünlüğe rağmen doğa önündeki yetersizliğine ve bu ele geçirme eyleminin her zaman başarıya ulaşmama ihtimaline vurgu yapıyor (Resim 31). Ecem Köklükaya ise, Kafka'nın 'Değişim' adlı öyküsündeki hayali karakter Gregor Samsa ile böcek sembolü üzerinden

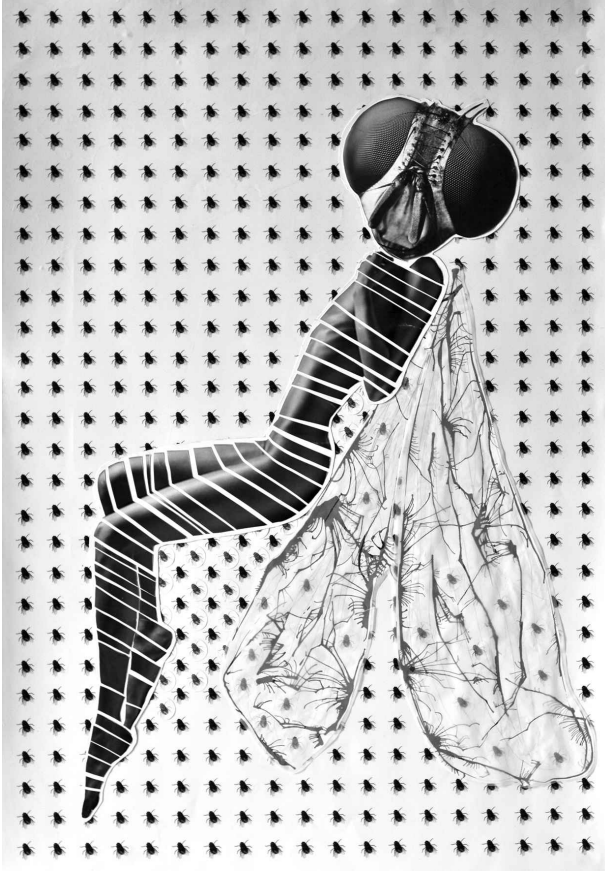


Resim 30. Hasan Özgür Top, "Doğrult", 2009, dijital kolaj



Resim 31. Aylin Denker, 2011, fotomontaj

kurmuş olduğu metamorfoz ilişkisi kendisiyle özdeşleştirerek, insanın kendisine ve topluma karşı yabancılaşmasında geldiği noktayı alegorik bir anlatımla ele alıyor ve insanların böceklerle karşı geliştirdikleri önyargıyı kırmalarını umuyor (Resim 32). Damla Baş, kadın bedeninin dramatik olarak maruz kaldığı yoksunlukları konu edinerek kendi bedeni üzerinden deneyimliyor. Denetimsiz sanayi atıklarının ve nükleer kazaların yarattığı doğasal tahribatlar sonucunda ekolojik dengenin bozulması ve insanların giderek farmakolojik kurbanlar haline geldiklerine işaret ediyor ve bu olgudan travmatik biçimde etkilenenlerin de kadınlar olduğuna dikkat çekiyor (Resim 33). Sırma Şiir Okan ise, doğu-batı düalitesini (karşıtlıkları bağdaştırma) makas simgesi üzerinden sorunsallaştırarak; kadını doğunun, erkeği de batının temsili olarak, makasın paradoksal yapısında birleştiriyor (Resim 34). Büşra Çelikel ise, özgürlük sorunu üzerine odaklanarak, kendisini yusufluğun narin kanatlarında gözleri kapalı boşluğa bırakıyor ve fotomontajla çizim tekniğini birleştirmeyi deniyor (Resim 35).



Resim 32. Ecem Köklükaya, "Dönüşüm", 2012, fotomontaj



Resim 34. Sırma Şiir Okan, "Doğu-Batı", 2012, fotomontaj



Resim 33. Damla Baş, 2012, fotomontaj

Sonuç

Kolaj, teknik bir anlatım yöntemi olarak geleneksel resim anlayışından tümüyle bağımsızlaşmadan önce, resim alanına masumca girerek sahne almış, bir yönetmen tarafından kendisine bahşedilen rolün hakkını verme şansını ve başarısını yakalamış bir teknik yöntemdir. Tuval yüzeyine yapıştırmayla bağlayan kolajın daha sonra fotomontaj yöntemine dönüşen, üçboyutlu kolajlardan dijital kolajlara ve düzenlenmiş fotoğraf uygulamalarına kadar çeşitlenerek, çağdaş sanatta anlatım olanaklarını genişlettiğini söylemek mümkündür. Kolajın yapısı gereği, sanatsal uygulamalardaki kurgusal çeşitliliğe hızlı ve yaratıcı çözümler üretmede zengin anlatım olanaklarını içerdiğine ilişkin örnekleri çoğaltmak tabii ki

mümkündür. Önemli olan nicelikten önce nitel olanın düzeyidir; sanatsal ifadeye hayat verecek özgün ve yaratıcı bir düşünceye ulaşmaktır. Sonraki aşamaysa, bu özgün fikrin nasıl ve hangi araçla ifade edileceğine ilişkindir. İfade çeşitliliğinin önünü açacak olan ise; özne ve nesne ilişkisinden doğacak anlamın bağlamla olan bağının kurulmasında, tek sesliliğin yerine anlatım çeşitliliğini geçirebilecek çarşdağ ve cesaretli kararları olarak uygulayabilmekte odaklanmaktadır.

Çağdaş sanat ve tasarım alanındaki örnekler göstermiştir ki, duygu ve düşünsel yoğunlaşma ancak özgürce ifade olanağı bulunduğu iklimde gelişerek çeşitlenebilmektedir. Bu bağlamda eğitim sürecindeki düşünsel iklim, öğrencinin ve öğretim görevlisinin yaratıcı bilincini niteliksel olarak besleyecek düzeyde oluşturulmalı, eleştirel aklın sorgulayıcı niteliği eğitim sürecinde bir tutum olarak benimsenmelidir. Aksi takdirde öğrenci, sadece teknik ve biçimle oyalanarak "özne-nesne yirtığını" dileyebilecek bilinç yoğunluğuna ulaşamadığı bir eğitim sürecinden geçmiş olacaktır. Kurumsal eğitim ancak yaratıcı kişiliğin ortaya çıkmasına ortam hazırlayabilir. Zamanın ruhuyla karşılaşmayı göze alacak özneyi kurumlar yaratamaz; o, tam tersi, kendisini kurumlara rağmen yaratabilir. Kurumsal eğitimlerin, gerçek bir yaratıcı bilinç karşısında çöce kalmama gibi bir niyeti varsa, bunun çağdaş sanatla ve dünyayla kuracakları ilişkinin niteliğine bağlı olacağı açıktır.



Resim 35. Büşra Çelikel, "Özgürce", 2012, fotomontaj, mürekkep

*** Yard. Doç. Cemil Ergün**

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Küçük Çamlıca, 34718, Kadıköy/İstanbul
e-posta: cemilargun@gmail.com

** Trompe l'oeil: Resim düzlemi üzerinde gerçeklik izlenimi vermek, bu yolla yanılsama yaratmak.

*** pastiş (pastiche): Çeşitli eserlerden alınan bölümlerin bir bütün içinde eritilmeden ve özgün bir çalışma oluşturmadan bir araya getirildiği uygulamalar.

Dipnotlar

1. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.141.
2. O'Doherty, Brian, 2010, Beyaz Küpün İçinde Galerî Mekanının İdeolojisi, İstanbul, Sel Yayıncılık, s.63.
3. Antmen, Ahu, 2009, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s.58.
4. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.147.
5. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.147.
6. Antmen, Ahu, 2009, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s.122.
7. Baudrillard Jean, 2011, Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik, İstanbul, İletişim Yayınları, s.88.
8. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.135.
9. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.135.

- 10.Kahraman, Hasan Bülent, 1995, Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri, İstanbul, YKY, s.44.
11. Clark, Tony, 2004, Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.143.
12. Clark, Tony, 2004, Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.73.
13. Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, s.146.
14. Gropius, Walter; <http://www.bauhaus.de/manifest.1919.htm>, erişim tarihi: 25/5/2012.
15. Antmen, Ahu, 2009, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s.128.
16. İslimyeli, Balkan Naci, 1978, Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu, İstanbul, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.152-153.
17. Antmen, Ahu, 2009, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s.161.
18. Jameson, Fredric, 1990, Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, İstanbul, Kıyı Yayınları, s. 77.
19. Antmen Ahu, 2009, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, s.177.
20. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, İstanbul, Encore Yayınları, s.34.
21. Heartney&Eleanor, 2008, Sanat ile Bugün, İstanbul, Agora Yayınları, s.288.

Kaynaklar

- Bürger, Peter, 2004, Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları.
O'Doherty, Brian, 2010, Beyaz Küpün İçinde Galerî Mekanının İdeolojisi, İstanbul, Sel Yayıncılık.
Antmen, Ahu, 2009, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, İletişim Yayınları.
Baudrillard, Jean, 2011, Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik, İstanbul, İletişim Yayınları.
Kahraman, Hasan Bülent, 1995, Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri, İstanbul.YKY.
Clark,Tony, 2004, Sanat ve Propaganda, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul Ayrıntı Yayınları
Gropius, Walter; <http://www.bauhaus.de/manifest.1919.htm>, erişim tarihi:25/5/2012.
İslimyeli, Balkan Naci, 1978, Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu, İstanbul, Doktora Tezi.
Jameson, Fredric, 1990, Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, İstanbul, Kıyı Yayınları.
Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, İstanbul, Encore Yayınları.
Heartney&Eleanor, 2008, Sanat ile Bugün, İstanbul, Agora Yayınları.