

'COLLAGUE' AS AN ART VALUE

The painting surface, which is changing continuous, while it was taking a way deeply from classical period to the modern period, takes a diagnostic role in the beginning of 20 th century with a view (comprehension) which is boiling from surface (to out) by collage.

Collage, which has existed as an expression vehicle for thousands of years and which is accepted its self as an expression and aesthetic element in the beginning of 20 th century in synthetic period of Cubism, presents the logic of taking reality and showing on the surface by putting the imitation of an object or its self on the surface .

This point of view and expression richness which gives possibilities to the artist who wants to express many things by the discovery of material and and expression richness about the idea which they met and accepted with Cubism. As an artist Kurt Schwitters, whose works are in this logic, assists in freedom and unlimited area of an expression by changing the collage to 3 dimension. The material, used with collage comprehension is turned to an object which soul of the artist has got. This idea comes from catching the self object and expresses the logic of the discovery of nature.

Anahtar Kelimeler: Kolaj, Kübizm, Fütürizm, Dada

Key Words: Collage, Cubism, Futurism, Dada

Aristoteles'in disiplinler arası fark olarak kabul ettiği üç maddeden¹ biri olan araç olarak (Bknz) sanatın maddesi² . her disiplinde kendi mantığına göre kolaj özellikleri harındırmaktadır. Günümüzde Kolâj, elde bulunan her tür basılı, çizili ya da fotoğrafik malzemeyi, bir yüzey üzerine (veya üç boyutlu bir şekilde) yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde yapılandırılmasıyla elde edilir³.

Dil yetisi bağlamında ele alınması gereken kolâjı, insanın içinde var olan keşiflerin sonucu ve bir ifade biçimi olarak sanatın bir değeri, geleneksel ifade araçlarının önünü açan ve genişleten, yüzey mantığında devrim yaratan, sanatsal ifade araçlarına bakış açılarını değiştiren, plastik sanatçılara büyük yeniliği getirip sanatçının ifade özgürlüğü genişleten bir unsur olarak ortaya çıkarıp kabul ettiren kübistlerdir.

Kolâj bin yıllık bir geçmişe sahiptir. ⁴ Kolajın ilk kez, resim sanatında, ciddi bir biçimde, estetik kaygılarla ele alınması bir rastlantı değildir. Yıkılmaya yüz tutmuş geleneklere karşı girilen savaşta, sentetik kübizm döneminde en aktif değer olmuş, olumlu yönüyle yeni anlayışların oluşumu-

na katılmıştır.⁵ 'Daha önceleri kolâjın var olmasının yanında tercih edilen mantık ve uygulamada nitelik bakımından boya resmininkine eşit bir ifade-içerik yüklenmesi itibariyle kolâjı sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur.⁶ Böylelikle, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmıştır.

Sanatın klasik döneminde ve kübizmin analitik dönemindeki gerçeği yansıtmaya kaygısı, Braque'da, tabela ressamından öğrendiği tekniğe göre, trompe-l'oeil⁷ olarak boyanan sahte tahtaları ya da mermerleri tablolarına dâhil etmekle kendini göstermiştir. Önceleri boyalı kâğıtlar ya da tahta öykünmeleri, yalnızca tablonun düzenlenişini yalınlaştırırken Picasso işleme yeni bir boyut getirmiş; konunun zorlukla tanımlanabildiği ilk kolâjlarını yapmıştır. 'Bunlar, düzgün kareler halinde düzenlenmiş, yatay ve düşey formlar kümelenmesi içinde coşkulu bir hava yaratan çiçekli kâğıt parçalarıdır. Kâğıt ve kâğıdın formu arasındaki ilişki, Braque'da daha belirgindir; bir gazete kâğıdı parçası genellikle bir gazeteyi temsil eder. Ama daha genel anlamda Braque'da, Picasso'da olduğu gibi, gazeteden kesilen parçalar, paket kâğıtları, sigara paketleri, gerçek yaşama ait

* Arç. Gür. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Erzurum

1 Aristoteles'e göre sanatlar şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar. Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından ve taklit tarzı bakımından.

2 Betül Çotuksöken, Felsefe: Özne-Söylen, İstanbul 2002. s.55.

3 Özkan Eroğlu, Resim Sanatı, İstanbul 1997. s.180

4 Uygur Türklerinin, deriden hayvan, insan ve bitki motifleri keserek keçe üzerine aplike etmelerinden doğan 'aplikasyon' sanatını Bizans, Rus ve benzeri İkonların mudreni kaplamalarında dinsel anlamlar kazanan kolaj çeşitleri de mevcuttur. Bu örnekler kolajın basil anlamında çok eskiye dayandığına dair bilgiyi verirler. Bu sanat, yapılandırma kâğıtların hazırlanması üzerine koşukları yazıldığı Japonya'da X-XII. Yüzyıllarda da uygulanmıştır; demek ki orada şüde kolajın bir ilişkisi vardı ve bu tür, günümüzde yeni yıl kutlamaları sırasında hâlâ revaçtadır. Bknz. Allan Adalı, Kolâjın Tarihsel Oluşumu, Toplum Bilim Dergisi, Sayı:4, Haziran 1996. s.67-75.

5 Altan Adalı, Kolâjın Tarihsel Oluşumu, Toplum Bilim, Sayı:4, İstanbul 1996. s.67-75.

6 Lütfü Kaplanoğlu, Özne- Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada, Erzurum 2008, s.185.

7 Tropo-l'oeil: Bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın, gerçeklik izlenimini vermeye çalışan her tür çizim, boyama vs. Örneğin sağır bir duvar üzerine yapılmış gerçek boyutlarında bir kapı resmi verilebilir. Böyle bir durumdaki resim yapma etkinliği tümüyle bir yanılsama yaratma işine indirgenmiş olacaktır. Metin Sözen- Uğur Tanyeli, Sanat Sözlüğü, İstanbul 1992. s.240

çağrışımlardır. Yapıştırılmış kâğıtlar, boya resim ile görünen gerçek arasındaki ayrılığı artıran renkli planlar yoluyla soyut düzenleme arayışlarını desteklemekte, zamanla, çağrışımlar daha gerekli hale gelmektedir.⁸

Özellikle Picasso'da var olan sürekli yeni keşifler; Picasso'nun "aramıyorum buluyorum" ifadesine paralel bir bakış açısıyla eskiden nesnelere yeniden birleştirmek üzere parçalarken, kolaj mantığıyla resmi yapılan nesnelere artık boyanmış yüzeyler gibi aynı işlevi görmeye başlamışlardır. Kolaj yaklaşımıyla dünya olduğu gibi resmedilmekten çıkıp sanat eserlerinin fiziksel bir parçası ya da kendisi haline almıştır.⁹

Bireşimci kübizmi soyut sanata götürme tehlikesini gösteren bu eğilime kapılmamak için Picasso ve Braque, bu dönemdeki tablolarına, 1908 ve 1909'a doğru, kullanılagelen nesnelere dünyasından doğrudan doğruya alınmış ya da düpedüz taklit edilmiş öğeler koyarlar. Braque tuvallerinden birinde çok simgesel olarak, resmi gerçeğe bağlamak arzusunu çocukça bir tarzda ifade etmek ister gibi, göz aldanmasıyla resmin üzerine çakılmış gibi duran bir çivi yapar. Picasso 1909'da, piyano adlı bir natüramorfta, ışık - gölge kullanmayı reddederken, rölyefte de yoksun kalmak istemediği için ruvalin üzerine alçıdan çıkıntılar yapıştırır ve bunları tam da kendi renklerine göre boyar. Tıpkı bir sıg-rölyefte olduğu gibi gölge ışık oyunlarını ışığın kendisine bırakır. Fakat bu girişimler daha sonra başarısızlığa uğrayacaktır. Ama yalnızca soyutta, ya da bireşimci kübizmin en kapalı dönemindekiler gibi hemen hemen anlaşılmasız imgeler, figürler içinde yitmemek arzusuna değil, aynı zamanda eşyaların kendilerini şaşırtıcı anlamlar taşıyan nesnelere eğretilemeler olarak kullanmak arzusuna da tanıklık eder.

'Sentetik Kübizm'in açtığı yolda, ritmin üstünlüğü, soyut sanata doğru sürüklenmek tehlikesini doğuruyordu: anlaşılabilirliğini az çok yitirmiş olan nesne-tablo, bir bulut, bir dalga ya da kristal güzelliğindediydi artık. Juan Gris, düz yazının karşısında şiir ne ise, eski resim karşısında da bu tür resmin öyle olacağını söylüyordu: Guillaume Apollinaire: "Tam olarak önemsemediğimiz ve nasıl kullanacağımızı bilmediğimiz malzemelerle gerçekliği ifade etmeyi araştırdık" ¹⁰ diyerek malzemenin onlara verdiği heyecan ve keşif duygusunun

verdiği doğaya hâkim olma içgüdüsünü nasıl yaşadıklarını anlatıyordu.

1912 yazı boyunca, Braque duvar kâğıdı parçacıklarını kullanarak kömür kalemle bir dizi desen yapar. Temizlik malzemeleri satan bir dükkânda ahşap taklidi duvar kâğıtları bulur ve onları desenine yapıştırır. Bir süre sonra, Picasso kendinden geçmiş bir halde aynı yöntemi uygular ve sonbaharda, bir dizi yapıştırma kâğıt üretir. Bu andan itibaren, yapıştırma kâğıt tekniği büyük bir hız kazanır ama her şeyden önemlisi kesilmiş kâğıt parçacıkları, Picasso ve Braque'ın kübist tuvalerde hemen hemen ortadan kalkmış olan rengi yeniden kullanmalarına olanak tanır. ¹¹

Harfler ve rakamlar; Picasso'nun "Ma Jolie, (Resim I) Gitarlı Kadın" gibi resimlerinde kullanılmıştır. Kendisi tanım itibarıyla düz ve derinliksiz olan harfler, resmin tüm figürleri ile bir karşılaştırmaya imkân verir; böylece önceden dümdüz görünmeye başlamış olan figür düzlemleri göreceli bir derinlik kazanır. 'Özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanması ve bu malzeme seçiminin sınırsız bir hale gelmesiyle sanat yapının nesnel kabulünün amaçlanması, her biri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelere kullanımını kolaylaştırmıştır. ¹²

Kübistler, 'modern insan'ın çevresine bakışına, çok önemli, yeni, parlak ışık tutmuştur. Onların getirdikleri yeni biçimsel akılcı formlar, yeni bir yüzyılın görsel ve estetik gelişimlerine de yeni kapılar, yeni ufuklar açmıştır. ¹³ Picasso, kübist kolajlarının etkisiyle övünür. G.Stein, Picasso için "O kâğıdı severdi. Ashında her şey onu heyecanlandırır" demiştir. ¹⁴

Stephen Little'a göre Kübizm, sanat yapınının düşey düzlemi ile masaisrünün yatay düzlemi birbirine geçirebilme olanağını sunduğu için kolaj kullanıyordu. Ona göre Kübizm, bizim yatay ve düşey algımız (ve yanlış algımız) ile oynar ve bunu gerçekleştirmek için kolajı kullanır.

Juan Gris, Kağıt yapıştırma resimlerinde kesik parçalar, değiştirilebilir biçimde resmin yapısına zarar vermeden kullanmıştır. ¹⁵ Paradoksal bir biçimde, sert ve ödün vermeyen sanatçı, bir kolaj virtüözü olarak ortaya çıkar; yapıştırma kâğıtları, her şeyden önce maddiliklerini kullanarak, çoğunlukla kurşunkalem ya da füzüle belirgin-

8 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni, (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998, s. 324.

9 Elke Linda Buchholz- Beate Zimmermann, Pablo Picasso, İtalya 2005, s.38.

10 Gaurady Roger, Picasso Saint- John Perse Kafka, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul 2001, s.55

11 Marie -Loire Bernadac, Dabı ve Deli, İstanbul 2006, s.56.

12 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni, (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998, s. 324.

13 Berke İnel, "Gerçekçilikten Kübizme Objeye Bakışın Değişimi", Türkiye'de Sanat, Sayı:45, İstanbul 2000.s.45.

14 Mary Ann Capps, Pablo Picasso, (Çev. Onur Belli), İstanbul 2006, s.83.

15 Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 1998.s.589.

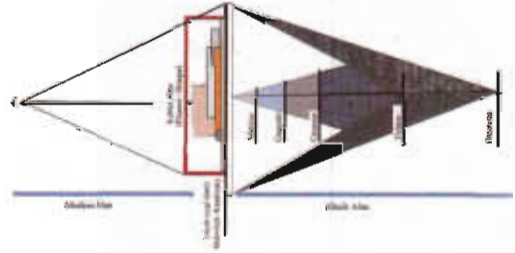
leştirdiği ritimli kompozisyonlara dönüştürür. İlk kolajlarını tekrarlanmış süslemeler, belirli lekeler, renkli kağıt kupürler biçiminde sunmuş, bunları ritmik düzenler oluşturmak için kullanmıştır. 1914'te planların bileşimiyle oynayarak ve kırık ayna parçalarına varıncaya değin çeşitlendirerek, plastik açıdan çok zengin bir dizi yapıtı ortaya koymuştur. Adalya göre soyut yapılandırılmış kağıtların ilki, Sonia Delaunay'ın Cendrars'ın "Prose du Transsiherien" adlı kitabında kullandıklarıdır. Ama Arp, sonradan yapıştırdığı kağıttan belirli formları keserek yeni bir teknik yaratmıştır; yapıştırılmış kağıt artık ilk kübist tablolarında olduğu gibi, eşlik eden bir motif değil, yapıtın kendisidir.¹⁶

Juan Gris'de ya da Picasso'da kolajın aldığı biçim, daha sonra gerçekleştirilen kaba ve düzensiz uygulamalarla son noktaya ulaşır.¹⁷ Sanatçıların kolajı tanımasıyla çok teknikle resim yapma kolaylığı elde etmesi, birçok dilin bir anda ve istenileni verme kolaylığını elde etmelerine sebep olmuştur. Kolajla birlikte dünya artık sadece olduğu gibi resmedilmekten çıkmış ve sanat çalışmalarının fiziksel bir parçası haline gelmiştir. "Böylece kolajla birlikte resim-heykelsi bir nesneye dönüşmüştür."¹⁸ Dolayısıyla önceden hayal bile edilemeyen sanatsal özgürlüklere ulaşılmıştır.

Kübistler kolajı, üstün cins olma isteğiyle hiçbir zaman resmi değerden düşürmeye, bozmaya karşı girişilmiş bir şey olarak kullanmamışlardır. Resim malzemeleriyle aşağılanılmaktan çok, piktoral (resimsel) kompozisyonun tüm gücünü spiritüel benzetmelerle canlandırmaktı. Bir sigara paketini yapmaktansa, onu olduğu gibi yapıştırarak daha realistçe bir tutum içine girmişlerdir. Braque'ın yapay tahta ve mermeri anımsatan çeşitli kağıtların jukstapose -yan yana- durumları, çizgilerin oranlarını, biçimlerini ve renklerini zenginleştiren çeşitli tekstürler düz alanlar olarak görev alır ama kolaj objeleri tüm maddesel nitelikleriyle resimsel özelliğe bürünür.¹⁹ Klasik dönem eserlerindeki derinlik hissi, modern sanata yaklaştıkça gittikçe azalırken; tuval yüzeyinden izleyiciye doğru taşan (Şekil-1)²⁰ alanı oluşturan 'modern alan' kolajın kullanılmasıyla heykelsi özelliğiyle dışa taşar. Malzemeye dayalı bu farklılığı Sezer Tansuğ sanat eserinin iç ve dış birliğini temellendiren unsur olarak görür.²¹ Bu da malzemenin ruhsal veya sakin bir güzelliğin vurgusu, estetiksel bir özellik olarak sanatın maddesinin önemini vurgular. Picasso'nun sanatında var olan nesnenin rubuna sahip olmak için görüntüsüne sahip olma düşüncesi-

sine paralel bir varlık gösteren kolaj, dokusuyla, kokusuyla, ya da bütün maddi varlığıyla kübist sanatçının maddi güzelliği veya görüneni yaşatma ve hissettirme düşüncelerini alımlayıcı öznelere ulaştırır.

Kübistler gerçek nesnelere işlerinin bir parçası haline getirirken yalnız modern sanatın farklı akımlarına 'Kolaj', 'fotomontaj' ve 'asamblaj' ilham vermekle kalmaz; kübist kolaj aynı zamanda sanat eserlerinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder. Bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak günlük hayatın adı bir unsurunu bile kullanım değerinden ayırarak saf estetik nesne haline getirme kuvvetine sahiptir. Gazete parçası resmin kendi bağlamında, yeni bir kimliğe kavuşur. Hem gündelik nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar. Bu nedenle kübist kolajlar hem çok soyut, hem de gayet gerçeklerdir. Bu kombinasyon içinde, sanat ile gerçek arasındaki bağlantıyı sorgulayan birer medyuma dönüşürler.²²



Şekil-1: Yüzey Kullanımı

Resmin üst düzeyinin önünde yapılan kolaj, resme somut bir derinlik öğesi kazandırmaktadır. Ayrıca, kolaj, neyin sanat, neyin gerçek olduğu gibi Modern Sanat'ta çok önemli bir kavramla da ilgilidir. Zira dış dünyadan gelen ve seri üretimle veya zanaatkarlarla yapılmış objelerin, resmin bünyesine sokulması, sanatsal yaratının, baştan sona sanatçı tarafından üretilmişliği tanımlanmasına son vermektedir. Bunun yerine artık fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma, sanatsal yaratıyı tanımlamakta ve adeta sorgulamaktadır.

Madde olarak sanat, ya da sanatın maddesi yanında tekniklerin, var olan düşüncenin yansıtılması bakımından önemi büyüktür. Kübist sanatçıların kullanmış olduğu ve bu sebeple sanatçının önündeki üretim engellerinden birini kaldıran kolaj mantığı, nesnenin özünü yansıtır,

16 Altan Adalı, "Kolaj'ın Tarihsel Oluşumu", Toplumbilim, Sayı:4, İstanbul 1996, s. 67-75

17 France Fagaro, Sanat (Çev. Özcan Doğan), Ankara 2006, s.251

18 Elke Linda Buchholz- Beate Zimmerman, Pablo Picasso, İtalya 2005, s.38.

19 A. Adalı, a.g.e., s.67-75.

20 Mehmet Kavukçu, Espas, Sanatta Yeterlik Tezi, M.S.Ü. G.S.F. Resim Bölümü, İstanbul 1996, s.94.

21 Adnan Turani, Çağdaş Felsefe ve Sanat, İstanbul 2003.s.46.

22 Anna Karola Kransse, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev. Dilek Zaptıoğlu), Tandem Verlag GmbH 2005. s. 95.

aynısını koyma veya özünden bir şeyler verme gibi özellikleriyle sanat eserinde ve aynı zamanda görüntüde değer kaybını önleyerek zaman kaybına engel olma özelliğine sahip nesne olarak fütürist eserlerde yerini almıştır. Plastik sanatlarda ilk defa resimsel bir kaygı olarak kullanılan kolaj, kübizmden fütürizme, Marinetti'nin İtalyan öğrencilerinin Paris avant-garde'ını keşfetmeleriyle geçmiştir, ama daha 1912'de, Braque ilk kolajlarını gerçekleştirenken, 'Boccioni, Fütürist Heykel Manifestosunda sanatçılara, modern malzeme kullanımını öğütlemiştir; tahta, çimento, demir, kıl, deri, aynı elektrik lambaları vb. Modern yaşamın kentsel folklorunun işlenmemiş unsurlarına hu çağrı, ancak daha sonra duyulacaktır. Boccioni'nin 1912-1913 tarihli kübist karakterdeki tablolarında bu gürültücü öğütlerinden çok uzakta kaldığı doğrudur. Yalnızca birkaç kağıt parçası kullanır ve bu temkinli ihtiyatı hiç bırakmayacaktır. Buna karşılık, Carra, harf oyunlarının önemli bir yer tuttuğu, tümüyle yapıştırmaya dayanan kompozisyonlar gerçekleştirir.²³

Nesnelerin görünüş bütünlüğü terk edilip, parçalanmış öğelerin kompozisyonu söz konusu olunca, kendiliğinden bir montaj, bir yeniden kurma gereği ortaya çıkmaktadır. Özellikle Dadaistlerle birlikte, plastik sanatlarda nesnelerin kesilip biçilerek sanat ögesi haline getirildiğini biliyoruz. Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi şeyler, 1915 yıllarından bu yana sanata yeni öğeler olarak girmişlerdir. Bu öğeler, Tristan Tzara'nın şiirindeki rastlantıya dayanan sözcükler gibi, ilişkisiz olarak bir araya getirilmektedir. Dikkat edilirse, Dadaistler bu davranışlarıyla tasvir sorununu plastik sanatların bünyesinden uzaklaştırmışlardır. Onların Louvre'u yakmaya kalkmaları, gelenekleri yıkmak istemeleri, bu davranışta zaten yansımaktadır. Bu nedenle Kübistler, görüntü gerçeğinden ilk uzaklaşanlar sayılırsa (!) Dadaistlerde tasvir sanatın ilk inkâr edenler olarak kabul edilebilirler. Zaten Dadaistler, tasvir yerine, nesnelerin sanatta bizzat kendilerini temsil etmelerini ilk olarak isteyen bir anlayışı ortaya atmışlardır. Böylece, nesnelere optik görüntüleri ile değil, bizzat kendi varlıkları ile sanata sokmakla, somut yeni bir anlayış doğmuş ve buna 'somut sanat' (L'art coneret) denmişti. İşte, montaj sanatının temeli böyle bir görüş üzerine oturtulmuştur. Bu anlayıştaki sanatçı için, nesnenin görüntü resmi elbette bir yalan, bir sahtecilik oluyordu. Bu yeni sanat, nesne görüntü biçimini bir tarafa atıyor, malzeme montajından doğan bir oyun içgüdüleriyle nesnelerin elle yoklanmasından doğan plastik bir anlayışı, kendisi için sürprizlerle dolu

olan bir olanak olarak görüyordu.

Geleneksel anlatım yollarına karşı sistem- atik bir savaş çıkararak sanat eğilimleri ve geleneklerine karşı çıkmak Dada'nın bozgunculuğu olarak görülse de; 'bu durum aynı zamanda onun karşı durduğu sisteme karşı dik duruşunu oluşturur. Dada günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım yollarını kaldırma isteğindedir. Bn sebeple kendi sanat kuramını, bir çelişme üzerine kurar.²⁴

Dada ressamları, geleneksel anlamdaki resmi eleştirmek ve onun dışına çıkıp, ondan kurtulmak istemişlerdir. Anlatılmak istenenler için tuvali yetersiz bir malzeme olarak görmek; tuvali yetersiz bir araç olarak kabul edip onun dışında çalışmak; ya da tuval yüzeyi olmayan ve hoya dışı malzeme kullanarak onu başka bir araç haline dönüştürmek, Dada hareketinin özellikleri olarak görülebilir. Bu, yeni bir ruh için yeni bir beden aramaya benzetilebilir. Kolaj, şüphesiz Dada'nın keşfettiği bir yöntem değildir; Ama Dada, kolajı yağlıboya resme karşı bir alternatif olarak algılamıştır. Dada, aynı zamanda fotomontajı da yağlıboya resme karşı kullanmıştır.²⁵ Nesnelere bağlı olan üç boyutluluk, nesnelerin ve endüstriyel ürünlerin kendilerine ait dokusal görüntü etkilerinin kompozisyonuna dayanmaktadır (Resim-1). Böylece, birbirleriyle ilişkisiz nesnelerin dokusal etkilerini rastlantıya dayanarak yau yana getirmek, sürpriz görüntüler yaratan bir montaj sanatını doğurmuştur.²⁶



Resim-1: Picasso, ma joile.

Dada kurucularından ressam, şair, heykeltıraş Kurt Schwitters (1887-1949)'in, 1919'dan ölümüne değin süreçte yapmış olduğu 'Merz' adı verdiği çalışmaları (Resim-2) bir çeşit

23 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998, s.324.

24 Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev. Yıldız Gönüllü), İstanbul 1995, s. 406.

25 Hakkı Engin Giderer, Resmin Sonu, Ankara 1994.s.113.

26 Adnan Turani, Çağdaş Felsefe ve Sanat, İstanbul 2003. s. 114-115.

kolaj niteliğini taşırlar. '1921'de kolaj genellikle modern sanatçılar tarafından standart bir tekniğe dönüşürken Schwitters gibi bazı sanatçılar için sanatsal ifadenin başlıca tekniği olur.²⁷ 'Sanatçı yapmış olduğu çalışmalarındaki kolajları, avantgarde içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutun içine girer: anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyununu olmaktan çıkar.²⁸

Kurt Schwitters, yağlıboya resimden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına, yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu yazar. Schwitters, bu yöntemi anlatmak için çuval bezine karşı tahta örneğini verir. Ona göre doğanın temsilindeki artistik olmayan şey, diğer malzemelerle çatışmaya girebiliyorsa bir resimde kullanılabilir. Kurt Schwitters'e göre madde tek başına hiçbir önem taşımadığından eline geçen her şeyden yararlanır. Kağıt, kumaşlar, parçalar halinde mutfak takımları kullanarak bu maddelerin iç fizyonomilerine girmek, kalite ve ağırlıklarını ortaya çıkarmak ister.²⁹ Buruşturulmuş kumaş kırıntıları fotolar, biletlere, gazetelere vb. den yapılmış olan kolajlarının adlarını bırakılmış yazı ve sözcüklerden seçmiştir. Rölyef konstrüksiyonlarında, zemberek teli, çivi, vida, odun gibi maddeler bir sertlik taşıyorsa da, kolajlarında ise kibar bir mizah ile şiirsel bir yumuşaklık taşıyan materyaller kullanmıştır. Modern yaşamın bu alçakgönüllü nesnelere, sanatçının duyarlılığını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelikle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eyleşimle bir araya getirmek için kullanır. Schwitters'i otonom kolajın gerçek ustası yapan da budur. Kübist kompozisyonu - planların parçalanması ve kırılması- gerçekten aşarak, küstah soylulukları içinde modern endüstrinin Barok'unun, analitik kavramsallaştırılmasının ilk deneyimleri olarak beliren, çöpün estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapıları ulaştır.



Resim-2: Schwitters, Kurt, Merzbild Rossfett, Assemblage, 20.4 x 17.4 cm.

Yine ilk Dadaistlerden Francis Picabia (1879-1953), Kübizmden Dada'ya geçerken daha sonra kendine özgü bir kaynamadan öte hiçbir işe yaramayan bazı aletler yaratır. Kolaj resme, ilkin altın ve gümüş kâğıtlar ve boyalı planlar arasına soktuğu odun parçalarıyla katılır. Marcel Duchamp ve Man Ray ile birlikte, büyük bir canlılıkla New York ve Paris'te Amerikan grubunu kurmaya katıldıktan sonra tablolarını en doğal olmayan maddelerle süsler. Tüyler, makarnalar, kibritler, taraklar, sardalye kutuları saçma ama lirik bir biçimde tablolarına yerleştirir.

1915'te New York'ta Amerikan Dadaistlerine katılan Jean Crotti, (1878-1958) espriyi tekrar Paris'e geri getirir. Henüz pek tanınmamış kolajlarını, heyecan veren konuların çok ritmik konstrüksiyonlarla yaptığı transpozisyonu - yer değiştirme- üzerine kurar.³⁰ Jean Crotti'nin karısı ve Marcel Duchamp'ın kız kardeşi Suzanne Duchamp, Pop Art'ın bir uzantısı olan 'Mail Art'ı hatırlatırcasına, kardeşinin mektuplarını kolajlarında kullanmış, daha sonra yapıtlarına inciler, ışıltılı taşlar, altın ve alüminyum kâğıtlar katar.

Jean/Hans Arp (1886-1966), objeleri rastlantı yasalarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirine yapıştırarak resimler yapmıştır. Romanyalı şair Tristan Tzara da şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kâğıtları tek tek çekerek şiirler derlemiştir. Bu iki tarz çalışma, yani 'papiers collés' (kâğıt yapıştırma) ve objeleri rastlantılara göre düzenleme, I. Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlarına karşı bir protestodan ileri gelmiştir. Renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana

27 Loss Archie, K., Joyce's Use of Collage in 'Aeolus' Indiana University Press, 1982, ss.175-182 .

28 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998. s. 325.

29 Altan Adalı, a.g.c., s.67-75.

30 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998. s. 325-327.

getirilmiş rölyeflerinde Arp 1917'de heykel sanatına yaklaşmıştır.³¹

1945'in savaş sonrasında, işlem ya da yeğlenirse minör bir tarz olarak kesyap, informal sanatın altın çağında olağanüstü bir yaygınlık kazanacaktır. Dubuffet, kolâjı Schwitters'ten adeta kurtararak yeniden revaçta olmasına katkıda bulunmuş ancak, asıl önemli çaba, 50'li yıllarda çeşitli soyut yaklaşımdaki topluluklarda boy gösteren eleştirmen Herta Wescher tarafından üstlenilmiştir. O dönemde kolaj (üst üste konan hamur ve kâğıtlarla sağlanan etkiler), lirik soyutlamacıların resmindeki seyrin ikincil önemdeki bir değişkisi olarak ortaya çıkmıştır.

Artık Dadaist kolâjla, görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru ortaya çıkmaktadır; bu anlamda, görmenin daha sentetik bir aşamasına karşılık gelir. Uzamın yeni deformasyonlarının yaratıcısı kolaj, assemblaj'a, çevre düzenlemesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlarına ve eylem gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsurudur.³²

Geçmişin nimetlerinden kendilerine lazım olan öğeleri almakta hiç bir mazur görmeyen Dada sanatçılarıyla gelişen bu kolaj ve montaj anlayışı, giderek bir çeşit elektronik makinelerin aracılığı ve geometrik birimlerin montajıyla hareketli görüntüleri sağlayan art-cinetique ile; çeşitli nesnelerin birleştirilmesiyle elde edilen kompozisyonları amaç edinen bir pop-art'a varmıştır. Özellikle op-art (art cinetique), tamamen geometrik ve yapısal kuruluşu sanata sokmuştur. Göz'ün verdiği bilgiye göre elektronik resimde, mimarideki tuğla birimleri gibi yapı öğeleri söz konusudur. Bu anlayıştır ki, resmi, bir zaman süresi içinde görme olanağına bağlamakta ve dolayısıyla eski tasvir sanatında olmayan bir zaman süreci resme girmektedir.³³

'Sanatçının emek çekmediği, bizzat kendisinin üretmediği'³⁴ hazır nesne, kolaj ile bağlantısaldır. Çünkü hazır nesne ile kolaj mantığı birbirine oldukça yakındır. Bu anlamda sanatsal mantıkta hazır nesne daha önce Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştır. Picasso ve Braque, ilk kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi seri üretim nesnelere kullanmış, bu nesnelere kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardır. 'Yalnız, onların resimlerinde bu malzemeler kompozisyonun birer parçasıdır. Yani, kompozisyonda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine kırmızı bir bez parçasını devreye sokarlar ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir

gazete parçasını yeni bir kompozisyonun başlangıcı yaparlardı.³⁵ Kolaj asıl amacında ve kapsamında Duchamp'la kendini bulur.

Duchamp hazır-yapıt'la retinasal ve el işçiliğine dayalı sanatı eleştirir. Sanatçı bir imalatçı değil, bir eylemdir onun için. Hazır-yapıt, güzel, çirkin, hoş, ilginç değil, nötr olmalıdır. Oysa nötr bir nesne bulmak çok zordur ve ona alışılmaması için kesinlikle tekrarlanmamalıdır. Sanatçı tüm nesnelere eşit uzaktır. Hiç biri diğerinden üstün, çirkin ya da anlamsız değildir. Bu nokta ise sanatçı açısından bir nihilizm noktasıdır. Duchamp'ın amaçladığı budur 'aldırışsızlığın güzelliğine' yani 'içsel özgürlüğe' böyle ulaştığını düşünür.

Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri sanatçının kendi kendisiyle karşılaşması, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür. Bir başka deyişle mesele, sanatçının, kendi duygularına yönelik iç görüşü, boş bir levhadan ibaret olan eylemsiz malzeme aracılığıyla, birebir tepkide bulunan ve yorum yapan analistin yanında olduğu ölçüde kazanıp kazanamayacağına yatmaktadır. Sanatçı, 'duygularını kararak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür' ama bu, duygularının varoluş nedenini anladığı anlamına gelmez; çünkü duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmiş olmak gerekir. Basit bir biçimde ifade edecek olursak, sanatçının sanat yapması, üzerine sanat yaptığı şey-ele aldığı konuya yönelik duygularına-dair iç görüşü kazandığı anlamına gelmez. Duyguları üzerine düşünmek yerine pekâlâ malzemesi aracılığıyla onları sahneliyor -yineliyor, naklediyor- da olabilir.

31 Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 1998, s. 602

32 Pierre Cabanne, Modernizmin Serüveni, (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998, s.325-327.

33 Adnan Turani, Çağdaş Felsefe ve Sanat, İstanbul 2003, s.114-115.

34 Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara 2006, s.123.

35 Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara 2006, s.119.

Bir sanat eserinin nasıl yapılacağına ilişkin ne kadar çok düşünülürse düşünülün. eseri yapma ediminin kendisinin ne ölçüde bir düşünme edimi olduğu hiç de açık değildir. Sanat eseri bu duyguların maddi ifadesi olabilir, ama onlara ilişkin kavrayışın mutlak göstergesi ya da kanıtı olarak kabul edilemez.

Dada hareketi, modern sanatın yeni işlevler bulmasına ve yeni iletişim yollarını keşfetmesine yardımcı olmuştur.³⁶ Keşiflerle sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanır, özünde, bu yöntemin Kübizmle hiçbir ilgisi yoktur, fakat gene de Braque ile Picasso'nun buluşları bu yöntemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. 'Bu daha çok sokakta konuşulan sözleri ya da gazetelerden rastgele seçilmiş parçaları alıp, onları kendi sözcükleri yerine kullanılan modern şairlerin yöntemidir.'³⁷

Kolaj, 1950- 60'lı yıllarda Pop - Art'la Rouschenberg'le ve günümüze kadar birçok sanatçıyla varlığını devam ettirmiş, geleneksele karşı bir başkaldırı olmasının yanında elde edilen ifade özgürlükleri ve sanat eserine bakış açılarını sorgulama, sorunların üstüne gitme gücü başarıyla devam ettirilmektedir. Çağın gerektirdiği bütün olanaklar, bütün teknikler, bütün görüntü araçları birbirleriyle kolaj olarak kullanılabilme ve ifade araçları sürekli zenginleşmektedir. Kolajı kullanma isteği bir ihtiyaçtır ve herkes buna gereksinim duyabilir. Picasso gibi Duchamp gibi sanatı yaşam biçimi haline dönüştürme ihtiyacını hisseden sanatçılar tarafından tercih edilen bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyaç, ifade edilen disipline göre renklilik ve farklılık göstermektedir.

Sonuç

Kolajda kullanılan gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokulmuşlardır. Resimlerinde gazete kağıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenlerini kullanan kübistler, resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlanmışlardır. Ayrıca 'plans superposes' denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da bu dönemde oluşturulmuştur.³⁸

Sanat, yaşamın bir parçası olması sebebiyle kendi görsel dilini ve kurallarını her dönemde oluşturarak kimliğini oluşturur. Dönemine ait gerçeklerle yüz yüze gelme yeteneğini istekli bir şekilde ortaya koyan kübizmin, nesnelere gerçek

varoluşları ve bilinen yönleriyle ele alması, gerçek varoluş ve görünüşlerini ortaya koyması, nesnenin özünün ortaya konulma isteğinin bir ürünüdür. Bu bağlamda, Fütürizm ve Dada, yine, dönemlerinin 'gerçek'ini pratik bir çözümle-saldırgan, çirkin görülebilecek bütün yolları deneyerek-yansıması toplumun algı ve tepki etkinliğinin dışında kendi bağımsız düşünceleriyle ortaya çıkmasının etkili bir ifadesidir. Bu durum, içten gelen tepkinin, maddi veya metafizik olana karşı kurallı veya kurlsız yansımalarıdır. Günümüze değin sürmüş ve sürececek olan bir savaştır.

Kolaj, malzemesi ne olursa olsun, izleyicide gerçeklik duygusunu oluşturmak için yansımacı bir anlayışla, dış gerçekliği iç gerçeklikle bağdaştırarak kurmaca gerçekliği kurmaktır. Bu kurmaca gerçeklik, yansımacı sanat anlayışında ulaşmak istenenin pekiştirilmiş bir vurgusudur. Bu vurguya ulaşmak isteyen çağımız sanatçısı kolajın dışında kendini ifade ederken araç olarak çok seçmeli. sınırsız bir dil zenginliğiyle kendini doğru anlatabilme şansını elde eder.

36 Adem Genç, Dada, İzmir 1983, s.121.

37 Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü (Çev. Sadi Öziş-Cevat Çapan), İstanbul 2004.s.146.

38 Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 1998.s.583

BİBLİYOGRAFYA

- Adalı, Altan, Kolâj'in Tarihsel Oluşumu, Toplumbilim, Sayı:4, İstanbul 1996.
- Bernadac, Marie - Loire, Dahi ve Deli, İstanbul 2006.
- Buchholz, Elke Linda - Beate Zimmermann, Pablo Picasso, İtalya 2005.
- Cabanne, Pierre, Modernizmin Serüveni, (Çev. Meltem Cansever), İstanbul 1998.
- Cavvs, Marry Ann , Pablo Picasso, (Çev. Onur Belli), İstanbul 2006.
- Çotuksöken, Betül, Felsefe: Özne-Söylem, İstanbul 2002.
- Eroğlu, Özkan, Resim Sanatı, İstanbul 1997.
- Fagaro, France ,Sanat (Çev. Özcan Doğan), Ankara 2006.
- Genç, Adem, Dada, İzmir 1983.
- Giderer, Hakkı Engin, Resmin Sonu, Ankara 1994.
- Hauser, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev. Yıldız Gönülü), İstanbul 1995.
- İnel, Berke, 'Gerçekçilikten Kübizme Objeye Bakışın Değişimi', Türkiye'de Sanat, Sayı:45, İstanbul 2000.
- K.,Loss Archie Joyce's Use of Collage in 'Aeolus' İndiane University Press,1982, ss.175-182.
- Kaplanoğlu, Lütfü, Özne- Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm Dada, Erzurum 2008.
- Kavukçu, Mehmet, Espas, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İstanbul 1996.
- Krausse, Anna Karola, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Tandem Verlag GmbH 2005.
- Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü(Çev. Sadi Öziş-Cevat Çapan), İstanbul 2004.
- Roger, Gaurady, Picasso Saint- John Perse Kafka, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul 2001.
- Sözen, Metin - Uğur Tanyeli, Sanat Sözlüğü, İstan-

bul 1992.

Tansuğ, Sezer, Sanatın Görsel Dili, İstanbul 1988.

Turani, Adnan, Çağdaş Felsefe ve Sanat, İstanbul 2003.

Turani, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 1998.

Wiegand, Wilfried , Picasso (Çev. Canan Dövenler) İstanbul 1985.

Yılmaz, Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara 2006.