



**DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA
KOLAJ İMGESİ**

Fatih AKTI

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Prof. Mehmet KAVUKÇU
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Fatih AKTI

DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Danışman: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU**

ERZURUM-2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

25.06.2019

Fatih AKTI

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmet KAVUKCU danışmanlığında, Fatih AKTI tarafından hazırlanan bu çalışma 25/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Mehmet KAVUKCU	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Doç. Ayça ALPER AKÇAY	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Dr.Öğr.Üyesi Fatih KARİP	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 25 /06 / 2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	V
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
RESİMLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**İMGE VE KOLAJ**

1.1. İMGE	3
1.1.1. İmgenin Oluşum Süreci	3
1.1.2. Sanatta İmge Kavramının Yeri ve Önemi.....	5
1.2. KOLAJ	8
1.2.1 Kolaj Tekniğinin Gelişim Süreci	11
1.2.2 Sanatta Kolajın Yeri.....	12
1.3. İMGE OLUŞUMUNDA KOLAJ	14

İKİNCİ BÖLÜM**SANATTA DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞI**

2.1. DADA	17
2.1.1. Dada'nın Öncü Sanatçıları ve Eserleri.....	18
2.1.1.1. Jean Hans Arp (1887-1966)	19
2.1.1.2. Marcel Duchamp (1887-1968).....	21
2.1.1.3. Marcel Janco (1895-1984)	24
2.1.1.4. George Grosz (1893-1959)	28
2.1.1.5. Man Ray (1890-1977).....	31
2.1.1.6. Kurt Schwitters (1887-1948)	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**SANATTA SÜRREALİST ANLAYIŞ VE ÖNCÜ SANATÇILARI**

3.1. SÜRREALİZM	36
3.1.1. Sürrealist Sanatçılar ve Başlıca Eserleri	39

3.1.1.1. Max Ernst (1891-1976).....	40
3.1.1.2. Giorgio de Chirico (1888- 1978)	43
3.1.1.3. Marc Chagall 1887-1985	45
3.1.1.4. Paul Klee (1879-1940).....	47
3.1.1.5. Joan Miro (1893-1983)	49
3.1.1.6. Salvador Dali (1904-1989)	52
3.1.1.7. Rene Magritte (1898-1976).....	56

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ

4.1. DADA'DAN SÜRREALİZM'E	59
4.2. DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA İMGE	62
4.3. DADA VE KOLAJ İMGESİ	65
4.4. SÜRREALİZM VE KOLAJ İMGESİ	72
4.5. DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ	74
SONUÇ	77
ÖZGEÇMİŞ	91

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ

Fatih AKTI

Danışmanı: Prof. Mehmet KAVUKCU

2019, 91 sayfa

Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU (Danışman)
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP

İmge denen kavramın bilinen en eski somut izleri, tarih öncesi dönemlerin mağara duvarlarından günümüze kadar gelen, yapılış amacının günümüzde bile sırrını koruduğu, dönemin insanların kendilerini ifade biçimi olarak düşündüğümüz duvar çizimleridir. Aradan geçen binlerce yılda imge; zihinsel oluşum süreci bakımından ilk günkü karmaşıklığını korurken, uygulama, yöntem teknik ve malzeme bakımından eskisiyle mukayese edilemeyecek bir değişim geçirmiştir. Bu değişim sürecinde kolaj tekniği ile resim yüzeyine giren resim dışı nesnelere, resmin ifade gücünü arttırmıştır.

Kolaj tekniği ile birlikte sanat alanında farklı akımlar ve sanatçılar tarafından uygulama odağı haline gelen kolaj imgesi, duygu ve düşüncelerin görsel ifadesinde, başvurulan güzide bir yöntem haline gelmiştir. Dönemin savaş karşıtı fikirleriyle ortaya çıkan Dada hareketi, kolaj imgeleriyle; sanatı sorgulayan ve hatta hiçe sayan eserler ortaya koymuştur. Geleneksel resim mantığını reddeden Dada hareketi, yıkıcı üslubuyla dikkatleri üzerine çekerken, kolaj imgeleriyle de anlatımı üst seviyeye çıkarmıştır. Devamı niteliğinde olan Sürrealizm akımında ise kolaj imgelerini; kelimelerle anlatmanın güç olduğu, bilinçaltı ve hayali düşüncelerin gerçeküstü bir üslupla karşımıza çıktığı görülmektedir. Dönemin, sanata yön veren akımları ve sanatçıları tarafından kabul gören kolaj imgeleri Dadaist ve Sürrealist anlayışta hakkettiği değeri görmüştür.

Anahtar kelimeler: İmge, Kolaj, Dada, Sürrealizm

ABSTRACT

MASTER THESIS

THE COLLAGE IMAGE IN THE UNDERSTANDING OF DADA AND SURREALISM

Fatih AKTI

Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU

2019, 91 Pages

Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU (Advisor)

Assoc. Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

Assist. Prof. Dr. Fatih KARİP

The earliest known concrete traces of the concept of the image are the wall drawings from the cave walls of prehistoric times to the present day, where the purpose of construction still preserves its secret even today, and which we think of as the way people express themselves. Image in thousands of years; while maintaining the complexity of the first day in terms of the process of mental formation, the application has undergone a change that cannot be compared with the old in terms of technique and material. In this process of change, non-picture objects entering the painting surface by collage technique increased the expression power of the painting.

The collage image, which has become the focus of application by different movements and artists in the field of art together with collage technique, has become an outstanding method applied in the visual expression of emotions and thoughts. The Dada movement, which emerged with the anti-war ideas of the period, with its collage images became the art of questioning and even ignored artifacts. Refusing traditional painting, the Dada movement attracted attention with its destructive style and increased the expression with collage images. In Surrealism, which is a continuation, the images of collage; it is seen that it is difficult to tell by words, and the subconscious and imaginary thoughts appear in a surreal style. The collage images of the period, accepted by the movements and artists of the art, have seen the value they deserved in Dadaist and Surrealist understanding.

Key words: Image, Collage, Dada, Surrealism

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Fransa'da Lascaux Mağarası, Tavan ve Duvara yapılan resimler, M.Ö. 15000-10000	3
Resim 1.2. Okul Öncesi, Kolaj Çalışması	9
Resim 1.3. Zeren Badar, Cep Telefonu Kafası	10
Resim 1.4. Pazırık Kurganında Bulunmuş Aplike Tekniğinde Keçe Örtü.....	11
Resim 1.5. Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Ölüdoğa, Kolaj, 1912.....	13
Resim 1.6. George Grosz, John Heartfield, Dada-merika, 1919	15
Resim 1.7. Kurt Schwitters, Nasıl İsterseniz, Kolaj, 1946	16
Resim 2.1. Jean Hans Arp.....	19
Resim 2.2. Hans Arp, Altın Kareler, Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler, Kolaj, 1917.....	20
Resim 2.3. Marcel Duchamp	21
Resim 2.4. Marcel Ducdhamp, Pisuvan, Fountain, 1917	23
Resim 2.5. Marcel Janco.....	24
Resim: 2.6. Marcel Janco, "Tristan Tzara'nın Şiir Yapıtlarına Yaptığı Afiş, 1918.....	25
Resim 2.7. Marcel Janco. Tristan Tzara'nın Portresi, Kolaj, 1919	26
Resim 2.8. Marcel Janco, Mucize, Kolaj.....	27
Resim 2.9. George Grosz.....	28
Resim 2.10. George Grosz, Mutsuz Mucit August Amca'yı Unutma, Kolaj, 1919.....	29
Resim 2.11. George Grosz. Daum 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun, Kolaj, 1920.....	30
Resim 2.12. Man Ray	31
Resim 2.13. Man Ray, Hediye, Kolaj-nesne, 1921	32
Resim 2.14. Kurt Schwitters	33
Resim 2.15. Kurt Schwitters, Merzbau, 1936.....	34
Resim 2.16. Kurt Schwitters, Soyulmuş Bayanlar İçin İnşaat, Kolaj, 1919	35
Resim 3.1. Dada Manifestosu, Kapak,1918	38
Resim 3.2. Max Ernst	40
Resim 3.3. Max Ernst, Çin Bülbülü, Kolaj, 1920.....	41
Resim 3.4. Max Ernst, İşte Her Şey Hala Yüzüyor, Kolaj, 1920.....	42
Resim 3.5. Giorgio de Chirico	43
Resim 3.6. Giorgio de Chirico, Endişeli Yolculuk, Yağlı Boya, 1913.....	44
Resim 3.7. Marc Chagall	45
Resim 3.8. Marc Chagall, Ben ve Köy, Yağlı Boya, 1911.....	46
Resim 3.9. Paul Klee	47
Resim 3.10. Paul Klee, Balığın Çevresinde, Yağlı Boya, 1926	48
Resim 3.11. Joan Miro.....	49
Resim 3.12. Joan Miro, Çiftlik, Yağlı Boya, 1922	51
Resim 3.13. Salvador Dali	52
Resim 3.14. Salvador Dali, "Bir Endülüs Köpeği" Filmine Ait Bir Görsel, 1929	53
Resim 3.15. Salvador Dali, Belleğin Sürekliliği, 1931	54
Resim 3.16. Rene Magritte	56
Resim 3.17. Rene Magritte, İmkansız Denemek, Yağlı Boya, 1928.....	57
Resim 4.1. Fancis Picabia, Aşk Geçidi, 1917.....	67
Resim 4.2. Hannah Höch, Almanya'da Mutfak Bıçağıyla Kesilen Son Weimar Bira Göbeği Kültür Çağı, Kolaj, 1920	68

Resim 4.3. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, Kolaj, 1919	69
Resim 4.4. Johannes Baader” “İsa’ya 14 Mektup Kitabının Yazarı Evinde”, Fotomontaj, 1918-1919	70
Resim 4.5. Man Ray, Rayoraf, Fotogravür, 1931	71
Resim 4.6. Max Ernst, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, Kolaj, 1924	73



ÖNSÖZ

Görsel Sanatların temel unsurlarından biri olan imge kavramını, kolaj tekniği ile Dada ve Sürrealizm sanatçıları buluşturan bu tez çalışması, resim sanatı içerisinde kolaj imgesinin oluşum yöntem ve tekniklerine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Tez çalışmam süresince katkılarından dolayı danışmanım Prof. Mehmet KAVUKCU hocama, yardımlarını esirgemeyen ve bu teze katkısı olan tüm arkadaşlarıma, anlayış ve desteklerinden dolayı sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2019

Fatih AKTI



GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başladığı ilk günden bugüne kadar, insanoğlunun bir takım şeyleri anlatma ve anlama isteği, günümüzün ulaştığı iletişim teknikleriyle, gelişip çeşitlenmiş olsa da, insanoğlunun, içindeki bu ifade çabası ve azmi hiç eksilmemiş, hatta artmıştır. İmgeler aracılığıyla sağlanan bu görsel iletişim yöntem ve teknikleri geliştikçe, imgesel ifadeye yönelik tarzlar da kendi içerisinde gelişim ve değişim göstermiştir. Geçmişe bakıldığında, yazının icadından önce, bir iletişim aracı olan, bu görsel imge örneklerini, mağara duvarlarına yapılan resimlerden görmemiz mümkündür.

Oluşumun süreci karmaşık zihinsel bir takım aşamalardan geçtikten sonra imge olmayı başaran bu kavram, her insanda farklı olduğu gibi, toplumların yaşadığı dönemlerde de farklı şekil ve biçimlerde kendini göstermiştir. Bu süreçte, düşünce dünyasının soyut birikimlerini somut bir şekilde ifade eden imge, tarihin engebeli yollarından geçerken, birtakım dış etkilere maruz kalmıştır. Gerek dönemin toplumsal yapısı, dini tercihleri ve savaşlar, gerekse kişinin eğitim, ilgi düzeyi ve yetenekleri imge oluşumunu olumlu ya da olumsuz şekilde etkilemiştir.

Tarihin ilk zamanlarında ortaya çıkışı, temel ihtiyaçlara dayanan imge kavramı, hak ettiği değerini, sanatsal alana girmesiyle bulmuştur. Ortaçağda dinsel betimlemelerle karşımıza çıkan imge, Rönesans'ta şekilsel bir form olarak yenilenmenin adı olmuştur. Dönemin sanat akımları ve oluşumlarının farklı yöntem ve teknikleri ile harmanlanan imge, sanatçının iç dünyasını resim düzlemine taşıyan malzemenin değiştiği bir dönemde, yeni bir kavram olarak ortaya çıkan kolajla yolları kesişmiştir. Bu kesişme imgeye güç katacak, Kübizm ile birlikte, plastik sanatların geleneksel tavrına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

İmge oluşumunda kolaj, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dada ile bir başkaldırı hareketi haline gelerek, temelini savaş karşıtlığına dayanan bir düşüncenin sanatsal ifadesi şeklinde karşımıza çıkmıştır. Sanatı sorgulayan bu hareket, sonrasında Sürrealizm ile kontrolün olmadığı bir anlayışın gerçeküstü ifadesi olarak kendini sanat dünyasında gösterir.

Araştırmanın konu başlığı olan "Dada ve Sürrealizm Anlayışında Kolaj İmgesi" bu anlamda imge ve kolaj kavramlarının tarih ve sanat alanındaki serüvenine ışık tutması amaçlanmaktadır. Dada hareketi ve Sürrealizm akımı içerisinde

değerlendirmelerin yer aldığı bu bilimsel çalışma, imge kavramı ile kolaj tekniğinin kesiştiği süreçler açısından da önemli bir yere sahiptir. İmgenin kolaj tekniği ile ortaya çıktığı, sanat eseri örneklerine yer verilen çalışmada, dönemin Dadacı ve Sürrealist sanatçıları hakkında bilgiler verilerek bu sanatçıların seçkin eserleri de çalışmanın kapsamına alınmıştır.



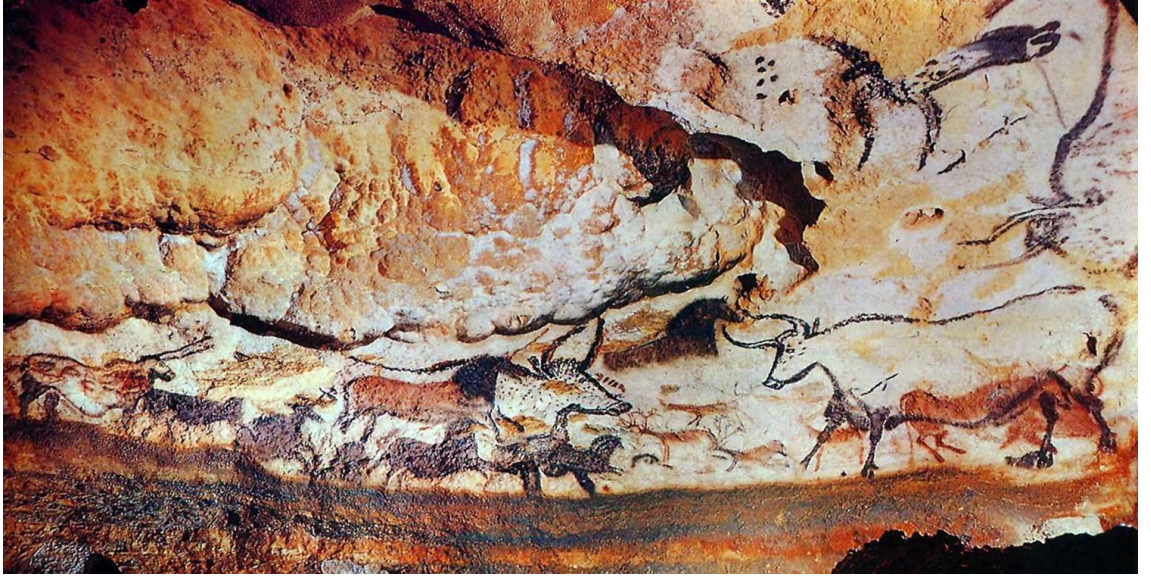
BİRİNCİ BÖLÜM

İMGE ve KOLAJ

1.1. İMGE

1.1.1. İmgenin Oluşum Süreci

İnsanlık tarihi kadar eski ve düşünme olgusunun bir sonucu olan imge; hayaldeki izdüşümlerin bir araya gelerek gerçek hayatta kendisine yeni bir görünüm kazanmasıdır.



Resim 1.1. “Fransa’da Lascaux Mağarası”, Tavan ve Duvara yapılan resimler, M.Ö. 15000-10000

Fransa’daki Lascaux mağarasında, sanatın en eski yapıtı olarak değerlendirilen, imgenin başlangıcı olarak tanımlayabileceğimiz resimler sadece figüratif betimlemeler değil, aynı zamanda insanoğlunun yaptığı ve belirli bir amacı olmayan en eski şeylerdir(Resim 1.1.). Hem gerçekçi, hem de fantastik imgelerle dolu olan ve kimin, neden, hangi amaçla yaptığını bilmediğimiz bu resimler gizemini hala korumaktadır. Böylesine çizimlerin başka yerlerde de olup olmadığını, seyredilme amacıyla yapıp yapılmadığını, sadece avlanılan hayvanların sayılarını belirtip belirtmediğini ya da yalnızca tören amacıyla yapıp yapılmadığını bilmiyoruz. Bütün bunlar bilinmezliğini korurken, tarih öncesi çağlardan kalan insanların, aralarındaki iletişimlerinde, dille olduğu kadar, resimle de bir anlatım yolunu seçtiklerini görüyoruz (Sante, 2000, s. 47). Yazının icadından önceye dayanan bu iletişim biçimi, aynı zaman da duyular

içerisindeki en hızlı olan, görme duyusu ile başlar. Bu düşünce ile bakıldığında imge, dünya ile iletişimin ilk başlangıç noktasıdır.

İmge, tıpkı Selçuk Mülayim'in bahsettiği gibi *“Bir durum veya bir eşyanın adı bizim terminolojimizde yoksa, o şeyin kendisi de yoktur. Kuramsal olarak, tarif edilemeyen şeyin varlık sorunu da her zaman bulanıktır. Kelimeler ve kavramlar düşüncelerin sembolleridir. Düşüncelerin sembolü olan terimlerle düşünceler arasındaki bağlantı bulanık , tutarsız ve kaypak olursa, bilimsel düşünce ve anlaşma güçleşir.”* (Mülayim, 2008, s. 50).

Yani imgenin oluşum sürecinde her ne kadar birçok zihinsel faaliyet meydana geliyor olsa da ancak kendini kavramsal olarak açığa çıkabilenler birer *“im”* olarak hayatta kalabilmektedirler. Diğerleri ise birer düşünce olarak açığa çıkacakları zamanı beklemektedirler.

Geçmiş bin yılın sanat dünyasına baktığımızda, ilk akla gelen imge, 1066 yılında İngiltere'nin Normanlar tarafından fethedilişini anlatan Bayeux duvar halılarıdır. Bu görsellere benzer olarak, İran minyatürleri, Japon Resimleri, Leonardo da Vinci ile Jacques Callot'un resimleri, Paolo Uccello'nun eserleri de, farklı savaş sahnelerine ev sahipliği yapmıştır. Diğer bir yandan, mezarlarda bulunan madalyonlarda, minyatürlerde, tapınak ve piramitlerin kenar süslemelerinde, kral, kraliçe, prens, düşes, savaşçı ve tüccarların portrelerinde gördüğümüz imgelerin, kendi dönemindeki ilk işleviyle, tarihe yüklenen ilk işlevi aynıdır; Büyükleri övmek ve kutsamak (Sante, 2000, s. 47-48). Sistematik bir şekilde gerçekleşen, imge oluşumunun ilk halkası düşünme sürecidir. Retinal imge adı verilen bu safha ise, imgenin gözde belirmesidir. Beynin, görsel bir sınıflandırma yaparak, daha sonra hatırlanmak üzere depoladığı bu imgelere ise bellek imgeler adı verilir (Kırıçoğlu, 2002, s. 173).

İmge Kuramı; insanın kendi belleğindeki duyularıyla oluşan, gerçek nesnel maddenin ilk yansıması olan, imgeyi ve beraberinde oluşan maddeye yönelen, bilginin edinme sürecinin araştırılmasıdır. Bu kuram ışığında, İmge; insanoğlunun bilmek ile ilgili tüm kazanımlarının, (bilime dayanan kesin bilgilerden farklı olarak) oluşumunu gerçekleştiren ilk ve en önemli biçimdir. Yani, gerçek bilginin, ilk olarak nesnel gerçekliklerin, zihnimizdeki yansımalarının oluşturduğu imgelerle gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bu da demek oluyor ki, kişinin hayatındaki bütün olayların, nesnel

dünyaya aktarılması imge ile mümkündür. Felsefenin tanımına göre, nesnel dünyaya aktarılan görüntülerin, ortaya çıkan somut ve soyut tüm dışa aktarılan duyguların, her biri birer imgedir. İnsanın bu imgelerle düşünebilme, zihinde tasarlama yapabilme gücü İmgelem denen kavramı ortaya çıkarır. Maddeci bilgi kuramı ise, imgeyi, dış dünyanın, insanın ruhsal durumunun yansıması olarak ifade eder. Buna göre, tüm bu yansımalar bilgiyi edinme sürecidir. Bilgiyi edinme süreci, karşılıklı etkileşimle ortaya çıkar. İmgenin, bilgiyi edinme sürecindeki rolü; ikili bir etkinlikle, karşılıklı olarak birbirlerinin oluşum süreçlerini hazırlamalarıdır. Ortaya çıkan imgelem ve imge, insanın sanatsal faaliyetlerini estetik kaygılarla ortaya konduğu eserlerin (tüm sanat alanlarında) çıkmasıyla beraber değer kazanır. Çünkü sanatçı, imgesel düşünme sürecinde edindiği birikimi, gerçekçi imgelerle çalışmasına yansıtırken, imgelem gücünü ve duygularını kullanır.

18. yüzyıla gelindiğinde, elinde birçok değerli koleksiyon ve sanat yapıtları bulunanlar, devrimler, iflas ya da ölüm gibi nedenlerle, sahibi olan kişilerin pençelerinden kurtularak, dönemin müzelerinin oluşumuna katkı sağladı. İmge, müzelerin çoğalması ve fotoğrafın da icadıyla büyük bir sıçrama yaptı. Bekli herkes Louvre müzesinin mermer koridorlarında dolaşamayabilir. Fakat fotoğraf, her sanatseverin eline ulaşabilirdi. Halen bile, birçok insan Mona Lisa'yı ve Milo Venüsü'nü 1850'lerde basılıp dağıtılan fotoğraflarla tanır (Sante, 2000, s. 50).

İnsan hayali, düşünce bakımından sınırları zorlayan bir yapıya sahiptir. Fakat İmge, bu hayallerin hayatta kendisine bir form olabilenleri kadardır. Eğer imgenin karşılığında oluşum yoksa ortaya çıkabilmesi, yani yaşama şansı da yok demektir. Bu açıdan bakıldığında ise imge, zihindeki nesnelere tekrar, fakat farklı biçimde ortaya çıkması durumudur.

1.1.2. Sanatta İmge Kavramının Yeri ve Önemi

Sanat ve sanatçı yönünden olaya bakıldığında, şimdiye kadar bahsedilenler, imgenin sadece oluşum süreci hakkında bilgi vermektedir. Çünkü sanatçı, sanat eserini oluşturma sürecinde ve özellikle de imgenin bir sanat eserine dönüşmesinde, dolaysız bir yol izlemektedir. Tarihin bilinen en eski görseli olan, mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri, Sümerlerin kullandığı piktogramlar, Mısır resimlerindeki karakteristik şekiller, Yunan sanatındaki ideal formlar, Bizans İmparatorluğu dönemindeki imparator

figürleri, Orta Çağ'ın dinsel betimlemeleri, imge kavramının oluşumunu şekillendiren unsurlardır. Bu dönemin toplumlarında, sanatın, ruhban bir anlayışa büründüğü ve dini öğelerin, sanat imgelerine hakim olduğu görülmektedir. Dini öğretilerin, sanat yoluyla toplumlara aktarılmasında kullanılan imgelerin, çoğunun dini içerikte olması ve bu dönemde yapılan resimlerdeki imgelerin ilahi konuları içermesi, imgenin, ortaçağ sanatı için ne anlama geldiğinin bir ifadesidir. Çünkü insanlar imgeleri sadece kutsal mekânlarda görebilmekteydiler. Her ne kadar kentlerde halka açık yerlerde bulunan zafer takı ve savaş simgeleri gibi yapılar olsa da, bu istisnalar geneli etkilememiştir. Bu tür harika imgeleri görmek, biraz da zaman ve mekanla ilgili olduğu için, sıradan ve köyde yaşayan birisinin, yerel bir tapınakta acemi bir ustanın elinden çıkan birkaç ikonun dışında bir imge görmesi neredeyse imkansızdır. Eğer seyahat eden biri de değilseniz, sanat deneyimleriniz bunlardan ibarettir. Tarihsel bilgilerimizin de kaynağı olan imgeler, bizlere geçmiş yaşantılar hakkında önemli bilgiler vermektedir. Örneğin; Ortaçağ Avrupa'sında insanların genel yemek kültürleri hakkındaki bilgileri, Jacobo Bassamo'nun yaptığı, "*Son Yemek*" resminden rahatlıkla öğrenebilmekteyiz. Tarihiçi *Fernand Braudel*, bu resimde ilk çatal kullanımını, ayrıca, eşya, giysi, ısıtma ve ticaret gibi ayrıntıların bizlere dönemin yaşantısı hakkında bilgiler verdiğini yazmaktadır (Sante, 2000, s. 47).

Rönesans ve Barok sanatında, imgenin şekilsel özelliğinden çok, algılanma, parça bütün ilişkisi, perspektif ve yanılısama konularıyla birlikte tasvir edildiğini görmekteyiz. Sanatın kendine özgü, yeni süreçler ile birlikte, yeni düşünceler ortaya atarak oluşturduğu akımlar, imge denen olguyu, düşünceye varlık kazandırmanın yolu olarak görmüştür. İlerleyen zamanlarda, yaşanan teknolojik gelişmeler ve sanatsal fikirlerin ifadesi alanındaki özgürlükler, imgeye bakış açısını da değiştirmiştir. Dış dünyaya ve dolayısıyla nesnelere de bakışın değiştiği bu dönemde, biçimden çok renk ön plana çıkarak duysal imgeler değer kazanmıştır. Sanatın içerisine soyut kavramının girmesiyle birlikte, tek bir gerçeği gösterme amacından uzaklaşan sanat, sanatçının yorumuyla birleşerek imgenin daha karmaşık bir hal almasında önemli bir rol oynamıştır. Çağrışımlara dayanan, kişiye, zamana göre değişiklik gösteren soyut kavram, sanatçının kendi kimliğini eserlerine yansıtması için bir fırsat olmuştur. Artık iç dünyasını da ifade edebilmenin özgürlüğünü yaşayan sanatçı, soyut imgeler kullanarak amacına ulaşmıştır. Değişen ve gelişen bu devinim, farklı sanat akımlarının ortaya

çıkmasında önemli rol oynamıştır. Sanatçının iç dünyasına dönüşü olarak nitelendirilen ve bu yönelme sonucunda ortaya çıkan bu akımlar, aklın oluşturduğu, bir biriyle yan yana düşünülemezcek imgelerin bir araya gelmesini sağlamıştır. Bir taraftan görsel imgeleme yöntemleri devam ederken, diğer bir taraftan da sözel imgelere de yer verilmiştir.

1798’de litografinin icadı, imgenin kullanım alanının çoğalarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ucuz ve seri baskıların yaygınlaşması ile sıradan insanların evlerine resmin girmesi sağlanmıştır (Sante, 2000, s. 48). Böylelikle popüler kültürün imgelerini, yaygınlaşan tablolardan takip etmek daha mümkün olacaktır.

20. yüzyılın getirdiği sanat anlayışı, savaşlar ve insanların tepkileri, her şeyde olduğu gibi sanatı da etkileyerek, imge oluşumunda farklı yöntem ve teknikleri de beraberinde getirmiştir. Bir zaman sonra, hareketli görüntülerin de sanatın içerisine girmesi, dış dünyaya ve nesnelere olan bakış açısını değiştirerek, resimde farklı arayışları başlatmıştır. Fotoğraf ve videonun da etkisiyle, doğanın anlık görüntüleri, aynı konuların farklı imgelerle ifade edilmesine olanak vererek, algısal imgeleri ön plana çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu algısal imge biçimi, soyut çalışmaların da temelini oluşturarak, sanat eserindeki imgenin yoruma açık hale gelmesini sağlamıştır. Bu anlamda, İspanyol Kübist Juan Gris, Picasso ve Braque’ın, 1910’lu yıllarda ortaya çıkardıkları imgeler hakkında; *”İmge artık bir temsil, ifade, natüremortun ya da bir kişinin simgesi olmaktan çıkmıştır: Artık yalnızca ve yalnızca kendini temsil eden bir nesne olmuştur”* demiştir.

Daha sonraları, bir araya getirdikleri imgeler bakımından, farklı biçim ve nesnelere kullanan Sürrealizm ve Pop Art gibi akımlar, bu ilişkilerin sonsuzluğunda yeni ve farklı görseller oluşturmuşlardır. Bu dönemde Max Ernst’ın, dergilerin resimli sayfalarından alıntılarla oluşturduğu imajlar, akla pek uygun olmasa da, insanın hayal gücünün ne kadar önemli olduğunu kanıtlar biçimdedir. “Çünkü bizler bu görsellere, tıpkı bir düşe takılır gibi takılıp gidiyoruz. Sonrasında ise bunları sözcüklere dönüştüremeyeceğimiz anlamlar yükleyerek sarsılıyoruz” (Erzen, 2014, s. 35).

Pop Art’da gelindiğinde ise imgelerin sürekli tekrar ve çoğaltılmasıyla sunulan sanatsal bir anlayış benimsenmiştir. Sanat eserinin tek ve özgünlüğü, yerini aynı eserin tekrar ve seri olarak çoğaltılması sonucu elde edilen kavramsal çalışmalara bırakmıştır

(Bayav, 2009, s. 111-113). Bütün bunlar imgenin sanat alanındaki kalıcı yerini olumlu yönde etkilemiştir.

“Menestrier Arma Araştırmaları’nın “Philosophie des images” (İmgeler Felsefesi) adlı birinci bölümde şöyle yazar: “Bütün sanatlar ve bilimler yalnızca imgelerle iş görür; çünkü bütün sanatlar doğayı örnek alan öykünmelerdir, bütün bilimler de bildiğimiz şeylerin kavramsal betileri ve ifadeleridir. Felsefenin imgeleri kavramlar ve biçimindedir. Tıp, insan bedeninin iç ve dış yapısının bir imgesi olmaktan başka bir şey değildir. Bir kanıtlanma sanatı olarak matematik yalnızca imgelerden oluşur. Ayırt edici özelliği kurmaca olan şiir bir imgeler kurucusudur.” (Menestrier, 2000, s. 40).

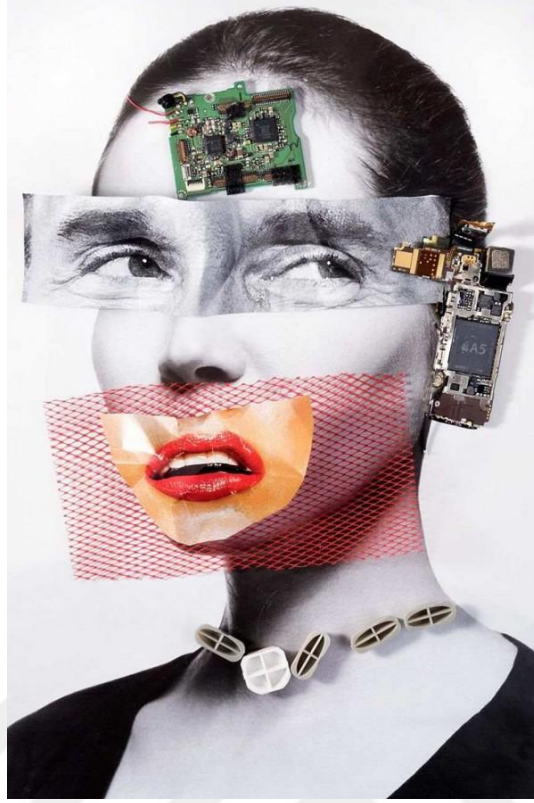
1.2. KOLAJ

Kolaj; *“(Fransızca collage: “yapıştırma”), yapıştırma resim olarak da bilinir, görsel sanatlarda gazete kağıdı, kumaş ve duvar kağıdı gibi buluntu nesnelerin bir pano ya da tuvale çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılması”* demektir (Ana Britanica, s. 435). Ayrıca, bu sanat tekniği; elde bulunan farklı türlerde basılı, çizili veya fotoğrafik malzemenin, yüzeyde yeni bir kompozisyon elde edilmesi olarak ifade edilir. Böylece, ilk başta sanat malzemesi olmayan nesnelere, sanatsal ve estetik kurallar çerçevesinde bir araya gelerek sanat eseri haline gelmektedir (Sözen, & Tanyeli, 2011, s. 172). Sanatsal alanlarda karşımıza çıkan bu kelime, teknik bakımından resim alanına giren uygulamalardan ilk akla gelenlerdendir. Gerek yapım süreci, gerekse kullanılan malzemeler bakımından, kişiye farklı tercihler sunması, ilgi gören bir teknik olmasını sağlamıştır. Öte yandan farklı yaş gruplarına yönelik, beceri ve kazanımlar sağlaması açısından, kolaj tekniği, öğrenim çağındaki bireylerin de, zihinsel ve yaratıcılık becerilerinin gelişimine katkı sağlayarak, düşünme, inceleme, gözlem, karar verme ve problem çözme sürecine de yardımcı olmaktadır.



Resim 1.2. Okul Öncesi, Kolaj Çalışması, 35x50, Kolaj.

Önceden, sınırları boya kalemi ile belirlenmiş bir alana çizilen şeklin, iç (dolgu) kısımlarını taşımadan yapılan bir kolaj örneği verilmektedir(Resim 1.2.). Resimde farklı büyüklükte, herhangi bir düzene bağlı kalmadan yapıştırılan renkli parçaların, balığın gözünü ve yüzgeçlerini kapatmamasına dikkat edildiği, bireyin, düşünce, gözlem ve karar verme süreçlerini uygulayarak problemi çözdüğü görülmektedir. Bu tür çalışmalar, özellikle küçük yaş gurupları için, alanında uzman bir kişi ya da ebeveyn kontrolünde, makas, yapıştırıcı gibi tehlikelerin önüne geçilerek, önceden düzenlenmiş ortam ve atölyelerde yapılmalıdır. Her yaş gurubu için faaliyet alanı bulunan kolaj tekniğini, hayatın birçok alanında görmek mümkündür.



Resim 1.3. Zeren Badar, Cep Telefonu Kafası, Kolaj

İlerleyen zamanlarda kolaj, sanat alanı içerisinde, kendine özgü ifade biçimiyle daha etkili bir teknik haline gelmiştir. Bir örneğini yukarıda gördüğümüz kolaj çalışmasında sanatçı, teknolojinin insanı değiştirdiğine dikkat çekerek, geleceğin insanoğluna vadettiği şeyleri tartışmaya açmıştır(Resim 1.3.). Teknolojik alet ve parçaların, insandaki özelliklerin yerini alması ise, gelecekteki bu tehlikeyi gözler önüne sermektedir(Badar, <https://www.zerenbadar.com/hybrid-series>).

Farklı sanat uygulamalarını aynı anda yapılabilme özelliği, kolajı diğer tekniklerden de farklı kılmaktadır. İnsanın hayal gücünü zorlayan çalışmalara dönüşebilen kolaj tekniği, bu yönüyle de soyut resim kavramında kendine özgü bir yer edinmiştir. Modern sanatlara gelindiğinde ise kolaj, birçok akım ve sanatçının ilgi odağı olmayı başarmıştır.

Son zamanlarda, özellikle de yetişkinlerin ilgi alanına, giren kolajı, süsleme biçimi olarak, farklı malzeme ve uygulama alanlarında görmek mümkündür. İnsanın hayal gücüyle sınırlı olan bu uygulama alanları, günümüzde profesyonel olarak yapılan

bir sanat dalı, uygulama merkezlerinin vazgeçilmez branşı ve ekstra zamanlarda yapılan bir terapi alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2.1 Kolaj Tekniğinin Gelişim Süreci



Resim 1.4. Pazırık Kurganında Bulunmuş Aplike Tekniğinde Keçe Örtü

Tarihteki yeri çok eski zamanlara dayanan Kolaj sanatı, henüz Kübizm' le sanatsal bir form kazanmadan önce, Türk Sanatının da başlangıcı olan ve tarihi milattan önceki dönemlere dayanan Hun Türklerinin kurganlarında kullandıkları keçe, deri veya kumaş üzerine yapıştırma tekniğiyle üretilen eşyalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır(Resim 1.4.). Burada kullanılan teknik ve malzeme çeşitliliği, günümüzde uygulanan modern sanatın kolaj tekniğiyle neredeyse aynıdır. Birçok dini, mitolojik konuların işlendiği bu örnekler, dönemin beşeri hayatıyla bilgi vermelerinin dışında, sanat tarihi ve arkeolojik bakımdan da önemli bir yere sahiptir. Bu uygulama ve esaslara göre, elde edilen tarihi bilgiler ışığında kolaj sanatının ne kadar eskiye dayandığı ve tarihsel süreç boyunca toplumlar tarafından kabul gören ve benimsenen bir sanatsal tekniğine sahip olduğu görülmektedir.

Kolajı sonraki dönemlerde daha belirgin bir üslupla karşımıza çıkan; Mısır heykel ve resimlerinde, yüzeye resmin dışında nesnelere dahil edilmesiyle görmekteyiz. Bu dönemde yapılan resimlerde ve heykellerin gözlerinde kullanılan renkli taş ve maden parçaları, resim dışı malzemenin kullanılmasına örnek teşkil etmektedir. İslam

toplumlarında ise devam eden bu teknik, yapılan eserin üzerine altın varak yapıştırarak, süsleme veya kitap sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi döneminin, kolaj örnekleri arasında sayılabilecek bu eserlerden bir çoğu günümüzde halen mevcuttur.

Tabi bütün bu tarihsel gelişim sürecinde toplumların sahip oldukları ve günümüze kadar değişiklik gösteren teknolojik, ekonomik, sosyo-kültürel durumlar, kolaj tekniğinin tarihi süreçteki gelişimini bizlere göstermektedir.

1.2.2 Sanatta Kolajın Yeri

Sanat tarihine baktığımızda, resim yapmak için ihtiyaç duyulan yüzey olgusunun, zaman içerisinde belirli aşamalardan geçtiğini, bu aşamaların kendi içerisinde sistemli bir değişimini görmekteyiz. Tıpkı bir evrim gibi, önüne geçilemeyen ve sürekliliği durdurulamayan bu değişimi Kübistlerin yaptıkları resimlerin, teknik, biçim ve renklerinden görmemiz mümkündür. Bu etkenlerden biri de resimde kullanılan malzemelerin zaman içerisinde değişiklik göstermesidir. Resmin yüzeyinde yaşanan bu değişimin, uygulamada kullanılan malzemenin değişmesi veya yüzeyin kendini zamanla farklı nesnelere dönüştürmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Böylece sanat hayatımıza yeni bir kavram olan, kolajı getirdiğini görmekteyiz.

Sanat serüveni Kübizm’le başlayan kolaj, iki boyutlu yüzeyde, fotoğraf, kağıt vb. basılı materyallerin yüzeye uygun bir biçimde yapıştırılmasıyla yeni bir forma kavuşması sonucu ortaya çıkan sanat eseri olarak ifade edilir.

Kübizm, Rönesans’tan sonra batı toplumlarında bir kırılma noktası olduğu bu dönemde, alışlagelen plastik sanatlar geleneğine farklı bir bakış açısı getirmiş, sanata kattığı bu eşsiz etki ve önem sayesinde yirminci yüzyılın en önemli sanat akımı olmayı başarmıştır. Akımın avangard duruşu, henüz yüzyılın başlarında olan kolajın, birçok sanatçı kitlesi tarafından, heyecanla benimsenmesini sağlamıştır.

Dönemin köklü geleneklerine de başkaldıran Kübizm, Birinci Dünya Savaşı’ndan önce, kendi gibi hareketlerin odak noktasında olmasa da bu köklü geleneklere biçim olarak karşı en dik ve radikal duruşu sergilemekten de geri kalmamıştır. Artık kübistlere göre resim, iki boyutlu yüzey üzerine üç boyutlu hissi verme çabası değildir. İlk zamanlar karşı çıkılan, resmin o zamana kadar süregelen geleneksel mekan yorumu, perspektif anlayışı, tek açılı bakışı artık yıkılmıştır. İşte tam da bu dönemde ve Kübizm’in olgunlaşmasıyla biçimsel karşı duruşu, tekniğini de etkileyerek resim sanatının kapılarını, kolaj tekniklerine açmıştır. (Erden, 2016, s. 159)

Resim tarihinin ilk kolaj örneği olan “*Hasır Sandalyeli Ölüdoğa*” resminde Picasso, tuvaline gerçekte var olan ve elle tutulur nesnelere, soyut bir uygulamadan uzak, saf ve estetik kaygılara bulaşmadan büyük bir titizlikle yerleştirmeyi başarmıştır(Resim1.5.). Bu tuvalinde Picasso resmettiği eserinde seyirciye sadece bir sandalye izlenimi vermek yerine bir muşambayı ele alarak, bunu sandalyeye hasır geçirme işlemi olarak ele almıştır. Gerçek bir halatın çerçeve olarak kullanıldığı bu tabloda farklı nesnelere dikkat çekmektedir (Bernadac, & Bouchet, 2006, s. 63).



Resim 1.5. Pablo Picasso, *Hasır Sandalyeli Ölü Doğa*, 29x37cm, Kolaj, 1912

Kübizmin “Analitik Dönem” olarak da adlandırılan bu döneminde Picasso’nun gündelik yaşamın izlerini taşıyan bu eseri, daha sonraki çalışmalarının da başlangıcı konumundadır. Braque ile çıktıkları bu soyut yolculuk onları, aslında hiç de amaçlamadıkları bir buluşa götürecek tarihi bir dönüm noktasıdır. Kübizme yeni bir boyut katan bu yeni teknik, resim tuvaline boyanın dışında farklı nesnelere yapıştırılması ile sanatçının düşünce boyutunu da değiştirmektedir (Erden, 2016, s. 162).

Kolaj ortaya çıktığı 20. yüzyıldan sonraki serüveninde de birçok akım ve sanatçıya ilham kaynağı olmayı sürdürmüştür. Dönemindeki her sanatçı kendine göre

bir uygulama metodu seçerek kendi sanat üslubunu ait olduğu akıma uyarlamaya çalışmıştır.

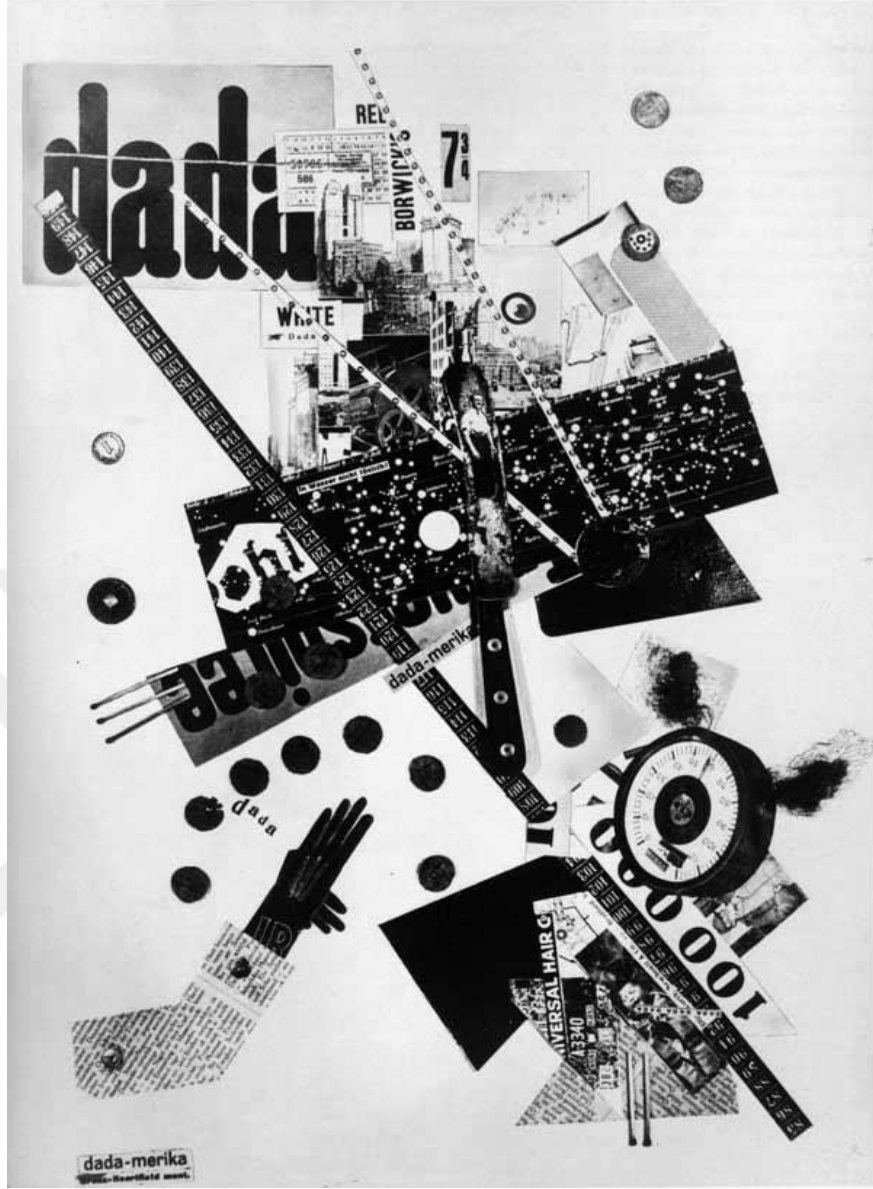
1.3. İMGE OLUŞUMUNDA KOLAJ

20. yüzyıla gelindiğinde evrensel bir takım değerlerin imgelerini arama çabası içerisine giren sanat, farklı tekniklerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Düşünceye varlık katan sanat, bunu imgelerle başarmıştır. İmge oluşumunda kolajları tam da burada görmemiz mümkün olmuştur. Modern sanatta imge oluşturmanın en önemli tekniklerinden biri olan kolaj tekniği, birden fazla imgeyi bir araya getirerek farklı bir imge oluşturmayı başarmıştır.

Plastik sanatlarda dönüm noktası olan Kübizm, kolaj tekniğinin ortaya çıkması ve avangard duruşu ile birçok sanatçı topluluğu tarafından heyecanla kabul görmüştür. Avrupa'nın köklü geleneklerine karşı, en radikal duruşu sergileyen Kübizm, klasik resim anlayışına, dolayısıyla, perspektif, tek açılı bakış ve geleneksel mekan yorumu gibi kavramlara da karşı çıkar. Resmi sadece iki boyutlu yüzeyde, üç boyutlu yanılısama olarak görmeyen kübistler, akımın olgunlaşmasıyla birlikte, biçimsel karşı duruşu, tekniğe de yansıtarak farklı kolaj tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Pablo Picasso ve Max *Ernst* gibi sanatçıların kolaj çalışmaları; resim dışı malzemelerin, yeni bir bütün oluşturma çabası içerisindeki imge arayışlarını ve temsil ettikleri modern sanatın tarzını kendi üsluplarıyla seyirciye sunma imkanı vermiştir. Yine Picasso ve Braque gibi sanatçılar, resim yüzeyine, yazı harfleri, nota kağıdı, gazete, bisküvi gibi nesnelere dahil ederek imge ile gerçek dünyanın ilişkisini sağlamlaştırmaya çalışmışlardır. Bu durum, sanatçılara, klasik yöntemlerin dışında farklı yöntem arayışlarının kapılarını aralamıştır.

Rus Konstrüktivistleri tarafından eserlerine karşı büyük bir hayranlık duyulan George Grosz ve John Heartfield, kolaj çalışmalarında, bazen fotoğraf görüntülerini kullanmışlardır. Rodchenko ise, Eylül 1921'de resim sanatının öldüğünü açıklamış ve yeni görsel imgeler oluşturmak istediğinde fotomontaj ve sonrasında fotoğrafçılığa dönmüştür (Lynton, 2009, s. 138).



Resim 1.6. George Grosz, John Heartfield, Dada-merika, 1919

Savaştan önce, bir süre Paris'te bulunan Grosz, burada sanat alanındaki gelişmeleri yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Eserlerinin temelinde Kübizm ve İtalyan Fütürizmi etkileri barındıran Grosz'un, ilk önemli resimlerinde, Kübizmin de yok olma sürecine girmesiyle, Fütürizmin farklı etkileşimlerini bir arada barındıran, güçlü görsel imgelerin olduğu gözlenmektedir. *Dada-merika* kolajında ise Grosz ve Heartfield, henüz görüntü dilini aşmadığı, yalın ve titiz bir anlatım biçimi kullanarak, (Resim 1.6.) Süpermatizm öncesi geleneği sergilediği görülmektedir (Lynton, 2009, s. 139-140).



Resim 1.7. “Kurt Schwitters”, “Nasıl İsterseniz”, Kolaj, 1946

“*Sanat insanda büyüyen bir meyvedir*” diyen Schwitters’in bu anlayışı, kendisinin doğa ile rahat bir iletişim kurmasını sağlayarak, Dada ve soyut sanatın ortaya attığı sorunlara da hızlı bir çözüm getirmiştir. Bu sayede doğanın olumlu yönlerini yansıtan Schwitters, imge olarak büyüyen biçimleri ele almış ve çalışmalarına doluluk ve rahatlık kazandırmıştır. Genel olarak kolajlarında da bu rahatlık ve özgürlüğü gördüğümüz Schwitters, bir yandan döküntü olarak niteledirilen nesnelere, gayet güzel imgelere dönüştürmeyi başarmıştır (Resim 1.7.). Kolajlarında, her türlü döküntü ve süprüntü malzemeden faydalanan Schwitters’in, bazı çalışmalarındaki, lirik bir şiirin inceliği de gözden kaçırılmamalıdır (Lynton, 2000, s. 142). Çevremizde bulunan, görüntüsü iyi olmayan ve işe yaramayacağını düşündüğümüz maddelerden oluşan bu kolajlar, madde niteliğini kaybederek, güzel imgelere dönüşmüştür.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞI

2.1. DADA

Fransızcada “tahta at” anlamına gelen “Dada” kelimesi, I. Dünya Savaşı sırasında (1916) ortaya çıkan sanat akımına verilen addır (Turani, 2011, s. 31). Dadaizm İsviçre’de Zürih ve Amerika’da New York şehirlerinde, aynı dönemlere rastlayan zamanlarda ortaya çıkmıştır. Temellerini, hümanizm ve toplum sözleşmesinden alan batı dünyası, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte, dönemin sanatçılarının, bu değerlerin zarar görmesi sonucu, toplumda oluşan olumsuz algılarının artmasına sebep olmuştur (Kahraman, 2005). Artık ortaya çıkan bu olumsuzluklar, sanat dünyasını farklı arayışlara yönlendirecek, sanatı, sürdürülebilir mekânlara sürükleyecektir.

Savaşın şiddeti ve sanat alanlarının yok olması, sanatçıları tarafsız bir ülke olan İsviçre’ye sığınmalarına ve dolayısıyla sanat mekânlarını da bu ülkeye taşımalarına sebep olmuştur. Avrupa’nın O dönemlerde, değişik ırk ve uluslardan insanları bir araya getiren Zürih kenti Dada hareketinin çıkış yeri olmuştur. Ortaya çıktığı dönemdeki amacına bakacak olursak, Dadanın amacı sanat değildir. Savaş karşıtı olan Dada, Avrupa medeniyetlerine ve onların bencil değerlerine karşı direnmenin, karşı çıkmanın ve bunu her fırsatta dile getirmenin bir adı olmuştur (Erden, 2016, s. 219). Savaş karşıtı çıkışlarıyla dikkat çeken bu hareket, savaştan beslenen kesimlerin hoşuna gitmiyor olsa da, savaşın acı yüzünü birebir yaşayanlar için belki de bir çıkış noktası olmuştur. Dadacıların savunduğu ilkeler, temelinde anarşist toplum mantığının benimsendiği, otoritenin olmadığı, insanın uyması gereken değerlerden ve zorlayıcı yaptırımlarından uzak, herkesin özgür bir şekilde hareket ettiği, ahlak ve mantıktan yoksun, bir çözüm önerisidir. Tristan Tzara 1919 manifestosunda “*Ahlak ve mantığın denetimi altında olmak, polislerin karşısında kayıtsız kalmayı öğretti bize*” ifadeleriyle, toplumun dinamikleri olan ahlak ve mantığa, dolayısıyla da, toplum kavramının kendisine açıkça saldırmaktadır (Kahraman, 2005).

Ayrıca Dada, formu yok ederek, bozarak veya tekrar resim düzlemine sokarak izleyicide bir kafa karışıklığı yaratmakta ve dönemin değişen sanat anlayışı içerisinde, izleyicisinin, sanatı farklı algılamasına sebep olmaktadır. Bununla birlikte Dada’ya göre özgürlük, tüm sistemli kuralları yıkmaktır. Bu sayede ortaya çıkan bu istekler

sonucunda ise sanatın kendini aşacağı ve geleneksellikten kurtulacağı düşünülmektedir (Richter, 1993). Amacı, sanatı yeniden tanımlamak olan bu anlayış, farklı alanları da etkisi altına almaya başlamıştır.

Temel prensibi saçmalık olan Dada, sadece plastik sanat alanında etkili olmamıştır. Etkili olduğu dönemlerde, edebiyat ve müzik alanlarında da işler çıkartan dada, diğer taraftan halka yönelik tutunduğu bu saygısız politikayı, kendi görüşlerini yaymak ve benimsetmek için bir araç haline getirmiştir. Bu yüzden destekledikleri davranışlar disiplinsiz ve anti sosyal olanlardır (Batur, 1997).

Sanatsal anlamda ise o döneme kadar süregelen klasik sanat anlayışını reddeden, yağlıboya ve bronz yerine kâğıt ve tahta vb. malzemeleri işin içine katan, anlaşılmaz bir anlatım yolunu benimseyen Dada, sanata karşı bir tavır takınmıştır. Bu sayede Dada, yaşama karşı bir bitmişlik, yeni şeyler üretmeye karşı isteksizlik ve en önemlisi tüm bunları yaparken takındıkları alaycı ruh halleri, kendilerini ifade etmenin bir yolu haline gelmiştir. Bu dönemde Dada'yı oluşturan sanatçıların geldikleri ülkelere bakılacak olursa, (Fransa, İsviçre, Almanya, Romanya, İsveç) ne kadar karma bir kültürü temsil eden bir akım olduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı dönemlerde Amerika'nın New York şehrinde de, bir süredir benzer biçimde faaliyetlerini, modern sanatı tanıtmak için sürdüren sanatçılar, Dada'nın farklı bir kolunu oluşturmuştur (Erden, 2016, s. 219).

2.1.1. Dada'nın Öncü Sanatçıları ve Eserleri

Zürih'te başlayan, Birinci Dünya Savaşı'nın dehşet ve çılgınlığına tepki olarak oluşturulan Dada hareketi, savaş karşıtı olmanın yanında, burjuvaya karşı bir oluşumdur. Yenilikçi ve öncü bir akım olarak ortaya çıkan Dada, farklı türleri ve materyalleri eserlerinde kullanan, kolaj, heykel, yazı ve ses türünde eserler vermiştir.

Önde gelen sanatçılar arasında; "*Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Jean Hans Arp, George Grozs, Hannah Höch, Marcel Janco, Man Ray, Francis Picabia, Raul Hausmann, ve Richard Huelsenbeck*" gibi isimlerin yer aldığı Dada, savaş sonrası Paris'te oluşacak olan Sürrealizmin temelini oluşturacaktır (<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/dadaizm-sanat-akimi-ve-temsilcileri/>)

1916 yılında, bir gece kulübü olan Cabaret Volatire'de, kurucusu bir yazar olan Hugo Ball ile, bir dergi olarak başlayan Dada, uluslararası bir oluşum haline gelmiştir. Siyasi olarak, radikal solla yakınlığını koruyan Dada, kapitalist modern toplumun

estetik anlayışı yerine, anlamsızlığın ve mantıksızlığın vurgulandığı, anti kapitalist ve anti burjuva davranışları ifade etmeye çalışmıştır. Dilin yıkıma uğratılmasını, sanattaki geleneksel biçimin yok olmasını isteyen ve amacı, farklı bir sanat ortaya çıkarmak olan Dada için, Jean Hans Arp, yazısında; *“1914 Dünya Savaşı'nın kasaplığı tarafından isyan edilen Zürih'te kendimizi sanatlara adadık. Silahlar uzakta gürlerken, şarkı söyledik, resim yaptık, kolaj yaptık ve tüm gücümüzle şiirler yazdık.”* diyecektir (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada>).

2.1.1.1. Jean Hans Arp (1887-1966)



Resim 2.1. Jean Hans Arp

Fransız heykeltıraş ve halk şairi olan Jean Arp,(Resim 2.1.) sanat eğitimini Weimar Güzel Sanatlar Okulu ve Strasbourg Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda görmüştür. I. Dünya Savaşı başlamadan önce sanatsal çevresini genişleten Arp, aralarında Delaunay, Max Ernst, Modigliani, Apollinaire ve Kandinsky'nin de bulunduğu sanatçılarla iyi ilişkiler kurmuştur. 1911'de içerisinde Pablo Picasso'nun da çalışmasının olduğu bir sergiye dahil olan Arp, dönemin çağdaş resim ve şiirine olan coşkulu bağlılığı ile bilinmektedir. Savaş karşıtı olan Arp, İsviçre'ye giderek, burada kendisi gibi bir sanatçı olan Sophie Teuber adında biriyle evlenmiştir. 1917 yılında

heykel yapmaya yönelen Arp, o zamana kadar geçen süreyi ise, Dada ile birlikte hareket ederek ve çeşitli faaliyetlere katılarak sürdürmüştür. Şiirler yazan, kolaj tekniği ile duvar halıları yapan Arp, Dada'nın başlangıcından itibaren etkinliklerinde yer almıştır. Düşünce ve estetik bakış açısından bakıldığında her türlü durağanlığı alay konusu haline getiren Arp, bu yönünü Fransızca kaleme aldığı şiir kitaplarında belirtmektedir. Jean Arp 1925'te Meudon'da yaptığı ilk kabartmaları, rengarenk ağaç veya karton panoları kesip, üst üste koyarak yapmıştır. Rastlantısal bir düzene göre yapılan bu çalışmaların sebep noktası ise, savaşların insanları toplu cinayetlere sürükleyen, dönemin milliyetçi şarlatanlıklarına verilen bir tepki olarak görülmektedir. Renklendirdiği tahta parçalarını üst üste koyarak yaptığı bu çalışmaları, Jean Arp'ı heykel serüvenine bir adım daha yaklaştırmıştır. İlk heykel işlerini ise, 1930'da mermer ve alçı kullanarak yapmıştır (Turani, 2014, s. 607), (Gökçöl, 1993, s. 271). Eserlerinde, düş gücünü ifade ederek ön plana çıkan Jean Arp, doğa ile bütünleşen formlara yer vermiştir. Savaş karşıtı olması, toplumsal etkilerin ışığında ve politik düşüncelerden uzak ortaya çıkan soyut ürünlerin oluşumunda kendini göstermiştir.

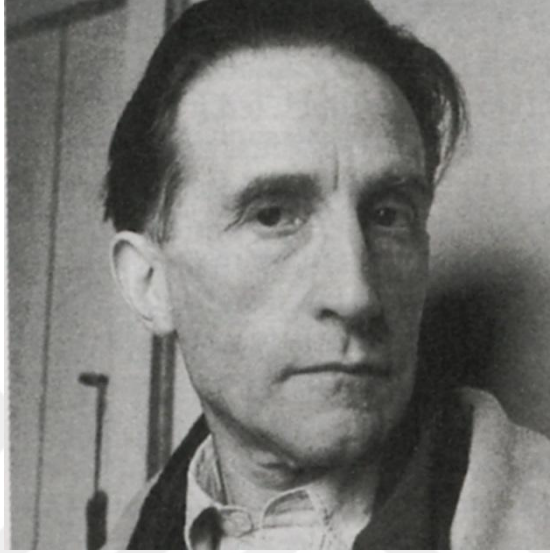


Resim 2.2. “Hans Arp”, ”Altın Kareler”, “Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler” Kolaj, 1917

Arp, eserlerinin çoğunu Şans Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler (veya Kareler) olarak adlandırmıştır(Resim 2.2.). Arp, kolajlarının şans yasalarına göre düzenlendiğini söylemiştir. Ancak birçok metin Arp'ın kağıtları dağıtma ve taşımaya

değil, yazılarını seçtiği sırada şansa göre oluştuğuna dikkat çekmiştir. Şans, seçimlerinin rastgele düzenidir. Kağıda kâğıt kareler düşürmüş ve “Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler” eseri oluşturmuştur. Yukarıdaki resim kesilmiş ve yapıştırılmış kağıtlar, mürekkep ve bronz boyama tekniği ile yapılmıştır.

2.1.1.2. Marcel Duchamp (1887-1968)



Resim 2.3. Marcel Duchamp

Asıl adı Henri- Robert- Marcel Duchamp (Resim 2.3.) olan ressam, geleneksel yöntemlerle üretilen sanat anlayışından uzak bir sanatçı olmasıyla bilinir. Bu anlamda kübist resimleriyle ortaya koyduğu sanatsal zekasını 1911 yılından itibaren sürdüren ressam 1913'te “*Merdivenden İnen Çıplak*” isimli eseri ile hareket duygusu vermeyi amaçlamış ve bu sayede dikkatleri üzerine çekmiştir (Gökçöl, 1993b, s. 1030-31). Sanatta şok etkisi yapan bu eserine verdiği isim ile eser arasındaki, anlamsız ilişkinin ve uyumsuzluğun ne denli etkili olduğunu bilmeyen yoktur (Ergüven, 2000, s. 123). Başına buyruk, zevkine düşkün, dünyayı önemsemeyen fakat bu vurdumduymazlığının farkında olmanın da, dünyayı ciddiye aldığına, işaretçisi ve başlangıcı olduğunu düşünen Marcel Duchamp, bunu kusursuz bir uyumsuzluk olarak nitelendirir. Onun dünyasında çalışmak insanı yoran bir faaliyettir. “Bu yüzden amaçlarımız arasında ilk sırayı, miskin bir dünya inşa etmek almalıdır”. Sanatla uğraşan kişinin, ancak hayatını sanatla bütünleştirenlerin işi olduğunu savunan Marcel Duchamp, bunun da herhangi bir ön koşul olmadan ve rahat bir şekilde yapılmasını, tatlı tembellik olarak açıklamıştır.

Çünkü insanın karşı karşıya kalabileceği en kötü şey, çalışmaya mecbur olmaktır. “Hiçbir şeyi kafana takma, rahat ol ve hayatın keyfini sür”. Sıkıldığın zaman hemen elindeki işi bırak, böyle davranmak, belki de hayatın boyunca yaptığın en akıllı şeydir” (Ergüven, 2000, s. 121).

Duchamp zaman içerisinde zor olan şeyleri başarmıştır. Leonardo'nun Mona Lisa'sına bıyık çizmesi, yaptığı ani ve kökten değişiklikleri bir sanat başyapıtı gibi sunması, hatta bunu sanat dünyasına kabul ettirmesi, her sanatçının yapamayacağı bir şeydir (Kahraman, 2005). Bu kadar rahatlığın arasında bile, ardından gelenlere, her fırsatta mesaj vermiştir.

“Aslında hiçbir zaman çalışmak zorunda kalmadım. Para yüzünden çalışmaya mecbur olmak bana göre aptalca bir şey. Ne şanslıyım ki kendimi bu en kötü şeyden uzak tutabildim. Bir insanın çoluk çocuk, villa, araba vb. sorumlulukları ile hayatını cendereye soktuğunu erken yaşta kavradım. Yaratma sıkıntısına yabancıyım; çünkü resmin bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi, kendimi ifade etmek için de en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan akşama kadar çizip, taslakları tamamlama şeklindeki o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım ve bundan pişman değilim” Max Ernst.

Çoğu insana şaka gelebilecek şeyler gibi görünmesine karşın, aslında çok ciddidir. Hem Duchamp, karşılığında bir ödeme yapmaksızın yaşadığı bu aylıklığın ve hayatın keyfini çıkardığı için de çok mutludur. Diğer bir taraftan Duchamp'a göre kendisini en iyi açıklayan kelime, Sanskritçe dilinde sanat ile aynı anlama gelen yapmak fiilidir (Ergüven, 121).



Resim 2.4. Marcel Duchamp, Pisuvar, Porselen, 1917

Marcel Duchamp'ın "Pisuvar" olarak bilinen "Fountain" adlı eseri, Dadaizm'in Pop-Art, Kübizm ve kavramsal sanatın da izlerini taşıyan, dönemin skandal yaratan eserlerindedir. Çalışma üzerinde yaptığı anlamlı değişikliklerle sanatsal form kazandırdığı gündelik eşyaları, hazır yapıt olarak değerlendiren Duchamp'ın, porselen malzeme kullandığı bu eseri, Richard Mutt adıyla 1917'de sergilenmiştir. Yirminci yüzyılın etkileme gücü en yüksek eseri unvanını ise dönemin sanat çevrelerinden 500 oy alarak elde etmiştir. Zaman içerisinde dönemsel işlevini yitiren bu eser, daha sonra modernizme zemin hazırlamıştır. Duchamp'ın bunun gibi yaptığı eseri, birçok tartışmaya yol açmış, düzene bir başkaldırı olarak algılanmıştır. Bu ve bunun gibi yapılan eserler, sanat eleştirmenleri ve izleyiciler tarafından gelenekçi estetik değerler çerçevesinde değerlendirildiklerinde, anlaşılabilirliği de güç olmuştur (Richter, 1993). Gelenekçi kurullarla, çok genç yaşlarda yollarını ayıran Duchamp, 1911'den itibaren gerçekleştirmeye başladığı kübist doğrultudaki tablolarıyla, zekasını ve yeteneğini kanıtlamıştır. Duchamp, New York Armony Show'da, 1913'te sergilediği "*Merdivenden İnen Çıplak*" isimli eseriyle tüm okları üzerine çekerek resme hareket duygusu vermeyi denemiştir. 1914 Yılında yapmaya başladığı ve hazır yapıt olarak adlandırdığı gündelik eşyaları "Portmanto" ve "Çeşme" adı altında New York'ta sanat yapıtı olarak sunmakla dada hareketinin habercisi olarak değerlendirilir. Tüm akımlar arasında özgünlüğünü koruyan Duchamp'ın iç evriminde, Dadacı başkaldırının

öğelerine büyük bir ilgisizlik ve güçlü bir mantık çerçevesi içerisinde "yapma-yıkma" özgürlüğüne rastlanmaktadır (Gökçöl, 1993b, s. 1030-1031).

2.1.1.3. Marcel Janco (1895-1984)



Resim 2.5. Marcel Janco

Dadanın kurucularından, ressam ve aynı zamanda mimarlık eğitimi alan Marcel Janco (Resim 2.5.) 1916'da Zürih'e giderek Dadacı şairlerle iyi ilişkiler kurmuştur. (Rona, 1997, s. 911). Dikkatleri, alçı üzerine boyadığı kabartmalarla çeken Janco, bunları duvar üzerine yerleştirerek tasarlamıştır. Janco'nun güzide işlerinden sayılabilecek olan "Tristan Tzara'nın By Antipirin'in Gökyüzündeki İlk Serüveni" eseri ve "Cabaret Voltaire" isimli eserleri sayılabilir (Dachy, 2014, s. 28). Dadanın bu dönemdeki dikkat çeken yanı, belirlenen ortak üslubun, birden fazla sanat dalı ile bir araya gelerek oluşmasıdır. Bunu tanıklık ettiği şiir geceleri ve edebiyat söyleşileriyle de anlayabiliriz. Janco'nun böyle bir etkinlik için yaptığı afiş tasarımı çalışması aynı zamanda Dadanın yenilikçi üslubuna bağlı kalarak yaptığı işlerden biridir. "*Tristan Tzara'nın Şiir Yapıtlarına Yaptığı Afiş*", (Resim 2.6.) içerisinde önceki sanatlara da göndermeler taşıyan ve tipografik öğelerin bol olduğu bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim: 2.6. Marcel Janco, Tristan Tzara'nın Şiir Yapıtlarına Yaptığı Afiş, Renkli Linolyum, 46,8 x32,2 cm, 1918

Marcel Janco'nun "Tristan Tzara'nın Portresi", (Resim 2.7.) Tzara ile olan yakın dostluğu ve ikilinin samimiyetinin bir kanıtı olarak, üzerinde Kübist etkileri barındıran bir mask çalışması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dada'nın alaycı yönünü gördüğümüz bu çalışma, kendi türü açısından tarihsel bir öneme sahiptir. Mevcut

duruma karşı muhalefet halinde olan bu çalışmalar, Dadaist sanatçılar tarafından, bazen maske, kukla bazen de afiş olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.7. Marcel Janco, Tristan Tzara'nın Portresi, Kolaj, 1919

Bu durum Dadaistlerin rastlantısal anlayışlarını, ortaya koydukları birçok eserlerinde kendini göstermektedir. Bu anlamda Marcel Janco da, bu yöntemi kullanarak benzer üslupları eserlerinde uygulamıştır. Janco'nun "Mucize" isimli kolaj çalışması, görünüşte parçaların aralarında anlamsız bir ilişki oluşturduğu hissi veren,

bununla beraber savaşa da dikkat çeken ve dada mantığından ayrılmayan bir çizgide olduğunu da ifade etmektedir (Resim 2.8.).



Resim 2.8. Marcel Janco, Mucize, 59x42 cm, Kolaj, 1919-1920

Yaptığı mask, afiş ve konstrüktivist çalışmalarının yanı sıra, baskı tekniği olan gravürle de uğraşan Marcel Janco, yapmış olduğu portresinde model olarak aynı zamanda Dada akımının öncülerinden olan Hugo Ball ile sevgili olan Hennings'i kullanmıştır. Yaptığı portreyi genel ölçüleriyle ve sade betimleyen Janco, daha önceki masklarındaki biçimsel tavrını burada da uygulamaktan geri kalmamıştır.

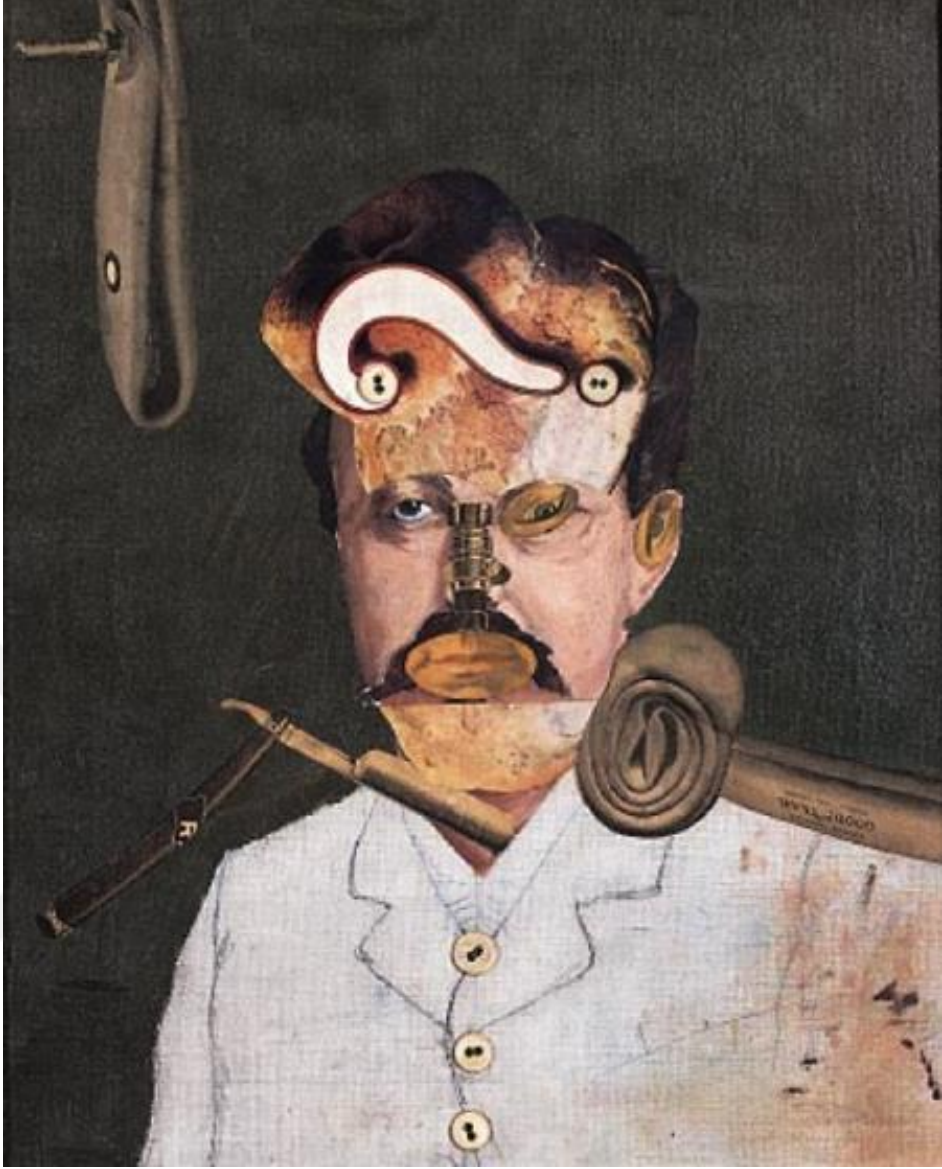
2.1.1.4. George Grosz (1893-1959)



Resim 2.9. George Grosz

Berlin Dada'nın kurucularından olan George Grosz (Resim 2.9.) grafik sanatçısı, karikatürist, ressam ve aynı zamanda bir desen ustasıdır. Dada'nın "karşıt olma" ilkesi gereğince bunu eserlerine yansıtan George Grosz, çalışmalarında bu eylemi alaycı, mizah ve hiciv dolu bir anlayışla anlatmayı ustalıkla başarmıştır. Eserlerindeki bu karikatürize ifadeler bu anlayışın en belirgin özelliklerindedir. Aynı zamanda eski bir asker olan Grosz, cephede yaşadıklarından edindiği deneyimlerle, savaş karşıtlığını ön plana çıkartan bir tavrı, davranışlarında sergilemeyi benimsemiştir. Çalışmalarındaki eleştirisel tavrı ve aynı zamanda konuyu aşağılama ile alaycı yaklaşımı; toplumun burjuva sınıfını hedefe koyan, kapitalist kültürü yeren ifadelerle doludur. Ayrıca Grosz'un son dönemlerinde yaptığı eserlerinde konu olarak diktatörlüğün ve savaşın karanlık yüzünü işlediği de görülmektedir (Hille, Stodland, Kaeppele ve Buchhloz 2012, s. 448).

George Grosz'un "*Mutsuz Mucit August Amca'yı Unutma*" eseri, malzemelerin birbirlerinden bağımsız ve insanı etkileyen bir birliktelik halinde bir araya getirdiği güzide çalışmalarından sadece birisidir. Sanatçı çalışmalarındaki göndermelerinden hiçbir zaman kaçınmayarak yaptığı kolaj ve karikatürlerinde aynı anlayışı sürdürmüştür. Aynı zamanda sanatçının yaptığı hicivleri ve göndermeleri resim tuvaline aktarımı da aynı anlayışta ve üstün bir beceri ile olmuştur.



Resim 2.10. George Grosz, “Mutsuz Mucit August Amca’yı Unutma”, 49 x 39,5 cm, Kolaj, 1919

Grosz’un 1919 yılında yaptığı “Mutsuz Mucit August Amca’yı Unutma”(Resim 2.10.) adlı eser, Dadaizm’in bir sonucu olan ve birbirinden bağımsız malzemelerin etkileyici bir bütünlük oluşturacak şekilde birleştirildiği örneklerden birisidir. Berlin Dadasının içinde yer alan sanatçı, eserlerinde Alman politikasına gönderme yapmaktan kaçınmamış ve gerek karikatür, gerekse kolajlarında bu mantığa sadık kalmıştır. Sanatçının, karikatürde yakaladığı hicvi, tuvallerine taşımakta da büyük bir ustalık gösterdiği görülmektedir.



Resim 2. 11. George Grosz. “Daum 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun”, Sulu Boya-Kolaj, 42x30.2 cm, Kolaj, 1920

George Grosz yaptığı , “*Daum 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun*”(Resim 2.11.) adlı eserinde, kendisini yarı mekanik bir manken figürü ile, kolaj tekniğini kullanarak resmederken, yakın zamanda evleneceği eşini ise normal bir insan figürü gibi çizgi ve boya kullanarak resim tekniğiyle aktarmıştır. Mekanik model; elinde bir hesap makinesi ve yukardan bir bayan elinin tuttuğu, üzerinde numaralar yazılı olan, mezuraya benzeyen bir şeridi ağzından yukarı doğru çekerken ifade edilirken, aşk ve cinsellik alaycı bir üslupla ele alınmaktadır. Toplumsal mesajların verildiği bu çalışmada, kadının toplumda cinsel öge olarak uğradığı baskı olgusu da işlenmektedir.

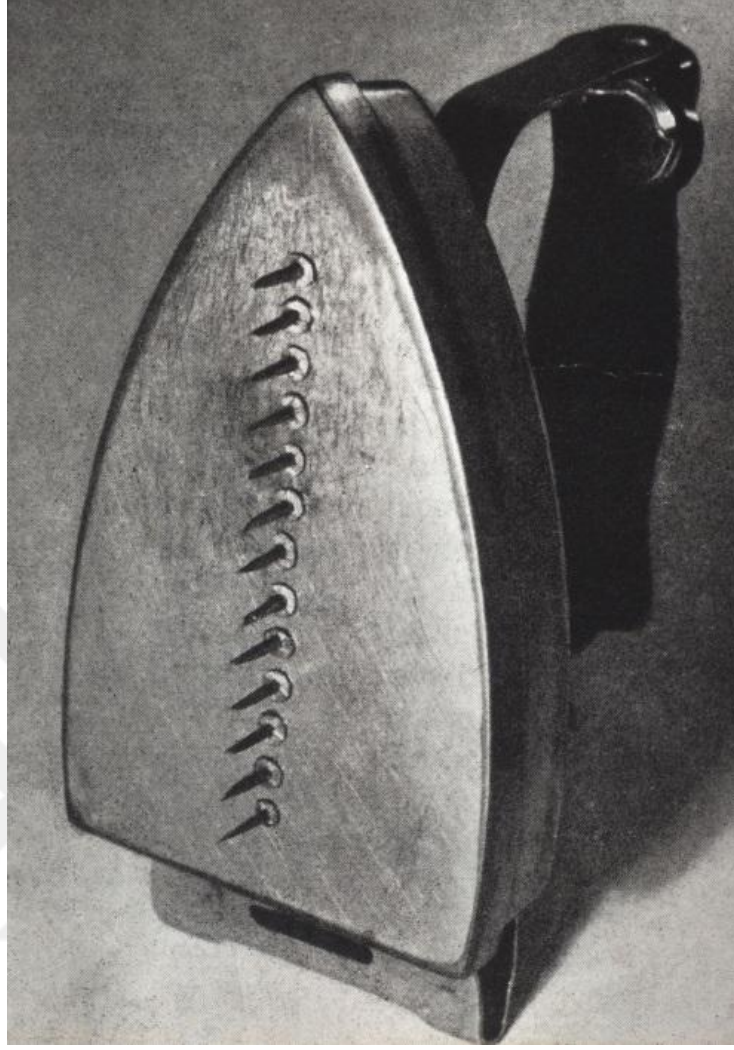
2.1.1.5. Man Ray (1890-1977)



Resim 2.12. “Man Ray”

Ressam, fotoğrafçı, ve aynı zamanda heykeltıraş olan Man Ray,(Resim 2.12.) 1890 Philadelphia doğumludur. Sanat hayatında Dada hareketine bağlı olarak birçok heykel ve fotoğraf çalışması olan Man Ray, gerçeküstücü filmlerde yönetmen koltuğuna oturmuştur. 1915’te Duchamp ile tanışma fırsatı bulan Man Ray; bir yandan eğitim hayatını sürdürürken, diğer yandan bir reklam ajansında çalışmayı sürdürmüştür. New York Dada oluşumunda Francis Picabia ile önemli bir rol üstlenen Man Ray (Tükel, 2008, s. 1303-1304), çektiği fotoğrafları ile Picabia’nın ilk fotomontaj çalışmasına büyük katkı sağlamıştır. Çekilen fotoğrafları keserek yeniden kullanan Picabia, bir imajı üç kez dönüştürmeyi başarmıştır (Artun, 2018, s. 398).

Ressamın tuvaline konu olduktan sonra soyut olarak nitelendirilen fotoğraflar, gerçekliğin en doğru şekli olarak tanımlanmıştır. Fütürist ressamların manifestolarındaki hareketlilik, aslında bu fotoğrafik görüntünün bir parçasıdır. Yine buna benzer yollarla elde dilen görüntüler de, sanatçıların yaptıkları heykel, cam, jel vb. saydam formlar olarak ortaya çıkmaktadır (Deraman, 2010, s. 6-7).



Resim 2.13. “Man Ray”, “Hediye”, Kolaj-nesne, 15,5 x 9 x 11,4 cm, 1921

Tıpkı Duchamp gibi, hazır nesnelere değiştirerek, karşımıza sanat eseri olarak koyan Man Ray, Dada'nın niteliklerini, başkaldırıcı tutum ile yıkıcı bir biçimde tasarladı. Man Ray, “*Hediye*”(Resim 2.13.) çalışmasında, ütünün işlevselliğini yitirecek bir şekilde, kırışıklıkları gidermeyi amaçlayan pürüzsüz bir yüzeye, bir sıra çivi ekleyerek, ütüyü işe yaramaz bir hale getirmiştir. Kolaj-nesne çalışması olarak ortaya çıkan bu eser, otomatik zihinsel işlemlerin bir manipölasyonudur. 20. Yüzyılın başlarında sıkça başvurulan bu yöntem, burada; sıcak demirin varlığı, istemeden temas etmenin korkusu, beklenen bir tehdit olarak adlandırılmıştır. Kendi üslubunu bulma arayışı olarak görebileceğimiz bu durum, Ray'in kendine özgü denemeler yapmasına zemin hazırlamıştır.

2.1.1.6. Kurt Schwitters (1887-1948)



Resim 2.14. “Kurt Schwitters”

Almanya'nın Hannover kentinde dünyaya gelen Kurt Schwitters,(Resim 2.14) Kunstgewerbeschule'da eğitimini tamamladıktan sonra Dresden'de bulunan Kunsakademie'ye geçmiştir. Sanatçı 31 yaşında, içinde ressam olmadığı hissi ile kendisini, sanatın mevcut özü olan malzemeleri birleştirmeye ve bu alanda çalışmalar yapmaya yönlendirmiştir. Aradan henüz bir yıl geçmesine rağmen, yaptığı resimlerin Kübist, Dışavurumcu ve hatta Dadaist anlayıştan farklı olduğunu vurgulamak için, yaptığı bu kolajlara “Merz” adını vererek bu performansını zamanla, şiir de dahil olmak üzere tüm sanatsal faaliyetlerine taşımıştır.

1918'de kübizm alanında çalışmalar yapan Schwitters, tüm ilgisini kısa bir süreden sonra kolaj alanına yöneltmiştir. Hannover Dada olarak bilinen gurubun önde gelen isimlerinden olan Schwitters, ilk olarak “Merz” terimini ortaya atmış ve bu terimi Kommerz'in kısaltması olarak kullanmıştır. Bu terim konstrüksiyonlar, kolajlar, müzik, şiir ve enstalasyonlar gibi farklı üretimlerde uygulanmaya başlamıştır. Sanatçının, Roul Hausmann ve Hans Arp gibi isimlerle iyi ve samimi ilişkiler kurduğu da bilinmektedir. 1923 yılında “Merz” dergisini yayın hayatına kazandıran Schwitters, bunu 1932'ye kadar ve düzensiz bir şekilde çıkarmıştır. 1923 yılında ilk “Merzbau” konstrüksiyonuna ailesinin Hannover'da bulunan evinde başlayan sanatçı, Naziler'den 1936 yılında,

kaçana kadar bu yapıtı üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Merz'i sanatsal bir oluşum adına çevresindeki bütün zorluklardan arınmayı simgelediğini söyleyen Schwitters, Merz'i aynı zamanda sıkı bir sanatsal disiplin ürünü olarak ifade etmiştir (Thompson, 2014, s. 166).



Resim 2.15. “Kurt Schwitters” ,“Merzbau”, 1936

Merzbau(Resim 2.15.) çalışmaları Kurt Schwitters'in yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı en önemli projelerden biri olmuştur. Heykel ve mimari performansların iç içe olduğu bu proje için sanatçı, farklı malzeme türlerini bir araya getirerek kullanmıştır. Yapıtları toplamda üç farklı yerde gerçekleştiren sanatçı, ilkinin Hannover'da, diğerlerini ise Norveç ve İngiltere'de gerçekleştirmiştir. Ana fikri savaş nedeniyle sarsılan toplumun değerlerini yeniden canlandırmak ve yeni bir düzen oluşturmak olan Merzbau'ların sadece İngiltere'de olanı tamamlanamamıştır (Sürmeli, 2012, s. 340).



Resim 2.16. Kurt Schwitters “Soylu Bayanlar İçin İnşaat”, Kolaj, 1919

Ressam, şair ve aynı zamanda fotoğrafçı olan Kurt Schwitters, adına “Merz” dediği, kendisine göre bir estetik biçim geliştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın hemen sonrasına rastlayan bu sıra dışı konseptin temeli, sıradan olan birçok nesnenin, yeniden ve sanatsal unsurlar ile bir araya gelerek, ortaya çıkmasına dayanmıştır. “Merz” Schwitters için, tüm politik, kültürel ve sosyal alıcılardan özgürlüğü etmenin çabasıydı. Geniş bir kabartma olan “*Soylu Bayanlar İçin İnşaat*”(Resim 2.16.) çalışması, Schwitters’in bilinen “*Merz*” resimlerindedir. İlk görünüşte insana tuhaf gelen bu malzemeler; huni, yüzeyde düzleştirilmiş oyuncak, kırık tekerlekler, oyuncak bir trenin parçaları gibi günlük eşyalardan oluşmaktadır. Yukarı doğru bakan geleneksel bir asil kadın portresi, çalışmanın tamamına baktığımızda Kübist etkilerin gölgesinde sanatsal bir forma dönüştüğü görülmektedir (<https://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html>).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA SÜRREALİST ANLAYIŞ VE ÖNCÜ SANATÇILARI

3.1. SÜRREALİZM

Teknolojinin 20.yy'da geldiği hızlı gelişme, bilimin ilerlemesi ve bunun toplumlar üzerinde yaptığı değişiklikler, insanların iki dünya savaşından sonra birtakım şeylerin farkına varmalarını kaçınılmaz hale getirmiştir. Dönemin yaşadığı siyasi değişiklikler ve toplumsal yenilikler yaşantıları alt üst etmiş, bu durum kişisel ve toplumsal görüşleri güçlendirmiştir. Böyle bir durum ortaya hem bir beklentiyi hem de çaresizliği çıkardığı söylenebilir. İşte tam da bu dönemde yaşanan beklenti ve çaresizliğin belirsiz atmosferinde Dada hareketi ve Sürrealizm akımı dönemin sosyal ve toplumsal sorunlarının sorgulandığı döneme denk gelmiştir (Yılmaz, 2005, s. 132).

Sürrealizm akımı her ne kadar Dada hareketi ve diğer bazı XX. yüzyıl akımlarını içerisinde barındırıyor olsa da, yine de tek başına ve bağımsız, sanatsal bir harekettir. Bu akımın sistemleştirilmesi; Freud'un fikirleri ile ilgilenmiş ve 1. Dünya Savaşı sırasında psikiyatri alanında araştırma yapmış, ilk bildirisini 1924'te (Le Premier Manifeste du Surrealisme) ve 1930'da (Le Second Manifeste du Surrealisme) ile de ikinci bildirisini ilan eden Andre Breton tarafından gerçekleştirilmiştir. 1924-1928 yılları arasında güzel sanatların farklı alanlarında etkili olan Sürrealizm akımı edebiyat ve özellikle de şiir alanında 1919 yılından başlayarak etkisini göstermiştir. Kendisi eski bir Dadacı olan Breton Sürrealizm akımının lideri ve aynı zamanda kurucusudur (Çetişli, 2006, s. 137-143).

Breton, 1924'te gerçeküstücülük alanında yazdığı ilk bildirgesinde, Nerval'in öne sürdüğü süpernaturalizmin (doğaüstücülüğün) kendisinin fikirlerini en iyi ifade ettiğini fakat yakın zamanda hayatını kaybeden Apollinaire'e duyduğu saygıdan dolayı onun kullandığı gerçeküstücülük tanımını kabul ettiğini yazmıştır. Bununla beraber gerçeküstücülük akımını böyle tanımlamıştır: "Gerçeküstücülük edebi yöntemlerle düşüncelerin asıl işlevini açıklamayı amaçlayan saf ve duygusal olarak kendiliğinden bilinç dışı olarak gerçekleşir. İnsan mantığının dayattığı, bütün güzel ve iyi kontrolün olmadığı zamanda fikirlerin ortaya çıkmasıdır" (Breton, 1997, s. 26).

İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemlerde ünlü sanatçıların tekrar doğaya döndüğü gözlemlenmiştir. İşin özüne bakıldığında da Fütürizm'in, doğa anlayışını reddeden bir tavrı da yoktur. Bununla beraber "Yeni Gerçekçilik" ve Picasso'nun 1920 yılının sonlarına doğru ortaya çıkardığı eserlerdeki kullanılan malzemenin, ortaya çıkan gücü ön plana çıkmıştır. 1924 yılında Sürrealizmin, bilinçaltını keşfetmesi, aynı zamanda ruhlar alemine yeni ufuklar açması anlamına gelmiştir (Turani, 2014, s. 616-617).

1.Dünya Savaşı öncesi Dünya; Ortaya çıkan ilkler ve yeni buluşlar bakımından parlak bir dönemi yaşamıştır. Sanatsal alanda ortaya Kübizm ve Fovizm gibi yeni akımlar çıkmış, Ekspresyonizmin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan, Münih merkezli Blaue Reiter oluşumu, Art Nouveaunun Jugendstil'e dönüşmesinin göze çarpması ve Kandinsky'nin yaptığı soyut çalışmaların rol aldığı başarılı çalışmaların sonucunda olmuştur. Şiirde Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Marinetti ve Fütüristlerin çalışmaları, romanda ise Proust ve Joyce'un yapıtları meydana gelmiştir. Heykelde Boccioni ile betonarme tekniğinin ön deneylerini yapan Frank Lloyd Wright ve Walter Gropius gibi usta mimarlar çıkmıştır (Tansuğ, 1990, s. 8-9).

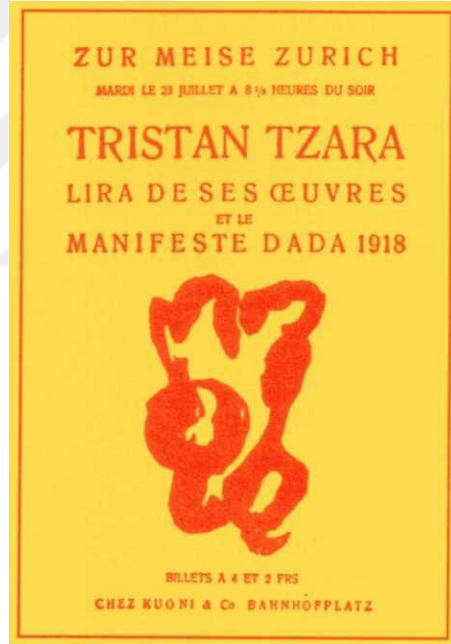
Birinci Dünya savaşının sonrasında 1916'da Zürih'te ortaya çıkan ve süregelen Dada, savaşın ölümlü anlamsızlığına duyulan nefretten doğmuştur. Dada gerek toplumda yerleşen din, sanat ve gelenek gibi temel değerleri protesto ederek, gerekse ilerlemenin ve teknolojiye bağlılığı alaya alarak toplum üzerinde adeta bir şok etkisi yaratmıştır (Altay, 2004, s. 435).

1914'ten bu yana Marcel Duchamp'ın öne sürdüğü anti-art (sanata-karşı) görüşleri, Zürih'teki Cbaret Voltaire ve Tristan Tzara'nın öncülüğünde bir şekle girmiştir. Dadaistlerin hedefinde sanat ve özellikle de bilimsel değeri olan sanatlar yer almıştır. Dadaistler sadece bununla yetinmemiş, hem geçmişten süregelen gelenekçi davranışa, hem de siyasi oluşumlara karşı bir tavır takınmışlardır (Tansuğ, 1990, s. 8-9).

Dada'nın gerçekte sanata karşı (anti-art) olup olmaması durumu, Dada hareketinin en ciddi tartışmalarından birini oluşturmaktadır. Dada sanatçılarının bu konuda gereğinden fazla eleştirel olmaları ise bu tartışmaların asıl sebebi olmuştur. Ne de olsa Birinci Dünya Savaşı'nın sebebi olan toplum ile sanatı "Yüksek ve güzel" olduğunu düşünen toplum aynı toplumdur. 1916'larda Dadaistler için ikiye bölünmüş ve katışıksız

olmak, sanat aşığı olmayla eş anlamlıdır. Sanat direkt olmasa da, yine de hep suçludur (Altay, 2004, s. 435).

“Dada” dergisini ilk olarak 1917’de çıkaran, Dadaizm’in ileri gelen sanatçılarından Macar asıllı şair Tristan Tzara (1896-1963), dergide dada akımının öne çıkan sanatçıları Richard Hulsenbek, Hans Arp, Tzara ve Ball ses şiiri, şans şiiri ve anlam dışılık şiir adını koydukları biçimleri bu dergide denemeye başlamışlardır. Birinci Dünya savaşının bitmesinden sonra, 1918 yılında Dada Manifestolarıyla(Resim 3.1.) beraber, hareket Almanya’da yükselen aşırı sağın askeri ve milliyetçi yöntemlere karşı duruşun simgesi haline gelmiştir. Bu anlamda Sürrealizm’in temellerini atması bakımından Dadaizm hareketi büyük bir öneme sahiptir. Bunun içindir ki Dada hareketinin içerisinde olan birçok sanatçı aynı zamanda Sürrealizm akımı içerisinde de etkin olmayı sürdürmüşlerdir (Altay, 2004, s.436).



Resim 3.1. “Dada Manifestosu”Kapak,1918

1919 yılında Tzara Paris’e geldiğinde, Litterature dergisi daha yeni kurulmuş, Aragon, Fargue, Gide, Bretort ve Valery gibi yazarların tanışıp, bir araya geldikleri ortama ev sahipliği yapmıştır. Literature dergisinin bu anlamdaki amacı, Dada akımının Paris’teki merkezi olmaktır. Derginin ocak 1920’de ilk yayınlanan “Pazartesi makalesi” toplumda hoş gitmeyen bir yankı oluşturmuştur (Tansuğ, 1990, s. 8-9).

Dünya Savaşında, cepheden yeni dönen sanatçı ve yazarlar bir çıkış arayışı içerindedir. İşte o sıralar, Almanya’da Rosa Luemburg ve Kari Liebknecht gibi önde gelen komünistlerin öldürüldüğüne dair haberler yayılmış, Huelsenbeck ve Hausmann tarafından Berlin’de çıkarılan Dada dergisinde sanatın öldüğü ve artık Dada’nın siyasi bir hareket olduğu ilan edilmiştir. Yine Köln’de, Max Ernst ve Hans Arp’ın çıkardığı Ventilator adlı dergi de sanat ve iktidar karşıtı bir tavır içinde yer almıştır. Picabia’nın 391 adlı dergisi ise aktif siyasete pek bulaşmadan Dadacı düşüncüyü işlemeyi sürdürmüştür (Yılmaz, 2005, s. 127).

3.1.1. Sürrealist Sanatçılar ve Başlıca Eserleri

Andre Breton, 1924 yılında kaleme aldığı, Manifesto ile birlikte bir akım halini alan Sürrealizm’i katıksız ruhsal otomatizm olarak tanımlamıştır. Bu akım her ne kadar Dada’nın yıkıcı temelleri üzerine kurulmuş olsa da, Dada’ya kıyasla daha sistematik bir üretim yolu açarak, kışkırtmalara daha az yer vermiştir (<http://www.leblebitozu.com/cagdas-sanat-akimlari-onemli-sanatcilari-ve-eserleri/>).

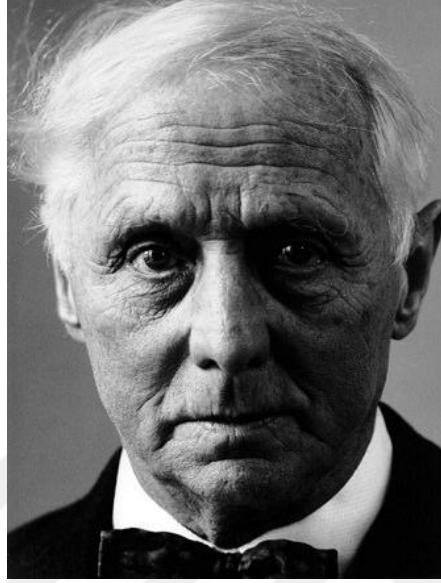
Avrupa’da ortaya çıkan bu akım, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatçıların, savaşın etkisiyle, bilinçaltının düşsel dünyasına yönelerek, nesnelere olan ortamlardan alarak, düşsel bir ortama taşınması şeklinde kendini göstermiştir. Bu anlamda Freud’un bilinçaltı kuramı, dönemin sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Sanatçılar, bilinçaltındaki arzuları ve rüyaları görünür bir hale getirmek amacıyla yazı, çizim denemeleri ve resimlerinde, bu kuramdan faydalanmışlardır (Murray, 2009, s. 139).

Sigmund Freud’un çalışmalarından etkilenen bu akımın, ilk temsilcilerinden olan şair Breton’a göre, “*Sürrealizm bilinç ve bilinçaltını birleştiren bir yoldur. Ve bu bütünleşme içerisinde gerçek ile düş dünyası iç içe geçmektedir*”. Düşlerin büyük önem taşıdığı Sürrealizm akımı, bilinçaltının dizginsiz işleyişinden ilham alan üretimlerin peşinden koşmuş ve daha sonraları uluslararası düzeyde, geniş bir alanda yayılım göstermiştir.

İlk örneklerini 1500’lü yıllarda Flaman resim sanatçısı Bosch’un eserlerinde gördüğümüz bu akımın önemli sanatçıları arasında; Giorgio de Chirico, Max Ernst, Francis Picabia, Marc Chagall, Rene Magritte, Yves Tanguy, Alberto Giacometti,

Salvador Dali, Frida Kahlo, Paul Delvaux, Joan Miro, Henri Rousseau, Leonora Carrington sayılabilir (<https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/>).

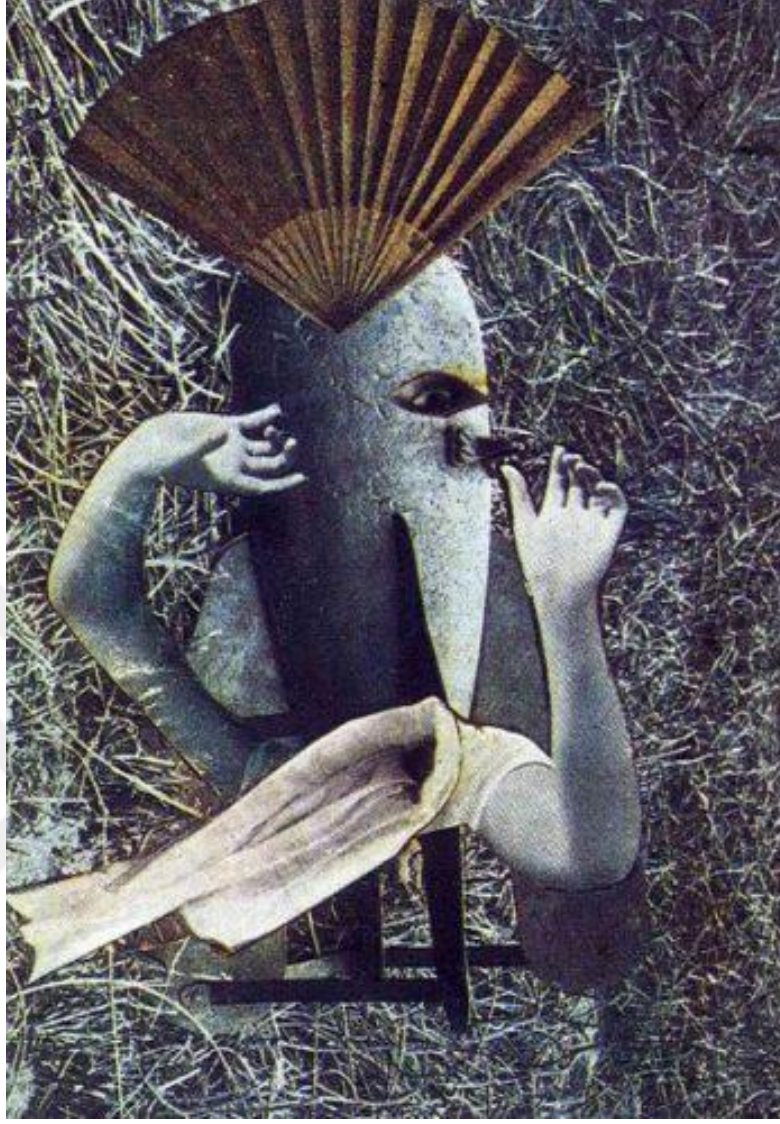
3.1.1.1. Max Ernst (1891-1976)



Resim 3.2. “Max Ernst”

Alman doğumlu olan, Fransız ressam Max Ernst(Resim3.2.) aynı zamanda heykeltıraştır. Sanatçı, resim yapmaya, aslen kendisi gibi Alman olan romantik yazarların eserlerini okumaya başladıktan sonra başlamış ve 1. Dünya Savaşı sonrasında 1919’da, Dada oluşumunun Köln gurubunda etkin olarak görev almıştır. Resimlerinde daha önceleri Ekpresyonist izler taşıyan Ernst, sonrasında 1920’de ironik kolajlarından oluşan sergi ile Dadaistlerin gözdesi olmayı başarmıştır. Bu durum, yirmili yılların ortalarında, Ernst’ın resimlerine sürrealist bir karakter kazandırmıştır (İnatçı, 2013, s. 144). Sürrealist kimliğinin oluşmaya başladığı bu dönem, Ernst’ın kendine özgü kurgularını ifade etmeye başladığı dönemdir.

Max Ernst, bu dönemde bilinen en önemli kolaj çalışmaları olan “*Celebes Fili*” eserini ve “*Fatagaga*” adlı diziyi yapmıştır. 1922 yıllarında gerçeküstücü sanatçılarla tanışan Ernst, hipnotizma ile ilgili uykuda yazı yazılması denemelerinde yer almıştır. Aynı dönemlerde, “frotaj” adı verilen teknik ile farkını gösteren Ernst, bir taraftan da “*Litterature*” isimli dergiye çalışmalar yapmaya başlamıştır (Gökçöl, 1993c, s. 1186).



Resim 3.3. Max Ernst, Çin Bülbulü, Fotoğrafik Malzeme Üzerine Fotomontaj, 1920

Max Ernst'ın eserlerinde çokça ele aldığı konulardan birisi de orman teması olmuştur. Ernst "*Çin Bülbulü*"(Resim 3.3.) adlı eserinde, küçük yaşlarda babasıyla beraber gittiği bir orman gezisine vurgu yapmıştır. Bu "orman" imgesinin kendi çocukluk yıllarına dayanan bir etkisi olduğu ve bu yüzden bu imgenin Ernst'ın yaşadığı travmatik sorunlarının da sebebi olabileceği düşünülmektedir. Bu eserde sanatçı büyük bir orman içerisinde "*fotomontaj*" tekniği ile oluşturduğu şekli, çevresiyle ve doğayla iletişim kurmaya çalışan sembolik bir yapı şeklinde tasvir etmiştir (Aslan, 2016, s. 4).



Resim 3.4. “Max Ernst”, “İşte Her Şey Hala Yüzüyor”, Kolaj, 1920

New York Modern sanat Müzesinde bulunan, Max Ernst’ın kartpostal üzerine, karakalem ve kesilip yapıştırılmış basılı kağıt ile yapılan bu eser,(Resim 3.4.) birbiriyle ilişkisi olmayan kesik balık fotoğrafları, böcekler, anatomik çizimler, ve bilinçli ve kurnaz bir şekilde düzenlenen bulut kompozisyonu ile, eşsiz bir kolaj estetiğine, örnek olarak gösterilmektedir. Bu çalışmasında Ernst; mantıksızlık ve rastlantısallık olgusunun Birinci Dünya Savaşı’nda ortaya çıkan, akıl yoksunluğunu ifade ettiğini ve burjuva kesimini adeta sorguya çeken bir dünyayı medya aracılığıyla yarattığını anlatmıştır. Ernst, eserinde kullandığı görüntüleri, tarihi yüzyılın başlarına dayanan antropolojik dergilerden, bilimsel el kitaplarından ve ticari kataloglardan ayırarak oluşturmuştur. Ernst bu küçük biçimli ve izleyiciyi eseri yakından izlemeye sevk eden, hassas ve ayrıntılı çalışma yapmayı başarmıştır. Eserde nesnelerin havada uçuyor görünmesinin dışında, görüntüyle bağlantılı bulunmayan “*Herşey Hala Yüzüyor*” başlığı, izleyiciye keyif veren bir çalışma haline getirmiştir (<https://www.theartstory.org/artist-ernst-max.htm>).

3.1.1.2. Giorgio de Chirico (1888- 1978)



Resim 3.5. “Giorgio de Chirico”

Yunanistan’ın Volos kentinde dünyaya gelen İtalyan ressam Giorgio de Chirico(Resim 3.5.) öncüsü olduğu “Metafizik Resim” akımının kurucusudur. Sanatsal yaşamının başlarında, resimlerine konu olan fantastik öğelerin sebebi, Chirico’nun simgeciliğe olan ilgisidir. Sanatsal eğitimini Floransa, Münih ve Atina Polteknigi’nde gören sanatçı, 1909’dan itibaren resimlerinde sıra dışı perspektif anlayışını benimsemiştir. Chirico, klasik mimari yapıları içerisinde gölge oyunlarına başvurarak birbirinden farklı öğeleri bir araya getirerek düşsel bir atmosfer oluşturmayı başarmıştır. 1917’den itibaren yaptığı çalışmaları “Metafizik Resim” olarak değerlendiren Chirico, Sürrealizm akımına giden yolun açılmasında büyük emeği olan sanatçılar arasında sayılır (Antmen, 2014, s. 139).

“Pittura Metafisica”, anlamı “Metafizik Resim” olarak nitelendirdiği resimlerini, sanki olağanüstü güçlerin etkisi altında yapmış gibidir. De Chirico’nun, esrarengiz bir biçimde bir araya gelmiş ve terkedilmiş mekânlardan oluşan bu kolajlarını yalnızca birkaç yıl resmetmesine rağmen, resim sanatının 20. yüzyılını, Chirico’nun bu resimleri olmadan düşünmek neredeyse imkânsızdır. Salvador Dali, Max Ernst, Rene Magritte ve bunlar gibi nice sanatçılar Chirico’nun yapıtlarından ilham alarak yola çıkmışlardır. Bununla beraber Sürrealist sanatçılar da, Chirico’nun yaptığı büyüleyici ve esrarengiz çalışmalarından dikkat çekici bir ölçüde esinlenmişlerdir. Sanatçı, 1920’den sonra yaptığı eserlerinde artık kendini tekrar eden bir yapıya girmiş ve artık “Klasik” sanat

yapmak isteyen Chirico'nun tarzı Neo Barok-İzlenimci karışımı bir hale gelmiştir (Krausse, 2005, s. 102-103).



Resim 3.6. “Giorgio de Chirico” “Endişeli Yolculuk”, Y.boya, 1913

Orijinal adı “*Anxious Journey*”, “*Endişeli Yolculuk*” olan bu eser(Resim 3.6.) Chirico'nun 1913 yılında Paris'te kendi atölyesinde açtığı serginin bir parçasıdır. Eserin, modern ve bir o kadar da garip metafiziksel yapılar taşıdığını, sergiye gelen Avant-Garde sanatının önde gelenlerinden, şair ve eleştirmen “*Guillaume Apollinaire*”, aynı yılın kasım ayındaki yazısında açıkça belirtmiştir; “Chirico'nun resimleri; izleyiciye, genel olarak algısal gerçeklikle değil, düşsel gerçeklikle ilgili olabileceğini düşündürüyor”. Resimde görünen şey, sıralanarak dizilmiş mimari unsurlardır. Yerleştirmeye bakılacak olursak Rönesans döneminde kullanılan tekniklere benzeyen, izleyicide gerçek bir mekan hissi uyandıran bir biçimde resmedilmiştir. İçerisinde perspektif, dikey ve yatay çizgiler olsa da bu çizgiler gerektiği gibi bir araya gelmemiştir. Kullanılan renkler durgun, gölgeler ise her taraftadır. Resmin küçük bir parçasındaki gökyüzü ve tuğla çatının dışındaki her yer, çizgilerinin dahi nereye gittiği belli olmayan yapılarda dolup taşmaktadır. Öyle ki; izleyicinin, bu çizgilerin nereye gittiğini sorgulayacak fırsatı bile yoktur. Asıl dikkati çeken sol taraftaki buharlı lokomotifdir. Birçok izleyicinin, bir tehdit olarak algıladığı lokomotif; duvarın arkasında olması, tıpkı bir canavar gibi kafesinin arkasında hissini uyandırarak, izleyicide psikolojik bir gerginlik oluşturmuştur. De Chirico'nun eserlerini Sürrealizm'in tanımı

olarak ifade eden Rene Magrite, Andre Breton ve daha birçok sürrealist gibi Chirico’nu bu eseri bunu kanıtlar niteliktedir.

3.1.1.3. Marc Chagall 1887-1985



Resim 3.7. “Marc Chagall”

1887 yılında Rusya’da 9 çocuklu, fakir bir Yahudi ailenin en büyüğü olarak dünyaya gelen Marc Chagall’ın(Resim 3.7.) sanatsal yeteneği, öğrenim gördüğü Rus okulunda kendini göstermiştir. Babasından destek almamasına rağmen Leon Bakst ile St. Petersburg’da sanat okumaya başlamıştır. Sanatçının bugün bildiğimiz tarzı, daha o zamanlarda ortaya çıkmıştır. Sanat hayatının meyvelerini bu döneme borçlu olan Chagall’nın, resimlerinin kendi çocukluğundaki görüntülerin üzerinde odaklanmaya başladığı görülmektedir. 1910 yılında Paris’te dört yıl boyunca ikamet eden Chagall, sanat alanında tanınmış marka haline gelen özelliklerini geliştirmeyi sürdürmüştür. Andre Breton aradan yıllar geçtikten sonra Chagall için şunları söyleyecektir; “Onun en coşkulu dönemi 1911 yılında başlar” (Lynton, 2009, s. 150).

Dünya’yı tıpkı bir rüya alemi gibi resmeden sanatçı, çalışmalarında parlak ve güçlü renkler kullanmaya başlamıştır. Başka dünyalara ait olan görüntüleri oluşturmak için din, fantezi ve nostaljiyi bir araya getirmiştir.

Birinci Dünya Savaşı’ndan önce tek kişilik bir sergi ile gösteri yapan sanatçı, ana tema olarak Yahudi İmgisini seçmiştir. Savaş devam ederken Rusya’ya dönen sanatçı,

burada Vitebsk'te Güzel Sanatlar Komiserliği görevini ve ardından yeni açılan Serbest Sanat Akademisi'nde direktörlük görevini sürdürmüştür. Savaş bittikten sonra Rusya'yı terk eden sanatçı Fransa'ya yerleşmiştir.



Resim 3.8. “Marc Chagall” ,“Ben ve Köy”, Y.boya,1911

“Ben ve Köy”(Resim 3.8) eserinde Chagall, yaratıcı gerçekliği farklı bir biçimde ortaya koymuştur. Robert Delanuy'ın yuvarlak imgelerden oluşan eserlerini andıran bu çalışma, geleneksel yerleştirme ve ölçek kurallarını, farklı bir gerçeğe bırakmış gibidir. Resimde ineğin gözünü, insanın gözüyle eşleştiren noktalı çizgi, aslında görünmeyen de görülebileceğini bize kanıtlar hale gelmiştir. Dönemin sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, Chagall'ın stüdyosuna gittiğinde, ilk önce şaşırıldığı, daha sonra mırıldanarak “Doğaiüstü” dediği söylenir (Lynton, 2009, s. 150).

3.1.1.4. Paul Klee (1879-1940)

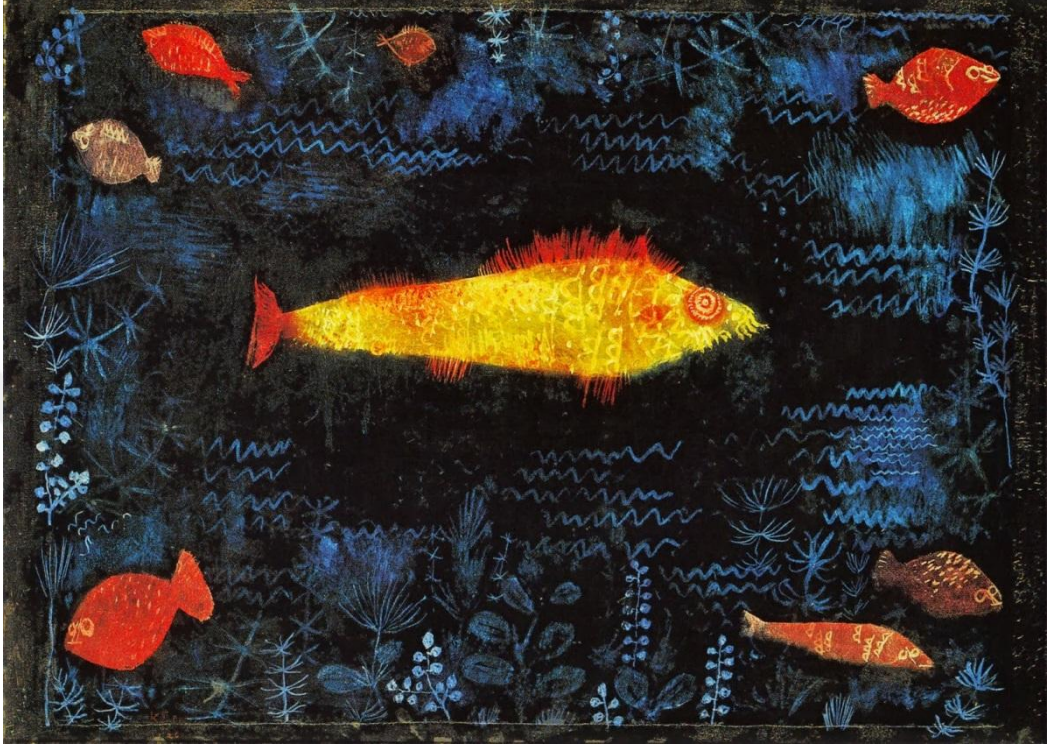


Resim 3.9. “Paul Klee”

1879 yılında İsviçre'nin Munchenbuchsee şehrinde dünyaya gelen Paul Klee(Resim 3.9.) garfik sanatçısı ve ressamdır. Hem Alman hem de İsviçreli ressam olarak kabul edilen Klee, sanat yaşamı boyunca, tarz olarak, dışavurumculuk, kübizm ve gerçeküstücülüğü içeren hareketlerden etkilenmiştir. Aynı zamanda oryantalizm öğrencisi olan Klee, renk teorisini deneyimleyen ve sonucunda ustalaşan ve bu konuda yoğun olarak yazan doğal bir ressamdır. Form ve Tasarım Teorisi hakkındaki yazıları, Alman Bauhaus sanat, tasarım ve mimarlık okulunda verdiği derslere kaynak olmuştur. Sanatçı, 21 yıl boyunca tuttuğu günlüğü ile birçok akademisyene, düşünceleri ve hayatı hakkında değerli bilgiler vermiştir. Paul Klee, eserlerinde kuru mizahını, olaylara karşı çocuksu bakışını, kişisel ruh hallerini, müzikal alandaki birikimini ve inançlarını yansıtmıştır. Klee, Tunus ziyareti sırasında karşılaştığı, yoğun ışık ve renklerle şaşkına dönmüş ve sanat hayatı sonsuza dek değişmiştir. Sanatçı; “*Renk beni ele geçirdi*”, “*Artık bundan sonra kovalamam gerekmiyor, sonsuza dek beni tuttuğunu biliyorum...*” “*Renk ve ben birim*”, “*Ben bir ressam*” diye yazacaktır.

Paul Klee, gerek düşünceleri, gerekse yaşam biçimi açısından bakıldığında, hiçbir zaman gerçek bir Gerçeküstücü olamamıştır. Bu durum sanatçının resimlerinde, gerçeküstücülerin en çok rağbet ettikleri ucube yaratıklar, gölgeler ve tedirgin edici sonsuzluk gibi öğeler yoktur. Klee, durmaksızın yeni şeylere merak salarak deneyen meraklı bir sanatçı olmuştur. Ona göre sanatçı, görünenleri tekrar üretmek yerine, görünmeyenleri yeni imgelerle görünür kılmayı başarmalıdır. Bu yüzdendir ki;

gerçeküstücüler, bu içgüdüsel ve şiirsel zenginliğinden dolayı Klee'yi kendilerinden saymışlardır. Sanatçının "*Balığın Çevresinde*"(Resim 3.10.) adlı eseri, içerisinde sembolik, organik ve inorganik unsurların bir arada olduğu bir çalışmadır (Yılmaz, 2005, s. 185).

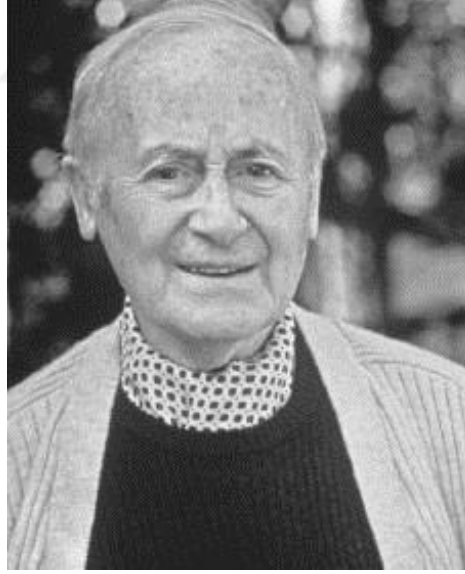


Resim 3.10. "Paul Klee", "Balığın Çevresinde", Karışık Teknik, 28,3 x 20,6 cm 1926

Paul Klee; bize görünen saf bir çocuk kabiliyetinin arkasında, Dünya Sanatının büyük bir ressamı olan, Rönesans Leonardo'su gibi çok yönlü bir ilim adamı karakterini ortaya çıkarır. Klee hakkındaki eserinde, Will Grohmann, onun sadece günlük olaylara yabancı kalmayan, yalnız kendi alanında değil, müzik bilimleri alanına da hakim olduğunu yazmıştır. Yine Grohmann, sanatçının resim ve müzik bilgisi kadar, fizik ve kimya alanlarına da hakim olduğunu, geometri olanındaki zor problemleri çözebildiğini, fizik alanındaki yeni keşifleri takip ettiğini, Einstein'ın rölativitesi üzerine çalıştığını ve atom araştırmaları hakkındaki dikkat çekici bilgilere sahip olduğunu yazmaktadır. Doğa ile sanatın ilişkisine değinen sanatçı, "*Sanat, objeden hem gerçek, hem tasarım bakımından üstündür. Sanat, objeler ile bilmeyerek oynar. Aynen bir çocuğun oyunda bizi taklit ettiği gibi, biz oyunda, dünyayı yaratan ve yaratmakta olan güçleri taklit ederiz,*" demiştir (Turani, 1983, s. 519).

Eserlerinde biçimlerin yorumlanmasından çok, işin özü ile ilgilenen Paul Klee'nin önünde araştırılabilecek bir sınırsız imkanlar vardır. Klee'nin de resim tekniği alanında benimsediği *“Küçük biçimlerin sınırları değişik yollardan belirlenebilir. Bunların en yalını çekirdeksel motiftir. Bu motifin çeşidi değişimleri ve bileşimleri yeterince ortaya konduktan, bunlar müziksel ve anlatımsal bir amaca ulaştıktan sonra, parça tamamlanmış olur”* sözlerini Charles Rosen, Schönberg için söylemiştir (Lynton, 2009, s. 155-156). Sanatçı eserlerinde oluşturduğu uyumu bozmadan daha da ileri götüreceğine inanmış ve imgenin eksik yanlarını tamamlamıştır. Klee, imgeleri böyle üretmenin kopya olmadığını, aksine *“doğaya uygun”* olduğunu benimsemiştir. Nasıl olsa doğa, sanatçının bir parçasıdır. Tarih öncesinde yaşayan garip biçimli hayvanları ve engin denizlerde yaşayan ve masalsi bir alemin parçası olan canlıları yaratan o gizli güç, sanatçının beyninin içinde de yaşamıştır. Aynı güç sanatçının kendi ürettiklerinin oluşmasını da sağlamıştır. Tıpkı Pablo Picasso da, Paul Klee gibi böyle üretilen imgelerin değişik türlerinden hoşlanmıştır (Gombrich, 1986, s. 459).

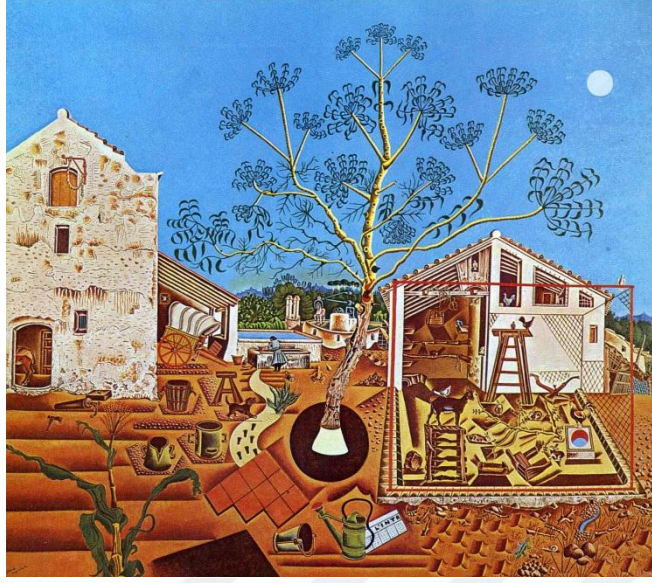
3.1.1.5. Joan Miro (1893-1983)



Resim 3.11. “Joan Miro”

İspanya'nın Barselona kentinde bir esnafın çocuğu olarak dünyaya gelen Joan Miro'nun(Resim 3.11.) babası saat tamircisi ve aynı zamanda bir kuyumcudur. Ailesinin de istedi doğrultusunda ticari bir üniversitede eğitimini sürdüren Miro, daha sonra, iki yıl boyunca süren zihinsel ve fiziksel bir yıkım dönemi geçirene kadar bir

ofiste katip olarak çalışmıştır. İçerisine düştüğü bu kötü süreci önlemek için Miro'nun ailesi, sırf bu amaç için edindikleri Montroig'e, gitmesine ve bu sayede 1912'de Barselona'da bulunan, sanat alanında eğitim veren bir okula gitmesine izin vermişlerdir. Bu okulda görev yapan, Francisco Galí, adındaki öğretmeni 18 yaşındaki öğrencisi Miro'ya büyük fedakarlık ve emek göstererek Miro'nun nesnelere mekânsal kalitesi için duygularını güçlendiren yapısının gelişimi üzerine büyük çaba harcamıştır. Galí, öğrencisini Paris'teki en son modern sanat okullarının örnekleriyle ve Barselona'nın ünlü Art Nouveau mimarı Antoni Gaudí ile tanıştırmıştır. Sanatçı, 1915'ten 1919'a kadar İspanya'da Barselona'da, Montroig'da ve Mayorka adasında çalışmıştır. Hacimleri ve renk alanlarının ritmik etkileşimlerine odaklanan manzaraları, portreleri ve çıplak figürleri boyamıştır. Miro, henüz sanat kariyerinin başlarında iken eserlerini, sanki bir çocuk ya da ilkel bir kişi tarafından tasvir edilmişçesine yapmak isterken, bunu, aşkın şiirsel bir temsiliyle doğa kavramlarını, mecazi ifadelerle anlatım yolunu denemiştir. Bu anlamda, Sürrealistler ve Dadaistler ile ortak çok yönü bulunmaktadır. Sürrealizm'e kendi anlayışı çerçevesinde bağlılığını sürdüren Joan Miro, bu türün fantastik ve farklı özelliklerdeki elemanlarına önem vermiştir. Perspektif kurallarını hiçe sayan Miro, tüm figürü iki boyutlu yüzeye yerleştirmiştir. Kolay ve çabukluk stiline, özellik olarak resimlerine yansması, "Çiftlik"(Resim 3.12.) tasvirinde kendini göstermiştir. Çizgisel ve basit renk tonlu kompozisyonlarının dayanağı, anıları olmuştur. Miro "Kırsaldaki tüm hayatımın bir özeti" dediği bu tablosu Miro'nun şiirsel realizminin başyapıtıdır. Bu tabloda ressam, çocukluğu ile ilgili hatırladığı ve sevdiği birçok ayrıntıyı bir araya getirir. Yaşamı boyunca edebiyat ve özellikle şiire tutkun olan Miro, sanat yolunu adeta bunların kendisinde yarattığı duygulardan yola çıkarak çizmiştir. Miro, resimlerinin içine şiirler, kelimeler, objeler katar. Şiirleri resimleştiren, resimleri şiirleştiren sanatçı tanımlanması da bundandır.



Resim 3.12. “Joan Miro”, “Çiftlik”, Y.boya, 1922

Miro, 1919'dan itibaren dönüşümlü olarak Paris ve İspanya 'da yaşamıştır. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında yurtdışından Paris'e giden birçok sanatçıdan biridir. Bu yabancı sanatçıların çoğu, heyecan verici Fransız sanatsal metropolü ile temasa geçtikten sonra Fransız vatandaşı olmayı seçmişler ancak Miro, Katalan anavatanına bağlı kalmıştır.

Gerçeküstücü guruba katılan ilk sanatçılardan olan Miro, guruba 1924'te Aragon ve Breton'un daveti üzerine katılmıştır. Miro hakkında Breton; onun “Çocukluk evresini bir türlü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri” olarak görmüştür. Breton'a göre Miro'nun yaptığı resimler daha çok özdevinimsel yazıya yatkındır. Oysaki Miro başta buna hiç olumlu bakmamış; özdevinimsel tavrın resmi yok edeceğine inanmıştır. Yine de sanat hayatının ileriki dönemlerinde, ayrıntılı boya tekniğinin yanı sıra daha özgür bir anlatım dili kullanmıştır. Boyutları büyük olan bu çalışmalarında Miro, boya serbestçe sürerek akmalarına izin vermiş ve önceki resimlerinde de kullandığı daire üçgen, nokta çizgi ve buna benzer imgeleri yerleştirmiştir. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılar, bu çalışmalardan derinden etkilenmişlerdir (Yılmaz 2013, s. 186-187).

İspanya'da keşfedilen, tarih öncesi çağlara ait, balçık üzerine yapılan çizgilerle, Miro'nun desenleri arasında göze çarpan bir benzerlik saptanmıştır. Bu durum, İspanyol ressamın, tarih öncesinde yaşayan insanların hayat dolu ruhunu yeniden canlandırması

şeklinde düşünölmüş, tarih öncesi insanının, hayat dolu, heyecanlı ruhunun tekrar uyanması şeklinde yorumlanmıştır. Bu husus Miro'da; tıpkı bazı modern sanatçılarn, klasik sanat öncesi çağların etkilerini yansıtmaları gibi ortaya çıkarak, daha belirgin bir halde kendini göstermiştir (Turani, 2014, s. 621).

Breton'un, Miro'yu Sürrealistlerin yanına davet etmekten duyduğu mutluluğun sebebi, Breton'un bahsettiği; "bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması" ifadesine yakın izler taşımasıdır. Fakat Miro'nu daha sonraki dönemlerde farklı türlerdeki (resmin dışındaki yaptığı seramikler, heykeller ve diğer üç boyutlu yapılar gibi) yapıtlara yönelmesi, sanatçının titiz ve uzun bir çalışma gerektiren tasarım ve kompozisyonları benimsediğini gösterir. Soyut çalışmalar her zaman, Miro'nun yaşantısının içerisindeki simgelerin bir ifadesi olmuş ve sürekli, hayatının izlerini taşımıştır (Lynton, 2004, s. 176-177).

3.1.1.6. Salvador Dali (1904-1989)



Resim 3.13. "Salvador Dali"

1904'te İspanya'da varlıklı bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelen Salvador Dali(Resim 3.13.) çocukluk dönemini Katalan şehri olan Figueres'te yaşamıştır. Bir noter olan babası, politik yönü ile de güçlü, sosyal bir kişiliğe sahiptir. Çocukluk yıllarında babasının otoriteci tavrı yüzünden korkan Dali, kendisini şımartan ev halkının rahatlığına ve nezaketine sığınmıştır. Sanat eğitimine daha dört yaşındayken Figueres'te bulunan Escula Publica adındaki devlet okulunda başlayan Dali, okul

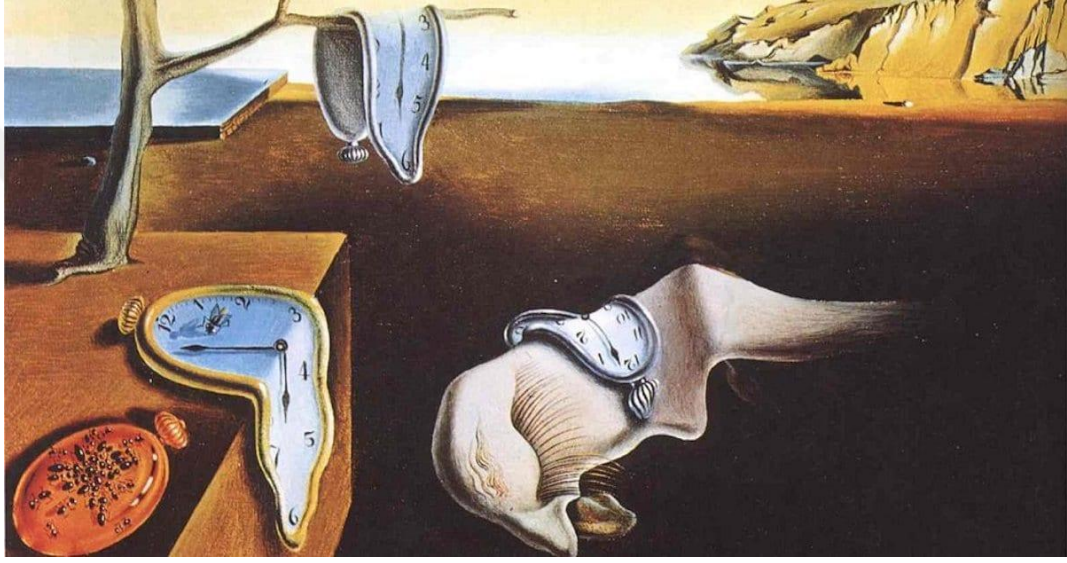
hayatını hiç sevmemiştir. Zamanının çoğunu ders çalışmak yerine hayal kurmakla geçiren Dali'nin babası bu durumdan hiçte memnun değildir. Bu yüzden Dali'yi, Fransızca eğitim veren özel bir okula göndermiştir. Katalanca konuşan ve bir yandan da İspanyolca öğrenden Dali'nin Sanatçı olarak kullanacağı dil Fransızca olacaktır. Sınıfa bağlı kalmaktan nefret ettiği için, Dali'nin aynı isteksizliği, bu okulda da devam edecektir. Yaz aylarını, sahil kasabası olan Cadaques' geçiren Dali, burada zaman geçirip resim yapmaktan zevk almıştır. Dali, Cadaques kasabasında daha çok izlenimci tarzda resim yapan ve aynı zamanda Katalan avangardının farklı stillerini deneyen aile dostu Ramon Pichot birlikte resim çalışmıştır. Paris'te yaşayan ve aynı zamanda Picasso gibi farklı sanatçılarla da iyi ilişkileri olan Pichot, gençliği süresince Dali'nin akıl hocalığını yaparak, Dali'nin San Fernando Akademisi'ne gitmesi konusunda, isteksiz olan babasını, ikna etmeyi başarmıştır. 1922'de Akademiye kabul edilen Dali, Madrid'de kendini ifade edebileceği özgür ortamı yakalamış ve yaşamıştır. Daha sonraki dönemlerde birlikte çalışacakları sanatçılar olan Akademi öğrencileri Federico Garcia Lorca ve Luis Bunuel ile samimi ilişkiler geliştirmiştir. Sanat dergilerinden röprodüksiyon yoluyla öğrendiği, Fütürizm ve Kübizm başta olmak üzere birçok farklı tarzı deneyen Dali, bu alanda yaptığı çalışmalarını Madrid ve Barselona'da bulunan sanat galerilerine göndererek, kişisel iki sergi açmıştır.



Resim 3.14. "Salvador Dali", "Bir Endülüs Köpeği" filmine ait bir görsel, 1929

İspanyol sanatında ün kazanan Dali Akademinin eğitimlerine meydan okudu. Akademinin otoritesine karşı çıkma ve çevresindekileri aynı suça teşvik etme suçuyla Akademiden çıkartılma cezası alarak 1926'da görevinden uzaklaştırıldı. Figueres' geri dönen Dali kendini burada resme adadı. Katalan avangardını sergileme devam eden

sanatçının çalışmalarında bir süre sonra rahatsız edici görüntüler hakim olmaya başladı. Sakatlanma ve çürüme görüntülerinin gittikçe artması, Katalan sanat ortamında korkuya sebep oldu ve Dali'yi Barselona ve Madrid'deki sergilerin dışında tutmalarına sebep oldu. 1929'da arkadaşı Luis Bunuel ile bir araya gelerek, şiddet, ve çürüyen cesetler içeren sahnelerin olduğu *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği)(Resim 3.14.) adını verdiği film denemesi yapmıştır. Filmin Avrupalı avangard çevrede, ilgi görüp benimsenmesi, bu iki ortağı uluslararası üne kavuşturmuştur. Daha sonra Paris'e gelen Dali, burada Bunuel ile birlikte Sürrealistler tarafından coşkuyla karşılandılar.



Resim 3.15. “Salvador Dali”, “Belleğin Sürekliliği”, 1931

Salvador Dalí “Belleğin Sürekliliği”(Resim 3.15.) adlı eserini 1931'de, Sürrealizm akımının en üst döneminde yapmıştır. Sanattaki bu deneysel yaklaşım, algıları zorlayan ve rüyalar uyandıran kendine has konularına yönelme ile sonuçlanmıştır. Resimde yer alan saat ve yerdeki tuhaf şekli kaldırdığımızda, normal bir manzara resmi görüntüsü ile karşılaşırız. Tıpkı bir tiyatro sahnesi düzenlenmiş gibi, sahnenin büyük kısmını kaplayan sahil ve sağ tarafta sahilin bittiği yerde başlayan kayalıklar (Yılmaz, 2013, s. 191-192). Sahneyi kaplayan figürlerin tamamı bir araya geldiğinde, gerçek olarak bir sahil manzarasının içerisinde olmasına karşın “Belleğin Sürekliliği” bir rüyanın çağrışımı gibi, garip bir konu haline getirmektedir. Sahnenin ardındaki gerçek ilham verici tartışma hazır olsa da, eserin garip ikonografisi, Sürrealist akımın belirgin özelliğidir. Birkaç eriyen saat, (ya da bazı Sürrealistlerin dediği gibi “Yumuşak saatler”) kompozisyonun etrafına dağılmıştır. Bu etkileyici saatler, bir ağaç

dalı üzerinden ya da belirsiz bir formdan yere doğru kaydıkça bütünlüğünü yitirdikleri görülmüştür. Kapalı olan tek bir cep saati, bir karınca sürüsü tarafından bilinçli olarak örtülse de yapısını muhafaza etmiştir. Yerde yayılmış şekilde duran antropomorfik (Sözen, Tanyeli, 2011, s. 29) kütle, sahnenin en şaşırtıcı kısmıdır. Uzunca kirpikleri ve gözlerini yummuş bir şekilde, insan yüzünü andıran şeklin ağzı yoktur (Yılmaz, 2013, s. 192). Yüze benzeyen bu figürün, sanatçının kendi portresi olduğu düşünülmektedir. Bu yorum, Dali'nin hem Izgara Bacon'lu Soft hem de Self-Portrait resmindeki figür gibi, kendine özgü olmayan bir tasviri ile bilinen alışılmadık kendi portreleriyle tanınması nedeniyle çok uygundur. Dali'nin, dönemin resimlerine verdiği bu önem, Sürrealizmin de başarısı anlamına gelmektedir.

Dali tarafından kullanılan çeşitli boyama yöntemleri, zekânın farklı boyama türlerinin kurnaz ve şiddetli tavrı, bir paranoyak yorumuyla yerinden edilmesini örneklemektedir. Örneğin, Dali, paranoyayı tipik olarak gördüğü çoklu görüntüyü sürekli olarak kullanır, zekice bir şekilde imgelerini tasarlar, böylece aynı nesne aynı anda olabilir ve aynı zamanda çeşitli farklı şeyler önerir. Ya da tuvalinin ortasına bir resim çizerek başlayacak ve daha sonra hayalindeki paranoyaklık rotasında kendisine başka ne önerilmişse onu bu odak resmin etrafında boyayacaktır. Ya da bazı, efsanelerden, olaylardan aşına olduğu bir kişiden başlayarak, temanın simüle edilmiş bir paranoyak yorumunda çılgınca çalışmasına izin vererek, hayal gücüne özgürce izin verecektir. Bunun bir örneği, William Tell'in efsanesi, Millet'in Melekleri'nin figürleri ya da karısı Gala'nun görüntüsü gibi resimlerinin başlangıç noktası ya da odak temaları olacaktır. Hem resminde hem de hayatta, Salvador Dali'nin inanılmaz aktiviteleriyle, hem Sürrealizm hem de Dada'nın romantik hareketi bir parça, aşırı sınırına ulaşmıştır.

3.1.1.7. Rene Magritte (1898-1976)



Resim 3.16. “Rene Magritte”

1898 yılında Belçika'nın Lessines şehrinde dünyaya gelen Rene Magritte(Resim 3.16.) iyi bir ailenin en büyük çocuğudur. Sanat hayatı çocukluk yıllarında resme olan ilgisiyle başlamış ve sonrasında Brüksel'deki Academie des Beaux-Arts'a giderek eğitimini sürdürmüştür. Çocukluk yıllarında yaşadığı iki olay Margretti'nin sanatsal anlamda gelişimini önemli derecede etkilemiştir. İlki, Margritte'nin daha 13 yaşındayken, annesinin beklenmedik intiharıdır. Diğeri ise arkadaşlarıyla oyun oynarken, mezarlıkta resim yapan bir kişiyle karşılaşmasıdır. Margritte yıllar sonra “Ben bazı kırık taş sütunlarının ve yığılmış yaprakların ortasında, başkentten gelen ve sihir yapıyormuş gibi görünen bir ressam buldum” diye yazmıştır. Sürrealizm akımda bulunan birçok Fransız ressam gibi 1920'lerin ilk zamanlarında Giorgio de Chirico'dan güçlü bir şekilde etkilendi ve Belçika'nın Sürrealist tarzdaki en önemli kişisi konumuna gelmiştir.

Tekniğinin daha sade ve kompozisyonlarındaki hayali unsurun ölçü olduğu, Magritte'in amacı şaşırtmaktan çok düşündürmek olmuştur. Nesnelere ve görüntülere, bir ressam gibi değil de, tıpkı bir felsefeci gibi yaklaşmıştır. Annesi intihar ettiğinde, onu yarı çıplak bir şekilde nehirde gören Magritte, bu olayın kendisinde oluşturduğu duyguyla olacak ki, “İmkansız Denemek”(Resim 3.17.) adlı eserinde bunu sade bir biçimde göstermiştir.



Resim 3.17. “Rene Magritte”, “İmkansızı Denemek”, Y.boyta, 1928

Yarı aydınlık bir iç mekânda ayakta iki figür duruyor. Figürde ressam, karşısında duran yarım ve çıplak vaziyetteki bir kadını, fırçasıyla tamamlamaya çalışarak adeta imkânsızı denemiştir. Kadın annesi, elinde fırça, onu tamamlamaya çalışan ise Margritte olmalıdır. Her ne kadar böyle görünse de, tam anlamıyla resmi çözmek imkânsızdır (Yılmaz, 2005, s. 193).

Magritte, modern resmin stilistik dikkatini dağıtmayan bir yaklaşımı geliştirmek istemiştir. Bazı Fransız Sürrealistler yeni teknikleri denerken, Magritte, resimlerinin içeriğini açıkça ifade eden bir açıklıkta, açıklayıcı bir tekniğe oturtmuştur. Tekrarlama Magritte için sadece bireysel resimlerdeki motifleri ele almasını değil, aynı zamanda en

büyük eserlerinin çoğunun birden fazla kopyasını çıkarmasını teşvik eden önemli bir stratejidir. Dikkatli bir şekilde işlediği ve kafa karıştıran hayali imgelerin birçoğu açıklanamaz bir şekilde akılda kalır. Zaten sanatçının sadece gördüğünü resmetmekten vazgeçip, yeni yöntemlere sürükleyen şey; bildikleri ile gördüklerini ayırmanın, imkansız olduğunu anlamasıdır (Gombrich, 2004, s. 590-591).

Rene Magritte'nin Gerçeküstüçülük hakkında öğrenme sürecinde en ilginç keşfi, onun gerçeküstüçülüğün önerilerini ifade etmek için kullandığı görsel dildir. Sürrealizm, dolayısıyla sezgisel, rahatlamış ve özellikle Magritte'nin resmi, gerçeküstünün keyfi bir kaos değil, mantığına sahip olduğunu göstermektedir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DADA VE SÜRREALİST ANLAYIŞTA İMGE VE KOLAJ

4.1. DADA'DAN SÜRREALİZM'E

Bir mizah silahı olan Dada'yı, "Basit bir şaka gibi, gizlenmiş bir dinamitle, eski dünyanın yıkılması için bir araç" olarak tanımlayan M. Emile Bouvier'e göre Dada'nın amacı; her türlü sosyal aktiviteyi, kabul gören fikirleri allaya almak ve bunlarla dalga geçmektir. Yıkıcı olan Dada'nın kullanabileceği tek silahı mizahtır. Yapıcı olarak tasarlanmayan Dada, yaratıcı etkinlikleri itibarsızlaştırmak için elinden geleni yapmaktadır. Dada şiiri, sadece skandal yaratmak ve burjuvaziye hakaret etmek için tasarlanmıştır. Bunun bir sonucu olarak ta, plastik sanatlarda klasik bu ruhu, bir Dada sergisindeki "Bıyıklı Mona Lisa'nın portresi", ya da Marcel Duchamp'ın Salon des Independents'a gönderdiği "The Fontain" başlıklı basit bir pisuardır. Buna rağmen Dada çalışmalarının azlığı, savaş yıllarının karmaşasında ve düzensizliğinde, yarım düzine farklı ülkede eşzamanlı olarak ortaya çıkan Dada'nın, tarihçiler tarafından kendisine atfedilen açıkça tanımlanmış karakterden yoksun olmasıyla açıklanabilir. 1915 ile 1920 yılları arasında kendilerini Dada'nın tarzıyla şekillendirmeye istekli olan birçok aktif, muhalif, ama ne yazık ki, uzlaşmaz olmayan eğilimler, maalesef Dada içerisinde patlak vermeye başlamıştır. Bu ayrışma, yeni fikirlerin doğmasına imkan hazırlamıştır. Dada hareketinin nihilist tavrı, her şeyi koşulsuz olarak reddetmesi, bu süreci hızlandırmıştır.

Sürrealist grubunu oluşturmak için bir araya gelecek olan ressamların ve yazarların durumunda, "Dada resim karşıtıdır. Dada şiir karşıtıdır" sloganı yaratıcı faaliyetin reddedilmediğini, ancak Sanat'ın olduğu gibi reddedildiğini gösterir. Kendinden önceki uygulamalarda Dada, Birinci Dünya Savaşı'nı doğuran nefret dünyası ile ilgili tüm kural ve standartlara ve yöntemlere ve uygulamalara karşı bir tepki, geçmişe karşı gerçekçiliğe, güzelliğe karşı, tüm dünyaya karşı sanatsal bir tepki oluşturmuştur.

Artık Dada olarak sergilenen eserlerin çoğunluğu olumsuzdur. Dadaist ifadesi de sadece bir şekilde uyumsuz olma anlamında kullanılmıştır. Söz konusu sanatçıların hepsi, Dada'nın geçmişle ilgili her şeyi tam olarak reddetmesinin yarattığı çıkmazdan kaçmak için uğraşüyor ve yürüttükleri belirli çözümler, kariyerlerinde daha sonra

çözölmelere sebep olacaktır. Kurt Schwitters, Max Ernst ve Hans Arp, Dada'nın, oluşan bu kargaşa ve enkazda yeni değerler yaratmaya çalışan yarı Dadacı türün en belirgin örneklerindendir.

Schwitters, geleneksel resim materyaline olan ilgisini, önemsiz şeyleri, düğmeleri, eski paçavraları, ayakkabı boynuzlarını ve resimlerini oluştururken tel hurdalarını kullanma konusundaki ustalığı ortaya koymaktadır. Ancak Merz güçlü resimsel organizasyonunda, şekil ve renklerin düzenlenmesinde büyük titizlikle, resmi değerlerle meşgulken, Schwitters Dadaist olmaktan çıkar; gerçekten de, çalışmaları kübizmle ve Picasso'nun kağıt kolajlarıyla tanımlanabilen bir gerici gibi görünüyordur. Max Ernst, ünlü fatagaga kolajlarında, ressamın malzeme ve yöntemlerini terk etmesinde Dadaist'e benzer; macun ve makasla, resimlerini tıp dergilerinden, kataloglardan, ucuz romanlardan ve benzerlerinden kesilen resimlerden oluşturur. Ernst'in resimleri, bir plastik düzlemden ziyade edebi bir anlam taşısa da, Schwitters'inki gibi olumlu bir karaktere sahiptir. Fakat Schwitters zaman içinde kübistlere doğru bir yönelme yaşarken, Ernst, şaşırtıcı gerçek dışı güzelliğiyle, gizemli imgeleri yan yana koymalarıyla birlikte, sürrealist resminin gelişini açıklamıştır. Ernst ve Schwitters gibi Hans Arp da materyallerin kullanımında Dadaist yapıyı göstermektedir. Onun resimleri, içine sivri uçlu testereyle düz kesilmiş tahta parçaları monte ettiği plakalar ya da kısımlardan oluşan hayali şekillerdir. Schwitters'in çalışmalarının disiplini ve gerici biçimselliğinden bağımsız olarak, Arp'ın güçlü ormanları, Sürrealistlerin resmini öngörmek için Ernst'in kolajlarına katılır.

Dadacılığın "ikonoklastik dönemi" olarak adlandırabileceğimiz kısmı, 1919'da ortaya çıkarılan "Niçin yazıyorsunuz?" konulu meselesiyle son bulur. Dadaistlerin, ileri gelenlerine attığı bu alaycı soru, Dada'nın tüm olumsuz safhalarını, geçmişin sanatına karşı şiddetli, yıkıcı tepkinin aşamasını özetler. Bu noktadan hareketle Dada hareketinin odağı olumsuz bir noktadan, pozitif bir sapmaya kaymıştır. Dada'nın merkezinde olan anlayış, geçmişin standartlarına halen sıkı sıkıya bağlı olan unsurları bıraktıktan sonra, geçmişte saldırıları ve hakaretleri olumsuz bir yöntemle değil, kavramı değiştirerek, geleneksel anlamda küçümsemesini ifade etmeye başlar. Sanatın işlevini, bazı yeni teknikleri ve keşiflerin, tam uygunsuzluğu ile ifade eden yeni bir sisteme dönüştürür. Bu sistemi organize etmenin aracı, psikanaliz keşiflerin yeniden sağlanması olmuştur. Bu, eylemi motive eden güçlü otomatik akılcı güçlere dikkat çekerek, otomatik yazımda

gerçeğe herhangi bir benzerliği olmayan, kendiliğinden ortaya çıkan çılgınlıklar ve bu, yok olan nadir ve gizemli görüntüleri üretir. Dada hareketinin şimdi Sürrealizm diye bildiklerimizin metamorfozu, büyük ölçüde Andre Breton'un inisiyatifiyle ortaya çıkmıştır. Onun etkisi altında, Dada grubunun bazı üyeleri, 1919 gibi erken bir zamanda, otomatik yazmanın sistematik pratiğine başlar. Bu yöntemi kullanarak Breton ve Soupault, zamanımızın ilk gerçek Sürrealist üretimi olarak öne çıkan Les Champs Magnetiques adlı kitabı yazar. Kitabın çıkması, Gerçeküstücülüğün teorisyenliğini yöneten Breton'un ilk kez, gerçek olmayanla gerçek karşıtlığa karşı çıktığı ve hayal dünyasının zorlu, gizemli güzelliğini keşfetmesine sebep olur. Bu tarihten itibaren Breton ve Soupault etrafında toplanan grubun üyeleri bilinçaltının gizli güçlerini sömürme çabasıyla meşgul olurlar. Dadacılar bir dizi ardışık adımlar ve basit bir çabayla, hayal dünyasının rahatsız edici görüntülerini, toplumsal devrimin gerçeküstücülüğünü kucaklayan felsefesine ulaştırmak için büyük çaba harcamışlardır.

Sürrealizm'in İlk Manifestosu'nun yayınlandığı 1919 ve 1924 yılları arasında Sürrealist yazarları tarafından üç ayrı teknik uygulamaya konmuştur. Bunlardan ilki, gerçek düşünce süreçlerini, düşüncenin oluşturduğu, aklın tüm alışkanlıklarını, yok olan her estetik ve ahlaki kaygıyı ifade etmeye çalışan otomatik yazıdır. İkinci yöntem, hayallerin kopyalanmasıdır, stilizasyon (yalınlaştırma) olanaklarından kaçınmak için rüya anlatılarının ilişkisi, olabildiğince hızlı bir şekilde ilişkilendirilmiş ve ses dalgası olarak ele alınmıştır. Üçüncü yöntem, “uyku uyumu” olarak adlandırılan, sürrealistlerin “rüyaların gizemlerinde olduğu gibi, hipnotize edici uykunun derinliklerinde, bilinçaltının gizli tepkilerinin aradığı” bir ortaçağ dönüşümünden yararlanmıştır.

Sürrealizmin plastik alandaki ilk deneyleri, rüya görüntülerini, kolajları ve Sürrealist nesnelere yeniden üreten resimlerle temsil edilir. Rüya resimlerinde (tipik örnekler Yves Tanguy'nin eserlerinde bulunur), yukarıda bahsedilen rüya anlatılarında olduğu gibi, stilizasyondan kaçınmak için her türlü çaba gösterilmiştir. Ressam, içsel vizyonunun “renkli bir fotoğrafını” oluşturmak için mümkün olduğu kadar çaba gösterecektir ve tabii ki, foto-gerçekçi bir teknik kullanılacaktır.

Geleneksel yetenek kavramı, ustanın, malzemeyi kullanması ve bu düzenin içinde kaybolmasıyla olur. Ancak ressam, bu harika alanda yapabileceği ilerlemelerle ödüllendirilir. Sürrealizm, resim aracılığıyla, tek bir kişinin kasten veya sıradan bir

şekilde üretemeyeceği, yüksek kalitede sıra dışı görüntüler içerirken, birçok sözcüğün bir araya gelmesiyle, ifade edilemeyecek kadar kafa karıştıran ifadelerin de, net bir şekilde somut hale getirilmesini sağlamıştır. Gerçeküstücülüğün resimsel alandaki gelişimi, rüya kategorilerinden zevk alan, tipik bir eğilim durumudur. Bu tipik durum ise "gerçeklik" üzerine saldıracağı aktif bir paranoya tavrına döner. Sürrealizm, sonraki aşamalarda, "gerçeklik" alanına, tezahür eden bir gelişme temelinde, edebi düzeyde kendisini bir geçiş olarak Breton'un girişimlerine "Uyuma dönemi" geçişleri ve zihinsel hastalıkların simülasyonunda, aktif ve akıldışı bir müdahale olarak tasarlanır.

Görsel gerçeklikte, gerçeküstücülük, daha büyük bir somutluğa, gerçekte rüya görüntüsüne veya akıldışı imgenin gerçek düzenlemesine ve nihayetinde akılcı düşünce akışını belirleyen veya değiştiren sembolik rüya imgelerinin eylemine yönelir. Böylece, gerçeküstücülük sözel olarak anlatılan rüya imajından, sürrealist resminin görsel imgelerine ve son olarak da rüyalardaki gibi bir görüntünün, somut olarak yeniden inşası olan sürrealist nesneye taşınır. Hayal dünyasının yarı ışıktan ortaya çıkan sürrealist nesnesi, aktif arzuların ve arzuların görünürdeki tezahürünü ifade etmek için bir takım değişikliklere uğrar. Gerçeküstücülük ile ilgili tartışılan tüm tekniklerin, zihnin bilinçli olarak belirli bir doğrultuda yerleştirildiği ve belirli bir irrasyonel görüntü akışı olduğunu, kasıtlı bir dezoryantasyonu (yer ve zaman algısının bozulması) için çağırıldığına dikkat edilmelidir. Gerçeküstücülüğün, gerçek ve gerçek dışı kaynaşma hedefine en yakın yaklaşımını temsil eden, bu eğilimin sistematikleşmesidir. Bu durum gerçeküstücülük hareketinin göze çarpan özelliklerindedir.

4.2. DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA İMGE

İmge kavramı, Modernizm ile beraber sanatta fotoğrafın icadıyla birlikte kişisel bir durum haline gelmiştir. Kişisel hale gelen imgeye, herkes tarafından farklı bir anlam yüklendiğinden, farklılaşan imgeler özgürleşip çoğalmıştır. Bu özgürlük ortamı, imgeyi, dünyada önemli bir unsur haline getirmiştir. Bu sayede dış etkilerden ve baskılardan kurtulan imge, kendi dünyasını oluşturmuştur. Artık imgeler, kişinin görme kültürüyle anlam bularak, kendi içindeki değerlendirme ve hesaplaşmalar sonucu yeniden doğabilecektir. Ortaya çıkan eserdeki güzellik ve estetik kaygıları özgürleştiği için, bu durum esere bakan kişinin deneyimleri ölçüsündedir. Kişinin iç dünyasının ve kültürel zenginliğinin ortaya çıkmasını sağlayan bu deneyimler, aslında tamamen

Sürrealizmdeki özgür düşünce kavramıyla, eşleşen bir durumdur. Bu durum, imgenin insan hayatına ne kadar hükmettiğinin de bir işaretidir.

İmgeleri neredeyse ikonlaştıran Charles Baudelaire, arzuları, düşleri, yanılısamaları etkisi altında bulundurma ve ele geçirme hırısı, kendi gözünü bürür. “*İmge Kültürüne tapınmak benim yegane, büyük. Primitif tutkum...*” diyen Fransız Şair Baudelaire’nin alegorik zekası, hayatın uyum içerisindeymiş gibi görünen yüzünü ve halihazırdaki düzenini parçalayarak fragmanlara ayırır. Etrafı sanki bir yıkıntıya çeviren sanat, bu haliyle yıkıcı bir hal alır (Artun, 2004, s. 34).

Freud’un psikanaliz yöntemlerini çıkış noktası olarak, ortaya çıkan bu sürrealist imgeler, bilinç dışı olarak değerlendirilir. Birçok psikoloğun üzerinde araştırmalar yaptığı, algı alanına girmeyen bu kavram, Freud’a göre, rüyaların kişideki dışavurumu olarak ortaya çıkmasıdır. Akıl ve mantığın değersiz olduğu, içgüdülerin ve bilinçaltı duyguların ön plana çıktığı bu kavramın temelinde, kişinin günlük hayatındaki deneyimleri sonucu oluşan baskı ve sorunlar yatmaktadır. Rüyalarda ortaya çıkan bu imgeler, aynı zamanda bilinçaltının da bir göstergesidir. Bazı durumlarda, hayatın normal akışı içerisinde olan, fakat algılayamadığımız bazı sorunlar, rüyada karşımıza çıkar. Bize yaşadığımız hayatla ilgili önemli ipuçları vererek, sorunlarımızı çözmeye yardımcı olabilir. Rüyalarda ortaya çıkan bu semboller ve imgeler hayatımızda önemli bir yere sahiptir. Fakat bu simge ve durumlar, birçok zaman açıklanamaz. Rüyalardaki imgeler, aynı zamanda birden çok anlam taşıyabileceğinden sınırsız çeşitlilik gösterir. Bu imgelerin, ortak kabul edilen anlamların dışında bir anlamı olabileceğini düşünürsek, imgeye yüklenen figürler de çoğalır. Bunun içindir ki, Sürrealist imgeler, alışlagelenin dışında, anlamsız, mekan ve zamanı olmayan imgelerlerdir. Bu durumun, her insan için farklı anlamlar taşıdığını da düşünecek olursak, Gerçeküstücülük kavramının ne kadar geniş bir alana sahip olduğunu görürüz.

Sanat eseri de, bu duyguların dışavurumunun bir sonucudur. Gerçeküstü olarak tabir ettiğimiz Sürrealizm akımı, özellikle bu tür duyguların ortaya çıkmasına sebep olan rüyalarla ilgilidir. Bilinçdışına yönelik gelişen bu akım, aynı zamanda sanatçıların da temel prensibi haline gelmiştir. Sanat eserinin çözümlenmesinde rol oynayan psikanaliz, Freud’un bu alandaki çalışmalarını temel alan yaklaşımlardır. Max Ernst ile başlayan bu yaklaşım, Andre Breton ile en üst seviyeye ulaşmıştır. Rüyalarla ilgili araştırmalarıyla,

Gerçeküstücülüğün temelleri olarak sayılan Freud'un çalışmaları, Ernst tarafından, Sürrealizm'in ilk dönemlerinde uygulanmıştır.

İnsanın günlük hayatta karşılaştığı görselleri, sanata imge olarak uygulaması, kişinin kültürel çevresiyle de ilgilidir. Nitekim sanat tarihine baktığımızda, sanatçının yaşadığı çevresel kültür içerisinden ortaya çıkan, farklı obje ve semboller, birer imgeye dönüşerek hayat bulmuştur. Bunlar bazı dönemlerde, haç, mezar, taş ve tapınak olurken, bazen de, hayvan figürleri ile mitolojideki insan-hayvan figürleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihin değişik dönemlerinde farklı imgelerle karşımıza çıkan sanat, bulunduğu zaman ve mekâna uyum sağlamayı en iyi başaran faaliyettir.

Modern sanata gelindiğinde ise, sanatın tanımının, sanatçının kendi ruh halini, duygu ve düşünceleriyle yansıtması olarak değiştiğini görmek mümkündür. Tarihin her döneminde, kendi gücünün yettiği oranda, özgür bir yapı sergileyen sanatçının, bu yapısındaki en önemli belirleyici rol, içten geleni ortaya koyma çabasıdır. Modern sanatta, izleyicide en çok merak uyandıran şey, içeriğinin soyut ve gerçeküstücü olmasıdır. Bunun temel nedeni ise, içerisinde kendinden çok az şey bulmasıdır. Çünkü sanatçı, dış dünyanın izlenimleri yerine, kendi içsel uzanımlarını aktarmıştır. Bu anlamda Çağdaş sanatın soyut resminde Kandinsky ve nesne tanımlamasında ise Duchamp, ezberleri bozan eserleriyle adeta yeni bir çağı başlattılar. Resimde kullanılan bu tip imgeler, aynı zamanda dönemin psikolojik ve sosyolojik durumunu da yansıtıyordu. Eserin dış görüntüsü gayet normal fakat seyirciye anlatılmak istenen sanatçının iç dünyasıydı. Sanatçının gözünde, yeni imgelere dönüşen bu anlatımlar, aslında rüya ile gerçek arasındaki karşıtlığın, sürrealist biçimde ortaya çıkmasıydı.

Fırtınalı bir değişim sürecinden geçen sanat akımları, 20. yüzyılda, dönemin hakim olduğu düşünsel gücü yansıtmaktan da geri kalmamışlardır. Teknik alanda yapılan, korkusuzca ve kural tanımaz değişiklikler ile dönemin zirvesini yaşayan sanat akımları, Kübizm ile, geleneksel resim kavramını aşarak, bilincin ötesine geçer. Bu anlamda en kayda değer bulgular, Dada ve Sürrealizmde oluşmuştur. Dada, kendisini kısmen de olsa, Birinci Dünya Savaşı'na neden olan bilinçaltındaki düzensizliğin sebebi olarak görürken, Gerçeküstücülük ise, sanat ve bilim alanında kendini yetkin bir durumda görür (Hopkins, 2006, s. 17-18). Bu akımlar, her ne kadar modern sanat anlayışı içerisinde dünyanın ve teknolojinin nimetlerinden faydalanarak, topluma hizmet etme çabasında olsalar da, Dada ve Sürrealizmin temel amacı, savaşlar yüzünden

bozulan ve ruhsal çöküntüye uğrayan toplumsal düzeni yeniden tesis ederek, köklü bir şekilde, değiştirmek istedikleri dünyayı, özgürlüklerle donatmayı hedeflemektedir. Gerçeküstücülük, bu hedefi soyut anlamda gerçekleştirmeyi hedefleyen bir yoldur. Alışlagelen imge anlayışının, farklı biçimde görünmesini sağlamak olan gerçeküstücülük, bu anlayışın farklı bir anlayışla değiştirip, kendi anlayışını zorla kabul ettirerek karşımıza çıkmak ister. Var olan kültürel birikimlerin karşısına çıkacak kadar kendisine güvenen bu durum, gerçeküstücülüğün temel ilkesidir.

Sanatın içerisine fotoğrafın girmesi, dönemin sanat akımları üzerinde etkili olmasını ve sanatta farklı tekniklere kapı açmasını sağlamıştır. Bu anlamda Max Ernst'ın 1922 yılında "*Fatagaga*" isimli sergisiyle, fotoğrafla tanışan Andre Breton, fotoğraf ile otomatizm ilişkilendirmelerine dayanan eserler ortaya çıkarmıştır. İlişkilerinde sorunlar yaşamalarına karşın Breton, Ernst'a her daim derin bir saygı hissi duymuştur. Ernst için, Breton "*Günümüzün çalışan en görkemli saplantılarına sahip beyni*" ifadelerini kullanmıştır. Ernst ise yalnız kalan otomatizmin görsel anlam karışıklıklarını ve sürrealist yazınlara benzeyen, birbirinden kopmuş olan imgeleri bulmakla yetinmemiş, aynı zamanda, detaylı rüya resimleri yaparak elde ettiği şaşırtıcı işlevlikle, hem kendisi, hem de Sürrealizmin düşünce alanını genişletmiştir (Lynton, 172). Fotoğraf ve sinemayı da diğer sanat alanlarından farklı görmeyen Breton, bir çok kitabında sıklıkla fotoğraf kullanmıştır. Breton, fotoğrafın yüzeyini, önem taşıyan imgelerle dolu olarak düşünmüş, kitaplarında kullandığı illüstrasyonlarda, çizim kullanmayıp, yerine fotoğraf kullanmayı tercih etmiştir. Breton "*Ve hiçbir kıymeti olmayan bütün kitaplar çizimlerle İllüstrasyonu duruduracaklardır. Ve ne zaman sadece fotoğraflarla görüneceklerdir?*" diyerek, İmgenin gelecekteki gücünü doğrulamıştır. Sinemaya da ilgi duyan Breton, "*La Revolution Surrealiste*" dergisine Max Ernst, Marcel Duchamp ve Man Ray ile birlikte değerlendirmeler yaparak yazmıştır. Kendi kolajlarında da fotografik imgeler kullanan Breton, fotoğrafın önemini vurgulamıştır (Krauss, & L'Amour, 1985, s. 15,19).

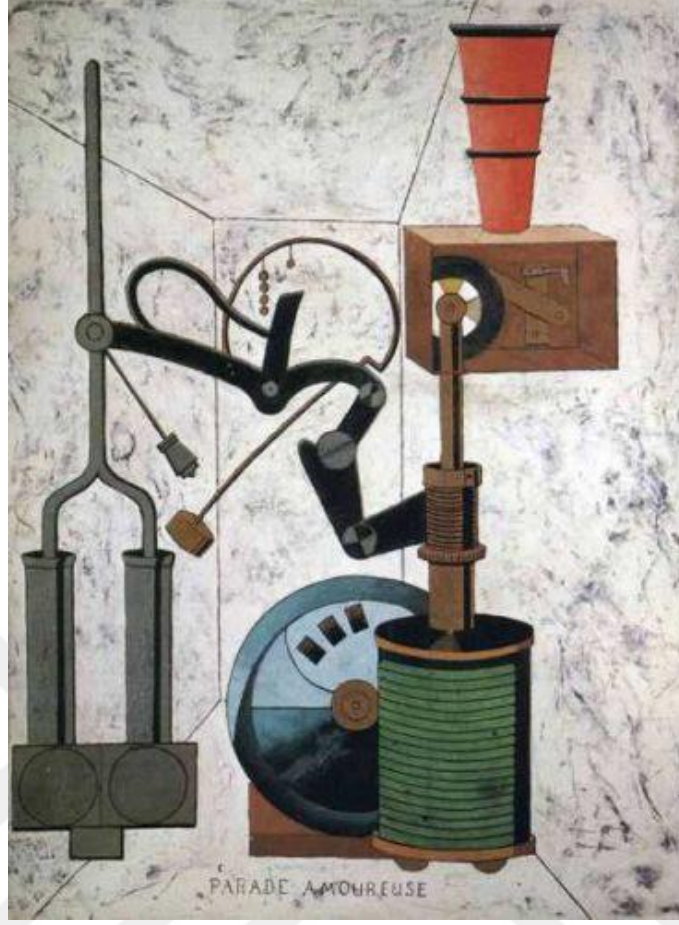
4.3. DADA ve KOLAJ İMGESİ

Milattan önceki zamanlara dayanan kolajın, tarihsel serüveni sanat formu içerisine Kübizm'le girmiş ve etkisini günümüzde de birçok sanat alanında sürdürmeye devam etmiştir. Gelişim dönemini, kendisine karşıt olan gelenekçi düşüncelere rağmen sürdüren kolaj, resmin gelenekçi dinamiklerini yerinden sarsmaya artık hazırdır. Kolaj;

sanatın tarihi gelişimi içerisinde, Birinci Dünya Savaşı sonrasında toplumsal ve kültürel olayların, bazı sanatçılarda oluşturduğu farklı düşünce guruplarının, sanat eserlerinde uyguladıkları önemli tekniklerden olmuştur. Uygulayıcısı olduğu sanatçıların ve dahi guruplarının birer tarzı haline gelen kolaj tekniği, bazı dönemlerde sembolleşerek etkisini hissettirmiştir.

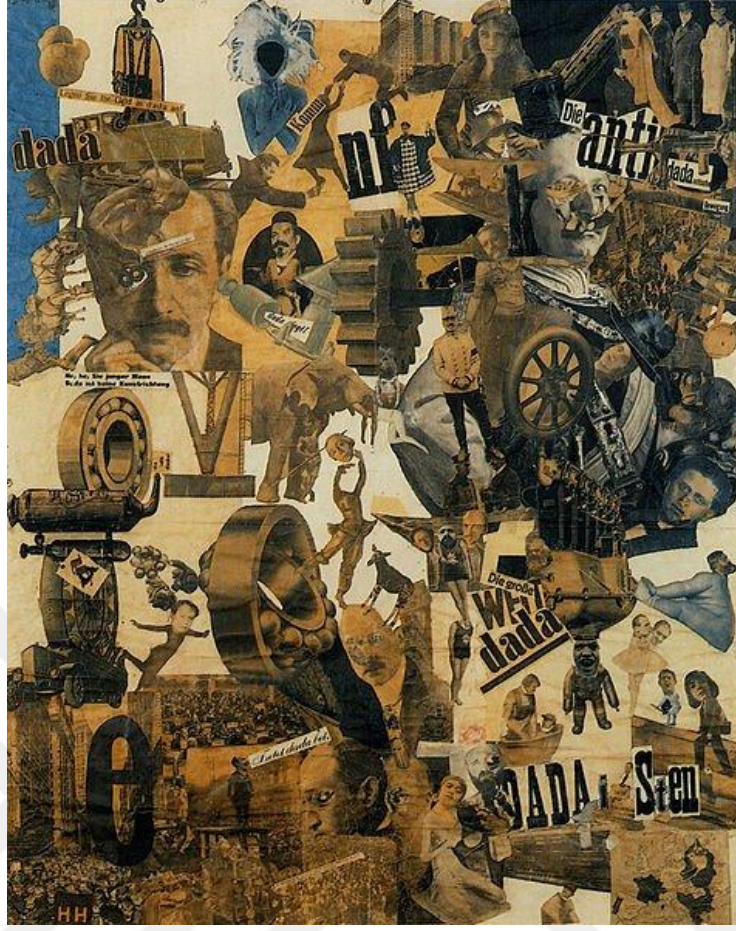
Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen toplumsal algılar, artık sanatın da sorgulanmasına sebep olmuştur. Sebebinin kökeninde savaş karşıtlığı olan Dada hareketi ile, ahlak, mantık ve sanatsal tüm kavramlar yeniden sorgulanır hale gelmiştir. Plastik sanatlarda da etkisini gösteren bu değişim, resim düzleminde farklı yöntem ve arayışlarla kendini form arama çabasına sokmuştur. Daha önce de resimde uygulanmış kolaj tekniği, artık Dada sanatçılarına ilham kaynağı olacak ve sanat dünyasında etkisini hissettirecektir.

Kübizm'in yapısalcı duruşuna karşı olarak, Dada hareketiyle kullanımı yaygınlaşan kolaj, yeni yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Bu yapısıyla Dada, gerçekliği bozguna uğratarak, mantık dışı ve saçma tavırlarıyla, farklı bakış açısı sunmuştur. Bu özellikleriyle mekan ve zaman gibi ilkeleri yok ederek antiart denen, sanat karşıtı durumu ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde ön plana çıkan Kurt Schwitters, kolaj alanında ön plana çıkan isimlerdendir. Schwitters'ın, "Merz" adındaki bu mekânsal yapıtları, genelde atık maddeler oluşturuyordu. Bir taraftan anlamını yitiren bu atık maddeler, Merz yapıları olarak hayat bularak değer kazanmıştır. Sanatçının, tamamen kendi bireysel girişimleriyle ortaya çıkan bu çalışmalar "Merzbau" adını verdiği mekânsal düzenlemeler, bu alanın en iyi örneklerindedir.



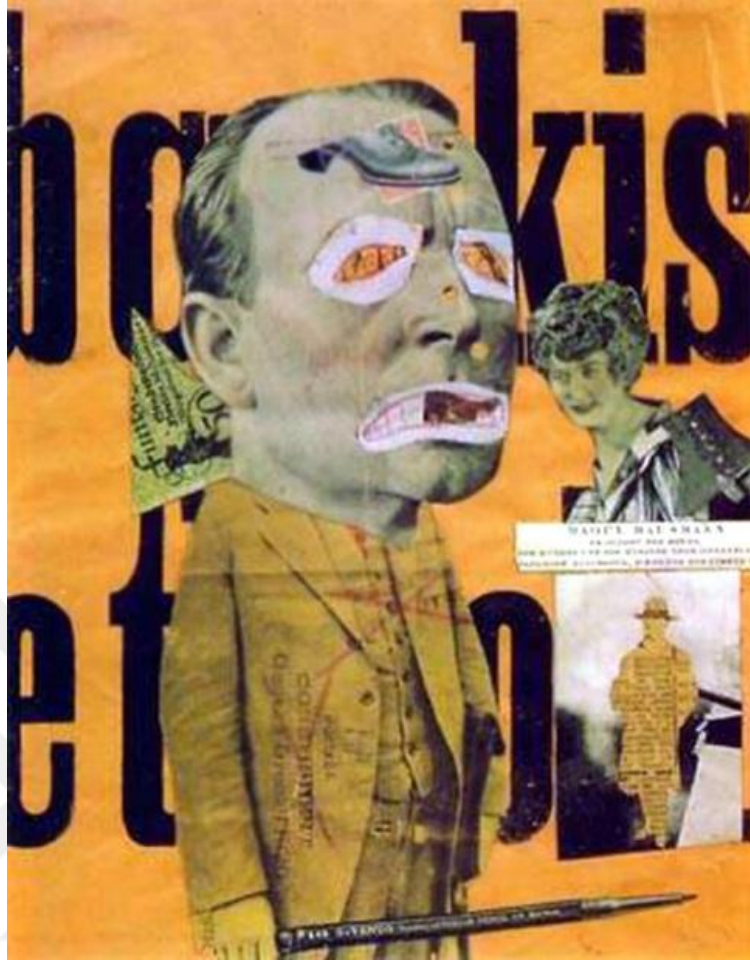
Resim 4.1. Francis Picabia, Aşk Geçidi, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 72x95 cm, 1917

Endüstrinin, insan hayatına girdiği bu dönemde, Dadaist tarzda kolaj tekniğini uygulayan sanatçılardan biri olan Francis Picabia "*Aşk Geçidi*" (Resim 4.1.) isimli çalışması akla gelmektedir. İnsanların zamanlarının çoğunu geçirdikleri fabrikalarda, makinelerin arasında yaşanan aşk, sevgi, arkadaşlık, dostluk ve bunun gibi birçok duygusal bağın, yine makinelerle anlatıldığı düşünülmektedir.



Resim 4.2. “Hannah Höch”, “Almanya’da Mutfak Bıçağıyla Kesilen Son Weimar Bira Göbeği Kültür Çağı”, Fotomontaj, Kolaj Karışık Malzeme, 114x90 cm, 1920

Dada sanatçılarından olan Hannah Höch, yaptığı kolaj çalışmalarında toplumun ortak değerlerine vurgu yapmıştır. Kâğıt parçalarını ve gazete resimlerini ustalıkla bir araya getiren sanatçı, “Almanya’da Mutfak Bıçağıyla Kesilen Son Weimar Bira Göbeği Kültür Çağı”(Resim 4.2.) isimli çalışmasında, bazen birbiriyle uyum sağlamayan parçaları, resim kurallarına uymadan bir araya getirerek, bazen de çalışmanın içerisine gizlediği slogan ile vurgulamak istediğini başarmış bir Dada öncüsüdür.



Resim 4.3. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, Fotokolaj, 32x23.5 cm, 1919

Berlin Dada'sının kurucusu sayılan Raoul Hausmann, "*Sanat Eleştirmeni*"(Resim4.3.) ismini verdiği kolaj çalışmasında, biçimi bozmayı denemiş, orantısız vücut ölçüleri ile desteklenen anlatım, yazı fontlarıyla da desteklenmiştir. Aynı zamanda estetik kaygıdan yoksun olan bu çalışma, figürün üzerindeki takım elbise ile politik bir imge halini almıştır. Kulağın arkasındaki para ise, büyük bir kafa ile betimlenen siyasi imgenin, gücüne, gönderme yapmaktadır. Figürün elinde tıpkı bir silah gibi tuttuğu, kılıç formunda bir kalem ise, savaşın saldırgan ve acımasız yönünün bir ifadesidir.



Resim 4.4. “Johannes Baader” “İsa’ya 14 Mektup Kitabının Yazarı Evinde”, Fotomontaj, 1918-1919

Dada hareketinin üyelerinden olan Johannes Baader, o dönemlerde anlamsız sözcüklerle “Soyut Şiirler” yazan, gürültü makinaları buluşları ile, önce Almanya’nın, daha sonra dünyanın cumhurbaşkanı olarak ilan etmiştir (Bozkurt, 2013, s. 64). Baader’in bu davranışları ve olumsuzluklar, zaman zaman toplumsal kargaşalara ve tepkilere sebep olmuştur. Bütün bu olumsuz durumlar içerisinde bile Baader, ileri teknoloji ürünü olan modern çalışmaları, ekspresif tarzdaki kübist denemeleri ve foto-kolaj çalışmaları ile kendisinden bahsettirmeyi başarmıştır(Resim 4.4.). Almanya’nın farklı kentlerinde de Dada kendini göstermiştir. Hanover’de, kendi tarzında kolajlar yapan Kurt Schwitters varken, İngiliz işgali altında olan Köln’de de, Alfred Grünwald ve Max Ernst, Dada’yı temsil etmişlerdir. 30 Haziran- 25 Ağustos 1920 tarihleri arasında Berlin’de gerçekleşen, “Birinci Uluslararası Dada Fuarı” Dadaizm’in dünya çapında ses getirdiği, hem de sonunu getiren bir etkinlik oldu. Bu etkinlikteki sergide,

iki yüzü aşkın eser, nesne ve çalışma sergilenmiştir. Sergi alanındaki duvarlara, “*Dada Devrimci Proletaryanın Yanındadır!*” yazılı sloganlar ve fotomontajlar asılıdır. Yukarıdan, içi doldurulmuş alman üniformalı bir asker, kafasının yerinde plastik domuz başı giydirilmiş şekilde asılmıştır (Erden, 2016, s. 223).

Dönemin, sanatta şok etkisi yapan eserleriyle kendini gösteren Marcel Duchamp, gelenekçi düzeni hiçe sayan, görsel estetiği reddeden anlayışı ile, sanatın oluşumunda önemli bir role sahiptir. Zor olanı başararak, Mona Lisa’ya bıyık çizmesi, ani ve kökten değişikliklerle, farklı biçimlerde sunduğunu, bir sanat eseri olarak, hem de dünyaya kabul ettirmeyi başarmıştır. Marcel Duchamp’ın, “*Pisuvan*” çalışması, üzerinde yapılan basit ama etkili değişiklikle yeni bir form ve anlam kazanmıştır. Louis Aragon’a göre, kolaj resmin ötesinde ve fotoğrafla bir bağı yoktur.



Resim 4.5. “Man Ray”, “Rayoraf”, Fotogravür, 1931

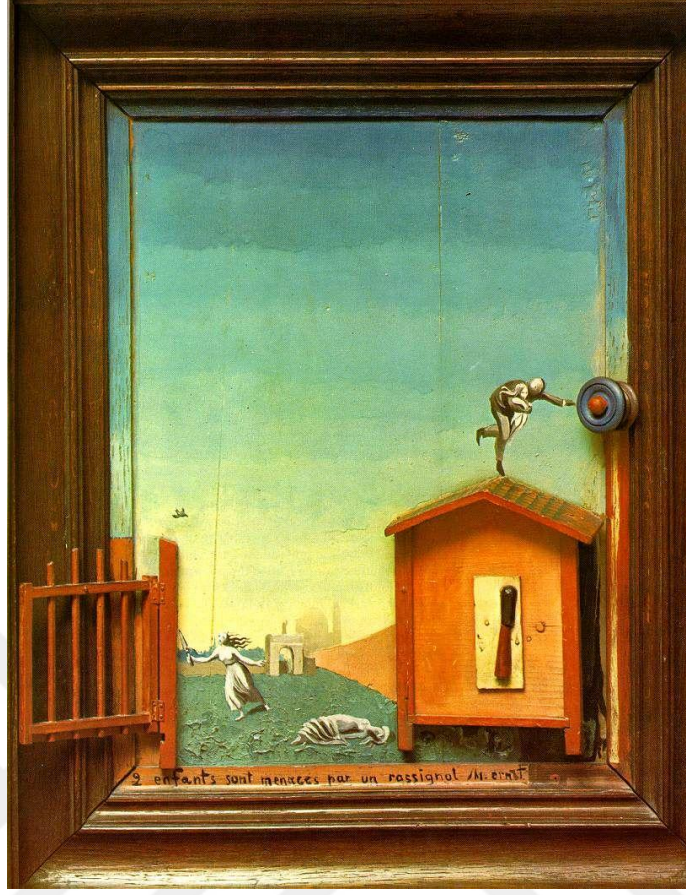
Çeşitli formların (tel bobini, raptiye, dairesel formlar, nesnelere vb.) kamera kullanılmadan, duyarlı bir kâğıdın üzerine yerleştirilmesi sonucu, doğrudan ışığa maruz bırakılarak, elde edilen fotoğraflık görüntüler (Resim 4.5.) “*Rayograf*”lar, Man Ray’ın, ilk soyut fotoğrafları sayılır. Tekniği reddeden Ray, bu “*Rayograf*”ları bile kolaj olarak değerlendirir (Tükel, 1997, s. 1540). Christian Schad’ın Dada dergisinin 7. sayısı “*Dadphone*”daki “*Fotogram*”ları ise, Ray’ın “*Rayograf*”larını hatırlatan, soyut fotoğrafın ilk örneklerinden sayılır (N.A. Artun, & A. Artun 2018, s. 204).

4.4. SÜRREALİZM VE KOLAJ İMGESİ

Türkçe karşılığı, Gerçeküstücülük olarak bilinen Sürrealizm, Dadaist sanatçılardan ayrılan bir grup tarafından şekillenmeye başladı (Erden, 2016, s. 223). Bununla beraber Andre Breton, 1924 yılında kaleme aldığı Sürrealist Manifesto'da, Sürrealizm'i katıksız bir ruhsal otomatizm olarak tanımlayan bir ifadeye yer vermiş ve böylece Sürrealizm bir akım haline gelmiştir.

Kolajın gelişimi, aynı zamanda, gerçeküstücülüğün, pasiften aktif doğaya doğru genel bir eğiliminin belirtisidir. Aslında, kolaj oluşturma süreci oldukça basittir. Sanatçıların dikkati ilk olarak tek bir nesneye manyetik olarak çekilir ve daha sonra, önyargısız bir biçimde, ilk önce şiirsel bir şok üretilir ve Sürrealistlerin takdir ettiği bu muhteşem kalitenin, hayal gücünü tatmin eden başka bir nesneye çekilmesi sağlanır. Ve bu da, tam olarak Sürrealist nesnelere nihayet oluşmaya başladığı durumdur. Orijinal Sürrealist nesnesi, (Breton'un, gerçekliğin yoksulluğuna ilişkin bir konuşmaya girişinde önerdiği gibi) nispeten basit, masum ve rüyalandaki sıklıkla karşılaşılan, şaşırtıcı bir nesneydi. Sembolik olarak işleyen daha sonraki Sürrealist nesnelere henüz, keşfedilmemiş, ancak, bu yüzden, akılla aktif, fakat rasyonel olmayan bir akıl yürütme süreci tarafından, oluşturularak, keşfedilmemiştir.

Giorgio de Chirico, birkaç yıl, büyümlü şekilde bir araya gelen ve terkedilen mekânlardan oluşan kolajlarını resmetmeyi sürdürmüş, daha sonra ise Salvador Dali, Rene Magritte ve bunlar gibi iyi sanatçılar Chirico'nun çalışmalarından ilham alarak yola çıkmışlardır. Bundan sonraki süreçlerde resmin içerisine fotoğrafın da girmesiyle Sürrealistler tarafından da benimsenen kolaj tekniği, kullanılarak fotomontajlar yapılmıştır (Tükel, 1997, s. 343).



Resim 4.6. “Max Ernst”, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, Kolaj, 1924

Max Ernst, 1921 yılından sonraki kısa bir dönemde frotaj (cilalama) denen; döşeme ve diğer yüzeylerin üzerine yerleştirilen kağıda kömür veya pigment yuvarlayarak elde edilen dokularla yeni imgelerin oluşturulmasıyla yapılan tekniği, resimde de uyguluyordu. Bir kaç yıl süren bu deneyimi, Ernst’a farklı imge deneyimleri kazandıracaktı. 1924’te “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”(Resim 4.6.) isimli Sürrealist çalışmasının resim bölümündeki anlaşılma ve düşsellik, resme yapılacak yorumu güçleştiren durumların başında gelmektedir. Resim dışı malzemenin boya ile bir araya geldiği bu çalışma; Ernst’ı, çalışmanın bütünü kapsayan ve yoruma dayanan ifadeleriyle, farklı malzemeleri içeren bir yöntem kullanarak, yeni imgeler arayışına giren bir sanatçı konumuna taşımıştır (İnatçı, 2013, s. 144).

Max Ernst, Sürrealizm’in diğer bir temsilcisi olan Rene Magritte için, “Boyayla Kolaj Yapıyor” demiştir. Kolaj etkisini resimlerinde kullanan Magritte’in, kullandığı imgeler bazen üst üste yapıştırılmış, oyulmuş, ters çevrilmiş, tekrar edilmiş biçimdedir. Onun resimlerindeki maddesellik, sürekli olarak bir paradoks içerisindedir. Ernst ve

Magritte'nin dışında, Salvador Dali, Yves Tanguy, Joan Miro gibi sanatçılar da; kolaj yoluyla, bilinçaltını dışarı çıkarmayı deneyen sanatçılar arasındadır.

Sürrealizm'in sanat getirdiği, akım olmanın dışındaki en önemli katkısı kuşkusuz, akıl dışı imgelerin temel kavramlarını geliştirerek, sanata farklı bir gerçeklik kazandırmaktır. Bugün eski bir sanat eserine bakıp, yeni gerçeklikler görebiliyorsak, bunu Sürrealist sanatçıların yazılarına borçluyuz. Bu yazılardan en dikkat çekiçi olanı Max Ernst'a ait 1939 tarihinde yazdığı "Kolaj Mekanizması Nedir" yazısıdır. Çünkü; kolaj ilk olarak Kübizm içerisinde kullanıldığında, akla Gerçeküstücülüğü getirmemiştir. Bilimsel bir gerçeklik olarak görülen kolaj, sanatsal açıdan kayda değer bir açılım olmuştur. Temelinde birbirinden bağımsız ve alakası olmayan nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kolajın buradaki amacı; akıl ötesini, bilinçaltını ve rüyaların mantığını gündeme getirmektir (Erzen, 2014, s. 34-35)

4.5. DADA VE SÜRREALİZM ANLAYIŞINDA KOLAJ İMGESİ

20. yüzyıla gelindiğinde, sanatta özgürlüğü çağrıştıran imgelerin yeni biçimleri ortaya çıkmıştır. Savaşın ve toplumsal şiddetin sebep olduğu insanlardaki bu özgürleşme isteği, sanat alanlarında kendini iyiden iyiye hissettirmiştir. Bu sebepleri araştıran sanatçılardan Miro'nun sanatında olduğu gibi, sanatçı, evrensel değerlerin özgür imgelerini bulmaya çalışmıştır.

Kolaj denince akla ilk gelen, modern imgedir. Bunlar, Ernst'ın kolajları gibi, yeniden bir bütün oluşturabilecekleri gibi, Picasso'nun kolajları gibi, süregelen işlevlerini sürdürmeye devam etmiştir. PopArt'da, çizgi film karakteri, film yıldızlarının imgeleri gibi tüketim malzemeleri çoğaltılıyordu. İmgenin tek olması fikrine karşı olarak, seri halde ve tek seferde aynı imgenin birden çok kopyası, yapılan eserde sunuluyordu. Bu durum, kavramsal çalışmaların, sadece görsel imgelerle değil sözel imgelerle de ifade edilmesi şeklinde sunulmuştur. Böylece klasik imgeleme yöntemlerinin dışında farklı arayışlar başlamıştır (Bayav, 2009, s. 113).

Yapılan, iki boyutlu yüzeydeki imgelerin dışında, video ve sinema sanatı ile yapılan imgesel yerleştirmelerde karşımıza çıkmaktadır. Tabii bu durum, sanatçının uygulama süresince, kendi duyum ve algısı çerçevesinde kullandığı sanatsal malzemelerle de farklılıklar gösterir. Fakat bu durumdaki imgelere, benzerlik yönü ile baktığımızda, çağdaş sanattan uzak olduğunu fark etmekteyiz. Bunlar yine, sanatçının

duyum, algı ve uygulama sürecine tabi olmakla birlikte anlam katmanları ve malzemeleri itibariyle farklılaşmıştır. Ancak imgeyi benzerlik yönüyle ele aldığımızda bu görüntü imgelerine çağdaş sanatta pek yer verilmediği görülür.. *“Görüntülerin/imgelerin sonu çok daha ziyade arkamızda kalmış olan bir tarihsel projedir; sanatın modernleşmesine ilişkin, 1880 ile 1920 arasında, yani sembolizm ile konstrüktivizm zamanları arasında yaşanmış olan bir vizyondur. Nitekim bu dönem, görüntülerden/imgelerden kurtarılmış bir sanat projesinin çeşitli tarzlarda kendini ortaya koyduğu dönemdi”*(Rainciere, 2008, s. 22).

Dada'dan sonra bir müddet dinlenme sürecine giren bu duygu yoğunluğu hareket, Sürrealizm ile beraber hareketin değişmez teknikleriyle kendisini göstermeye başlamıştır (Tansuğ, 1990, s. 8). Nesnelere kolaj ve deney yapma sürecinde ise, obsesif imajların (bayan terlikleri, saatler, kuşlar, piyanolar, çocuk eldivenleri, vb.) sürekli karakteri ile yeniden ortaya çıkma eğilimi gösteren bazı şeylerin, olağanüstü bir değere sahip olduğu bulunmuştur. Bu safhada; belli belirsiz ve güçlü duygusal akımlar uyandırmaya eğilimli imgeler, kolajın ya da Sürrealist nesnesinin ortaya çıkması için gerekli olan her şey, saplantılı imge düşüncesini, düşüncenin ve arzuların görünürdeki görüntüsünü oluşturacak şekilde düşünmekten ibarettir. Böylece kolaj uygulamaları, aklın, akıldışı süreçlerini sömürmek için, diğer farklı sürrealist tekniklerin keşfine yol açmıştır. Örneğin, anatomik veya fiziksel gösteri için plakalar içeren bir katalogun sayfalarının üzerinde, kolaja materyal aramak için göz atarken, çelişkili görüntülerin, halüsinasyonların, art arda, birbirine yakın imgeler elde ettikleri ve bu görüntüleri çok saçma olacak şekilde birbirine uzak oldukları tespit edilmiştir. Bu imgeler, kendilerine, yeni bir bilinmeyene ulaşmak için uygun olmayan yüzeyler ortaya çıkarmıştır. Bu yüzeylerin üzerine resim, boyama ya da karalama olarak nitelendirilen farklı tekniklerle, manzara, çöl, gökyüzü, jeolojik bir zemin, ufku ifade eden düz çizgi gibi, sabit bir görüntü çizmek yeterlidir. Bütün bunlar, en gizli arzularımızı ortaya çıkaran, sıradan, dramatik bir reklam sayfası gibi olmuştur.

Dada'nın rastlantıya dayanan ve mantıksızlığını ilham alan, fakat Dada gibi sanatı reddetmeyen Sürrealizm akımında kolaj tekniğine çokça rastlanmaktadır. Daha önce Dadacı olan Max Ernst ise, Sürrealizm'in önde gelen öncülerinden ve kolaj denilince ilk akla gelen isimlerinden olmuştur. 1920'de başladığı kolaj çalışmaları; Braque ve Picasso'nun *“Papier Collage”* çalışmalarından farklı olarak şiirsel bir gerçeklik içerir.

Kübizm; gerçeği sistemli bir yapısalcılıkla kurmaya çalışırken, Ernst; bilinçaltının bilinmeyen yönlerini temel alan, şiirsel bir anlatım kurduğu, düşsel bir dünya kurmayı hedeflemiştir. Kurulan bu dünyada; kocaman bir hangarın içerisinde, Rafael'nin melekleri ile, niçin orada oldukları belli olmayan bir kuğu buluşabilir. Ernst izleyiciye, nedensellik bağlarını, gerçeğin mantık dünyasında bulamayacağı yabancı evreni; sanki çok doğalmış hissi vererek, kendi günlük yaşantısına uzaktan bakmasını sağlayarak, var olmanın gerilimini yaşatır. Ayrıca Max Ernst, sahip olduğu edebi yönünü, kolaj tekniği ile birleştirerek; Yüz Başlı Kadın, Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası, Bir Mutluluk Haftası ve Yedi Kapital Element gibi, kolaj şeklinde romanlar yapmıştır.



SONUÇ

İmgenin tarih öncesi dönemlerden gelmiş olması, insanların görsel imgelerle anlatım yöntemlerini, yazıdan önce ve daha iyi bildikleri ortaya çıkmaktadır. İlk bin yılın yarısına kadar, görsel imgelerle anlatım yöntemleri, hem kısıtlı hem de belirli kesim ve çevrelerin hakimiyeti altında olmuştur. Bu dönemlerde insanların imgeleri görebilecekleri yerler; kilise ve tapınaklardır, buralar ise dönemin egemen devlet güçlerinin elindeki alanlardır. Bu alanlar aynı zamanda, halkın görebileceği tüm resim, heykel, mozaik vb. sanat eserlerinin de bulunduğu yerlerdir. Sanat ve sanatçının, adeta gücün esareti altında olduğu bu dönem, daha ne kadar sürecektir?

15. yüzyıla gelindiğinde sanat ve sanatçı kavramlarından uzak tutulan halk, zamanla sanatçıları üreten bir sınıflaşmaya doğru gidecektir. Ressam babanın çocuğu ressam, demirci olan babanın çocuğu demirci... vb. Kimse, bir duvar ustasının çocuğundan sanatçı olmasını, bırakın beklemeyi, aklından bile geçirmiyordur. Bu arada gelişimi, ağır ve emin adımlarla ilerleyen imge, hissettirmeden kitlelere ulaşmaya devam edecektir. Bu arada okuma ve yazma oranının düşük olduğu bu dönemde imge, bir eczacının tabelasında; havanla tokmak, han tabelasında; fıçı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. 17. yüzyılda Litografinin icadıyla yaygınlaşan imgeye, rengin dahil olması, imgede yeni bir dönemi başlatmıştır. Oluşumu, sistematik bir zihinsel süreç gerektiren imge, artık sanat alanına hükmetmeye hazırdır. 19. yüzyılda popüler kültürün de etkisiyle imge, seri üretimlerin hız kazanmasıyla, kendini sanatın merkezinde, bir tabloya hayat verirken karşımıza çıkmaktadır.

Sanattaki bu hızlı yükseliş, 20. yüzyılın sanat anlayışı, dünya üzerindeki toplumsal olaylar, savaşlar ve insanların bütün bu olanlara verdiği tepkiler, her şeyde olduğu gibi sanatı da derinden etkileyerek, imgenin oluşum sürecinde bir takım değişikliklerin olmasına sebep olmuştur. Farklı yöntem ve tekniklerin oluşturduğu bu oluşum sürecine, fotoğraf ve videonun girmesi, resimde farklı arayışları beraberinde getirmiş, özellikle anlık görüntülerin farklı imgelerle ifade edilmesine imkan sağlayan, algısal imgeler ön plana çıkmıştır. Sanatta, -izm'li süreçlerin popüler olduğu bu dönemlerde, artık imgeler, yalnızca kendini ifade eden bir nesne haline gelmiştir. Kübizm'le birlikte resme, boyanın dışında malzeme ve nesnelere yapııştırılması, sanatçının hayal dünyasını resmin içerisine dahil etmiş, farklı imgelerin bir araya

gelerek yeni yeni imgeler oluşmasını sağlamıştır. Kolaj adı verilen bu teknik, ilerleyen süreçte, birçok sanatçı ve akımın ilham kaynağı olmuştur.

Modern sanatta, imge oluşturma sürecinin en önemli tekniği haline gelen kolaj, 20. yüzyılda bir çok sanatçı topluluğu tarafından uygulanmıştır. Öte yandan düşüncelere varlık katan sanat, kolaj tekniği ile birlikte evrensel değerlerin imgelerini arama çabası içerisine girmiştir. İşte tam da burada İmge oluşunda kolaj kendini göstermiştir. Klasik resim anlayışındaki kavramlara ve geleneklere karşı olan kolaj, bir çok sanatçının, çalışmalarında modern sanatı kendi üsluplarıyla, seyirciye ifade etme imkanı vermiştir.

Birinci Dünya Savaşı ile başlayan şiddet, sanat alanlarının daralmasına, sanatçıların özgür alanlara sürüklenmelerine neden olmuştur. Bu süreçte, sanat ve sanatçıya sahip çıkan ülkeler ilgi görmüş, bu sayede sanat mekanları bu ülkelere taşınarak, sanatçıları da bir araya getirmiştir. Bu bir araya geliş, temelinde savaş karşıtlığı olarak başlayan Dada hareketini oluşturmuştur. Adını Fransızcadan alan Dada, savaştan sonra toplumda değişen algıları sorgulayarak, bu değişikliği sanata yansımaları resimde uygulanan farklı yöntemlerle ortaya koymuştur. Böylece daha önce resimde uygulanan kolaj, Dada sanatçılarının vazgeçilmez ilham kaynağı olmuştur. Marcel Duchamp ve Kurt Schwitters bu dönemin belirgin sanatçılarıdır. Resim düzlemindeki formu yok ederek, izleyiciye kafa karıştıran imgeler sunan Dada, bunu yağlıboya yerine kağıt, tahta vb. materyallerle yaptığı kolaj çalışmalarıyla başarmıştır. Estetik kaygılar dışında üretilen bu imgeler bir yandan mantığı reddederken, diğer yandan, kaosu, yıkıcılığı ve akıldışılığı, sanatsal bir ifade biçimi olarak görmüştür. Gerçekliği yıkarak, saçama ve mantıksız imgeler üreten Dada, mekan ve zaman gibi temel ilkeleri de hiçe sayarak adeta sanat karşı bir duruş sergilemiştir. Amacı, her türlü fikri alaya almak olan Dada'nın nihilist tavrı, kendi içerisinde ayrılıkları ve beraberinde yeni fikirlerin oluşmasına sebep olmuştur. Dada ifadesinin, olumsuz ve uyumsuzlukla eş değer kabul edildiği bu çıkmazından kurtulmak için çaba sarf eden bazı sanatçılar, Dadaist olmaktan vazgeçerek farklı arayışlara girmişlerdir. Bu geçiş döneminde Max Ernst'ın fatagaga kolajlarında oluşturduğu gerçek dışı, gizemli ve şaşırtıcı imgelere, edebi bir anlam yüklemesi Sürrealizm'in gelişini göstermektedir. Dada'nın sıkı sıkıya bağlı olduğu olumsuz unsurlar değişime uğrayarak, pozitif bir sapma eğilimi göstermiştir.

Dada hareketinin, şimdiki şekliyle Sürrealizm'e dönüşüm sürecini, farklı yöntem ve tekniklerle oluşturan Sürrealist sanatçılar, imge oluşturma sürecinde; alışkanlıklar, ahlaki kaygılar, hayaller, rüyalar ve bilinçaltı teknikler gibi temelini düşüncenin oluşturduğu bir yol izlemişlerdir. Birçok kelimenin bir araya gelerek anlatamayacağı karmaşık ifadeleri, yüksek kaliteli kolaj imgeleriyle anlatım becerisine sahip olan Gerçeküstücülük, akıldışı imgenin gerçek düzenlemesine yani rüya eylemine bir yönelme içerisindedir. Böylece rüyalar gerçeküstücü bir biçimde sürrealist resim imgelerine taşınırken, somut olarak da nesnel bir hale gelir. Yarı hayali imgelerle dolu olan sürrealist nesnesi, birtakım değişikliklere uğrayarak arzu ve isteklerin görünür biçimlerini, bilinçli ve bazen de kasıtlı bir şekilde değiştirerek gerçektışı imgelerle karşımıza çıkarmaktadır. Temel prensibi, birbiriyle alakası olmayan nesnelere bir araya gelmesi olan kolaj, aklın ötesini, bilinçaltının ve rüyaların mantığını Sürrealist imgelerle seyirciye sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”. İstanbul: Sev Yayıncılık.
- Aslan, R. (2016). Max Ernst’in Resimlerinde “Orman” İmgesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), (1-10).
- Altay, A. B. (2004). *Dadaizm. Ders Belgeği Kapsama Alanında Öğrenci Araştırma Yazıları*. İstanbul. Marmara Üniversitesi.
- Ana Britannica*. (1993). Cilt 13. İstanbul: Ana Yayıncılık. (435)
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı.*,(A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 34.
- Artun, N. A., & Artun, A. (2018), *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları, 398.
- Artun, N., A., Artun, A., (2018), *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları, 204.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*, Birinci Basım İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayav, D. (2009), *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Edirne: 11(2), (105-122)
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık, 64.
- Breton, A. (1997). *Manifestoes of Surrealism*. Richard Seaver, Helen R. Lane (Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Çetişli, İ.(2006). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 137-143.
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. (O.Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 28
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul: Hayalbaz Yayıncılık.
- Erden, E.O. (2016), *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ergüven, M. (2000a). Marcel Duchamp, Sanarşist. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (75), (123).
- Ergüven, M. (2000b), Marcel Duchamp, Sanarşist. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Sayı, (75), (121).

- Erzen, J. N. (2014). Dünden Bugüne Sürrealizm. *Sanat Dünyamız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Sayı:140) 34-35.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*, (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gökçöl, T. (1993a). Gelişim Hachette. *Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*. Paris: İnterpres Basım ve Yayıncılık, (1) ,(271, 272).
- Gökçöl, T. (1993b). Gelişim Hachette. *Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*. Paris: İnterpres Basım ve Yayıncılık, (3), (1030-1031)
- Gökçöl, T. (1993c), Gelişim Hachette. *Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi*. Paris: İnterpres Basım ve Yayıncılık , (4), (1186, 1403)
- Gözen, S. (1978). Sanatın Kudretti.*Sanat Dünyamız*. İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları*, (14), (37,38)
- Hille C., Stodland İ., Buhler, Kaeppele ve Buchhloz. (2012). *Sanat*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstüçülük*. Ankara: Dost Yayınları, 17-18.
- İnatçı, Ü. (2013) *Bakışma: Yapıt Okumaları*. Kıbrıs: Söylem Yayınları, (Genişletilmiş 2. Baskı), 146-147
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kırıçoğlu, O.T. (2002). *Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Öğrenmek, Yaratmak*. Ankara: Pegem A Yayınları, 173.
- Krauss, R., & L'Amour F. (1985). *Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 15,19.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları, 102, 103.
- Lynton, N. (2009a). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 150.
- Lynton, N. (2009b). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 155-156.
- Lynton, N. (2004c). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 176-177.

- Bernadac, M.-L., & Bouchet, P. (2006). *Picasso: Dahi ve Deli*. (C. İleri, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 63.
- Menestrier, C. F. (2000). Marcel Duchamp, Sanarşist, *Sanat Dünyamız*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,(75),(40)
- Murray, C. (2012), 20. *Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (S. Öncü, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık, 139.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata Giriş*, Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi, (50)
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. İstanbul: Versus Kitap.
- Richter, H. (1993). *Dada 1916-1966*, (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Birey Yayınları.
- Rona, Z. (1997). "Marcel Jango" Maddesi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt II). İstanbul: Yem Yayınları, 911.
- Sante, L. (2000). *Sanat Dünyamız* (Sayı 75). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 47.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011), *Sanat Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 29.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011), *Sanat Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 172.
- Sürmeli, K. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, (Cilt 2), (Sayı 6).
- Tansuğ, S. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (2014). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, (s. 607)
- Turani, A. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi Resim-Heykel-Mimari*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 519.
- Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları, (Cilt I), (s. 343).
- Tükel, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul Yem Yayınları, (Cilt III), (s. 1540)

Tükel, U. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları, (C III), (s. 1303-1304)

Yılmaz, M. (2005), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2013), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (Genişletilmiş 2.Baskı) Ankara: Ütopya Yayınları.



RESİM KAYNAK

Resim 1.1. Deniz, B. (2019, 9 Nisan). Fransa’da Lascux Mağarası[Blog Resmi],
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art- Lascaux- Magarasi.html>
(Erişim tarihi: 09.04.2019)

Resim 1.2. Okul Öncesi, Balık Çalışması, Kolaj
<https://www.eviminaltintopu.com/okul-oncesi-kolaj-calismalari/> (Erişim tarihi:
11.04.2019)

Resim 1.3. “Zeren Badar”, “Cep Telefonu Kafası”
<https://www.zerenbadar.com/hybrid-series> (Erişim tarihi: 11.04.2019)

Resim 1.4. Pazırık Kurganında bulunmuş aplike tekniğinde keçe örtü
<https://onturk.org/2011/03/09/pazirik-kurganlari/> (Erişim tarihi: 09.04.2019)

Resim 1.5. “Pablo Picasso “Hasır Sandalyeli Ölüdoğa” Tuval üstüne yağlıboya,
muşamba, halat, 29x37 cm, 1912
<http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso/hasir-iskemleli-naturmort/>
(Erişim tarihi: 07.04.2019)

Resim 1.6. “George Grosz, John Heartfield”, “Dada-merika” Kolaj, 1920
<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/german-dada-berlin-dada-art> (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 1.7. “Kurt Schwitters”, “Nasıl İsterseniz” Kolaj, 1946
<https://www.allpainter.com/kurt-schwitters/as-you-like-it-handmadeoil-painting-reproduction-254766.html> (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 2.1. Jean Hans Arp: <https://www.artribune.com/report/2016/10/mostra-jean-arp-terme-diocleziano-roma/> (Erişim tarihi: 03.09.2019)

Resim 2.2. Hans Arp, "Altın Kareler", "Şans Yasasına Göre Düzenlenmiş Kareler" Kolaj, 1917 <https://www.studyblue.com/notes/n/dada-midterm/deck/12723646> (Erişim tarihi: 06.04.2019)

Resim 2.3. Marcel Duchamp

<https://www.ecosia.org/images?c=en&p=0&q=marcel+duchamp>

(Erişim tarihi: 14.03.2019)

Resim 2.4. "Marcel Duchamp, "Pisuar", "Fountain" 1917 <http://articlesprove.info/newgmfwd-marcel-duchamp-surrealism.html> (Erişim tarihi: 06.04.2019)

Resim 2.5. Marcel Janco <http://www.dada-companion.com/janco/>

(Erişim tarihi: 22.03.2019)

Resim 2.6. "Tristan Tzara'nın Şiir Yapıtlarına Yaptığı Afiş", 1918

<https://www.walmart.com/ip/Modern-art-representation-Dada-Marcel-Janco-common-rendition-Romanian-name-Marcel-Hermann-Iancu-last-name-also-Ianco-Janco-Iancu-Romanian-Israeli-vis/268232420> (Erişim tarihi: 26.03.2019)

Resim 2.7. "Tristan Tzara'nın Portresi", Kolaj, 1919 <https://thebestphotos.eu/1-horizon-ovipare-marcel-janco.html> (Erişim tarihi: 26.03.2019)

Resim 2.8. Marcel Janco. "Mucize", Kolaj

http://68.media.tumblr.com/tumblr_m9m3wr0VIF1r9j6pro1_500.jpg (Erişim tarihi: 26.03.2019)

Resim 2.9. George Grosz <https://photosgratuite.eu/poet-anarquista-pintura-george-grosz.html> (Erişim tarihi: 27.03.2019)

Resim 2.10. George Grosz “Mutsuz Mucit August Amca’yı Unutma” , Kolaj, 1919 <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-makine-insanlari/2987> (Erişim tarihi: 27.03.2019)

Resim 2.11. George Grosz. “Daum Mayıs 1920’de Ukala Robotu George ile Evlenir, John Heartfield Bundan Çok Mutludur”, Kolaj, 1920 <https://deskgram.net/explore/tags/br%C3%B6hanmusem> (Erişim tarihi: 27.03.2019)

Resim 2.12. “Man Ray” <https://www.biography.com/people/man-ray-9452778> (Erişim tarihi: 27.03.2019)

Resim 2.13. “Man Ray”, “Hediye”, Kolaj-Nesne, 1921 http://www.davidcarrsmith.co.uk/D-WW_20C-ART+AD1.htm (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 2.14. “Kurt Schwitters” <https://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html> (Erişim tarihi: 28.03.2019)

Resim 2.15. “Merzbau”, 1936 <https://www.dadart.com/dada-media/Schwitters-Merzbau-p.jpg> (Erişim tarihi: 28.03.2019)

Resim 2.16. Kurt Schwitters “Soylu Bayanlar İçin İnşaat”, Kolaj, 1919 <https://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html> (Erişim tarihi: 28.03.2019)

Resim 3.1. “Dada Manifestosu” , Kapak, 1918 <https://www.egetelgraf.com/dada-dosyasi-1-sanata-karsi-olan-bir-sanat-anlayisi-dada.html> (Erişim tarihi: 30.03.2019)

Resim 3.2. “Max Ernst” <https://www.max-ernst.com/biography.jsp> (Erişim tarihi: 30.03.2019)

Resim 3.3. Max Ernst “Çin Bülbulü”, Kolaj, 1920

<https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/tanrisiz-ve-otoritesiz-sanat-dada/>

(Erişim tarihi: 29.03.2019)

Resim 3.4. “Max Ernst”, “İşte Her Şey Hala Yüzüyor”, Kolaj, 1920

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060>

(Erişim tarihi: 29.03.2019)

Resim 3.5. “Giorgio de Chirico”

<https://www.masterworksfineart.com/artists/giorgio-de-chirico/biography>

(Erişim tarihi: 31.03.2019)

Resim 3.6. “Giorgio de Chirico” “Endişeli Yolculuk”,1913

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/intl-avant-garde/v/moma-dechirico-anxiousjourney> (Erişim tarihi: 01.04.2019)

Resim 3.7. “Marc Chagall” <https://www.chagallpaintings.org/biography.html>

(Erişim tarihi: 01.04.2019)

Resim 3.8. “Marc Chagall” ,“Ben ve Köy” Y.boya, 1911

https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g60763-d105126-i128652694-The_Museum_of_Modern_Art_MoMA-New_York_City_New_York.html

(Erişim tarihi: 01.04.2019)

Resim 3.9. “Paul Klee” <https://usaartnews.com/events/fine-art/ironic-and-amazing-masterworks-by-paul-klee> (Erişim tarihi: 02.04.2019)

Resim 3.10. “Paul Klee”, “Balığın Çevresinde”,Y.boya, 1926

<http://jamesrussellontheweb.blogspot.com/2013/10/paul-klee-pure-pleasure.html>

(Erişim tarihi: 02.04.2019)

Resim 3.11. “Joan Miro”

<https://www.notablebiographies.com/Ma-Mo/Mir-Joan.html>

(Erişim tarihi: 02.04.2019)

Resim 3.12. “Joan Miro”, “Çiftlik”, Y.boya, 1922

https://theartstack.com/artist/joanmiro/thefarm?product_referrer_user_id=429785211 (Erişim tarihi: 04.04.2019)

Resim 3.13. “Salvador Dali”

<https://www.nbcnews.com/news/world/exhumation-salvador-dali-s-remains-finds-his-mustache-still-intact-n785211> (Erişim tarihi: 06.04.2019)

Resim 3.14. ”Salvador Dali”, “Bir Endülüs Köpeği” filmine ait bir görsel, 1929

<https://www.turkcealtyazi.org/resimleri/0020530/un-chien-andalou/sayfa-1.html>
(Erişim tarihi: 07.04.2019)

Resim 3.15. “Salvador Dali”, “Belleğin Sürekliliği”, 1931

<https://mymodernmet.com/the-persistence-of-memory-salvador-dali/> (Erişim tarihi: 07.04.2019)

Resim 3.16. “Rene Magritte”

<https://hieutn1979.files.wordpress.com/2012/03/600full-rene-magritte.gif> (Erişim tarihi: 07.04.2019)

Resim 3.17. “Rene Magritte”, “İmkansız Denemek” , 1928

<https://fifty2letters.wordpress.com/2013/08/08/coffee-dregs/magritte-rene-tentative-de-l-impossible/> (Erişim tarihi: 07.04.2019)

Resim 4.1. “Fancis Picabia”, “Aşk Geçidi”,

1917 <https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/tanrisiz-ve-otoritesiz-sanat-dada/>
(Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 4.2. “Hannah Höch”, “Almanya’da Mutfak Bıçağıyla Kesilen Son Weimar Bira Göbeği Kültür Çağı”, Kolaj, 1920 <http://dadaizm.nedir.org/> (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 4.3. “Raoul Hausmann”, “Sanat Eleştirmeni”, Kolaj, 1919 <http://espina-roja.blogspot.com/2012/06/el-critico-de-arte-fotomontaje-del.html> (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 4.4. “Johannes Baader” “İsa’ya 14 Mektup Kitabının Yazarı Evinde”, Fotomontaj, 1918-1919 <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969> (Erişim tarihi: 08.04.2019)

Resim 4.5. “Man Ray”, “Rayoraf”, Fotogravür, 1931 <http://collections.vam.ac.uk/item/O66886/la-maison-photogravure-man-ray/> (Erişim tarihi: 27.03.2019)

Resim 4.6. “Max Ernst”, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, Kolaj, 1924

<https://tr.pinterest.com/pin/549017010814164850/> (Erişim tarihi: 29.03.2019)

İNTERNET ADRESLERİ

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi.html> (Erişim tarihi: 09.04.2019)

<https://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html> (Erişim tarihi: 28.03.2019)

<http://www.leblebitozu.com/cagdas-sanat-akimlari-onemli-sanatcilari-ve-eserleri/>
(Erişim tarihi: 12.04.2019)

<https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/> (Erişim tarihi: 12.04.2019)

<https://www.theartstory.org/artist-ernst-max.htm> (Erişim tarihi: 29.03.2019)

(<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/dadaizm-sanat-akimi-ve-temsilcileri/>) (Erişim tarihi: 04.03.2019)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada> (Erişim tarihi: 04.03.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Fatih AKTI
Doğum Yeri ve Tarihi	Ağrı/ 1977
Eğitim Durumu	Lisans
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi\Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi\Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Resim Ana Sanat Dalı/ Tezli Yüksek Lisans Programı
Bildiği yabancı Diller	İngilizce
Katıldığı Sergiler	2018- 27.04.2018-29.04.2018, Uluslararası EMI Girişimcilik Sosyal Bilimler Kongresi, Türk Sanatları Sergisi LEFKOSA 2018- 19.05.2018-29.05.2018 Barış Aydın Anısına 2.Uluslararası Plastik sanatlar Sergisi, ERZİNCAN 2018- 03.05.2018-05.05.2018 Uluslararası Kültür ve Bilim Kongresi, Jürili Davetli Sergi, AKSARAY 2018- 02.05.2018-16.05.2018 EASTYORUM Uluslararası Karma Plastik Sanatlar Sergisi, MUŞ
Çalıştığı Kurumlar	2004-2016 Milli Eğitim Bakanlığı, Görsel Sanatlar Öğretmeni, (Kamu) 2016-Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü
İletişim	0(505) 751 86 60
E-posta Adresi	aktifatih@hotmail.com fakti@agri.edu.tr
Tarih	2019