



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK  
LİSANS  
TEZİ**

**BİLGİSAYAR DESTEKLİ KOLAJ TEKNİĞİ İLE  
YENİDEN ÜRETİMLER**

**SERPİL SARI**

**BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**EYLÜL 2019**



**BİLGİSAYAR DESTEKLİ KOLAJ TEKNİĞİ İLE YENİDEN  
ÜRETİMLER**

**Serpil SARI**

**DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**EYLÜL 2019**

Serpil SARI tarafından hazırlanan “Bilgisayar Destekli Kolaj Tekniği İle Yeniden Üretimler” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

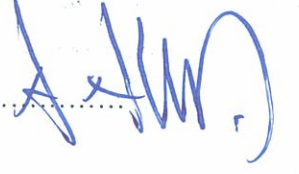
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....



**Başkan:** Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ

Heykel Anasanat Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....



**Üye:** Doç. Muna SİLAV

Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....



Tez Savunma Tarihi: 17/09/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....  
Prof. Dr. Figen ZAİF  
Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

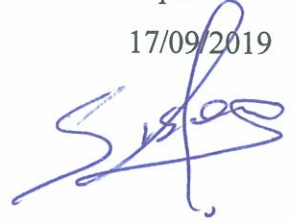
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Serpil SARI

17/09/2019



BİLGİSAYAR DESTEKLİ KOLAJ TEKNİĞİ İLE YENİDEN ÜRETİMLER  
(Yüksek Lisans Tezi)

Serpil SARI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Eylül 2019

ÖZET

“Bilgisayar Destekli Kolaj Tekniği İle Yeniden Üretimler” başlığı altında gerçekleştirilen bu çalışma, modern sanatta ortaya çıkışı 20. yüzyılın başına dayanan kolaj tekniğinin gelişimini; tekniğin gelişim sürecinde icat edilen bilgisayarla dijital ortama taşınarak bilgisayar kolajına evrimini; sanat tarihi içerisinde de yer alan ve günümüzde de sıklıkla başvurulan alıntı, öykünme, taklit vb. yeniden üretim yöntemlerini ele almaktadır. Çalışmanın İkinci Bölümünde kolaj tekniğinin modern sanattaki keşfi ve ardından kronolojik sıralamayla Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Pop Art’taki gelişimi irdelenmiştir. Bu doğrultuda söz konusu sanat hareketleri içerisinde yer alan sanatçıların kolaj tekniğiyle oluşturdukları yapıtlarına yer verilmiştir. Üçüncü Bölümde ise Endüstri Devrimi ekseninde gerçekleştirilen icatlarla birlikte uygulama olanakları artan kolajın, pek çok sanatsal pratik gibi bilgisayar ekranlarına taşınmasıyla bilgisayar kolajına dönüşümü ele alınmıştır. Bununla birlikte, yaşadıkları dönemin olanaklarından faydalanan ve bilgisayar sanatının destekçisi olan sanatçıların bu yönde gerçekleştirdikleri çalışmalardan örnekler verilmiştir. Dördüncü Bölümde, metinlerarasılık/göstergelerarasılık kavramları çerçevesinde, sanatsal bağlamda bir yeniden üretim yöntemi olarak kolaj ile birlikte alıntı, öykünme, taklit vb. kavramlara değinilmiştir. Genellikle Postmodern dönem ile ilişkilendirilen yeniden üretim yöntemlerine, aslında sanat tarihinin her döneminde sıkça başvurulduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın Beşinci Bölümü ise, söz konusu teknik ve yöntemlerle gerçekleştirilen uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. Tez çalışması kapsamında yapılan araştırmada, önce baskı ve fotoğraf tekniklerinin, ardından da bilgisayar ve internet teknolojilerinin kolaj tekniğine ve yeniden üretim yöntemlerine yeni olanaklar sağladığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda da, tez çalışması kapsamında yapılan uygulama çalışmalarında, günümüzde önemli bir sanatsal araç haline gelen bilgisayardan yararlanılmıştır. Bununla birlikte, yeniden üretim yöntemlerine başvurulan uygulama çalışmalarında kullanılan kesitler, yeni bir bağlamda değerlendirilmiştir.

Bilim Kodu : 404.7016

Anahtar Kelimeler : Kolaj, Yeniden Üretim, Dijital Teknoloji, Öykünme, Alıntı.

Sayfa Adedi : 159

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI

# REPRODUCTIONS WITH COMPUTER-AIDED COLLAGE TECHNIQUE

(Master Thesis)

Serpil SARI

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

September 2019

## ABSTRACT

This study titled “Reproductions With Computer-Aided Collage Technique” covers the collage technique which emerged around the beginning of the 20<sup>th</sup> in modern art; its evolution to computerized collage by using computers, which were invented during the development of the technique; reproduction techniques such as citation, pastiche and imitation, which took place in the history of art and that are still being applied today. In section two of the study, the discovery of the collage technique in modern art and its development in Cubism, Dadaism, Surrealism and Pop Art in chronological order has been investigated. To that end, various works created by collage technique of artists associated with the above-mentioned art movements have been used. Section three deals with the transformation of collage, whose application means have improved courtesy of inventions realized by the Industrial Revolution, into computerized collage, which was transferred to computer monitors along with many other artistic practices. Moreover, examples of works of artists who utilized the facilities of the era they lived in and supported the computerized art initiative have been provided. Section four handles the citation, pastiche, imitation etc. concepts together with the collage as an artistic reproduction technique within the context of intertextuality/intersemiotic concepts. Even though usually correlated with the post-modern era, it was observed that reproduction techniques have been widely and frequently applied throughout the history of art. Section five covers the works and applications of above-mentioned techniques and methods. During the research conducted within the study, it was determined that firstly printing and photography techniques, and secondly computer and internet technologies have provided collage technique and reproduction methods new facilities. In this direction, the computer, which has become an important artistic tool, has been utilized in the application studies carried out within the scope of the thesis. In addition, sections quoted in the works where reproduction methods have been employed were assessed within a new context.

Science Code : 404.7016  
Key Words : Collage, Reproduction, Digital Technology, Pastiche, Citation.  
Number of Pages : 159  
Advisor : Asst. Prof. Yusuf Baytekin BALCI

## TEŐEKKÖR

Tezimin yazım ve sunum sürecinde desteğini esirgemeyen danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI'ya, Gazi Üniversitesi'ndeki eğitim hayatım boyunca yanımda olan değerli hocalarıma ve gerek maddi gerek manevi, hiçbir koşulda desteklerinden mahrum bırakmamıő olan aileme teşekkür ederim.





## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem .....	3
1.4. Varsayımlar/Sayıtlılar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
2. KOLAJ VE MODERN SANATTA ORTAYA ÇIKIŞI .....	5
2.1. Kübizm’de Kolajın Gelişimi .....	22
2.2. Dadaizm’de Kolajın Gelişimi.....	38
2.3. Sürrealizm’de Kolajın Gelişimi.....	65
2.4. Pop Art’da Kolajın Gelişimi.....	85
3. BİLGİSAYAR DESTEKLİ KOLAJ .....	95
4. SANATSAL BAĞLAMDA YENİDEN ÜRETİM.....	115
5. UYGULAMA ÇALIŞMALARI .....	127
6. SONUÇ .....	145
KAYNAKLAR .....	147
ÖZGEÇMİŞ .....	159

## RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim 2.1. Georges Braque, Houses at l'Estaque (L'Estaque'daki Evler), 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 60 cm..... 23
- Resim 2.2. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Avignonlu Kızlar), ..... 24
- Resim 2.3. Pablo Picasso, Fanny Tellier (Mandolinli Kız), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 73.6 cm ..... 28
- Resim 2.4. Georges Braque, Man with a Guitar (Gitarlı Adam), 1911-1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116,2 x 80,9 cm..... 28
- Resim 2.5. Pablo Picasso, The Dream (Rüya), 1908, Karton Üzerine Yapıştırılmış Etiket, Çizim ve Guaş..... 33
- Resim 2.6. Pablo Picasso, The Still Life with Chair Caning (Bambu Sandalyeli Natürmort), 1912, Kolaj, 29 x 37 cm ..... 34
- Resim 2.7. Georges Braque, Fruit Dish and Glass (Meyve Tabağı ve Bardak), 1912, Kolaj, 62,9 x 45,7 cm ..... 35
- Resim 2.8. Pablo Picasso, Guitar (Gitar), 1912, Asamblaj, 76,2 x 52,1 x 19,7 cm .. 37
- Resim 2.9. Hans Arp, Rectangles arranged according to Laws of Change (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler), 1916-17, Kolaj, 48.5 x 34.6 cm ..... 41
- Resim 2.10. George Grosz ve John Heartfield, The Sunny Land (Güneşli Topraklar), 1919, Kolaj ..... 44
- Resim 2.11. George Grosz ve John Heartfield, Life and Times in Universal City at 12.05 Noon (Öğlen 12.05, Evrensel Kentte Yaşam ve Zaman), 1919, Kolaj..... 45
- Resim 2.12. Hannah Höch, Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch in Germany, 1919, Kolaj, 114 x 90 cm ..... 46
- Resim 2.13. Hannah Höch, Dada Panaroma, 1919, Kolaj, 43.7 x 34.5 cm ..... 46
- Resim 2.14. Raoul Hausmann, The Art Critic (Sanat Eleştirmeni), 1919, Fotomontaj, 31.8 x 25.4 cm..... 47

Resim 2.15. Kurt Schwitters, Mz 169. Formen im Raum, 1920, Kolaj, 18 x 14,3 cm .....	51
Resim 2.16. Kurt Schwitters, Hanover Merzbau'dan bir görüntü, Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933 .....	52
Resim 2.17. Max Ernst, Above the Clouds Midnight Passes (Gece Yarısı Bulutların Üstünde Geçiyor), 1920, Kolaj, 18,4 x 13 cm .....	54
Resim 2.18. Max Ernst, The Chinese Nightingale (Çin Bülbülü), 1920, Kolaj, 12,2 x 8,7 cm.....	55
Resim 2.19. Max Ernst, Here Everything Is Still Floating (Burada Her Şey Hala Yüzüyor), 1920, Kolaj, 16,5 x 21 cm .....	56
Resim 2.20. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1917, Ready-made (Hazır-yapım) .....	59
Resim 2.21. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği), 1951, (1913'de orijinali kaybolduktan sonra yeniden üretilen versiyon), Ready-made (Hazır-yapım).....	61
Resim 2.22. Man Ray, The Gift (Armağan), 1958, (1921 tarihli orijinal eser kaybolduktan sonra Emmanuel Radnitzky tarafından yeniden üretilen replika), Ready-made (Hazır-yapım) .....	62
Resim 2.23. Man Ray, The Enigma of Isidore Ducasse, 1972 (1920 tarihli orijinal eserden sonra yeniden üretim), Ready-made (Hazır-yapım) .....	63
Resim 2.24. Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate, 1921, Kolaj, 148.6 x 117.4 cm.....	64
Resim 2.25. Max Ernst, Celebes, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125.4 x 107.9 cm .....	72
Resim 2.26. Max Ernst, Oedipus Rex, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 102 cm .....	73
Resim 2.27. Max Ernst, The Spirit Of Locarno (Locarno'nun Ruhü), 1929, Kolaj, 24.0 x 19.0 cm.....	75
Resim 2.28. Max Ernst, Jeanne Hachette and Charles the Bold, 1929, Kolaj, 24.3 x 20.2 cm.....	75
Resim 2.29. Max Ernst, La femme 100 têtes (Yüz Başlı Kadın), (Kolaj-Romandan Bir Sayfa), 1929, Kolaj, 25,1 x 19,2 cm .....	77

- Resim 2.30. Max Ernst, Une Semaine de bont  (İyilik Haftası), (Kolaj-Romandan Sayfalar), 1934, Kolaj, 27 x 20.5 cm ..... 77
- Resim 2.31. Salvador Dalı, The First Days of Spring (Baharın İlk Günleri), 1929, Tuval  zerine Yağlıboya ve Kolaj, 50.2 x 65 cm ..... 79
- Resim 2.32. Salvador Dalı, The Accommodations of Desire (Arzunun Konaklama Yerleri), 1929, Tahta Panel  zerine Yağlıboya ve Kolaj, 22,5 x 35 cm80
- Resim 2.33. Joan Mir , Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse (Bir Arı Peşinde Kuş), 1927, Tuval  zerine Yağlıboya, Suluboya ve Yapıştırılmış Tüyler, 83.5 x 102.2 cm..... 82
- Resim 2.34. Joan Mir , Spanish Dancer I (İspanyol Dansçı I), 1928, Kolaj, 105 x 73,5 cm..... 82
- Resim 2.35. Joan Mir , Drawing-Collage (Çizim-Kolaj), 1933, Kolaj, 107.8 x 72.1 cm ..... 83
- Resim 2.36. Ren  Magritte, The Lost Jockey (Kayıp Jokey), 1926, Kâğıt  zerine Suluboya, Karakalem, Mürekkep ve Yapıştırılmış Notalar ..... 84
- Resim 2.37. Richard Hamilton, Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing? (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?), 1956, Kolaj, 26 cm x 25 cm..... 85
- Resim 2.38. Peter Blake, Tattooed Lady (Dövmeli Kadın), 1958, Kolaj, 68,6 x 53,4 cm..... 87
- Resim 2.39. Eduardo Paolozzi, I Was A Rich Man’s Plaything (Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım), 1947, Kolaj, 35.9 x 23.8 cm..... 88
- Resim 2.40. Robert Rauschenberg, Bed (Yatak), 1955, Yastık, Yorgan ve Ahşap Destek  zerine Yağlıboya ve Kurşunkalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm..... 89
- Resim 2.41. Robert Rauschenberg, Untitled (Matte Black Painting With Ashville Citizen), 1952, Birleştiren İki Tuval  zerine Yağlıboya ve Gazete, 183.5 x 72.4 cm..... 90
- Resim 2.42. Robert Rauschenberg, Untitled (Mona Lisa), 1952, Kolaj, 24.1 x 19.1 cm ..... 91
- Resim 2.43. Jasper Johns, Flag (Bayrak), 1954-55, Kontrplak  zerine Ankostik, Yağlıboya ve Kolaj, 107.3 x 153.8 cm ..... 92

- Resim 2.44. Tom Wesselmann, Bathtub No. 3 (3 No'lu Küvet), 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, Plastik ve Objeler, 213 x 270 x 45 cm ..... 92
- Resim 3.1. Nancy Burson, First Beauty Composite (İlk Güzellik Kompoziti), 1982, (Bilgisayar Desteğiyle Birleştirilmiş Görüntüler) Jelatin Gümüş Baskı, 18,4 x 21 cm..... 106
- Resim 3.2. Lillian Schwartz, Mona/Leo, 1987, Bilgisayar Destekli Görüntü ..... 107
- Resim 3.3. Scott Griesbach, Dark Horse of Abstraction (Soyutlamamın Karanlık Atı), 1995..... 108
- Resim 3.4. Joseph Nechvatal, vOluptuary drOid décOlletage, 2002, Tuval Üzerine Bilgisayar-Robot Destekli Akrilik, 167,6 x 304,8 cm..... 109
- Resim 3.5. Joseph Nechvatal, the birth Of the viractual (Viractual'in Doğuşu), 2001, Tuval Üzerine Bilgisayar-Robot Destekli Akrilik, 177.8 x 177.8 cm... 109
- Resim 3.6. James Faure Walker, Dark Filament, 2007, Dijital Baskı, 112 x 134 cm ..... 110
- Resim 3.7. Mark Napier, Riot, 1999, Alternatif Web Tarayıcısı, Ekran Görüntüsü 111
- Resim 3.8. Andruid Kerne, CollageMachine (KolajMakinesi), 2000, Net Sanatı, Ekran Görüntüsü ..... 112
- Resim 4.1. Tiziano Vecellio (Titien), Le Concert champêtre, 1509, Yağlıboya, 105 x 137 cm..... 122
- Resim 4.2. Édouard Manet, le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği), 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 208 x 264,5 cm..... 122
- Resim 4.3. Pablo Picasso, Le Déjeuner sur l'herbe, d'après Manet, I, (Kırda Öğle Yemeği, Manet'ten Sonra I), 1962, Linol Baskı, 53,2 x 64,2 cm ..... 123
- Resim 4.4. Alain Jacquet, Le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği), 1964, Tuval Üzerine Serigrafî Baskı, 175 x 194 cm ..... 124
- Resim 4.5. Jan Van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini Portresi), 1434, Yağlıboya, 82.2 x 60 cm ..... 125
- Resim 4.6. Jiří Kolář, The Wedding of Arnolfini (Arnolfini'nin Evlenmesi), 1975, Kolaj, 27.9 x 19.1 cm ..... 125

- Resim 5.1. Michelangelo, Sistine Chapel Ceiling: The Creation of Adam (Sistine Şapeli Tavanı: Âdem'in Yaradılışı ), 1508-1512, Fresk, 280 x 570 cm 128
- Resim 5.2. Serpil Sarı, Thinking of Creation (Yaradılışı Düşünmek), 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm..... 128
- Resim 5.3. Serpil Sarı, The Censored Evolution (Sansürlü Evrim), 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm..... 130
- Resim 5.4. Serpil Sarı, The World Mixer (Dünyanın Mikseri), 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm ..... 132
- Resim 5.5. Serpil Sarı, Decisions of God (Tanrı'nın Kararları), 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm..... 133
- Resim 5.6. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm..... 135
- Resim 5.7. Serpil Sarı, What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?), 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm ..... 136
- Resim 5.8. Serpil Sarı, What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?), Detay, 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm ..... 137
- Resim 5.9. Raffaello, The Sistine Madonna, Detay, 1513, Tuval Üzerine Yağlıboya, 269,5 x 201 cm..... 138
- Resim 5.10. Serpil Sarı, Is it possible not to think? (Düşünmemek mümkün mü?), 2019, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm..... 138
- Resim 5.11. Auguste Rodin, Le Penseur (Düşünen Adam), 1880, Alçı, 179.1 x 141.6 cm..... 140
- Resim 5.12. Serpil Sarı, Someone Said Madness? (Birisi Delilik Mi Dedi?), 2019, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm..... 141
- Resim 5.13. Luca Giordano, The Penitent Magdalene (Tövbekâr Magdalena), 1665, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,7 x 124.8 cm..... 142
- Resim 5.14. Serpil Sarı, Query (Sorgu), 2019, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 70 x 100 cm..... 143



# 1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumu, amacı, varsayımları ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

## 1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı

Bu araştırma, bilgisayar destekli kolaj tekniği ile yeniden üretim yöntemlerini değerlendirmek ve deneyimlemek doğrultusunda yapılmıştır. Araştırmanın bu bölümünde gerekli tanımlar ve açıklamalara yer verilmiştir.

İçinde bulunduğumuz dijital çağ, pek çok alanda üretimlerimizin bilgisayar ortamında devam etmesine olanak sağlamaktadır. Sanatsal bağlamda bu olanağı değerlendirmek ise sanatçıya ve hayal gücüne bağlı olarak çeşitli teknikler ile gerçekleştirilebilmektedir. Günümüz dijital teknolojileriyle, pek çok sanatsal teknik dijital olarak uygulanabilir ya da sürdürülebilir duruma gelmiştir. Bu gelişmeler günümüz sanatının geldiği nokta açısından önemlidir.

Sanatçılar yaşadıkları dönemin olanaklarına göre, çok sayıda farklı teknik ve yöntem geliştirerek üretimlerini sürdürmüşlerdir. Bu tekniklerden biri; sanatsal anlamda birleştirme tekniklerinin temeli olan kolajdır. Kolajın tanımını Eroğlu (2006) “Elde bulunan her türlü basılı, çizili ya da fotografik malzemeyi, bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde yapıştırılmasıyla elde edilen sanat eserleridir” şeklinde yapmıştır (s. 213). Günümüzde teknolojik imkânların da bir hayli gelişmesi sebebiyle, sanatsal anlamda birleştirme teknikleri her geçen gün önem kazanarak, sanata dair yenilikçi yaklaşımlar sunmaktadır.

Kolaj, geçmişten günümüze önemli ve gelişime açık bir teknik olarak var olmuştur. Gelişimi sanatçının hayal gücüne ve yaşadığı dönemin olanaklarına bağlı olan bu tekniği, günümüzde de bilgisayar desteği ile uygulamak, geliştirmek ve dönüştürmek mümkün hale gelmiştir. Ergün’ün “Tuval yüzeyine yapıştırmayla başlayan kolajın daha sonra fotomontaj yöntemine dönüşen, üç boyutlu kolajlardan dijital kolajlara ve düzenlenmiş fotoğraf uygulamalarına kadar çeşitlenerek, çağdaş sanatta anlatım



olanaklarını genişlettiğini söylemek mümkündür” yorumu da bu düşünceyi destekler niteliktedir (Ergün, 2012, s. 16).

Daha önce bir halk sanatı tekniği olarak var olan kolajın, 1900’lü yılların başından itibaren modern resimde de sıklıkla başvurulan bir teknik olduğu görülmektedir. Uzun yıllar modern sanatçılar tarafından geleneksel araç ve malzemelerle gelişimi sürdürülen kolaj, 20.yüzyılın son çeyreğinde sanatsal yaratımlar için yeni bir araç olan bilgisayarla da uygulanabilir hale gelmiştir. Sanat tarihinde çok sayıda örneği görülebildiği halde genellikle postmodern dönemle ilişkilendirilen yeniden üretim ise, sanatçıların alıntı, taklit, öykünme, yansılama gibi yöntemlere başvurarak kendine ya da bir başkasına ait bir yapıtı tekrar üretmesine dayanmaktadır. Landes’e (2000) göre: “Sanatçının teknik yeteneğinden çok, alıntılacağı eseri kendi çalışmasına nasıl dâhil ettiği önemlidir. Bir bakıma alıntılanan eserin, daha önce verdiği mesajdan farklı mesajlar verebilmesi sanatçının yeteneğini ve başarı ölçüsünü gösterir” (s.1). Araştırma kapsamında, tez çalışmasına yönelik uygulamalarla birlikte söz konusu teknik, yöntem ve kavramlar ele alınmıştır. Bu bağlamda tez çalışması kapsamında yapılan araştırmada, sanatsal yaratımlarda araç olarak bilgisayar kullanımının kolaja ve yeniden üretim yöntemlerine yeni olanaklar sağlayıp sağlamadığı problemi temel alınmıştır.

## **1.2. Amaç**

Tez çalışması olarak hazırlanan bilgisayar destekli kolajlarla, sanat tarihine mal olmuş eserlerden uygun görülen kesitlerin yeni bir biçimde bir araya getirilmesi sonucu yeniden üretim yöntemleri kapsamında çalışmalar yapılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda aşağıdaki alt amaçlara ulaşılmıştır:

1. Orijinal eserlerin değerlendirilmesi.
2. Uygulama çalışmalarının teknik yönüyle değerlendirilmesi.
3. Uygulama çalışmalarının biçim yönüyle değerlendirilmesi.
4. Uygulama çalışmalarının içerik yönüyle değerlendirilmesi.

### **1.3. Önem**

Görsel sanatlar alanında, geleneksel araç ve malzemelerle gerçekleştirilen kolaj uygulamalarına yönelik muhtelif araştırmalar mevcut olmakla birlikte, Türkçe literatürde bilgisayar desteğiyle gerçekleştirilen kolaj uygulamalarına yönelik yeterli bir araştırma tespit edilememiştir. Bununla birlikte, sanatsal bağlamda yeniden üretim yöntemlerinin de görsel sanatlar alanında çeşitli araştırmaların konusu olduğu saptanmış ancak araştırmaları destekler nitelikte yeterince uygulama çalışması saptanamamıştır. Dolayısıyla tez çalışması kapsamında yapılan araştırma ve uygulamaların görsel sanatlar alanına katkı sağlayacağı ve önemli olacağı düşünülmektedir.

### **1.4. Varsayımlar/Sayıtlar**

Baskı teknikleri, fotoğraf ve bilgisayar gibi teknik olanakların görsel sanatlarda dönüşüme ve yeniliğe sebebiyet verdiği varsayılmaktadır.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Tez çalışması doğrultusunda gerçekleştirilen bu araştırma, kolaj tekniğini ve modern sanatta ortaya çıkışını; Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Pop Art hareketleri içerisindeki gelişimini; bilgisayar teknolojileriyle birlikte kolaj tekniğinin dönüşümünü ve bu doğrultuda gerçekleştirdikleri çalışmalarla bilinen öncü sanatçıların yapıtlarını; sanatsal bağlamda yeniden üretim yöntemleri çerçevesinde metinlerarasılık, göstergelerarasılık, alıntı, öykünme, yanılsama, taklit vb. ilişkili kavramları kapsamaktadır.



## 2. KOLAJ VE MODERN SANATTA ORTAYA ÇIKIŞI

İçinde bulunduğumuz yüzyılda basılı sözlüklerin yerini almaya başlayan *çevrimiçi* (*online*) sözlüklerden, kolaj tekniğinin kolay anlaşılabilir muhtelif tanımlarına ulaşmak mümkündür. Öncelikle, tekniğe yönelik yapılacak tanımları, uygulamaları ve görüşleri daha iyi kavramak adına sözcük olarak kolajın kökenini irdelemek doğru bir başlangıç için doğru bir yaklaşım olacaktır. *Çevrimiçi Etimoloji Sözlüğü*'nde kolajın: “*fotoğrafların, gazete kupürlerinin, buluntu nesnelere vb. bir yüzeye yapıştırıldığı soyut sanat biçimi*” şeklinde yalın bir tanımla yapıldıktan sonra; sözcüğün kökeninin Türkçeye “*tutkal, yapıştırıcı*” şeklinde çevirebileceğimiz, İngilizce “*glue*”, Fransızca “*colle*”, Yunanca “*kolla*” kelimesine kadar uzandığı belirtilmektedir (İnternet 1). Daha sonra sözcük, Türkçeye “*yapıştırmak*” olarak çevirebileceğimiz Fransızca “*coller*” fiilinden türetilerek, “*yapıştırma*” anlamıyla “*collage*” yani “*kolaj*” halini almıştır (İnternet 1). Kökenini incelediğimiz bu sözcüğe, çeşitli sözlüklerde benzer tanımlamalar ile yer verilmiştir. Örneğin, ulusal bir kaynak olan *Türk Dil Kurumu*'na ait çevrimiçi sözlükte kolajın: “*kes-yap*” şeklinde tanımlandığı görülmektedir (İnternet 2). Yine uluslararası bir kaynak olarak niteleyebileceğimiz *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde kolaj: “*fotoğraf, kağıt veya kumaş gibi çeşitli malzemeleri bir yüzeye yapıştırmak suretiyle yapılan sanat eseri*” şeklinde basite indirgenerek tanımlanmıştır (İnternet 3).

Rona Cran, kolaj tekniğinin 20. yüzyıl da yaygın olarak görülmeye başlanmasından itibaren, çalışmalarıyla disiplinler arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya destek olan pek çok sanatçı, yazar ve müzisyen tarafından kullanıldığını ve bu sayede tekniğin kapsamının genişletildiğini belirtir (Cran, 2016, s. 1). Bu tespite göre, kolaj tekniğinin görsel sanatlardan, edebiyata ve müziğe kadar pek çok sanat disiplininde yer aldığını ve buna bağlı olarak da tekniğin disiplinlerarası nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür. Tekniğin pek çok farklı disiplinde kullanıldığı düşünüldüğünde ise Cran, kolaj sözcüğünün kökeni olarak da yanıltıcı şekilde basit, hatta tartışmalı olduğunu iddia etmekte ve çoğu zaman yalnızca yapıştırmak eylemini belirten sözlük tanımlarını da yine yalın bulmaktadır (Cran, 2016, s. 4). Sonuç olarak Cran, kolaja dair yapılan bu yalın ve net tanımlamaların doğru olduğunu belirtmekle birlikte, “(...) tekniğin hem fiziksel bir pratik hem de teorik bir ilke olarak uygulanabilirliğini irdelemeyi

amaçlayan daha kapsamlı ve esnek tanımlar (...) elde edilebileceğini öne sürmektedir (Cran, 2016, s. 3). Bu görüş doğrultusunda, kolaj tekniğine ve uygulamalarına yönelik çeşitli sanat disiplinlerine ait kaynaklarda farklı tanımlamalara, yaklaşımlara ve söylemlere rastlamak elbette mümkündür. Çalışma kapsamında yer verilecek olan tanımlamalar, uygulamalar, çeşitli görüş ve yaklaşımlar ise görsel sanatlar disiplinine ait olacaktır.

Görsel sanatlarda kolaj tekniği, yukarıda verilen tanımlamalara hemen hemen benzer olmakla birlikte sanat sözlüklerinde de çeşitli tanımlarla kendine yer bulmuştur. 20. yüzyıldan günümüze süreç içerisinde gelişen kolajı Özkan Eroğlu, *Plastik Sanatlar Sözlüğü*'nde: "Elde bulunan her türlü basılı, çizili ya da fotografik malzemenin, bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde montajıyla elde edilir. Kimi zaman boyar maddelerle birlikte de kullanılabilir" şeklinde tanımlanmıştır (Eroğlu, 2013, s. 84). Ressam, sanat tarihçisi ve akademisyen yazar Adnan Turani ise, *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde kolaja iki farklı tanımla yer vermiştir. Bunlardan ilki: "Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser" şeklindeyken, ikincisi: "Çeşitli çağlardan kalan iki yapının birbirlerine uygun olarak bir araya getirilmesi" şeklindedir (Turani, 2007, s. 75). Sözü edilen bütün sözlük tanımları, kolaj hakkında iki önemli eylemden söz etmektedir; *yapıştırma* ve *bir araya getirme*. Dolayısıyla, kolaj tekniğiyle gerçekleştirilen yapıtlarda, bütünden ziyade parça üzerinde durulduğunu, parçaya ilgi duyulduğunu belirtmek mümkündür.

Kolajın sanat tarihsel gelişimi ise hayli eski tarihlere dayanmaktadır. Lynton'a göre: "Değişik nitelikteki görsel verileri bir resimde karıştırarak kullanmak, Rönesans geleneğine kesinlikle aykırı bir tutumdur (gerçi böyle bir karışımın izlerine o gelenekte de rastlanabilir); ama bu tutum, ortaçağ ya da örneğin Mısır sanatının göreneklerine aykırı değildir" (Lynton, 2004, s. 64). Öyle ki "(...) Mısır heykellerinin gözlerine yarı değerli taşların yerleştirilmesi; ilkel kavimlerde mask ve heykellerde deniz kabukları ve hayvan dişleri kullanımı; Mısır rölyeflerinde, Bizans, Rus ve benzeri ikonalarda altın ya da madeni kaplamaların kullanımı (...)" gibi bu yönde örnekler çoğaltılabilir (Oskay, 2001, s.16). Adalı'nın aktarımıyla Herta Wescher, kolajın çeşitli örneklerine Ortaçağ'da, Japonya'da rastlanabileceğini ve dolayısıyla kolajın 1000 yıllık bir

geçmişe sahip olduğunu belirtmektedir: en bilinen ve belgelenmiş örnekler 12. yüzyılda *Ise* adında bir kadın şair tarafından oluşturulan *Isechu* kolajlarıdır (Adalı, 1996, s. 67). Aynı görüşlerle Pierre Cabanne da, Japonya’da uygulanan kolaj sanatını şiirle ilişkilendirerek; yapıştırma kağıtlar üzerine koşukların yazıldığını belirtmektedir (Batur, 1997, s. 324).

“Yeni yıl için hazırlanmış şiirli kartlara, şiirsel parçaların grafik yazılarda bütün değerini bulması için, parşömenin tonunda kalın kâğıtlara yapıştırılmış renkli ipek kâğıtlar ya da değerli kartonlar üzerine bir fikri anlatan simgeler çizilirdi. Hattatlar fırçayla planların konturlarını çizerken, altta yapıştırılmış kâğıdın dalgalanmalarına uyarlardı. Altın ve gümüş kâğıttan kesilmiş yıldızlar, yüzey üzerine serpiştirilirdi. Kompozisyonlar, metinlere göre değişir düz çizgiler, dikdörtgen biçimler yırtılmış kâğıtların silüetlerine karışırdı. Figüratif anlatımdaki bu işler ve sanatçılar anonimdirler” (Adalı, 1996, s. 67).

Verilen bu örneklerle kolaja başvurulmasındaki temel amacın süslemeye yönelik olduğu, dolayısıyla yapıtların “...değerini ve etkisini artırmak için altın ve gümüş yıldız ya da değerli taşlar...” gibi malzemeler kullanıldığı görülebilmektedir (Lynton, 2004, s. 64). Salt süsleme amacıyla yapılan bir başka örnek ise 19. yüzyılda Avrupa’da karşımıza çıkar ve Adalı bu örneği: “Kraliçe Victoria çağındakiler, mecmua ve yeni yıl kartlarından kesilmiş parçalarla oda bölmelerini, şömine ve ocak paravanlarını kolaja benzer bir türde süslerlerdi” şeklinde aktarmaktadır (Adalı, 1996, s. 67). Süsleme amacı dışında ise; “On yedinci yüzyıl Hollanda resimlerinde, boyanmış çiçeklerin arasına gerçek kelebeklerin yapıştırıldığı son derece sofistike emsaller bulunmaktadır” (Blesh ve Janis, 1962, s. 5). İzleyiciyi yanıltma amacı güden bu tarz kolajlar, “...kelebeklerin boyanmış gibi görüldüğü fantastik ve ustaca tabloya dayanır; bu dönemde halk sanatçıları da benzer bir biçimde resimlerine gerçeklik hissi vermek adına gerçek nesnelere görüntü olarak kullanmıştır” (Blesh ve Janis, 1962, s. 5). Erken dönem halk resimlerinde sık sık bu roller de kullanılan gerçek ağaç dalları veya deniz kabukları gibi nesnelere yer verilmiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 5). Blesh ve Janis’ e göre (1962), “...profesyonel tekniklerden yoksun olan halk sanatçısı, gerçek nesneyi kullanarak görüntü yaratma dürtüsünü tatmin eder” (s. 5).

Yine 20. yüzyıldan önce “(...) kesme ve yapıştırma sanatı, anaokullarında çocuklara öğretilmiş ayrıca ev dekorasyonları için ev hanımları tarafından da sıkça kullanılmıştır” (Rosenberg, 1983, s. 173). Dolayısıyla kolaj tarihte bir hobi ve eğlence

aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır. İllüstrasyonları dergilerden ve kataloglardan toplanarak, yumuşak muslin kumaşlarına yapıştırılan ve elle dikilerek bir araya getirilen ev yapımı resimli çocuk kitapları oluşturulması ya da bir giysinin üzerine gerçek düğmeler dikilmesi gibi yüzyıllar boyunca zanaat nesnelерinin oluşturulması için de kullanılan kolaja yönelik bu bağlamda örnekler çoğaltılabilir (Blesh ve Janis, 1962, s. 4; Rosenberg, 1983, s. 173). Örneğin, 1800'lü yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan ve Türkçeye “gazete kupürleri veya resim yapıştırırmaya özgü defter/albüm” olarak çevirebileceğimiz “scrapbook” adı verilen bir kolaj türü görülmüştür (Blesh ve Janis, 1962, s. 4). Dönemin basılı reklamları, çeşitli kutu ve şişe etiketleri, el yazması kartvizitler gibi çeşitli kâğıt materyallerin yapıştırıldığı bu albümler, hobi amacıyla oluşturulmuş kolajlardır (Blesh ve Janis, 1962, s. 4). Blesh ve Janis'e göre (1962), pek çok kâğıt ögenin yapıştırıldığı bu örnekler, yalnızca süsleme amacıyla değil, psikolojik bir dürtü olarak da niteleyebileceğimiz, biriktirme, saklama, kurtarma ve kaydetme gibi amaçlarla yaratılmıştır (s.4). Dolayısıyla bu tarz halk kolajlarını, oluşturuldukları anların nostaljik birer kaydı olarak görmek de mümkündür.

Sözü edilen örneklerle, “Halk sanatçısı, bir resmin iki boyutlu düz bir düzlemde uygulanması gerektiğine dair önyargılarla engellenmemiş, nesneleri kaygısız bir şekilde kullanmış ve yapıştırmış, alçak kabartmalar ve hatta üç boyutlu bağımsız ‘resimler’ oluşturmuştur” (Blesh ve Janis, 1962, s. 5). Bu naif özgürlük, bir süre sonra modern sanatçılar tarafından bilinçli olarak benimsenmiş ve 20. yüzyılda kolaj, halk sanatçılarının kullandığı bir teknik ya da türden daha fazlası olmuştur (Blesh ve Janis, 1962, s. 5-7; Rosenberg, 1983, s. 173). Böylelikle kâğıdın bulunabileceği her yerde uygulanan ve genellikle süsleme amaçlı kullanıldığı görülen bir halk sanatı tekniği olan kolaj, 20. yüzyılın başında devrimci fikirlere sahip olan sanatçıların ilgisini çekmiştir.

“XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelерden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yapıt içerisine sokmaya dayanan kolajın (...) çoğunlukla, 1910'lu yılların başında plastik sanatlar (resim) alanında doğduğu söylenir. ‘Yapıştırma resim’ olarak da bilinen kolaj yöntemi, yüzyılın başlarında kübist ressam Braque ve Picasso'nun uyguladıkları gibi, gazete ve duvar kâğıdı, kumaş, posta pulları, afişler, fotoğraflar, ip parçaları, (...) yapraklar, böcekler (...) vb. buluntu nesnelерin bir pano ya da tuvalde, çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılmasına, sanat dışı bir

gerçekliğe ait bir unsuru bir tuvalin üzerine yapıştırmaya, böylelikle onu resmin düzenlenişinin bir hareket noktası yapmaya dayanır” (Aktulum, 2016, s. 5).

Halk sanatındaki kullanımında kolajın kendi içinde estetik veya entelektüel bir karakteri yok iken, resim sanatına ciddi bir biçimde estetik kaygılar güdülerek girmesi ve *Büyük Sanata* dâhil edilmesi, Aktulum’un da aktardığı gibi 20. yüzyılın başlarında Kübist ressamlar tarafından gerçekleştirilmiştir (Adalı, 1996, s. 68; Rosenberg, 1983, s. 173). Berger (1999) bu durumu şöyle açıklar: “Kübistler kâğıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra resme yeni teknikler ve malzemeler soktular. Harf ve rakam çıkartmaları yapmak için kalıplar kullandılar; resimlerine kâğıt, muşamba, karton ve teneke yapıştırdılar” (s.65). Böylece 20. yüzyıldan önce bir halk sanatı yöntemi olan kolaj, “(...) sanatçılar tarafından ilk kez kullanıldığında -tuval üzerine yağlıboya şövale resmine, yani bir zamanların kutsal sınırına mütevazı gazete parçaları dâhil edildiğinde- ciddi sanatla uyumsuzluğundan kaynaklanan kasıtlı bir şok unsuru yaratmıştır” (Blesh ve Janis, 1962, s. 3). Yüzlerce yıldır kabul gören resim sanatına, girmesiyle kolaj tekniği, gerçek ile yanılısma arasındaki ilişkiyi bambaşka bir boyuta taşımıştır (Blesh ve Janis, 1962, s. 3).

Kolaj tekniğini, kimin, ne zaman bulduğu konusunda kesin bir olgu olmamakla birlikte, sanat tarihine yönelik kaynaklarda genel olarak Kübist ressamlar; Pablo Picasso ve Georges Braque’in çalışmalarının temel alındığı tespit edilmiştir. Bu noktada, kolaj tekniğini ilk önce hangi sanatçının bulduğu ya da başka bir deyişle ilk kolajı kimin yaptığı sorusu karşımıza çıkmaktadır. Her iki sanatçının da hayatta olduğu dönemde yazılan *Kolaj; kişilikleri, kavramları, teknikleri* adlı eserde yazarlar, ilk yapıtların tarihsiz bırakıldıklarını ve sanat tarihçilerinin de bu konuda farklı görüşlere sahip olduklarını, dolayısıyla bu sorunun kesin bir cevap alamayacağını belirtmişlerdir (Blesh ve Janis, 1962, s. 15). Greenberg’e (1961) göre: “Her iki sanatçı da 1907-1914 yılları arasında yaptıkları çalışmaların çoğunu imzasız ve tarihsiz bırakmıştır; dolayısıyla kolaj tekniğini ilk kimin bulduğu konusundaki her bir iddia, adı üzerinde ‘iddia’dır” (s.70). Bununla birlikte 1908’den itibaren, iki sanatçının yakın işbirliği içine girmesi, aralarındaki üslup ayrımını zorlaştırmıştır (Blesh ve Janis, 1962, s. 15). Öyle ki “(...) bugün bile o dönemde yaptıkları resimlere bakarak, hangi resmin kimin tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür” (Lynton, 2004, s. 57). Esasen “(...) öncelik meselesi, sanatçıyı bir resmin yüzeyine bir parça yabancı malzeme yapıştırmak



veya yapıştırarak için iten nedenlerden daha az önemlidir” (Greenberg, 1961, s. 70). Bu doğrultuda da kolaj tekniğini ilk kimin keşfettiğinden ziyade, tekniğin nasıl ortaya çıktığını ve öncü sanatçıların yaratım süreçlerini irdelenmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Blesh ve Janis’e (1962) göre: “Kolaj ve kolaj fikri Kübizm’den günümüze modern sanatın özüdür” (s. 3). Greenberg’e (1961) göre ise kolaj, Kübizm’in ve dolayısıyla modern sanatın gelişimindeki en önemli dönüm noktasıdır (s. 70). Rosenberg (1983) de, sanatın modern durumunun Kübizm ile başladığını, Kübizmin sanatın doğasını ve izleyiciyle olan ilişkisini değiştirdiğini belirtmektedir (s. 162). Bu yaklaşımla, modern sanatı dolayısıyla Kübizmi ve kolajı yaratan temel etkenleri saptamak gerekmektedir. Rosenberg’e (1983) göre: “Modern sanat, tanımlanabilir her hangi bir noktada başlamaz (...)” (s. 162). Keza, sanat tarihi incelendiğinde modern sanatın anlam, kapsam ve tarih bakımından farklı görüşlerle aktarıldığı görülebilmektedir. Öyle ki modern sanat: “anti-akademik” (Herbert Read) ya da buna koşut olarak “Modern, moda olandır” (José Ortega y Gasset) şeklinde kapsamlı ve sınırsız tariflerle karakterize edilmeye çalışılmıştır (Turani, 2014, s. 13-14). Ancak bu genel nitelermeler ile “(...) modern sanat yapıtının karakterini belirlemek olası değildir” (Turani, 2014, s. 14). Modern sanatın başladığı tarih konusunda da farklı yaklaşımlar mevcuttur. Ayrıca modern sanatı çeşitli dönemlere ayıran ve kişiler üzerinden aktaran yazarlarda vardır. Örneğin, bir yanda modern sanatın Goya ve Manet ile başladığını, diğer yanda da Cézanne ile başladığını öne süren görüşler mevcuttur (Turani, 2014, s. 15). Yılmaz’ın (2013) aktarımıyla Charles Baudelaire ise, modern sanatın başlangıcını Romantizme dayandırır (s. 31). Keza Baudelaire’e göre: “Modern sanatla romantizm bir ve aynı şey demektir” (Yılmaz, 2013, s. 31). Koçak (1992) ise, modernizmin modernleşmenin bir özelleştirisi olduğunu öne sürer ve üç büyük evresi olduğundan söz eder:

“Birincisi 19. yy. başındaki romantizm, bence modernizmin ilk biçimi romantizmdir (ya da bir tür protomodernizm demek gerekir belki de buna). Romantizm, modernleşmenin ilk ifadeleri olan aydınlanma hareketinin ve Fransız Devrimi'nin bir eleştirisi olarak başlamıştır. Aydınlanmanın akli mutlaklaştırmasına karşı bir eleştiri olarak başlamıştır. Modernizmin ikinci büyük atılımına baktığımızda ki 19. yy. sonunda izlenimcilik, sembolizm gibi hareketlerde kendini gösterir, burada da benzer bir şey görürüz. Viktorya Çağı'nın otoriter, düşünsel olarak kapalı modernleşmesine karşı bir tür tepkidir bu da. Modernizmin

üçüncü büyük atılımıysa; 20. yy.'da gerçekleşti ve dışavurumculuk, ekspresyonizm, kübizm sürrealizm vs. gibi hareketlerde kendini gösterdi. Bunların ortak özellikleri, modernleşmenin 20. yy. başında gelmiş olduğu ve yol açtığı tahripkâr sanayileşmenin eleştirisiydi. Bunun sonucu olan dünya savaşının eleştirisiydi. Hepsi savaş-karşıtı akımlardı bunlar” (Koçak, 1992, s. 83-84).

Öte yandan modern sanatı *deneysellik*, *özgürlük*, özellikle de *soyutluk* ve *saflık* kavramlarına dayandırarak 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreği arasına tarihlendiren görüşlerde bulunmaktadır (Yılmaz, 2013, s. 14). Genellikle peş peşe ortaya çıkan akımlar üzerinden aktarılan modern sanat tarihinin, *Empresyonizm* (*İzlenimcilik*) akımıyla başlatılması neredeyse bir gelenek haline dönüşmüştür (Yılmaz, 2013, s. 33). Örneğin Farthing (2012), *Sanatın Tüm Öyküsü* adlı eserinde: “Pek çok açıdan, Empresyonizm modern sanatın başlangıcını temsil ediyordu” diyerek, kitabın bu bölümüne *Empresyonizm Çağı* ismini vermiştir (s. 316-319). Yine Norbert Lynton’un *Modern Sanatın Öyküsü* (2004) adlı çalışması da *İzlenimcilik* ile başlamaktadır. Söz konusu çalışmanın *Post-İzmler*, *Neo-İzmler* ve *Sanat* başlıklı bölümünde Lynton (2004), “(...) Modernizm bugün de yaşamaktadır” diyerek, 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan birçok eğilimi de modern sanat kapsamına dâhil etmiştir (Lynton, 2004, s. 340). Sonuç itibariyle “(...) modern sanatın başlangıcı ve bitişi konusunda herkesin üzerinde rahatça anlaşacağı tarihler saptamak olanaksızdır” (Yılmaz, 2013, s. 14). Bu hususta en doğru yaklaşım modern sanatı yaratan etkenleri saptamaya çalışmak olacaktır (Turani, 2014, s. 16).

Modern sanatı yaratan en önemli etkenlerden biri, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getirmiş olan *1789 Fransız Devrimi* olmuştur (Turani, 2014, s. 24). Yılmaz’a (2013) göre: “Burjuvazinin zorla iktidara el koyduğu bu devrim, tarihin durmaksızın ve tekerrür etmeksizin ileriye aktığı inancını doğuran ilk modern devrimdi” (s. 19). Temelini *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*’nin oluşturduğu *Fransız Devrimi* Tanilli’ye (2006) göre bireylere iki mühim hak sağlamıştır: Özgürlük ve eşitlik (s. 114). Esasen doğuştan gelen bu haklar devrimle birlikte yasallaşmıştır. Böylelikle “Artık *özgürlük*, *kardeşlik* ve *eşitlik* öte dünyaya ertelenmeyecek, aklın rehberliğinde bu dünyada kurulacaktı” (Yılmaz, 2013, s. 19). Toplum yapısında önemli değişiklikler meydana getiren bu durum elbette sanata ve sanatçıya da yansımıştır. Keza devrimden kısa süre sonra 1818’de Victor Coussin “sanat için sanat” görüşünü ortaya atarak: “Din, din için; ahlak, ahlak için; sanat da sanat için gereklidir” demiştir (Turani, 2014,

s. 38). Coussin bu görüşünün 1836 yılında Fransız parlamentosuna verdiği bir önerge ile yasallaşmasını sağlamış; bu da sanatı ve sanatçının yaratımlarını bağımsızlaştırmıştır (Turani, 2014, s. 38-39).

*Fransız Devrimi*, modernlik bilincine hem dünyevî hem kavramsal bir çerçeve sağlamışsa, 18. yüzyıl sonlarından itibaren İngiltere’de gerçekleşen *Sanayi Devrimi* de maddî biçimini vermiştir (Yılmaz, 2013, s. 19). Dolayısıyla modern sanatı yaratan bir diğer önemli etken *Endüstri Devrimi* olmuştur. “Endüstri Devrimi’nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir” (Antmen, 2009, s. 18). Endüstri Devrimi’nin yarattığı etkiler yalnızca 19. yüzyıl sanatını değil, 20. yüzyıl sanatını da etkilemiş ve birçok yeniliğe sebep olmuştur. Keza bugün sanat tarihinden bahseden pek çok kaynak, 20. yüzyıldaki sanatsal gelişmelerin 19. yüzyıldaki gelişmelere paralel olarak ilerlediği konusunda hemfikirdir. Örneğin Turani (2015), *Dünya Sanat Tarihi* adlı çalışmasında 20. yüzyılı kastederek: “(...) yüzyılımızın, sosyal, kültürel ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için, bakışlarımızı yalnız onların eserleri üzerine yöneltmemiz yetmez” diyerek, 20. yüzyıl sanatını meydana getiren nedenleri kavrayabilmek için, 19. yüzyılı çeşitli yönlerden incelemek gerektiğini aktarmıştır (s. 559). Antmen’e (2009) göre de:

“19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir” (s. 18).

Bu bağlamda 20. yüzyıl sanatını kavrayabilmek adına Endüstri Devrimine ana hatlarıyla değinmek gerekmektedir. 21.yüzyıl itibariyle gri literatürde göz önüne alınan dördüncü bir endüstri devriminden bahsedilirken; bu dönemde sanatsal yaratımları değiştiren birinci ve ikinci endüstri devrimleri olmuştur (Antunes ve Klingenberg, 2017, s. 3). Birinci Endüstri Devrimi, genellikle 1760-1840 yılları arasına tarihlenen ve pek çok açıdan önemli bir devrimdir (Schwab, 2016, s. 16). Öyle ki: “Geleneksel kaynaklar olan rüzgârın, suyun, insanın, hayvanın, odun ateşinin ve güneşin sıcaklığının yerini fosil yakıt olan kömür almıştır” (Chandler, 1980, s. 34). Bu

dönem kömür ve buhar gücüyle gerçekleştirilen icatlara bağlı olarak; hayvan ve insan emeğinin makinelere devredilmesiyle karakterize edilen bir dönem olmuştur (Antunes ve Klingenberg, 2017, s. 3). “Britanya’da başlayarak zamanla diğer ülkelere yayılan ve fabrikaları yaratan bu devrim; tüm dünyada pek çok alanda üretimlerin şeklini değiştirmiştir” (Antunes ve Klingenberg, 2017, s. 3). Genellikle yüksek maliyetlerle yapılan üretimler, seri üretim ile birlikte uygun maliyetlerle üretilmiştir (Chandler, 1980, s. 34). “Buharlı gemiler ve lokomotifler üretimde kullanılan ham maddelerin nakliyelerine ve daha evvel at veya at arabasıyla seyahat eden insanoğluna daha hızlı bir ulaşım şekli sağlanmıştır” (McMullen, 2006, s. 25). Tüm dünyada üretimlerin şekli değişirken, toplum tarım toplumundan üretimin egemen olduğu bir endüstri toplumuna dönüşmüş, bu durum sanatçılara da yeni konular ve yeni teknikler kazandırmıştır (McMullen, 2006, s. 25). Böylelikle insan gücünün yerini makinelerin aldığı bu dönem ardı ardına keşiflere sahne olmuş, bu keşif zincirine her alanda durmaksızın yeni halkalar eklenmiştir. Turani’ye (2014) göre 19. yüzyıl, deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olmuş ve resim, heykel, edebiyat, müzik gibi pek çok sanat disiplini de etkilemiştir (s. 43).

“19. yüzyılın başlarında Batı’daki sanayileşme, kentleşme ve dünya genelinde artan ekonomik ve politik etkileşim, yüzyılın ikinci yarısında hızla olgunlaşır. İngiltere’deki Endüstri Devrimi Fransa’ya, Avrupa’nın geri kalanına ve ABD’ye yayılır. Bu çarpıcı genişlemeden dolayı tarihçiler sıklıkla 19. yüzyılın üçüncü çeyreğine ‘İkinci Endüstri Devrimi’ olarak atıfta bulunur. Birinci Endüstri Devrimi tekstil, buhar ve demire odaklanırken, ikincisi çelik, elektrik, kimyasallar ve petrole odaklanmıştır” (Kleiner, 2010, s. 653).

Yüzyılın üçüncü çeyreğinde yaşanan gelişmeler neredeyse bir asır önce başlamış olan endüstriyel keşiflerin büyük bir hızla gelişmeye devam etmesini sağlamış ve İkinci Endüstri Devrimi’ni yaratmıştır (Chandler, 1980, s. 40). İkinci Endüstri Devrimi, enerji kaynağı olarak petrol ve elektriğin kullanıldığı, teknik başarıların içten yanmalı motorlar, metal bilimi ve otomobil üzerine gerçekleştiği bir dönem olmuştur (Xu, David ve Kim, 2018, s. 91). Endüstrideki bu teknik ilerlemeler Avrupa ve Amerika’da yoğunlaşarak yayılmış ve birçok sektörü etkileyerek fabrika sayılarını bir hayli artırmıştır (Antunes ve Klingenberg, 2017, s. 3). Ayrıca İkinci Endüstri Devrimi, modern sanayi ekonomilerinin petrole olan bağımlılığını büyük ölçüde artırarak; Birinci Dünya Savaşı ile birlikte dünya çapında yeni talebin petrol haline gelmesine neden olmuştur (Chandler, 1980, s. 40). Pek çok faktörle birlikte, İkinci Endüstri

Devrimi'nin buluşları ve etkileri 1960'lara kadar sürmüştür (Xu vd., 2018, s. 91). Üzerinde durulan bu maddî buluşlar ve yenilikler, toplumsal yapıda, ekonomide, politikada, sanatta, kısacası hayata dair pek çok alanda dönüşümlere neden olmuştur. Toffler'e (2008) göre:

“Şimdiye kadar insanlık iki büyük değişim dalgası geçirdi. Bu dalgaların her ikisi de, kendilerinden önceki kültür ve uygarlıkları yok edip, yerine daha önceki kuşakların aklına bile gelmeyecek türde yeni yaşam tarzları yarattı. Birinci değişim dalgası –tarımsal devrim– yaklaşık bin yıllık bir süreçte gerçekleşti. İkinci dalganın –endüstri devrimi– gerçekleşmesi için ise üç yüz yıl yetti” (s. 16).

Fütürist yazar Alvin Toffler'in bahsettiği ikinci dalganın yarattığı endüstri toplumu; tarım ve el sanatlarını hızla terk ederek endüstriyel üretimlere yönelmiş ve kırsaldaki yaşantılarından vazgeçerek kentlere akın etmiştir (Turani, 2015, s. 559-560). Böylece “19. yüzyılın sonlarında, fabrikaların daha fazla işçiye ihtiyaç duyması nedeniyle endüstriyel işgücü büyümüştür” (McMullen, 2006, s. 25). Bu nedenle: “Sanayileşmenin en önemli sonuçlarından biri kentleşme olmuştur. Batı şehirlerinin sayısı ve büyüklüğü, büyük ölçüde kırsal bölgelerden göç nedeniyle 19. yüzyılın sonlarında çarpıcı bir şekilde artmıştır” (Kleiner, 2010, s. 653). Endüstrileşme bir yandan büyük fırsatlar sağlarken, öte yandan “(...) dev sanayilerin sert ve tehlikeli çalışma koşullarının egemen olduğu bir ekonomide, yaşamlarını kontrol altına almak için mücadele eden birçok insanın sosyo-ekonomik ve kültürel durumunda genel bir düşüşe sebep olmuştur” (McMullen, 2006, s.25).

“Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir” (Antmen, 2009, s. 18).

Antmen'in endüstriye dair *yan etki* olarak nitelendirdiği olumsuzlukları, Turani'de ele almış; özellikle 19. yüzyılın sonlarında endüstrinin bireyler üzerine ruhsal sorunlar ve bunalımlar yarattığını belirtmiştir (Antmen, 2009, s. 18; Turani, 2014, s. 71). Aynı çalışmasında Turani (2014), 20. yüzyıl sanatının gelişimini sanatçılar üzerinde de görülen bu olumsuz psikolojik duruma bağlayarak, çağın sanatının bu sorunlara tepki

olarak doğduğunu aktarmaktadır (s. 80-82). Sonuç olarak endüstrinin yarattığı olumlu ya da olumsuz pek çok gelişme sanat yapıtına yansımış ve yenilikler getirmiştir. İpşiroğlu (2011) bu tutumu: “İnsanla doğa arasına bir ara-dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin-işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı oluyor. Endüstri çağı insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılardı” şeklinde ifade etmektedir (s. 14). Dünyayı ve insanlığı dönüştüren bu durum, 19. yüzyılda ivme kazanarak, 20. yüzyılda doruk noktasına ulaşmış dolayısıyla sanat disiplinlerini ve sanatçıları da etkisi altına almıştır. Yaptığı tespitlerle Toffler’de (2008), endüstri devriminin sanatsal yaratımları hayli değiştirdiğini ve hatta Kübizm akımını da bu devrime borçlu olduğumuzu belirtmektedir (s. 31-42). Görüldüğü üzere endüstrileşme sürecinde peş peşe ortaya çıkan icatlar ve yaşanan gelişmeler sosyal koşulları dönüştürmüştür. Bu durum zamanla toplumda ve dolayısıyla sanatçılarda çeşitli endişelere, huzursuzluklara, sıkıntılara neden olmuştur. Böyle bir ortamda sanatçılar: “Çevrelerini saran parçalanmış, hızlı ve sanayileşmiş dünyayı temsil edecek yeni yollar (...)” arayan iyimser birer kâşif haline dönüşmüşlerdir (Farthing, 2012, s. 444). Turani, Birinci Endüstri Devrimi’nin gerçekleştiği tarihten başlayarak sanatta yaşanan gelişmeleri şöyle özetlemektedir:

“Bu ilk makine endüstrisi ekonomisiyle yaşayan sanayi toplumlarının plastik sanatlarında, (yani aşağı yukarı 1800’lerden 1960’lara değin olan sürede) figür, çevre ve nesne biçimlerinin, doğa karşısında edinilen algıya göre saptanmalarına rağmen önceleri süratle müphemleştikleri (...) ve giderek biçimlerle ilgili karakteristiklerin de dikkate alınmayarak parçalara ayrıldığı ve hatta varlık ve nesne biçimlerinin soyutlaştırıldığı görülmekteydi. Bu durum, dünya sanat tarihinde bir ilkti. Ayrıca, yukarıda belirtilen zaman sürecinde, sanat eserlerinin yapımında hep yeni teknik çözümlerinin yaratıldığı da görülmekteydi” (Turani, 2014, s. 157).

20. yüzyıl sanatını doğuran en önemli nedenlerden biri de sanatçıların endüstri çevresinde yeniliğe ve ilerlemeye duydukları inançtır (Farthing, 2012, s. 444). Yılmaz’a (2013) göre: “Yenilik kavramı, eskinin karşıtı olarak öteden beri modern düşüncenin özünde yer almıştır. Modern sanatçı açısından önemli olan, eskiyi, yani geleneksel olanı reddetmek ve yeniye, yani modern olana ulaşmaktır” (s. 24). İşte bu düşüncelerle “Resamlar, yazarlar ve heykeltıraşlar ‘geleneksel’ resim, tasarım ve edebiyat formlarını reddediyorlardı” (Farthing, 2012, s. 444). İpşiroğluna (2011) göre de: “Geleneksel sanat yansıtıcıydı; seyirlik bir sanattı; yeri müzeydi. Yeni sanattan,

yaşama girmesi, insanın çevresini oluşturması ve yeni bir yaşam üslubu yaratması bekleniyordu” (s. 10). Bu durumda sanatçının bir yandan sanatını geçmişin köhne sistemlerinden kurtarması, öbür yandan da endüstrinin toplumda ve kendinde yarattığı huzursuzluklara karşı tepki vermesi gerekiyordu (Turani, 2015, s. 637). İşte bu noktada ilk tepkilerden biri kübist sanatçılardan gelmiştir. Kübist sanatçılar bütün bu nedenlerin yarattığı tahrip duygusuyla; yapıtlarında nesneyi ve figürü parçalarken bir yandan rengi de bilinçli bir şekilde reddetmişlerdir (Turani, 2014, s. 96).

“İşte endüstrinin seri icatlar halinde, endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklıyor: ‘*Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.*’ Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri toplumu olduğu gibi sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde konu edindiği figür ve nesneyi parçalayıp yok etmekle cevap vermişti” (Turani, 2015, s. 560).

Bu süreçte yalnızca endüstriyel gelişmeler değil aynı zamanda bilim ve felsefede de gelişmeler görülmüştür. Doğrudan ya da dolaylı olarak 20. yüzyılda sanatsal yaratımları dönüştüren bir başka etkende bu gelişmeler olmuştur. Keza Tunalı’ya (2008) göre: “(...) her dönem sanatı ile bilim ve felsefe anlayışları arasında paralel etkinlikler bulunur” (s.131). Bu dönemde “(...) atom parçalanmış, maddenin aslında kuvvet alanlarından meydana gelen bir varlık olduğu görüşü ortaya çıkmıştı” (Yılmaz, 2013, s. 87). Böylelikle Kübistlerin çağa yönelik tepkilerden biri olan figür ve nesneyi parçalama eğilimini “(...) çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu (...)” gibi buluşlar ile ilişkilendiren açıklamalar yapılmıştır (Lynton, 2004, s. 65). Tunalı’ya (2008) göre de: “(...) modern sanat, çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyar. Bu uygunluk, her ikisinin de soyutlamaya dayanmalarından ileri gelir. Doğa bilimlerinde meydana gelen değişimler, sanatta da elbette eski biçimleri parçalayıp atacak ve sanatçıyı yeni biçim vermeye götürecekti” (Tunalı, 2008, s. 133). Yine 20. yüzyılda sanatsal yaratımları etkilediği düşünülen çeşitli bilimsel ve felsefi gelişmeleri Bozkurt (1995) şöyle özetlemektedir:

“20.yy’daki bilimsel gelişmeler sanatları da etkilemişlerdir. Evrene ve zamana ilişkin görüşlerimizin dönüşüme uğradığı *Görelilik Kuramı*, Albert Einstein (1879-1955) tarafından temellendirilmiştir. Makrokosmos’dan Mikrokosmos’a geçerek bilinçaltımızı *Psikanaliz Kuramı*’yla gün ışığına çıkararak bilim adamı Sigmund Freud’tur (1856-1939). Bu kuram geleneksel psikolojiyi altüst etmekle kalmadı; yazın dallarını etkilediği gibi ahlak alanında da yeni soruların gündeme gelmesine neden oldu. Felsefe alanında Fenomenoloji’nin kurucusu Husserl, Ontolojiyi işleyen Heidegger. Varoluşçu felsefeyi geniş kitlelere yayan Jean-Paul Sartre gibi filozoflar sanatlar üzerinde de önemli izler bıraktılar” (s.58-59).

Sanat, “(...) Platon’dan beri felsefi düşüncenin konusu olmuştur” (Bozkurt, 1995, s. 25). Özellikle 19. yüzyıldan itibaren, Endüstri Devrimi nedeniyle yaşanan toplumsal değişimler pek çok düşünürü etkilemiştir. Örneğin “Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels’in (1820-95) ‘Komünist Manifesto’su (1848) ve ardından Marx’ın ‘Kapital’i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır” (Antmen, 2009, s. 18). Ortaya atılan bu gibi görüşlerin sanat algısını değiştirdiği, aynı zamanda birçok sanatçı ve yazara da ilham verdiğini söylemek mümkündür (Dickerson, 2013, s. 172).

Sonuç olarak endüstri devrimiyle ilişkilendirilen pek çok buluşun, görüşün ve gelişmenin sanatı ve sanatçıyı etkileyen en önemli faktörlerden biri olduğu belirtilmektedir. Görülebileceği üzere endüstrileşme pek çok açıdan birçok disiplini etkilemiş ve sanatta bu durumdan payına düşeni almıştır. Esasen, bu konuda toplumun da sanatçının da iki alternatif seçeneği olmuştur. Turani (2014) bu seçenekleri: “Ya endüstriye hizmet, ya endüstriye isyan” şeklinde belirtmiş ve her iki tutumunda sanatçılar üzerinde gözlemlendiğini aktarmıştır (s. 63). Özellikle 19. yüzyılda endüstrileşme süreci ile birlikte akademik sanat anlayışını sorgulamaya başlayan karşıt sanatçılar “(...) gelenek dışı eserlerini gösterdikleri alternatif ve resmi olmayan sergiler açtılar” (Farthing, 2012, s. 277). Akademik sanat prensiplerini reddeden sanatçıların bu tepkileri 20. yüzyıl sanatçıları tarafından da sürdürülmüştür. Dolayısıyla pek çok düşünceye göre de “Sanatın taklitten kurtulması gerçeği, onun yaratıcılığını aynı zamanda takviye etmektedir. Bu suretle bilim adamı gibi o da aramaya ve bulmaya yönelmiştir” (Turani, 2015, s. 638). Görüldüğü üzere özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçıları durmaksızın deney yapma yoluna iten sebeplerin pek çoğu endüstri çevresinde gerçekleşmiştir. Örneğin, 19. yüzyılda



sanatçıların atölyelerinden çıkarak açık havada çalışabilmeleri endüstriyel gelişmelerin sağladığı yeni teknik olanaklarla (yağlıboya'nın metal tüplerde satın alınabilmesi vb.) mümkün olmuştur (Antmen, 2009, s. 22). Yine bu dönemde renk alanındaki araştırmalara duyulan ilgiyle, Rönesans'tan beri görülen bilimsel perspektif önemini yitirmeye başlamıştır (Turani, 2015, s. 565). “On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Gauguin, Puvis de Chavannes, Rossetti, Seurat ve Cézanne gibi ardarda gelen pek çok ressam perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır” (Lynton, 2004, s. 64). Ve özellikle de “Cézanne’la beraber bilimsel perspektif tarihe karışmıştır” (Turani, 2015, s. 565). Endüstri çevresinde gelişen taşınabilir fotoğraf makineleri de modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren etkenlerden biri olmuştur (Gombrich, 1997, s. 525). Gombrich (1997) bu etkiyi: “Fotoğraf makinesinin yardımıyla, rastlantısal görünüşlerin ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti” şeklinde açıklamıştır (Gombrich, 1997, s. 524). İşte tüm bu gelişmeler “(...) resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır” (Antmen, 2009, s. 23). Böylelikle 20. yüzyılda, ardı ardına Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, Süprematizm gibi pek çok sanatsal akım doğmuştur (Turani, 2015, s. 571). Yeni resimsel biçim ve içerik arayışları içerisinde olan bu akımların neredeyse hepsinin genel eğilimleri ise *soyutlama* olmuştur (Antmen, 2009, s. 79). İlerleyen dönemde, sanata dair bu arayışlar yalnızca biçim ve içerik konusunda kalmamıştır. 19. yüzyılın sonuna kadar kullanılan geleneksel malzemelerin yerine kullanabilecekleri, yeni ve farklı malzeme arayışları da görülmeye başlanmıştır.

20.yüzyıl içerisinde doğan modern sanat akımları ve görülen eğilimler üzerinde mühim etkilere sahip olan bir başka neden, 19. yüzyılın sonlarında *Post-Empresyonizm (İzlenimcilik Sonrası)* kapsamında değerlendirilen sanatçıların çalışmaları olmuştur. “(...)‘Post-Empresyonizm’ terimi, temel olarak dört ressamın eserleri için kullanılmıştır: Paul Cézanne (1839-1906), Georges Pierre Seurat (1859-91), Vincent Van Gogh (1853-90) ve Paul Gauguin (1848-1903)” (Farthing, 2012, s. 328). İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman bu sanatçıların gerçekten de yeni bir döneme öncülük ettiklerini belirtmiştir (Yılmaz, 2013, s.41). Post Empresyonist sanatçılar Empresyonizme bireysel yaklaşımlarını dâhil ederek birçok

yenilik getirmişlerdir. Örneğin: “Cézanne, resimsel yapıya yoğunlaşırken Seurat, rengin bilimsel doğasıyla ilgilenir; Van Gogh’un dışavurumcu fırça darbeleri duygu yoğunluğunu ifade ederken Gauguin renk ve çizgilerin sembolik kullanımı hakkında çalışmalar yapar” (Farthing, 2012, s. 328). Gombrich’e (1997) göre bu sanatçılardan Cézanne’ın çalışmaları Kübizme, Van Gogh’un çalışmaları Ekspresyonizme, Gauguin’in çalışmaları ise Primitivizm (İlkelcilik) eğilimine öncülük etmiştir (s. 555). Post-Empresyonist sanatçıların çalışmaları, başta Kübist sanatçılar olmak üzere 20. yüzyıl içinde pek çok modern sanatçının sanat yapıtına olan yaklaşımlarını etkilemiştir.

Nihayetinde bütün bu etkenler, modern sanatı yaratmış dolayısıyla Kübizmi ve Kolajı besleyen en önemli faktörler olmuştur. Böylelikle açılan bu yolda özellikle kübist sanatçılar “(...) sürekli deney yapma prensibiyle sanat dünyasında avangard fikirler inşa etmişlerdir” (Rosenberg, 1983, s. 163). Kübizm’i sanatta devrim olarak niteleyen Berger’e (1999) göre Kübist ressamlar: “Gerçekten modern bir sanata, yeni yüzyıla ait olan bir sanata ulaşmayı umuyorlardı” (s.59-60). Modern sanat tarihinde görülebileceği üzere Kübistler umduklarını fazlasıyla başarmışlardı. Bu doğrultuda *Kübist Çağ* adlı eserin yazarı Douglas Cooper, Kübizm’in *yeni bir resimsel dil* olduğunu, ayrıca 20. yüzyıl sanatının neredeyse bütün avangard gelişmelerini oluşturan teknik deneylerde ve üslup maceralarında rol oynadığını belirtmektedir (Cooper, 1970, s. 12-25). Öyle ki Kübist sanatçıların “ (...) inşa ettikleri fikirler, - özellikle resim ve heykel alanlarında olmak üzere- modern sanatın her alanında etkili olmuştur” (Acton, 2004, s. 127). İşte bu önemli fikirlerden biri, resmin geleneksel anlamda boyanmadığı ve çeşitli buluntu nesnelere bir kompozisyon içinde bir araya getirildiği ve düzenlendiği kolaj olmuştur. Rosenberg’e (1983) göre: “Kolaj tekniğiyle, sanat artık doğayı kopyalamaz veya ona eşdeğer şeyleri aramaz; ileri sanayi çağının bir ifadesi olarak, hâlihazırda değişmiş olan dış dünyayı bir parça sanatla mal eder” (s. 174). Böylelikle kolaj da, tıpkı Kübizm gibi sanatta bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Kolaj tekniğini devrim olarak niteleyen görüşlerden biri de Dadaist şair Tristan Tzara’a aittir. Tzara kolajı “Resmin evriminde en şiirsel, en devrimci hareket” olarak görmüş ve kolaj devrimini “ruhun yarattığı gerçekliklerle ilişki içine giren günlük gerçekliğin bir parçası” olarak nitelendirmiştir (Rosenberg, 1983, s. 173-174). Yine Acton’a (2004) göre: “Kolaj ne bir resim yahut heykel, ne de geleneksel

bir şekilde boyanmış, modellenmiş, oyulmuş bir yapıydı; kolaj güzel sanatlarda yaratımın devrim niteliğinde yeni bir yoluydu” (s. 126). Picasso ve Braque’ın resimlerine gazete, muşamba, duvar kâğıdı parçaları gibi malzemeleri dâhil ederek gerçekleştirdiği bu devrim; bir yandan sanat izleyicisini şoke ederken diğer yandan pek çok sanatçının da dikkatini çekmiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 3). Kübizmin yarattığı pek çok öncü fikir gibi kolaj da 20. yüzyıl sanatçıları tarafından süratle benimsenmiştir. Öyle ki bir süre sonra sanatçılar, kolaj gibi görünen resimler bile yapmaya başlamışlardır (Farthing, 2012, s. 390). Öte yandan bu deneysel tekniği herkesin uygulayabileceğini ve sıradan bir beceri olduğu öne süren görüşlerde olmuştur (Taylor, 2004, s. 9). Fakat Lynton’a (2004) göre:

“Kübizmi bir çeşit işlevini savsaklama olarak görenler bile, kısa zamanda kurgu (Fransızcada bir araya getirme anlamına gelen ‘montage’) dilini öğrendiler ve bu dili fotoğrafik gerçekçilikle, doğalcılığa karşı bir kompozisyon anlayışını birleştiren anlaşılabilir bir sanat olarak kabul ettiler. Kısacası, kopukluk ve -çoğu zaman günlük gerçeklikten alınan bazı öğelerin doğrudan yapıtta kullanılmasıyla ortaya çıkan- uyumsuz üsluplardan bilinçli olarak yararlanması, modern sanat dilinin göreneklerinden sayıldı ve bu alanda Kübizm, başı çeken bir akım oldu” (s. 64-65).

Kolaj tekniği yaygın olarak kullanılmaya başlandıktan sonra ise “(...) sanatçılar giderek daha fazla ‘yabancı’ malzeme kullanımına yönelmiş; otobüs biletlerinden kumaşlara, madeni paralardan ahşaba ve fotoğraflara kadar çeşitli malzemelerin yavaş yavaş modern resme girişleri sağlanmıştır” (Blesh ve Janis, 1962, s. 3). Bu durum ayrıca “(...) gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir” (Antmen, 2009, s. 48). Dolayısıyla kolajın gelişiminde bir sebep olarak, endüstri devriminin malzemeye yönelik yarattığı olanaklar bu noktada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu olanaklarla da kolaj, “(...) materyal yelpazesini ölçülemez şekilde genişleten ve kullanımı evrensel hale gelen büyük bir sanat ortamı olmuştur (Blesh ve Janis, 1962, s. 3).

Kübitlerin kolaj tekniğiyle yaptıkları çalışmalara ve kullandıkları malzemelere ilişkin pek çok açıklama yapılmış ve çeşitli nedenler sunulmuştur. Örneğin Berger’e (1999) göre Kübitlerin kolaj tekniğiyle ürettikleri eserler “(...) herhangi bir hırdavatçı dükkanında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmıştı” dolayısıyla bu çalışmalar “(...) sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanat

kavramına bütünüyle meydan okuyordu” (s. 65). Öte yandan sanatçılar kolaj tekniğiyle yeni bir özgürlük kazanmıştı. “Artık sanatçının *her türlü* aracı kullanmaya hakkı vardı; sanatçı, aracını, meslek etiketinin gereklerine göre değil, görüsünün taleplerine göre seçebilirdi” (Berger, 1999, s. 66). Sanat yapıtında sıradan ve gündelik malzemelerin kullanım nedenlerine ilişkin, Kübizmin gerçeklikle temas halinde kalması gerektiği gibi farklı açıklamalar da görülebilmektedir (Acton, 2004, s. 126). Bu açıklamalar genellikle; Kübistlerin, giderek soyutlaşan üsluplarına karşın bir gerçeklik arayışı içinde kolajı çıkış yolu olarak gördüklerini iddia etmektedir. Fakat Greenberg’in (1961) bu konu üzerindeki yaklaşımı şöyledir: “Resme dâhil edilen malzemeler ‘gerçek’ olsa bile, bu kavram birçok açıdan sorgulanmaya müsaittir; çünkü tek başına ‘gerçeklik’ kavramı Kübist Kolaj hakkında fazla bir şey açıklayamayacaktır” (s. 70).

Öte yandan nedenleri fark etmeksizin üzerinde durulması gereken asıl konu, sanata dair kalıplaşmış yargıların hâkim olduğu 20. yüzyılda, farklı malzemeleri bağlamlarından kopararak resme dâhil etmekle Kübistlerin attıkları büyük ve önemli adımlardır (Antmen, 2009, s. 49). Antmen’e (2009) göre: “Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır” (s. 49). Kübizmin ardından süratle modern fikirde yayılarak, sanatta bugüne kadarki en etkileyici ifadelerden biri olan kolajın gelişimine, modern sanatın önemli kişilikleri ve dünya genelinde pek çok sanatçı yeni fikir, malzeme ve tekniklerle katkıda bulunmuştur (Blesh ve Janis, 1962, s. 3). Kolaj, Dada’dan Sürrealizm’e, Pop Art’tan günümüz dijital tekniklerine kadar, hemen hemen her sanat hareketinde iz bırakmıştır (Taylor, 2004, s. 6).

## 2.1. Kübizm’de Kolajın Gelişimi

Kübizmin doğuşu iki sanatçının henüz bir araya gelmedikleri dönemde, yakın tarih aralıklarıyla aynı eğilimleri göstererek yaptıkları çalışmalarla gerçekleşmiştir. Bu alışmalar: 1907’de Pablo Picasso (1881-1973) tarafından yapılan ve ilk kübist resim olarak bilinen *Les Femelles d’Avignon (Avignonlu Kızlar)* ve 1908’de Georges Braque (1882-1963) tarafından yapılan ve Kübizme ismini kazandıran *Houses at l’Estaque (L’Estaque’daki Evler)* tablolarıdır (Farthing, 2012, s. 388-389). 20. yüzyılda ardı ardına doğan sanat akımlarını, eğilimlerini, Kübizmi ve dolayısıyla kolaj tekniğini şekillendiren bu çalışmalar, sanat dünyasında kolay kabullenilememiştir. Öyle ki bu eserler ve sanatçılar kötü eleştirilere maruz kalmış, hatta akıma ismini veren de yine eleştirel bir yazı olmuştur. Braque, 1908 yılının sonbaharında *L’Estaque* kasabasından Paris’e geri döndüğünde, ilerinde *L’Estaque’daki Evler* tablosunun da olduğu bir dizi peyzajı sergilemek istemiş ancak reddedilmiştir (Cooper, 1970, s. 37). Aynı yılın Kasım ayında *Kahnweiler Galerisi*’nin sahibi olan Daniel-Henri Kahnweiler bu çalışmalardan etkilenerek galerisinde sergilemiştir (Farthing, 2012, s. 389). Ancak sergiye gelen, sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, *Gil Blas* dergisinde sergiye dair yayımladığı yazıda: “her Şeyin, -manzaraların, figürlerin, evlerin-geometrik şekillere, küplere indirgenediğini” belirtmiş ve bu resimlere *bizzarrerie cubique (kübik acayiplik)* şeklinde atıfta bulunmuştur (Cooper, 1970, s. 37). İşte bu eleştirel yazı sonucu akım Kübizm olarak adlandırılmıştır. Bu konuda bir başka iddia akıma ismini kazandıranın Henri Matisse olduğudur: “1908’de Sonbahar Salonu’nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque’ın ‘L’Estaque’ resimlerini Őematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu, Vauxcelles’in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır (Antmen, 2009, s. 45).

Öte yandan genellikle Kübizme bir giriş olarak nitelenen ve ilk kübist resim olarak bilinen Picasso’ya ait 1907 tarihli *Avignonlu Kızlar* tablosu da aynı biçimde “(...) aralarında Georges Braque ve Henri Matisse’in de bulunduğu eleştirmen, Şair ve sanatçı grubuna özel olarak gösterildiğinde olumsuz tepkiler almıştı” (Farthing, 2012, s. 392). Uzun süre yadsınan bu tablo günümüzde sanat tarihine yön veren bir başyapıt ve modern sanat tarihinin açılış sayfası olarak nitelendirilmektedir (Antmen, 2009, s. 46). 2,4 metreye 2,3 metrelik ebatlarıyla adeta savaş resmi ebatlarındaki *Avignonlu*

*Kızlar* tablosu geleneksel resim anlayışını yıkmış, felsefi düşüncede Platon'dan beri süregelen *güzel* konusuna bambaşka boyutlar getirmiştir (Danto, 2015, s. 21).



**Resim 2.1.** Georges Braque, Houses at l'Estaque (L'Estaque'daki Evler), 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 60 cm



**Resim 2.2.** Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Avignonlu Kızlar), 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm

“ ‘Avignonlu Kızlar’ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans 'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta ‘Avignonlu Kızlar’a atfedilen önemi açıklar. Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde -yani resim yüzeyinin kendisinde- algıladığı nesnelere ve figürleri üç-boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir” (Antmen, 2009, s. 47).

Kübizmin doğuşunu etkileyen en önemli olgulardan biri de, yine Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* tablosunda görülebilecek olan Afrika sanatının etkileridir (Farthing, 2012, s. 389). “Bazı sanat tarihçilerinin Picasso'nun ‘Afro-Kübist’ dönemi olarak adlandırdıkları 1906-1908 sürecindeki ön Kübist döneme atfettikleri ‘Avignonlu Kızlar’(....)’ resminde Afrika masklarının ve İberya heykellerinin hâkimiyeti

görülebilmektedir (Antmen, 2009, s. 46). 19. yüzyılın sonlarında Avrupa kentlerinde, Afrika ve Okyanusya gibi batılı olmayan kültürlerin sanatlarının görülebildiği çok sayıda etnografya müzesi açılması, sanatçılar üzerindeki bu etkinin en büyük nedenlerinden biri olmuştur (Farthing, 2012, s. 342). Öyle ki Picasso da, *Avignonlu Kızlar* resmini tamamlamadan evvel, “(...) Paris’teki Musée d’Ethnographie du Trocadéro’yu ziyaret etti ve burada belki de tualindeki betimleme tarzını değiştirmesine yol açan Afrika ve Okyanusya koleksiyonlarını gördü” (Farthing, 2012, s. 393). Dolayısıyla o dönemde sanatçıları pek çok açıdan etkileyen bir neden de primitif sanata duydukları merak ve ilgi olmuştur. Sonuç olarak “Picasso’nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resim, 20. yüzyılın sanatının çoğunda görülen ‘parçalama’ yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildirim niteliğindedir” (Farthing, 2012, s. 392).

Kübizmi ve Kübizme giriş niteliğindeki bu yapıtları ortaya çıkaran en büyük ortak nedenlerden biri de, Fransız Post-Empresyonistlerinden Paul Cézanne’ın geç dönem eserleri olmuştur (Turani, 2015, s.587). 1906’da ölen Cézanne’ın anısına 1907’de Paris’te, *Salon d’Automne*’da büyük bir sergi düzenlenmiş ve bu sergi Kübizmin doğuşuna ivme kazandıran en önemli etkenlerden biri olmuştur (Turani, 2015, s. 587). Ayrıca yine bu yıllarda Cézanne’a ait bazı mektuplar yayımlanmış, sanatçılar bu mektuplarda çeşitli öğütlere ve uyarılara rastlamışlardır (Lynton, 2004, s. 23). 1907’de yayımlanan mektuplardan biri, 1904’te Emile Bernard’a yazılmıştı ve “doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin” öğüdünü içermekteydi (Goldwater, 1986, s.155; Lynton, 2004, s. 23). Cézanne, mektupta geçen bu sözleri büyük olasılıkla “(...) tabloları düzenlerken, belli başlı cisimlerin biçimlerini akıldan hiç çıkartmamak gerektiğini vurgulamak (...)” amacıyla kullanmıştı (Gombrich, 1997, s. 574). Fakat Kübist sanatçılar bu öğüde *küp* biçimini de ekleyerek, Cézanne’ın bu öğüdünü tam olarak benimsemişlerdir (Lynton, 2004, s. 23). Böylelikle geometrik biçimleri ön plana alan bir üslup geliştirerek tıpkı Cézanne gibi, “(...) sanatın doğanın bir kopyası olmadığını, yalnızca ona paralel gittiğini vurgulamışlardır” (Farthing, 2012, s. 389). Kübist ressam André Lhote’ye göre Cézanne: “(...) doğanın görünen biçimini, evrensel anlatıma dönüştürerek, mimari bir kurguya göre yeniden inşa eder, buna kişisel fantezilerini de katar. Cezanne’ın bu noktadaki görüşünü benimseyen kübistler, onun peşinden gitmişlerdir” (Lhote, 2000, s. 170-171). 20. yüzyıldan beri “(...) sayısı



gittikçe artan bir sanatçı kitlesi, sanatta önemli olanın, ‘biçim’ konusundaki sorunlara yeni çözümler bulmak olduğunu tartışmasız kabul etti” (Gombrich, 1997, s. 578). Dolayısıyla sanatçılar 20. yüzyıl itibariyle konudan ziyade biçime odaklanmıştır. Diğer yandan Rönesans’tan bu yana süregelen klasik perspektif kurallarının yıkılması da yine Cézanne’ın öncülüğünde olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 83). Zira “Cézanne’la beraber bilimsel perspektif tarihe karışmıştı” (Turani, 2015, s. 565). Daima yeni bir bakış açısı sunmak isteyen Cézanne’ın eserleri ve öğütleri, 20. yüzyıl sanatına ve Kübizme yön veren önemli etkenlerden olmuştur. Başta Kübistler olmak üzere pek çok sanatçı “(...) Cézanne’dan ‘hepimizin babası’, ‘tek ve biricik ustam’, ‘sözcüğün tam anlamıyla öğretmenim’ ve buna benzer tanımlarla söz eder. Gerçekten de (...) bu ustanın sanatı, kendinden sonra gelen pek çok ressam için bir esin kaynağı olmuştur” (Lynton, 2004, s. 22).

Aynı anda benzer eğilimler gösteren Picasso ve Braque 1907 yılında tanışmış ve 1908 kışında da birlikte çalışmaya başlamıştır (Berger, 1999, s. 55; Turani, 2015, s. 587). Bu tarihten itibaren iki sanatçı 1912 yılına değin, günümüzde *analitik* kübist resimler olarak bilinen deneysel çalışmalar yapmıştır (Farthing, 2012, s. 389). Lynton’a (2004) göre bu dönemde yapılan çalışmalarla betimlemeye karşı soyutlama sorunu ilk kez ortaya çıkmıştır (s. 56). Dolayısıyla bu dönem soyut sanatın ortaya çıkışında da önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu anlayışta yer alan kompozisyonların çoğu modele bakılarak değil akıldan çalışılmış ve nesnelere resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılmıştır (Turani, 2015, s. 588). *Analitik Kübizm* olarak adlandırılan bu dönemdeki çalışmalarında her iki sanatçı da Cézanne’ın etkisiyle, nesnelere formlarını geometrik şekillere indirgemıştır (Farthing, 2012, s. 389). Turani’ye (2014) göre: “Kübistler temelde, Cézanne’ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsediler; ama bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullandılar” (s. 97). Öyle ki Kübistlerde görülen bu parçalama eğilimi, bir süre sonra resimlerdeki öğelerin (oylum, nesne, figür) saptanmasını, tanınmasını hayli güçleştirmiştir (Turani, 2014, s. 97). Dönemin önde gelen şairlerinden Apollinaire, bu eğilimi ilginç bir metaforla açıklamıştır: “Picasso, bir cerrahın bir cesedi parçalama şekliyle bir nesneyi inceliyor” (Harrison ve Wood, 1992, s.180). Bu dönemde sanatçıların başlıca amaçları, resmi geleneksel perspektiften kurtarmak ve yeni bir bakış açısı sunmak olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 89). Nitekim bu amaçlarını,

resimlerinde kullandıkları nesnelere daha evvel görüşmemiş bir şekilde betimleyerek başarmışlardır. Nesneyi tek bir açıdan göstermekle yetinmeyen Kübist ressamlar, eşzamanlı olarak birden fazla bakış açısıyla göstererek, resimde bir tür dördüncü boyut nosyonu yaratmışlardır (Yılmaz, 2013, s. 86). Lhote (2000), bu durumu şöyle açıklar:

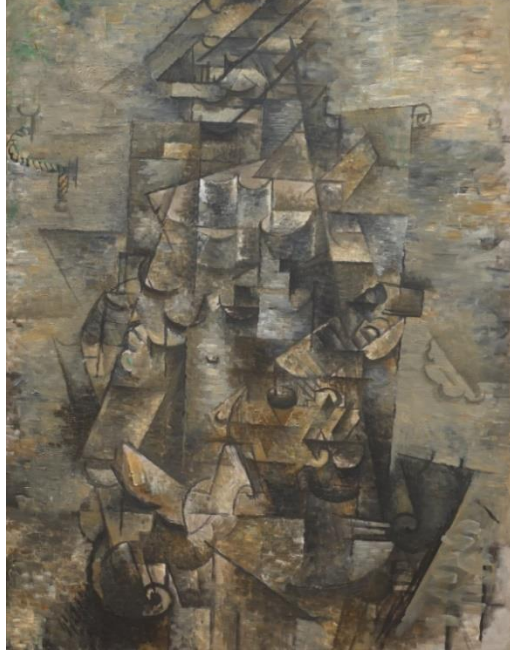
“(…) Braque ve Picasso (...), tual üzerinde eş zamanlı olarak, hem rastlantısal görüş açısını, hem de saltık görüş açısını, resimlerinde birlikte göstermeye çalışmışlardır. Resimde tarihinde ilk kez, aynı tablo üzerinde, perspektif açısından masanın yamuk görüntüsüyle, dikdörtgen biçimindeki gerçek görüntüsü, üst üste bindirilmiş olarak yansıtılmıştır” (s. 171).

Apollinaire'e göre: “Modern sanat, geçmişin en büyük sanatçılarının kullandığı zevk araçlarını reddetmektedir: insan figürünün kusursuz temsili, dolgun nü bedenler, itinayla işlenmiş ayrıntılar vesaire (...)” (Harrison ve Wood, 1992, s. 179-180). Bu reddedişle birlikte tabiatı taklitten vazgeçen Kübist ressamların ortaya koydukları eserler, geçmişle bağlarını koparmak için verdikleri çabanın en büyük göstergesi olmuştur. Sarf ettikleri çabayı net olarak görebileceğimiz eserlerden biri Picasso'nun 1910 yılında Paris'te yaptığı *Fanny Tellier (Mandolinli Kız)* adlı çalışmasıdır (Farthing, 2012, s. 395). Analitik dönemde yapılan ve “(...) kısmen soyut kısmen de derinliği olmayan, yanılısama, sertlik ve heykelsilik içeren bölgelere sahip resim, Picasso'nun gerçek bir modern sanat eseri ortaya koymak için geçmişle bağlarını koparma çabasını ortaya koyar” (Farthing, 2012, s. 395). Yine Georges Braque'a ait, 1911-12 tarihli *Man with a Guitar (Gitarlı Adam)* adlı çalışma “(...) bir nesnenin görünümünün genellikle soluk renklerle boyanan birbiri içine geçmiş hacimsiz düzlemler şeklinde betimlendiği analitik kübizmin neredeyse mükemmel bir örneğidir” (Farthing, 2012, s. 394). Geleneksel perspektiften vazgeçilerek, aynı anda birden fazla bakış açısı sunan bu eserler yalnızca Analitik dönemin mükemmel birer örneği olarak kalmamış, soyut resme giden yolu da açmıştır. Berger'e (1999) göre:

“Kübistler'in kullandığı bu düzenleme sistemi bizi, onların diğer öncüsü Cezanne'a götürür. Cezanne, eş zamanlı görüş açıları bulunabileceği meselesini ortaya attı ve gündeme getirdi; böylelikle de durağan bir doğa görüşü imkânını, sanattan bir daha geri gelmemek üzere çıkarıp atmış oldu. Kübistler bundan da öteye gittiler. Tüm nesnelere biçimlerini birbirine benzetmenin yolunu buldular. Tüm biçimleri küplerin, silindirlerin –daha sonra da- sınırları kesin biçimde çizilmiş düzlemlerin ve yüzeylerin bileşimine indirgeyerek başarıyorlardı bunu. Bu yalınlaştırmanın amacı, görsel sanatlarda o zamana kadar girilen en karmaşık gerçeklik görünüşünü inşa edebilmektir” (s. 67).



**Resim 2.3.** Pablo Picasso, Fanny Tellier (Mandolinli Kız), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 73.6 cm



**Resim 2.4.** Georges Braque, Man with a Guitar (Gitarlı Adam), 1911-1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116,2 x 80,9 cm

Analitik dönemde Kübistler, biçim üzerine yoğunlaştıklarından, rengi kısıtlı olarak kullanmış ve geri planda bırakmışlardır (Antmen, 2009, s. 48). “Renk duygusallığı yerine, akla dayalı soğukkanlı parçalama operasyonları için siyah, gri ve kahverengi gibi çekicilikle ilgisi olmayan silik renkleri benimsediler” (Turani, 2014, s. 97). Gri, siyah, mavi, yeşil ve toprak boyasının tonlarını kullanan ressam, konu olarak da genellikle atölye içi nesnelere ve kişileri seçmişlerdir (Farthing, 2012, s. 389; Lynton, 2004, s. 57). Çoğunlukla da “(...) meyve tabaklarını, şişeleri, cam bardakları, müzik aletlerini natürmort olarak resme sokuyorlardı” (Turani, 2015, s. 590). Analitik Kübizm döneminde, bir yandan doğa biçimiyle sanat biçimi, birbirlerinden kesin olarak ayrılırken, öte yandan Picasso ve Braque’ın resimlerini birbirinden ayırmak oldukça güçleşmiştir (Antmen, 2009, s. 48; Turani, 2015, s. 590). “Bir süre iki sanatçı aynı binada oturdular, birbirlerini ve yaptıkları işleri sık sık gördüler. Birbirine benzemeyen iki insan olmakla birlikte, bugün bile o dönemde yaptıkları resimlere bakarak, hangi resmin kimin tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür” (Lynton, 2004, s. 57). Braque, epey zaman sonra 1954’te yazdığı bir metinde: “Biliyor musunuz, Picasso’yla o kadar yakın arkadaşken birbirimizin resimlerini ayırt etmekte güçlük çekerdik” ve “Birlikte aynı ipe tutunmuş dağcılar gibiydik (....)” cümleleriyle bu durumu açıklamıştır (Antmen, 2009, s. 54-55).

“Picasso ile Braque’ın kısa zamanda oluşturdukları bu ‘yeni anlatım’ uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Böylesine bir etkinin oluşmasına yol açan bazı nedenleri şöyle sıralayabiliriz: sanatçılar ve resim alıcıları için Paris’in önemli bir merkez olması, bu yeni anlatıma katkıda bulunmak isteyen Picasso ve Braque’a yakın genç bir sanatçı çevresinin varlığı, bu akımı etkili, esnek ve her zaman doğru olmasa da yararlı açıklamalarla destekleyen çoğu şair olan bir yazar topluluğunun bulunması. Denilebilir ki, dünya Kübizmi benimsemeye hazır, çünkü Kübizm hem çarpıcı ölçüde yeni bir akımdı, hem de yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini bir araya getiriyordu. Picasso ile Braque’ın üzerinde durulmaya değer işbirliği de bunun bir belirtisi ve simgesiydi. Daha önceki yapıtları sembolist nitelikte olan ve heyecanlı, tutkulu İspanyol sanatçısıyla, ilk yapıtları az çok gerçekçi olan daha yumuşak, daha sessiz bir Fransız sanatçısı arasındaki bir işbirliğiydi bu. Bu akımın bu ölçüde etkili olmasının bir nedeni de Kübizmin bir takım özgürlükler getirmesiydi. Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakma özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil bireşimleri bulma özgürlüğü” (Lynton, 2004, s. 61).

Lynton’un (2004) belirttiği bu yeni özgürlüklerin en büyük destekçilerinden biri şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire (1880-1918) olmuştur (Antmen, 2009, s.

45). Apollinaire'e göre: "Kübizm eski resim okullarından farklıdır; çünkü bir taklit sanatı değil, yaratma eğilimi gösteren bir tasarım sanatıdır" (Harrison ve Wood, 1992, s. 182). Erken dönem Kübizmi fazlaca geometrik bularak acımasızca eleştirenlere karşın, geometrinin her zaman en temel resim kuralı olduğunu belirterek Kübist sanatçıları savunmuştur (Harrison ve Wood, 1992, s. 181). Yine 1907 yılında Picasso ve Braque'ı tanıştıran da, Kübizmin doğuşunda en etkili figürlerden biri olan Apollinaire olmuştur (Wiegand, 1985, s.66). Fazlaca olumsuz eleştirilere rağmen, her zaman Kübizmi ve Kübist ressamı savunan Apollinaire'e göre: "Kübizm, Fransa'da döneminin en 'yüce' sanat akımıdır" (Antmen, 2009, s. 45).

Kübizm kısa süre içerisinde pek çok sanatçı tarafından benimsenerek, uluslararası bir üne kavuşmuştur. 1910 yılından itibaren, çok sayıda sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen çeşitli sergilerle yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Antmen, 2009, s. 49). Aralarında, Juan Gris (1887-1927), Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941), Marcel Duchamp (1887-1968), Jean Metzinger (1883- 1956), Albert Gleizes (1881- 1953) ve Henri Le Fauconnier (1881-1946) da bulunduğu pek çok sanatçı üsluba yönelik eserleriyle bu sergilerde yer almıştır (Turani, 2015, s. 594). Bu sanatçıların her biri, Kübizm üzerinden gerek resim, gerekse yazın alanında farklı yaklaşımlar ve eğilimler göstermişlerdir. Örneğin Kübizme teorik bir yaklaşım sunan ilk büyük yayın, Metzinger ve Gleizes tarafından yazılan *Du Cubisme (Kübizm)* adlı kitaptır (Cooper, 1970, s. 17; Turani, 2015, s. 594). Cooper'a (1970) göre, Picasso ve Braque dışında gerçek Kübistler: Juan Gris ve kısa bir süre için Fernand Léger olmuştur (s. 12). Keza pek çok yazar bu görüşe katılarak, Kübizmi ele alırken çoğunlukla bu dört isimden söz etmektedir. Elbette bu görüşün tersini savunan yaklaşımlarda vardır, zira kısa süreliğine de olsa birçok sanatçının Kübist üslubu benimsediği eserlerinde görülebilmektedir.

Öte yandan Analitik Kübizm anlayışı içinde yapılan eserlere yönelik çok sık karşılaşılan çeşitli eleştirilerde vardır. Bu eleştirilerden biri Analitik Kübist eserlerin, izleyicide karmaşa hissi yarattığı ve sanatçıların giderek soyutlaşan üslupları nedeniyle Kübizmin gerçeklikten uzaklaştığıdır (Acton, 2004, s. 126). Fakat Picasso'ya göre Analitik Kübizmin gerçekliği: "Eline alabileceğin bir gerçeklik değil. Daha çok bir parfüm gibi; önünüzde, arkanızda, yanınızda... Koku her yerde, ama nereden

geldiğini tam olarak bilmiyorsunuz” (Taylor, 2004, s. 16). Keza “Sanat her zaman gerçeklikle oynamış ve çoğu zaman doğayı aşmayı ve resimsel bütünlük sağlamak için onu yeniden düzenlemeyi kendine ödev bilmiştir” (Lynton, 2004, s. 64).

Durmaksızın farklı arayışlar içerisinde olan Picasso ve Braque’ın çalışmaları 1912 yılı itibariyle hayli önemli bir değişim göstermiştir (Lynton, 2004, s. 61). Kimi yazarlara göre bu değişimin en temel nedeni, Analitik Kübist dönemde giderek artan soyutlama eğilimine karşın, sanatçıların gerçeklik ile temas kurma dürtüleri olmuştur (Blesh ve Janis, 1962, s. 11). Bu noktada Kübizme yönelik eleştirilerde gerçeklik kavramı tekrar karşımıza çıkmaktadır. Sanatla ilintili olarak kullanıldığında çoğu zaman belirsizlik ya da farklı anlamlar taşıyabilen gerçeklik kavramının buradaki kullanımını bir yönüyle açıklamak mümkündür (Greenberg, 1961, s. 70). Kübizmin Sentetik dönemiyle ilişkilendirilen bu kavram, sanatçıların resimlerinde sundukları nesnelere maddesel varlıklarının gerçekliği üzerinedir (Greenberg, 1961, s. 70). Bu gerçeklik, nesnelere temsili için resme dâhil edilen gerçek malzemelerdir. Berger (1999) bunu şöyle açıklar: “Gazete, gerçek bir gazete parçasıyla (...). Ahşap bir masa çekmecesini de, ahşap taklidi bir duvar kâğıdı parçasıyla” temsil edilmiştir (s. 66). Dolayısıyla bu dönemde sanatçıların kompozisyonlarında bir gazete ya da duvar kâğıdını resmetmektense, bu nesnelere temsili için gerçek bir gazete ya da duvar kâğıdını kullanmışlardır. Yani buradaki gerçeklik kavramı çoğunlukla kullanılan sanat dışı malzemelerle ilişkilendirilmiştir. Bu malzemelerin kullanımıyla da ilk gerçek modern kolajlar ortaya çıkmıştır (Taylor, 2004, s. 11).

1912 yılında Kübistler, resimlerdeki dokuları ve etkileri şimdiye dek görülmemiş bir biçimde zenginleştirmek için kum, kül, talaş ve hatta kahve çekirdeklerini boyalarına karıştırmışlardır (Greenberg, 1961, s. 74; Taylor, 2004, s. 17). Boyaya karışan bu gerçek malzemelerle birlikte, “Farklı dokular keşfedildi ve tek bir yapıtta farklı üslup ‘sentezlerinin’ yahut kombinasyonlarının kullanılmasıyla daha önce elde edilenden daha yoğun bir vurgu elde edilir oldu” (Farthing, 2012, s.391). Böylece *Sentetik Kübizm* dönemi başlamış ve modern sanatta yepyeni bir tür olarak kolaj tekniği ortaya çıkmıştır. 1912-1914 yılları arasına tarihlenen Kübizmin Sentetik döneminin en önemli yeniliği, “(...) aslında bir halk sanatı tekniği olan kolajın Picasso ve Braque tarafından uyarlanarak ‘ciddi’ resimlere gazete, muşamba, duvar kâğıdı parçaları gibi

sanat dışı malzemeleri sokması olmuştur” (Blesh ve Janis, 1962, s. 3). Bu durum sanat dünyasını ve sanat izleyicisini şoke etmiştir. Öyle ki geleneksel anlamda bir yüzeyi boyama sanatı olan resmin içine, sanat dışı malzemeleri sokmakla Kübistler, geleneksel sanat anlayışını tümüyle yadsımışlardır (Lynton, 2004, s. 62-64). Blesh ve Janis’e (1962) göre bu durum: “(...) yüzyıllarca süren sanatın sonu ve yeni bir sanatın başlangıcıydı” (s. 9).

“Sentetik-Kübizmle, resimde kâğıt yapıştırımlar ve ‘*collage*’lar başlar. Ayrıca ‘*plans superposés*’ denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemdedir. Yapıştırma kâğıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, hatta ayna parçaları kullanılmıştır. Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyalle soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, Kübistler resimlerine gazete kâğıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenlerini soktular. Resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar. Sentetik-kübist tablolarla, resim sanatı, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşır” (Turani, 2015, s. 588).

Sentetik Kübizm döneminde, eserlerdeki biçimler parçalanmaya devam etmiş, renk ön plana çıkmaya başlamış ve yepyeni bir teknik olarak kolaj karşımıza çıkmıştır (Farthing, 2012, s. 390; Yılmaz, 2013, s. 90). Bununla birlikte, sanat tarihine yönelik literatürde, bilinen ilk kolaj resmin aslında Kübizmin Sentetik döneminden önce Picasso tarafından yapıldığını öne süren görüşlerde mevcuttur. Kolaja dair tanımlar gereği, Picasso’nun 1908 tarihli *The Dream (Rüya)* adlı çalışması, kimi yazarlarca modern sanatta ortaya çıkan ilk kolaj çalışması olarak nitelendirilmiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 17).

“1908’in başlarında, henüz 26 yaşında olan Pablo Picasso, Paris’te bulunan ‘Magasins du Louvre’ mağazasından, belki de bir ambalaj kutusunun üzerinde bulunan kâğıt bir etiket ve bir tabaka kahverengi karton alır. Bu malzemelerle oluşturduğu, ormandaki iki figürü temsil eden ‘The Dream’ (1908) adlı çalışmasında, üzerinde ‘Au Louvre Paris’ yazısı bulunan basılı etiketi ters çevirerek kullanır. Bu sayede kelimelerin baş aşağı görünmesini sağlar ve beyaz guaş boya ile kısmen boyadığı etikette yazıyı görünür halde bırakır. Etiket dikkörtgen şeklini yeniden vurgulayan Picasso, siyah mürekkep ile bir tekne ve içinde belki balık tutmak için eğilen bir kadın figürü çizerek bu doğaçlama resmini tamamlar. ‘The Dream’, kesinlikle galeri veya müze gibi sanatsal gösteriler için yaratılmadı, daha büyük olasılıkla Picasso bu resmi doğaçlama becerisinin bir kanıtı olarak, stüdyosunda konuklarının varlığında yaratmış bile olabilir” (Taylor, 2004, s. 7).



**Resim 2.5.** Pablo Picasso, The Dream (Rüya), 1908, Karton Üzerine Yapıştırılmış Etiket, Çizim ve Guaş

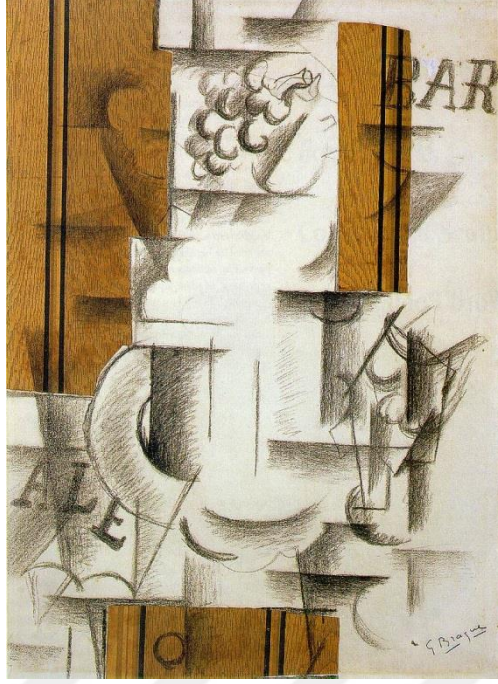
“Sanat tarihçisi Alfred H. Barr, Picasso’nun ‘The Dream’ adlı resminin tam anlamıyla bir kolaj olarak görünmediğini, ancak kolaj yolunda bir adım olarak değerlendirilebileceğini (...)” belirtmiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 17). Taylor’a (2004) göre: “Elbette tam manasıyla bir kolaj olmasa da bu mütevazı eser, bugün Kübizm olarak bildiğimiz etkili tarzın oluşumunda, dört yıl sonra gelişecek bir fikrin tohumudur” (s. 8). Dolayısıyla söz konusu çalışmayla kolaj fikrinin ilk yankıları hissedilmiştir. Tekniğin öncüsü olarak sayılabilecek *The Dream*’dan sonra, 1912’de Sentetik Kübizm dönemine atfedilen, bilinen ilk modern kolajlar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar her ikisi de 1912’ye tarihlendirilen: Picasso’ya ait, *The Still Life with Chair Caning (Bambu Sandalyeli Natürmort)* ve Braque’a ait, *Fruit Dish and Glass (Meyve Tabakası ve Bardak)* çalışmalarıdır (Blesh ve Janis, 1962, s.17; Lynton, 2004, s.62). Picasso’nun *Bambu Sandalyeli Natürmort*’unda tıpkı Analitik dönemde olduğu gibi parçalanmış biçimlerle yağlıboya kullanılarak betimlenen (cam bardak, bıçak sapı, muhtemelen limon olan bir meyve dilimi, Picasso’nun favori gazetesi olan Le Journal’dan JOU harfleri vs.) çeşitli nesnelere görülmektedir (Blesh ve Janis, 1962, s. 19; Taylor, 2004, s. 20). Tablonun üçte bir bölümünde, sandalyeyi temsilen yapıştırılmış bir parça desenli muşamba, ayrıca bu küçük oval resmi çerçeveleyen bir halat bulunmaktadır (Lynton, 2004, s. 62; Taylor, 2004, s. 15).





**Resim 2.6.** Pablo Picasso, The Still Life with Chair Caning (Bambu Sandalyeli Natürmort), 1912, Kolaj, 29 x 37 cm

Braque'ın *Fruit Dish and Glass* (*Meyve Tabacağı ve Bardak*) çalışmasında ise; gayet doğacı bir anlayışta karakalemle çizdiği üzümler, bazı harfler ve eşit olmayan üç yama görülmektedir (Lynton,2004, s. 62). Tablonun solunda, sağında ve aşağısında bulunan yamalar, tahta dokusunu taklit eden bir duvar kâğıdının yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur (Taylor, 2004, s.17). Braque'a ait bu tarz çalışmalara, çoğunlukla *papier collé* (*yapıştırma kâğıt*) olarak atıfta bulunulmuştur (Adalı, 1996, s. 68). Burada esas olan kompozisyonlarda yapıştırılmış kâğıtlar kullanılmasıdır. (Taylor, 2004, s. 8). Bununla birlikte kolaj tekniğinde kâğıdın başrol oynadığı çalışmalar için birçok farklı terim kullanılmıştır: Örneğin, kâğıt kesilirse; *decoupage* (*dekupaj*), yırtılırsa; *déchirage* (*yırtma*) gibi (Blesh ve Janis, 1962, s. 21).



**Resim 2.7.** Georges Braque, Fruit Dish and Glass (Meyve Tabağı ve Bardak), 1912, Kolaj, 62,9 x 45,7 cm

Her iki sanatçının da geleneksel sanat malzemeleri olan yağlıboya ve füzüle, sanat dışı malzemeler olan muşamba ve duvar kâğıdını bütünleştirmesiyle resim sanatı bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Bu kompozisyonlardaki nesnelere tıpkı Analitik dönemdeki gibi parçalanmaya devam edilmiş, konularda yine Analitik dönemdeki konulara benzer şekilde seçilmiştir. Keza Berger (1999), dönem ayırt etmeksizin Kübistlerin modern bir sanata ulaşmış olmalarının nedenlerinden birinin konu seçimleri olduğunu belirtmektedir:

“Konular modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu. (...) Yapılarla, insan elinden çıkmış şeylerle ilgileniyorlardı. Çoğunlukla, -sözcüğün gerçek anlamıyla- el altında olan nesnelere resmini yapıyorlardı: kahve masaları, ucuz sandalyeler, fincanlar, gazeteler, şarap sürahileri, soda çeşmeleri, kül tablaları, lavabolar, mektuplar. Nesnelere seçerken ellerinde bulundurdukları şeylerin sıradanlığını vurguluyorlardı. Bu, yeni tür bir sıradanlık, çünkü ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkmıştı. Zaman zaman resimlerine (Braque müzikten hoşlandığı için) keman ve gitarı da katıyorlardı gerçi, ama bu nesnelere de diğerlerinden daha büyük –ya da daha az- bir saygıyla ele almıyorlardı; ne de olsa bunlar da insan yapısı şeylerdi. Kübistler sanatta daha önce kabul edilmemiş bir değeri kutsamak ister gibiydiler: İmal edilmiş nesnenin değerini” (s. 64-65).

Kübist resimler ve Kübist kolajlar gündelik hayattan herhangi bir şeyi içerebilir: “(...) kibrit kutusu, menüler, şarap şişeleri, sanatçının cebinin içerdiği her şey...” (Rosenberg, 1983, s. 169). Öyle ki Apollinaire, Picasso’nun kolajlarından şöyle bahseder: “(...) gerçek bir posta pulu, gazete parçaları, bir parça muşamba gibi fiili nesnelere kullanılmaktan asla çekinmedi” (Taylor, 2004, s. 8). Dolayısıyla kolaj tekniği, Picasso ve Braque’ın cesur öncülüğünde farklı malzemelerle yaptıkları deneylerle modern sanatın içine girmiştir. “İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük, çok büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur” (Antmen, 2009, s. 48). Keza Apollinaire de, “(...) modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, kolaj resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşündeydi” (Lynton, 2004, s. 64).

Kolajla birlikte Kübizmin sentetik dönemi önceki Kübist üsluplardan daha bilinir hale gelmiştir (Farthing, 2012, s. 391). Öyle ki 20. yüzyılda tekniği benimseyen pek çok sanatçı, farklı malzemelerle deneyler yapmaya başlamıştır. Elbette Kübistlerde yeni arayışlar içinde farklı malzemelere yönelmişlerdir. Özellikle Picasso, resimlerini duyulmamış malzemelerle harmanlamaya başlamış ve üç boyutlu bir yapıya doğru genişletmiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 17). Kullandığı atık malzemeler ile Picasso, “(...) kolaj tekniğini üçüncü boyuta da taşımış, dolayısıyla asamblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir” (Antmen, 2009, s. 48). En yalın tanımıyla “bir araya getirmek, bütünleştirmek” olan asamblaj “(...) somut nesnelere katkısıyla üç boyutlu bir kolaja dönüştürülen geleneksel tablo resmine ilişkin eserler için kullanılmıştır” (Turani, 2007, s. 16). Bu bağlamda Picasso’nun karton, kâğıt, ip ve tel gibi malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu ilk çalışma, 1912 tarihli *Guitar (Gitar)* adlı çalışmasıdır (İnternet 15). Lynton’a (2004) göre: “Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur” (Lynton, 2004, s. 102). Daha önce görülmemiş bir heykeli andıran bu çalışma, kırılabilir yapı nedeniyle 1914’te Picasso tarafından, daha dayanıklı bir hale gelmesi için metal bir tabaka ve tel kullanılarak yinelenmiştir (İnternet 15). Farklı içeriklerin, malzemelerin, tekniklerin ve yöntemlerin keşfedilmesi modern sanatta her zaman önemli olmuştur. Picasso da bu yeni tekniği “1912 tarihli kâğıt gitarıyla bulduktan sonra, klasik heykel geleneğine

‘konstrüksiyon’ olarak adlandırılan kavramı kazandırmıştır” (Greenberg, 1961, s. 80). Bu dönemde “Giderek daha sağlam malzemelerin kullanılmasıyla kolajın etkisi kübizmin ‘heykel açılımına’ işaret eden, üç boyutlu eserleri de kapsayacak şekilde yayıldı” (Farthing, 2012, s. 391). Öyle ki Alexander Archipenko (1887-1964) ve Henri Laurens (1885-1954) gibi heykeltıraşlar, Picasso’nun çeşitli malzemeler ile yaptığı üç boyutlu çalışmalarının etkisiyle, heykellerinde atık malzemeler kullanmaya başlamışlardır (Antmen, 2009, s. 50).



**Resim 2.8.** Pablo Picasso, Gitar (Gitar), 1912, Asamblaj, 76,2 x 52,1 x 19,7 cm

Nihayetinde bugün bilinen anlamını Kübistlerle kazanan kolaj, asamblajdan enstalasyona (yerleştirme), heykel-mimarlık sentezi kavramlarından eylem gösterisine (happening) pek çok sanat formunun evriminde önemli rol oynamıştır (Batur, 1997, s. 327). Kübistlerin hemen ardından Dadaistler tarafından gelişimi sürdürülen kolaj, modern sanatın gelişiminde hayli önem taşıyan bir teknik olmuştur.

## 2.2. Dadaizm’de Kolajın Gelişimi

Birinci Dünya Savaşı sırasında tarafsız olan iki ülkede (İsviçre ve ABD), sanatta gelişen uluslararası bir hareket görülmüştür (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Bu hareket, 1916-1922 yılları arasına tarihlenen Dada hareketidir (Farthing, 2012, s. 410). “Dada Hareketi XX. yüzyıl avangardının yolculuğundaki aşamaları imleyen yazınsal ve sanatsal okullardan, öncelikle doğumuna neden olan koşullar bakımından ayrılır” (Batur, 1997, s. 303). Dada hareketi her şeyden önce savaşa karşı bir protestodur (Shiner, 2010, s. 338). 1914’te başlayan Birinci Dünya Savaşı’nda Avrupa’da tarafsız kalabilen İsviçre, ittifak ya da itilaf devletlerinden oluşları fark etmeksizin, ortak tavırları barış olan çok sayıda mülteciyi ağırlamıştır (Batur, 1997, s. 303; Lynton, 2004, s. 123). Özellikle Almanca bilenler, İsviçre’nin Zürih kentinde toplanmışlardır (Yılmaz, 2013, s. 145). Gerçekleşen bu zorunlu göçte, farklı disiplinlerden savaş karşıtı sanatçılarda vardı. Alman yazar ve performans sanatçısı Hugo Ball da (1886-1927) Zürih’e giden sanatçılar arasındaydı (Farthing, 2012, s. 411). “O sıralar Zürih’te bulunan hemen tüm genç sanatçılar gibi bir göçmen olan Ball’in amacı, Birinci Dünya Savaşı’na muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır” (Antmen, 2009, s. 121). Ball’in öncelikli amacı, Zürih’e sığınan savaş karşıtı muhalif sanatçıların bir araya gelebilecekleri ve dolayısıyla; resim, heykel, müzik, şiir, tiyatro, dans gibi çeşitli sanat dallarının bir araya getirilebileceği bir ortam yaratmak olmuştur. İşte bu amaçla Ball, Şubat 1916’da hayranlık duyduğu bir yazar olan *Voltaire*’in adını verdiği bir gece kulübü açmıştır (Batur, 1997, s. 305; Lynton, 2004, s. 123). Zürih’in kötü şöhretli bir semtinde, *Cabaret Voltaire (Voltaire Kabaresi)* adıyla açılan gece kulübü kısa süre sonra “(...) sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların ve her türlü ‘sanatsal eğlence’nin gerçekleştirildiği bir yer haline gelmiştir” (Antmen, 2009, s. 121; Yılmaz, 2013, s. 146).

“Ball, ilk müdavimleri arasında Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963), Rumen ressam Marcel Janco (1895-1984), Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966) gibi isimlerin bulunduğu kabaresinin yeni fikirlerin odak noktası haline geldiğini, bir tür alternatif sanatsal hareketi ifade ettiğini fark etmekte gecikmemiştir. Rivayete göre, Hugo Ball’in Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck’le birlikte Almanca-Fransızca bir sözlükten rasgele seçtikleri ‘Dada’ ismi de böyle çıkmıştır. Bazı başka kaynaklarsa, ‘Dada’ sözcüğünü sözlükten rasgele seçenin birçok Dada manifestosunun da yazarı Tristan Tzara olduğunu belirtir. Hatta Hans Arp’ın, ‘6 Şubat 1916’da, akşam saat altıda, Zürih’teki Café de

la Terrasse'ta Tristan Tzara'nın Dada sözcüğünü icat ettiğini ve o sırada burnunun sol deliğine iştirilmiş bir çörek olduğunu beyan ederim' şeklinde bir açıklaması da vardır" (Antmen, 2009, s. 121-122).

Sözcük olarak Dada'nın ortaya çıkışına yönelik bu rivayetler çoğaltılabilir. Ancak sanat tarihçisi Michel Sanouillet'e göre bu rivayetlerin çoğunda "(...) tarihsel değer taşımayan dadacı bir tavrıdan başka bir şey görmemek gerekir" (Batur, 1997, s. 307). Kelimenin yalnız ortaya çıkışı değil anlamı konusunda da çeşitli görüşler vardır ve Antmen (2009) bu görüşleri şöyle özetlemiştir: "Birçok dilde birçok anlama gelebilen 'Dada', kimilerinin iddia ettiği gibi, Rumence 'evet', Fransızca 'oyuncak at' anlamına geldiği için mi, yoksa, 'bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da...da...da' olmasından dolayı mı seçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir" (s. 122). Dolayısıyla sanat tarihine yönelik literatürde, sözcük olarak Dada'nın ortaya çıkışı ve anlamı konusundaki bilgiler tutarsızdır. Fakat nasıl keşfedilmiş ya da ne anlama gelmiş olursa olsun, bu konuda kesin olarak söylenebilecek tek şey sözcüğün sanatçılar tarafından benimsenmiş olduğudur. Zira "Sözcük bundan sonra artık onu kullanacak olan ressamların veya yazarların kişilik ve esinine göre çok farklı faaliyetleri kapsayacaktır" (Batur, 1997, s. 307).

Dada faaliyetlerinin ana merkezi olan Zürih'teki *Cabaret Voltaire* kısa süre içinde farklı disiplinlerden çok sayıda sanatçıyı ağırlamaya başlamıştır. Hugo Ball'ın destekçileri ve yakın dostları olan sanatçılar Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp'in dışında onlarla birlikte çalışmaya gelen sanatçılar arasında: Richard Huelsenbeck, Otto van Rees, Hans Richter, Christian Schad, Walter Serner, Sophie Taeuber-Arp, Enrico Prampolini, Marcel Słodki sayılabilir (Adalı, 1996, s. 71; Batur, 1997, s. 305). İsviçre'de toplanan bu genç sanatçıların her biri kendi alanlarında çalışmalar yapmış, *Cabaret Voltaire* açıldığı günden itibaren pek çok etkinliğe sahne olmuştur. Böylece "Dada, tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır" (Antmen, 2009, s. 123). Öyle ki savaşın yarattığı toplumsal çöküntü ve yozlaşma, ahlaki değerlerin yitirilmesine neden olmuştu (Blesh ve Janis, 1962, s. 52). Toplumda görülen bu krizi elbette Dadaistler de gözlemliyor, sorguluyor ve bir tepki göstermek istiyorlardı. Dadaist şair Tzara bu durumu şöyle açıklamıştı: "(...) bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat,

din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır” (Antmen, 2009, s. 123). İşte Dada hareketi bu düzene karşı bir tavırda entelektüel bir tepki olarak gelişmiştir (Turani, 2015, s. 607).

Savaşın eşi benzeri görülmemiş katliamı, Dadaistler’de sanatın insanoğluna ihanet ettiği düşüncesini uyandırarak, sanat karşıtı bir tavır takınmalarına neden olmuştur (Farthing, 2012, s. 410). “Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır” (Antmen, 2009, s. 123) Özellikle, grup etkinlikleri bireysel çalışmalardan daha önemli olarak kabul edilmiş; resim, heykel gibi geleneksel alanlar çoğunlukla terk edilerek, kolaj ve fotomontaj gibi teknikler kullanılmıştır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Ayrıca Dadaistler bilinçli olarak, sanatsal yaratımda rastlantı ve şansın rolünü vurgulamışlardır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171).

Dada hareketi, kısa süre içerisinde uluslararası bir üne kavuşmuştur. Dadacılar, bir yandan Zürih’te açtıkları galeride sergiler düzenlerken öte yandan bir dergi çıkarmaya başlamışlardır (Lynton, 2005, s. 124). İlk sayısı Temmuz 1917’de *Dada* adıyla, son sayısıysa Eylül 1921’de *Dada In Tirol* adıyla Tristan Tzara tarafından düzenlenen dergi, hareketin en uzun ömürlü dergisi olmuştur (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Kendi sanat galerileri olan *Galerie Dada* da açılan sergilerde ise ön plana çıkan sanatçı Hans Arp olmuştur (Turani, 2015, s. 607; Yılmaz, 2013, s.147). Kabare’nin kurucu üyelerinden Hans Arp, tıpkı diğerleri gibi savaş başlayınca Zürih’e gelen sanatçılardandır. Savaş karşıtı duruşuyla Arp, hareketteki arayışlarını: “Çevrede silahlar gümbürderken biz bütün gücümüzle şarkı söyledik, resimler ve kolajlar yaptık, şiirler yazdık. Çağın çılgınlığını sağıltacak köklü bir sanat, cennet ve cehennem arasındaki dengeyi yerine oturtacak yeni bir düzen arıyorduk” şeklinde açıklamıştır (Taylor, 2004, s. 39). Arp’i hareketin içindeki diğer ressamlardan farklı kılan; *Académie Julian*’dan mezun olduğu 1908’den beri durmaksızın ürettiği yapıtlarıdır (Turani, 2015, s. 607; Yılmaz, 2013, s. 156). Yine bu dönemde Arp’i diğerlerinden ayıran, kolaja ve sanatsal yaratımda rastlantıya verdiği önem olmuştur. (Batur, 1997, s. 306). Örneğin, Arp’in 1916-17 tarihli, *Rectangles arranged according to Laws of*

*Change (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler)* çalışması, kolaj tekniğinin ve rastlantıya dayalı yaratımın net olarak görülebildiği çalışmalarındandır (Antmen, 2009, s.124). Bu dönemde ifadede rastlantısallığı görebileceğimiz diğer bir örnekte yazın alanında Tzara'ya ait olan şiirlerdir. Her iki örneği de Antmen (2009) şöyle aktarır:

“(...) Tzara'nın 'Dadacı bir şiir yazmak' için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstedğiniz şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan bütün sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kâğıda yazılır... 'İşte buyurun' der, Tzara: 'Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!' Hans Arp, benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, 'Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler' (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kâğıt parçacıklarının rasgele düzeninden kolajlar yapmıştır” (s. 124).



**Resim 2.9.** Hans Arp, Rectangles arranged according to Laws of Change (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler), 1916-17, Kolaj, 48.5 x 34.6 cm



Dada hareketi tam da uluslararası bir boyut kazanınca (1917'den itibaren) yavaş yavaş Zürih grubu dağılmaya başlamış, hareket Almanya'ya yayılmıştır. Bundan sonraki önemli Dada faaliyetleri üç Alman kentinde gerçekleşecekti: Berlin, Köln ve Hannover (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171) 1917'de Zürih Dada'dan ilk ayrılan isimlerden biri Alman yazar Richard Huelsenbeck olmuştur (Lynton, 2004, s. 124). Huelsenbeck, Zürih'te hareketin içinde yer alan sanatçıların yeterince savaş karşıtı olmadıkları düşüncesiyle Berlin'e taşınmış ve 1918'de politik bir platform üzerine bir farklı bir Dada formu geliştirmiştir (Taylor, 2004, s. 40; Yılmaz, 2013, s. 147). Aralarında Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader ve Otto Dix gibi sanatçılar; Franz Jung ve Walter Mehring gibi yazarların bulunduğu Berlin Dada grubu, aynı yıl içinde kendine özgü bir üslupla Berlin'i Dadaizm'in merkezi haline getirmişlerdir (Adalı, 1996, s. 71; Farthing, 2012, s. 411). Savaşın sonuna doğru yaygınlaşan Berlin Dada hareketi özellikle politikaya karşı cesur ve yıkıcı bir tutum sergilemiştir (Blesh ve Janis, 1962, s. 52). Bu dönemde sanatçıların ağırlıklı olarak kullandıkları sanatsal teknik kolaj olmuş, Berlin Dadaistleri kolaja bambaşka bir boyut kazandırmışlardır. Berlin'deki harekette Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), John Heartfield (1891-1968) ve George Grosz (1893-1959) "(...) absürd, hiciv yüklü kolajlar yapmak amacıyla dergi ve gazete fotoğraflarını kesip yapıştırmaya dayalı fotomontaj tekniğinin öncüsü oldular" (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171; Farthing, 2012, s. 411). Eroğlu'da (2013) fotomontaj tekniğini Berlin Dada hareketiyle ilişkilendirir ve şöyle tanımlar:

"Resimde her türlü malzemenin arasında fotoğrafın da istenildiği biçimde kullanılması, resmin kompozisyonuna monte edilmesi olayı. Özellikle Dada sanatçıları Grosz, Heartfield kolajlarında fotoğraf görüntülerine yer vermişlerdir. Çağdaş sanatın sınırları içinde her türlü malzemeye, dolayısıyla görsel sanatların bir kolu olan fotoğrafa da şans tanınmaktaydı. Yan yana ve üst üste getirilen görüntüler, içeriklerinin de gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabilmiştir. Bugün Heartfield ile başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir" (s. 55-56).

Fotomontaj tekniğiyle Berlin Dada, Zürih kolajına yeni bir boyut eklemiştir: Fotoğrafın *yabancılaştırılması* (Taylor, 2004, s. 40). Buradaki yabancılaştırma, fotoğrafların ait oldukları yerlerden, bilindik anlamlarından koparılarak, yeni bir biçimde ve yeni bir anlamla düzenlenmesiyle ortaya çıkar (Taylor, 2004, s. 40). Sonradan Bertold Brecht

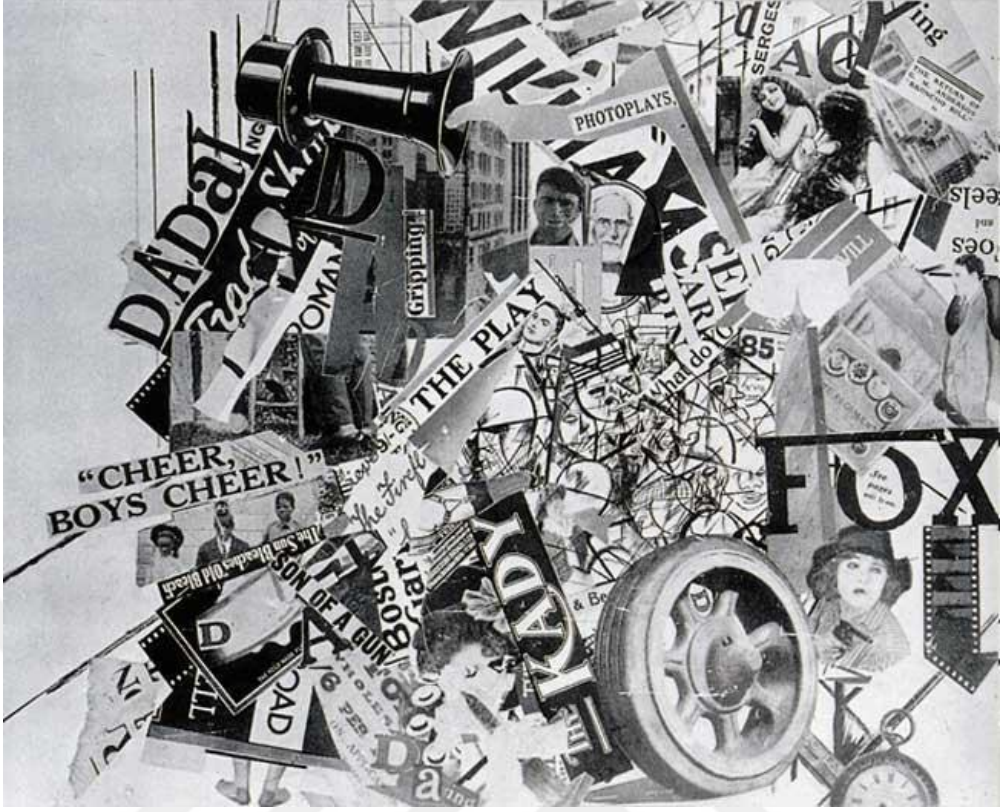
ve tiyatroyla ilişkilendirilecek olan “*yabancılaştırma (Verfremden)*” veya “*yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt)*”, Dadaistlerin sıkça yararlandığı bir kavram olmuştur (Aytaç, 1994, s. 309). Aytaç’a (1994) göre: “Nesneleri, olayları ve kişileri *yabancılaştırma* demek, onların *tabiiliğini bildik, tanıdık halini, akla yatkınlığını* ortadan kaldırmak ve onları *şaşırtıcı, ilgi uyandırıcı* hale getirmektir. Bu hem bir *sanat aracı’dır (Kunstmittel)* hem de *toplumsal bir önlem’dür (soziale Massnahme)*” (s. 309). Öyle ki Dadaistler de bu yöntemle çevremizi ve etrafımızda olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemizi istiyorlardı (İpşiroğlu, 2011, s. 90). Dolayısıyla “Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik; bütün bunlar, Dadaların yabancılaştırma etkisi uyandırabilecek olan ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdi” (İpşiroğlu, 2011, s. 90).

Berlin Dadaistleri’nin kolajlarında fotoğraf parçalarını kullanması, kolaja bambaşka bir boyut kazandırarak bir dönüm noktası olmuştur. Kullandıkları malzemelerin burjuva yaşamının dokusundan olması (dergi ve gazete fotoğrafları, reklam görselleri, sloganlar vb.) ve burjuvaziye karşı kışkırtıcı bir biçimde kullanılması ayrıca dikkat çekicidir (Taylor, 2004, s. 40). İpşiroğlu’na (2011) göre: “Dada burjuva toplumunda kök salmış olan ‘değişmez’ kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu” (s. 91). Bunun için de sanatsal yaratımlarda kolaj ve fotomontaj tekniğine sıkça başvuruyorlardı. Örneğin, John Heartfield ve George Grosz’un ortak çalışmalarından olan 1919 tarihli *The Sunny Land (Güneşli Topraklar)*, alaycı bir isimlendirmeye, Alman burjuva yaşamının uyumsuz, üst üste bindirilmiş görüntülerinden oluşuyordu (Taylor, 2004, s. 41). İkilinin aynı yıl yaptıkları *Life and Times in Universal City at 12.05 Noon (Öğlen 12.05, Evrensel Kentte Yaşam ve Zaman)* adlı çalışmada da, ABD’deki popüler kültür öğelerine ve evrensel kent vurgusuna dikkat çekmek için sokağa, eğlence ve sinema endüstrisine ait görüntüler harmanlanmıştır (Taylor, 2004, s. 43). Ülkesine duyduğu tepki nedeniyle Alman ismini İngiliz ismine çeviren Heartfield, kolajlarında yalnız dergi ve gazetelerden elde ettiği görüntüleri değil, kendi çektiği fotoğrafları da kullanmıştır (Antmen, 2009, s. 125; Yılmaz, 2013, s. 158). Çoğunlukla eleştirel ve politik içeriğe sahip olan Heartfield’in çalışmaları pek çok açıdan çarpıcı nitelikler taşımaktadır. 1915’te Heartfield ile tanıştıktan sonra kolaj tekniğini kullanarak çalışmalar yapan “Grosz ise

önceleri, kübist ve gelecekçi havada resimler yapmakla birlikte, bazı hiciv dergilerinde karikatürümsü çizimler de yayımlamaktaydı” (Lynton, 2004, s. 137; Yılmaz, 2013, s. 158). Berlin Dada hareketinde yer alan diğer sanatçıların çoğu gibi Grosz’un çalışmaları da güçlü bir politik boyuta sahipti (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Hatta Grosz: “(...) mareşaller kanla resim yaparlarken küpler ve gotik yapılar üzerinde düşünceler üreten sözde kutsal sanat’ı hedef alıyordu” (Shiner, 2010, s. 338).



**Resim 2.10.** George Grosz ve John Heartfield, The Sunny Land (Güneşli Topraklar), 1919, Kolaj



**Resim 2.11.** George Grosz ve John Heartfield, *Life and Times in Universal City at 12.05 Noon* (Öğlen 12.05, Evrensel Kentte Yaşam ve Zaman), 1919, Kolaj

1919'da yapılan ve savaştan politikaya, burjuvaziden cinsiyet eşitsizliğine ve hatta sanata kadar pek çok konuya eleştirel bir yaklaşım getiren bir başka kolaj, Hannah Höch' ait olan *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch in Germany* (*Dada Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*) adlı çalışmasıdır (Taylor, 2004, s. 47-48). Höch'ün bu çalışmasında, ülkelerini savaşa ittiğini düşündüğü siyasi figürlerden, bazı Dadaistlerin fotoğraflarına, o dönem kadınların oy kullanabileceği Avrupa ülkelerini gösteren küçük bir haritaya kadar pek çok ayrıntı görülebilmektedir. Höch'ün aynı yıl yaptığı *Dada Panorama* adlı çalışması da, içerdiği siyasi figürler ve çalışmanın sağ alt kenarındaki, *schrankenlose freiheit für H.H (H[annah] H[öch] için sınırsız özgürlük)* kelimeleriyle politik açıdan dikkat çekicidir (Taylor, 2004, s.48).



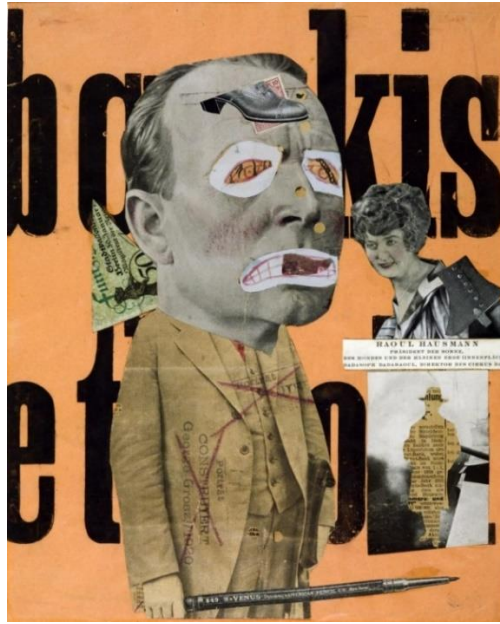
**Resim 2.12.** Hannah Höch, Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch in Germany, 1919, Kolaj, 114 x 90 cm



**Resim 2.13.** Hannah Höch, Dada Panorama, 1919, Kolaj, 43.7 x 34.5 cm

1915'te Höch ile tanışan ve 1918'de Berlin Dada'nın kurucu üyelerinden olan Raoul Hausmann, yaptığı deneysel kolaj ve fotomontaj çalışmalarıyla Dada hareketinde öne çıkan bir başka sanatçıdır (Farthing, 2012, s. 413). Tıpkı diğer Dadaistler gibi burjuva toplumunun kültürel değerlerine karşı duruşu ve güncel politik olaylara yaklaşımıyla Hausmann, kolajlarında makine parçalarından elbise modellerine kadar birbiriyle ilişkisi olmayan pek çok görüntüyü harmanlamıştır (Taylor, 2004, s. 41). Hausmann'ın günümüzde en bilindik eserlerinden biri olan 1919 tarihli *The Art Critic (Sanat Eleştirmeni)*, sanat kurumlarına yönelik sert bir eleştiridir (Farthing, 2012, s. 413). Eser de dikkat çeken bir başka detay da; Hausmann'ın kendini "Güneşin, Ayın ve Küçük Dünyanın Başbakanı" ilan ederek yapıştırdığı kartvizittir (Farthing, 2012, s. 413). Böylelikle Hausmann esere ayrıca politik bir boyut da getirmiş, o dönemde iktidarı ele geçirme yarışında olan politikacıların hırslarını alaycı bir üslupla ele almıştır.

"Sanat Eleştirmeni adlı eserde, Hausmann, görüşlerinin parayla satın alınabileceğini ya da en azından etkilenebileceğini ima ederek gazetecilere laf atmış ve bunu göstermek için sanat eleştirmenin boynuna bir banknot parçası iliştiirmişti. Eleştirmen figürünün gözlerine çok sayıda siyah çizgi çekerek sembolik olarak onu kör eden Hausmann, tüm resmi kurumlar gibi sanat eleştirmenlerinin de yargılarının güvenilmez olduğunu vurguluyordu" (Farthing, 2012, s. 412).



**Resim 2.14.** Raoul Hausmann, *The Art Critic* (Sanat Eleştirmeni), 1919, Fotomontaj, 31.8 x 25.4 cm

Görüldüğü üzere Berlin Dada hareketinde ortaya çıkan kolajlar semantik, estetik ve politik açılardan dikkat çekicidir (Taylor, 2004, s. 40). Shiner'e (2010) göre bu çalışmalar "(...) zalim sanayicilere, militaristlere ve yükselen faşist harekete karşı parlak saldırılardı" (s. 338). Berlin'deki hareketin doruk noktası, 1920'de düzenlenen *İlk Uluslararası Dada Fuarı*'na karşı suç duyurusunda bulunulması olmuştur (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Farthing (2012), fuarı ve yapılan suçlamayı şöyle aktarır:

"1920'de dadaistler ticari sanat fuarlarının parodisini yapmayı amaçlayarak "Erste Internationale Dada-Messe"yi (İlk Uluslararası Dada Fuarı) organize ettiler. Fuar, Berlinli sanat tüccarı Dr. Otto Burchard'ın (1892-1965) galerisinde gerçekleştirildi ve fuar kataloğunun kapağı John Heartfield (1891-1968) tarafından yapıldı. Fuarda iki ayrı odada toplam 174 eser sergilendi. Odalardan birinde Rudolf Schlichter (1890-1955) ve John Heartfield'in yaptığı, başı yerinde bir *papier-maché* (domuz kafası) olan bir Alman askerinin betimlendiği *Prusyalı Baş Melek* (1920) adlı yapıt vardı. Bu yapıt, sanatçıların Birinci Dünya Savaşı'na yol açtığını düşündüğü Alman yönetiminin militarist anlayışına yönelik bir saldırıydı. Ertesi yıl sanatçılar orduya iftira atmakla suçlandılar ancak hâkim yapıtın basit bir şaka olduğunu kabul ederek ikilinin hapse girmesini engelledi" (s. 413).

İlk Dada Fuarı'nda dikkat çeken başka bir ayrıntı ise, Hannover sanatçısı Kurt Schwitters'in eksikliği olmuştur (Taylor, 2004, s. 44). Hannover'da tek kişilik Dada hareketinin temsilcisi olan Kurt Schwitters (1887-1948) daha önce Berlin Dada hareketine katılmak istemiş, ancak grup kendisini politika dışı ve fazla burjuva bulduğu için reddetmiştir (Chilvers ve Smith, 2009, s. 172; Lynton, 2004, s. 140). Her iki görüşte gerçeği yansıtmaktadır, fakat Schwitters durmaksızın sanat üretmesiyle Dada hareketine birçok Dada sanatçısından daha fazla kendini adanmıştır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 172; Lynton, 2004, s. 140). Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Schwitters: "Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan yapılması gerekiyordu" diyerek, 1918-1919 arasında her türlü atık ve buluntu malzemeden kolajlar ve asamblajlar yapmaya başlamıştır (Elderfield, 1985, s. 12). 1918'de yaptığı ilk kolajlarında yine aynı yıl tanıştığı Hans Arp'in ve doğal olarak da Dada hareketinin etkileri görülür (Elderfield, 1985, s. 35). Schwitters, bir yandan eski kalınlardan yeni sanat formları yaratırken, öte yandan çeşitli şiirler yazıyor ve bir de dergi çıkarıyordu (Elderfield, 1985, s. 12; Lynton, 2005, s. 141). "Bu dergiye ve yapıtlarının çoğuna verdiği ad uydurulmuş değil, bulunmuş bir sözcüktü: *Merz*. Bu sözcük Schwitters'in bir kolaj üzerinde çalışırken kullandığı bir kağıt başlığındaki 'Kommerzbank'

sözcüğünün görünen bölümüydü” (Lynton, 2004, s. 141). Sözcük olarak bir anlam ifade etmemekle birlikte *Merz*, bazı kelimeleri çağrıştırmaktadır. Taylor’a göre bu sözcük, “yok etmek, ortadan kaldırmak” anlamına gelen “*ausmerzen*” fiilini çağrıştırır ve bu da sanatçının ortadan kaldırılmış, atılmış parçaları kullanıyor olmasıyla ilişkilendirilebilir (Taylor, 2004, s.46). Schwitters ise Temmuz 1919'da kolajlarını ilk kez sergilediği *Sturm Galerie*'de çalışmalarını isimlendirmek için seçtiği *Merz*'i şöyle tanımlamıştır:

“*Merzbilder* soyut sanat eserleridir. *Merz* sözcüğü, özünde, akla gelebilecek her malzemenin bir araya getirilmesini ifade eder. Teknik olarak da her malzemenin eşit olarak değerlendirilmesi demektir. *Merzmalerei* sadece boya ve tuval, fırça ve paletten değil, göze duyarlı ve algılanan tüm malzemelerden de yarar sağlar. Ayrıca, kullanılan malzemenin bir amaç için oluşturulmuş olup olmadığı önemli değildir. Bir bebek arabası tekerleği, tel örgü, sicim ve pamuk yünü; boya ile eşit haklara sahip faktörlerdir. Sanatçı, malzemeler arasında yaptığı seçim ve bu malzemelerin malzemeliklerine son verilmesi sayesinde yaratır” (Elderfield, 1985, s. 50).

Schwitters'ın *Merz*'i tanımlarken kullandığı bir araya getirme ilkesi, hayatı boyunca yapacağı çalışmalara bir çerçeve oluşturmuştur (Elderfield, 1985, s. 50). Kolaj her ne kadar 1912'de Picasso ve Braque tarafından bulunmuş olsa da Schwitters tarafından fazlaca benimsenerek bambaşka bir boyut kazanmıştır. Öyle ki Elderfield'e (1985) göre, kolaj tekniğinin yalnızca Kübist sanat için bir araç olarak tanımlanmamasını sağlayan Schwitters olmuştur (s. 66).

“Heterojen unsurların temel olduğu kolaj-tablolar olan *Merzbilder*'ler geleneksel resmin seyri içine sokulan ilk sosyolojik menzili oluştururlar. Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değeri ya da anlamına değil, ama özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan, kırılmalı kalıntısı çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkarır” (Batur; 1997, s. 326).

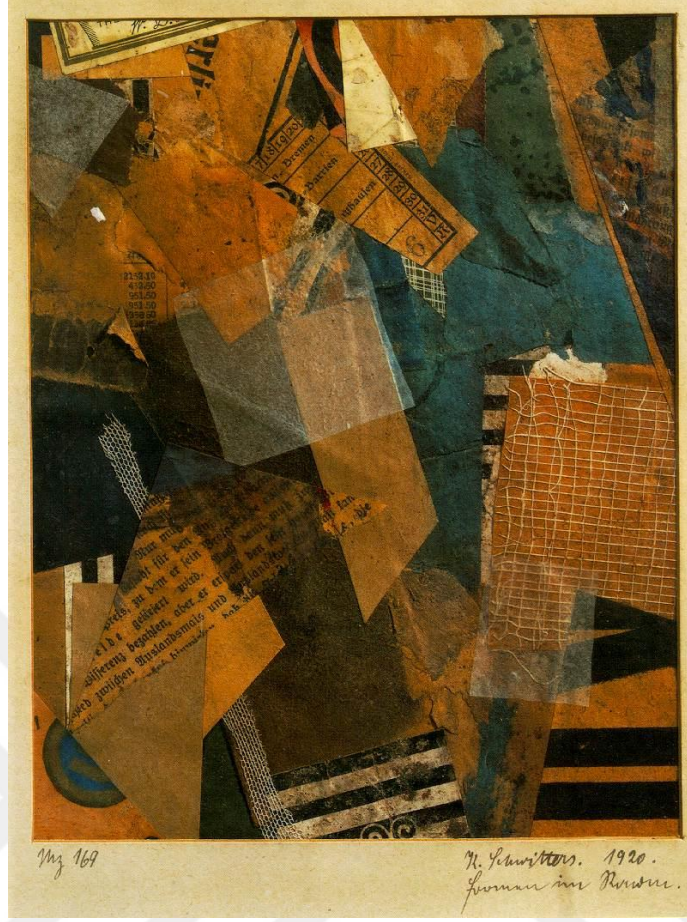
1918 ve 1920 arasındaki ilk *Merz* eserleri, daha önce resimlere dâhil edilemeyen malzemeleri meşrulaştırmıştır (Luke, 2014, s. 7). Bu eserler içeriklerinde: “Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, tel, örgü ve yosun parçaları (...)” gibi malzemeleri barındırır (İpşiroğlu, 2011, s. 76). Schwitters için, genellikle günlük yaşamın kalıntısı olarak tanımlanan bu malzemelerle sanat yapmak, geleneksel sanatta bulunan malzemeleri kullanmaktan çok daha önemli



olmuştur (Elderfield, 1985, s. 66). Yılmaz'a göre: “ (...) Schwitters, *atık malzemeleri* toplamaya düşkün bir sanatçıydı” dolayısıyla “İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişigüzel bir araya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitters'in üzerinde büyüleyici bir etkisi oluyordu” (İpşiroğlu, 2001, s. 76; Yılmaz, 2013, s. 160). “Bu malzemelerden yapılmış kolajlar, sanki rastlantı eseri çıkmış gibidir. Ona göre, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkıp serpilmesi, yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydi” (Yılmaz, 2013, s. 160). Schwitters, malzemeye olan yaklaşımını şöyle açıklar:

“Sanat eserinde kullanılan malzemenin daha önce ne ifade ettiği, eserde doğru bir şekilde değerlendirilip anlamlandırıldığı sürece önemsizdir. Böylece elimin altında ne bulduysam, onlardan resimler inşa etmeye başladım. Tramvay biletleri, vestiyer makbuzları, tahta parçaları, tel, sicim, bükülmüş tekerlekler, kâğıt mendil, teneke kutular, cam kırıkları vb. Bu malzemeler resmin içine, oldukları gibi eklenebilir veya resmin gerektirdiği şekilde değiştirilebilir. Birbirlerine göre anlamlandırılıp değer kazandıklarında, kendilerine has niteliklerini ve özlerini kaybederler, maddeselliklerinden arındırılarak resmin maddesi haline gelirler” (Gamard, 2000, s. 27).

Dolayısıyla “Schwitters ile birlikte kolaj, sonunda avant-garde içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutunun içine girer; anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar” (Batur, 1997, s. 325). Sanatçı, 1919'da sanatsal ve yazınsal faaliyetlerini *Merz* olarak adlandırdıktan sonra çeşitli dallarda hızla genişletmiştir. Öyle ki, *Merz Heykelleri*, *Merz Çizimleri*, *Merz Şiirleri*, *Merz Performansları*, *Merz Tiyatrosu* ve mimari bir yapı olarak Schwitters'in evinin içini yavaş yavaş dolduran *Merzbau* (*Merz Yapısı*), hepsi hızlı bir biçimde art arda ortaya çıkmıştır (Elderfield, 1985, s. 94). Bunları yaparken Schwitters'in en önemli amacı: *Merz* olarak isimlendirdiği bütün bu faaliyetlerinin senteziyle oluşacak bir *Gesamtkunstwerk* (*Bütünsel Sanat Yapıtı*) yaratmak olmuştur (Elderfield, 1985, s. 94).



**Resim 2.15.** Kurt Schwitters, Mz 169. Formen im Raum, 1920, Kolaj, 18 x 14,3 cm

“Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarfta onu çeken terkedilmişlikleri, pislikleri, atmış ya da solmuş renkleridir; modern yaşamın bu alçakgönüllü nesnelere, sanatçının duyarlılığını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelikle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eyleşimle bir araya getirmek için kullanır. Schwitters’i otonom kolajın gerçek ustası yapan da budur. Kübist kompozisyonu -planların parçalanması ve kırılması-gerçekten aşarak, küstah soylulukları içinde modern endüstrinin barokunun, analitik kavramsallaştırılmasının ilk deneyimleri olarak beliren, çöpün estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapılara ulaşır, Merzbau’lar: Hanover’deki evinde Schwitters tarafından 1923’te gerçekleştirilen ilk Merzbau, unsurları sanatçı için pek değerli artıklardan başka bir şey olmayan, sürekli gelişim içinde bir sütun, açılan sarmallı bir mimaridir” (Batur, 1997, s. 326).

Schwitters’in 1918’de Hans Arp’in etkisiyle başladığı kolajları, bir süre sonra yüzeyden üç boyutlu bir yapıya geçerek; önce 1921’te Hanover’daki evinde, daha sonra da Norveç ve İngiltere’de mimari yapıtlara dönüşmüştür (Lynton, 2004, s. 142). Bu yapıtlar, sanatçının durmaksızın eklediği nesnelere nedeniyle “ (...) sabit olmaktan çok, tıpkı yaşam gibi sürekli değişiyordu” (Yılmaz, 2013, s. 160). Dolayısıyla gündelik

yaşamın birer kaydı olarak nitelendirilebilecek bu yapıtlar sürekli büyüyor, sürekli geliyordu. Sanatçının akla gelebilecek her türlü malzemeyle inşa etmeye başladığı *Merzbau*'lar, günlük konuşma diline 1960'ların sonuna doğru giren ve günümüzde örnekleriyle sıkça karşılaştığımız *Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı*'na da öncü olmuştur (Farthing, 2012, s. 504). Pierre Cabanne, “Muğlak alanın düşselliğinin, çöp tenekesinin ve sokağın anıtı (...)” olarak nitelediği *Merzbau*'ların yok oluşundan şöyle bahseder: “(...) Hanover'deki savaş sırasında bir bombardımanda yıkıldı, sanatçının sığındığı Oslo yakınlarındaki Lysaker'dekiyse, tamamlanmamış olarak kalmıştı ama o da yıkıldı. İngiltere'de gerçekleştirilen üçüncüye, Schwitters'in 1948'deki ölümüyle yarım kaldı” (Batur, 1997, s. 327).



**Resim 2.16.** Kurt Schwitters, Hanover Merzbau'dan bir görüntü,  
Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933

“*Merzbau* Schwitters'in şaheseri sayılır. Erotik İstirabın Katedrali olarak da bilinir. 1920'lerden başlayarak, Nazilerden Norveç'e kaçtığı 1937 yılına kadar üzerinde çalışır. Daha sonra Norveç'te ve oradan da kaçtığı İngiltere'de yeni *Merzbau* projeleri üzerinde çalışır. Diğer Merz kolajları gibi bulunmuş malzemelerle kurulan *Merzbau* organik bir eserdir, devamlı akış (flux) halindedir” (Artun, 2010, s. 15).

Schwitters, 1918'den beri yaptığı kolajlarla eklenti nesneyi bir amaç haline getirerek, sonunda hayatının tamamını bir tür Merz faaliyetine dönüştürmüştür (Batur, 1997, s. 327). Öyle ki “Şimdi kendime MERZ diyorum” diyen Schwitters, bazen gerçekten de çalışmalarını *Kurt Merz Schwitters* olarak imzalamış, eserleri kadar bu isimle özdeşleşmiştir (Elderfield, 1985, s. 94). Sonuç olarak Schwitters, 1918'in sonlarından

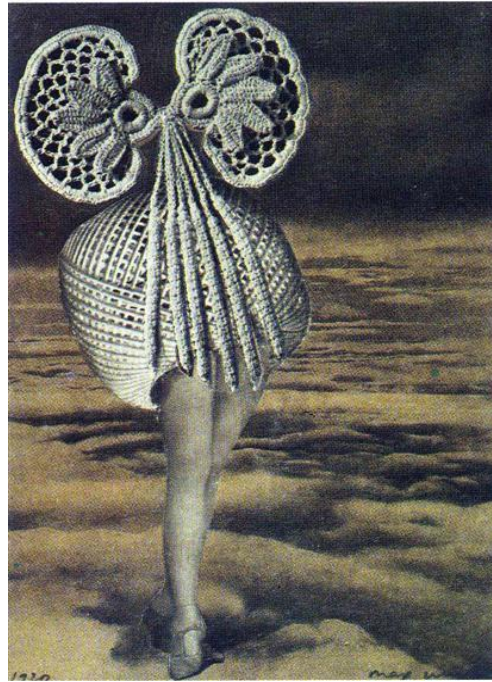
ölümüne kadar yaptığı deneysel çalışmalarla, çok sayıda kolaj, asamblaj ve *Merz* faaliyetleri ile 20. yüzyıl sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

Köln’de ise Dada hareketi (1919-1920) kısa süreli olmasıyla birlikte iki figüre odaklıydı: Savaş bittiğinde Zürih’ten Köln’e taşınan Hans Arp ve Sürrealizmin rüya gibi atmosferini öngören çalışmalarıyla, kolajı esprili ve kışkırtıcı bir şekilde kullanan ve ziyaretçilere sergilenen eserleri parçalamak için balta sağladığı iddia edilen Dada’nın en ünlü sergilerinden birini düzenleyen Max Ernst (Chilvers ve Smith, 2009, 172). Birinci Dünya Savaşından sonra, genç, öfkeli, sarsılmış ve bastırılmış duygularla dolu olan Max Ernst, kendisine bir çıkış noktası olabileceğini düşünerek Dada hareketine katılmıştır (Pritzker, 1975, s. 7). Savaşın yarattığı yıkımla bir araya gelen Max Ernst, Hans Arp ve Johannes Theodor Baargeld, kısa süre içinde çıkardıkları kışkırtıcı yayınlarla ve düzenledikleri olaylı sergilerle Köln Dada hareketini oluşturmuşlardır (Lynton, 2004, s. 144; Taylor, 2004, s. 52). Öyle ki 1920’de düzenledikleri sergilerden birinde; ziyaretçilere eğer isterlerse sergilenen eşyalara ve tablolara saldırabilecekleri baltalar sağlamışlardır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 217). Hem bu sergi hem de yayınladıkları dergiler bir süre sonra edebe aykırılık gibi gerekçelerle resmi makamlarca kapatılmıştır (Lynton, 2004, s. 144).

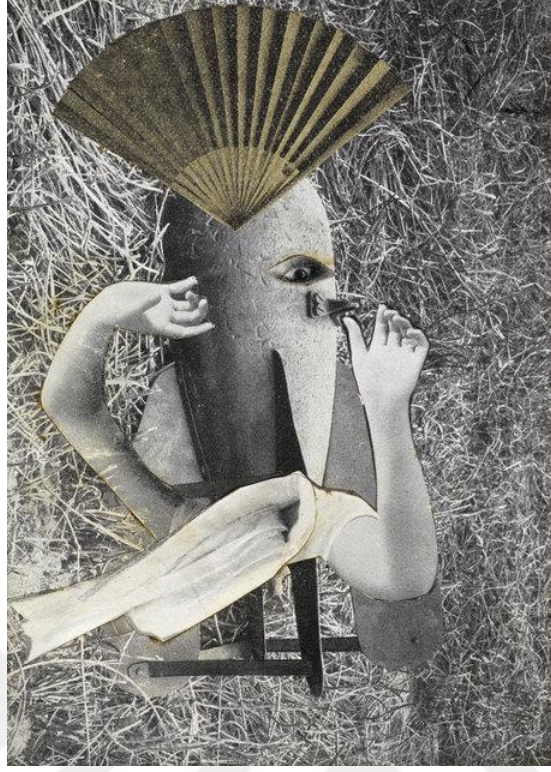
Bütün Dada hareketlerinde olduğu gibi Köln’deki harekette de kolaj tekniği ön planda olmuştur. Fakat Berlin’de olduğu gibi politikayı ya da düzeni eleştirmekten ziyade Köln’de kolaj, Ernst tarafından benimsenerek, izleyiciyi rasyonel dünyanın ötesine, fantezi, hayal ve yanılsama dünyasına yönlendirmiştir (Chilvers ve Smith, s. 217; Pritzker, 1975, s. 15).

“1920 yılında Ernst, en sevdiği çalışma yöntemlerinden birini buldu. Bu yöntem basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanıyordu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlık çarpıtmalarla, baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu. Ernst bu kolajlarla ilgili şöyle konuşmuştur: ‘bunlar birbiriyle uzlaşmayacak iki gerçekliğin bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlamayla bir araya getirilişidir,’ bunun yarattığı etki de ‘bu iki gerçekliğin bir araya gelmesiyle aradaki boşlukta parlayan şiir kıvılcımıdır’ ” (Lynton, 2004, s. 145-146)

Ernst ilk kolajlarını, 19. yüzyıldan kalma gravürlerden, dönemin popüler romanlarından, kataloglardan, botanik ve anatomi gibi bilimsel yayınlar da dâhil çeşitli öğretim kaynaklarından kesip çıkardığı illüstrasyonlar ve fotoğraflarla üretmiştir (Spies ve Rewald, 2005, s. 285). Bu kaynaklardan edindiği farklı görselleri ilginç biçimlerde bir araya getirerek kullanan Ernst, şiddetli, alaycı, tuhaf ve hatta kimi zaman rahatsız edici fakat daima şaşırtıcı eserler üretmiştir (Pritzker, 1975, s. 1). Bu dönemde yaptığı *Above the Clouds Midnight Passes (Gece Yarısı Bulutların Üstünde Geçiyor)* ve *The Chinese Nightingale (Çin Bülbülü)* gibi fotoğraf parçalarını kullandığı kolajlarında, tuhaf melez yaratıklar görülmektedir. Örneğin *The Chinese Nightingale* adlı çalışmasında Ernst, büyük ihtimalle o dönem askeri teknolojiyle ilgili popüler kitaplardan temin ettiği bir bomba görüntüsünü insan uzuvlarıyla harmanlamıştır (Elger, 2004, s. 74). Birinci Dünya Savaşı boyunca orduda bir topçu birliğinde hizmet edeni iki kez yaralanan ve hatta kendi tabiriyle 1914’de ölüp, 1918’de yeniden hayata dönen Ernst, Dadaist tavırda bir ironiyle ortaya bu ilginç yaratığı çıkarmıştır (Elger, 2004, s. 74; Lynton, 2004, s. 144). Öyle ki Elger’e (2004) göre Ernst, bu çalışmasıyla bir bombayı öldürücü etkisinden mahrum bırakarak; zarif, beyaz bir fularla barışçıl bir *Çin Bülbülüne* dönüştürmüştür (s. 74).

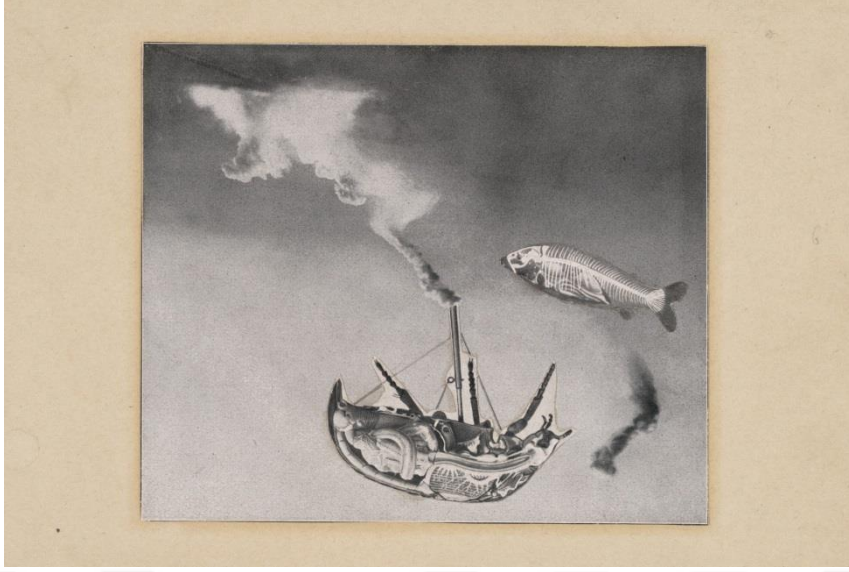


**Resim 2.17.** Max Ernst, *Above the Clouds Midnight Passes (Gece Yarısı Bulutların Üstünde Geçiyor)*, 1920, Kolaj, 18.4 x 13 cm



**Resim 2.18.** Max Ernst, The Chinese Nightingale (Çin Bülbülü), 1920, Kolaj, 12,2 x 8,7 cm

Öte yandan Ernst, 1914 yılından beri tanıdığı ve Köln Dada hareketini birlikte yürüttüğü Hans Arp'le de *FaTaGaGa* adını verdikleri ortak bir kolaj dizisi yaratmıştır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 217; Warlick, s. 43). Bu serideki kolajlar Ernst tarafından yapılmış, Arp da bir takım şiirsel metinler ve başlıklar eklemiştir (Warlick, 2013, s. 43). Arp tarafından *Here Everything Is Still Floating* (*Burada Her Şey Hala Yüzüyor*) başlığıyla isimlendirilen kolaj, serinin en dikkat çeken çalışmalarıdır (İnternet 4).



**Resim 2.19.** Max Ernst, Here Everything Is Still Floating (Burada Her Şey Hala Yüzüyor), 1920, Kolaj, 16,5 x 21 cm

1921 yılında, geleneksel resim malzemeleriyle kolaj tekniğini resme uyarladığı büyük boyutlu kompozisyonlar boyamaya başlayan Ernst, bu çalışmalarıyla konu ve teknik açısından Sürrealizm'i öngörür nitelikteydi (Pritzker, 1975, s. 15). Aynı yıl şair Paul Éluard Köln'de Ernst'i ziyaret ettiğinde, *Répétitions (Provalar)* adlı şiir kitabı için Ernst'in altı adet kolajını, ayrıca bazı tablolarını satın almıştır (Spies ve Rewald, 2005, s. 286). Ernst'in çalışmalarını büyük ilgiyle takip eden yalnızca Paul Éluard olmamıştır; edebi yönü ön planda olan Paris Dada hareketinde, André Breton, Louis Aragon, ve Tristan Tzara gibi yazarlarda Ernst'in çalışmalarını gözlemlemişlerdir (Lynton, 2004, s. 145; Turani, 2015, s. 608). Keza bu sanatçı ve yazarların birçoğu Ernst de dâhil olmak üzere, 1920'lerden itibaren Paris'te başlayan Sürrealist hareketin temelinde yer almışlardır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 172; Farthing, 2012, s. 426). Bilinçaltının tuhaf yansımalarını betimlediği çalışmalarıyla Ernst, 1922'de Dada faaliyetlerini sonlandırarak Köln'den Paris'e taşınmıştır (Lynton, 2004, s.144). Sanatçının bu tarihten sonraki yapıtları Sürrealizm akımıyla ilişkilendirilmiştir.

1916 yılında Zürih'te başlayıp, kısa zamanda Avrupa'nın pek çok kentine yayılan Dadaist düşünce aslında, Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) ve Francis Picabia'nın (1879-1959) çalışmalarıyla, kendiliğinden ve eşzamanlı olarak New York'ta da ortaya çıkmıştır (Antmen, 2009, s. 125). Duchamp ve Picabia'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Paris'te ürettiği bazı çalışmalar, çeşitli kaynaklarda

*proto-dada* (*ön-dada*) olarak nitelendirilse de, genellikle New York hareketinin Zürih'teki hareketle eşzamanlı olarak başladığı belirtilmektedir (Chilvers ve Smith, 2009, s. 171). Savaş nedeniyle, 1915'te Paris'ten New York'a birkaç gün arayla gelen Duchamp ve Picabia, kısa süre sonra Man Ray ile tanışmış ve sanatsal yaratım sürecini sorgulayan bireysel çalışmalar yapmaya başlamışlardır (Farthing, 2012, s. 411; Yılmaz, 2013, s. 150-159). New York Dada hareketi 1917 yılında değin, "(...) gizliden gizliye, yeraltındaymışçasına, ve kamuoyunda kayda değer bir tepki yaratmaksızın sürdürülmüş görünmektedir" (Batur, 1997, s. 312). Ancak New York Dada hareketi 1917 yılında gerçekleşen bir olayla nihayet dikkat çekmeyi başarmıştır:

"Bu olay, 1917 Mart'ında, Grand Central Gallery'de, başta John Covert, Walter Pach, Albert Gleizes, William Glackens ve Marcel Duchamp'dan oluşan bir kurul tarafından, ve Paris Bağımsızlarını örnek alarak düzenlenen sergi oldu. Duchamp, sırrını yalnız kendi bildiği Makyavelci tavırlarından biriyle, Bağımsızlar kurulunun resmi liberalizmini sınamak üzere, Richard Mutt adlı hayali bir sanatçının yapıtı olarak, (Çeşme) *Fountain* diye adlandırılmış, ve aslında ters çevrilmiş bir şekilde kaidesine yerleştirilmiş, beyaz fayanstan sıradan bir pisuar'dan başka bir şey olmayan bir 'yontu' gönderdi" (Batur, 1997, s. 312).

Duchamp, jüri ya da ödül olmayan ve her sanatçının katılabileceği açıklanan bu sergiye gönderdiği pisuarı, "(...) 'R.Mutt' olarak imzalamakla eserin anonimliğini garantiye almış (...)" ve "Sanatçı arkadaşlarının bu açıklamalarının arkasında durup durmayacaklarını denemeye karar vermişti" (Shiner, 2010, s. 384). Fakat bu ters çevrilmiş pisuar "(...) adaba aykırı olduğu, sanat olmadığı ve birliğin ciddiyetini zedeleyeceği (...)" gibi gerekçelerle sergiye kabul edilmemiştir (Shiner, 2010, s.384). Serginin düzenleme kurulu arasında çıkan tartışmada yalnızca işadamı ve amatör şair Arensberg, farklı ve radikal bir yaklaşım içinde olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 150). Öyle ki Yılmaz'ın (2013) aktarımıyla Arensberg'e göre:

"(...) eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R. Mutt'un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatlarının güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle, formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor" (s. 150).

Fakat sonuç itibariyle Duchamp'ın *Çeşme*'si, sergiye kabul edilmemiş, sanatçı da bu kararı protesto için yönetim kurulu üyeliğinden istifa ederek, kuruldaki pek çok kişiyle de ilişkilerini sonlandırmıştır (Shiner, 2010, s. 384; Yılmaz, 2013, s. 150). Duchamp'ın



tepkileri bunlarla sınırlı kalmamıştır. *The Blind Man (Kör Adam)* adlı dergide iki sayı üst üste reklamı yapılan bu olay, derginin ikinci sayısında bizzat Duchamp tarafından, *Richard Mutt Davası* başlığıyla ele alınmıştır (Antmen, 2009, s. 127; Batur, 1997, s. 313). Duchamp'ın yayımladığı bu metni Antmen (2009) şöyle aktarmıştır:

“Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'ın pisuarının reddedilmesinin nedenleri neydi: 1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü. 2. Diğerleri, bunun bir tür intihal olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi. Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğiniz bir şeydir. Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir - o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi” (s. 127-128).

Dolayısıyla Duchamp'a göre, “Bay Mutt'un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Ama pisuarı SEÇEN odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir; Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce yaratır” (Bürger, 2010, s.20). Böylelikle “Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür” (Antmen, 2009, s. 125).



**Resim 2.20.** Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1917, Ready-made (Hazır-yapım)

“Salt sanatçının seçimiyle sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş gündelik nesnelere olan ve bir gün ready-mades adı altında sergilemiş olduğu ilk hazır nesnelere karşısında da hayretlere düşüyordu. Duchamp’ın bütün çabası, şövalde gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son verme, bunun ‘terebentin zehirlenmesi’ adını verdiği yıkıcı etkilerinden ve tablo tacirlerinin yönettiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun için de yasalarını belirlediği yeni ‘sanat’ı rastlantının emrine bırakıyordu” (Batur, 1997, s. 311).

Duchamp bu olayla, 1910’ların başından beri düşünmekte olduğu şeyi gerçekleştirmişti: “Sehpada yapılan, geleneksel *tuval resmine son vermek* ve sanatına *bilinçli bir rastlantısallık* katmak” (Yılmaz, 2013, s. 150). Dada’nın temelinde var olan ifadede rastlantısallığı, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusunu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavrı Duchamp da bu yolla göstermiştir (Antmen, 2009, s. 124). Öyle ki “(...) ister Zürih’te, ister Paris’te isterse de New York’ta olsun dadaların çoğu sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade sanatı hayatın içine sokmayı istiyorlardı” (Shiner, 2010, s. 340). Öte yandan Duchamp’ın

Çeşme'si sanat çevrelerini fazlaca sarsarak; "(...) onlara sanatın *ne* ve sanatçının *kim* olduğunu; ustalığın ve biricikliğin önemli olup olmadığını bir kez daha sordurdu" (Yılmaz, 2013, s. 152). Artun'a göre Çeşme, "(...) sanat-zanaat, sanat-sanayi ve *mimesis* gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırır" (Bürger, 2010, s. 20).

Esasen Duchamp, *ready-made* (*hazır-yapım*) kavramını çok daha önce geliştirmeye başlamıştır (Blesh ve Janis, 1962, s. 84). Örneğin, 1913'e tarihlenen *Bicycle Wheel* (*Bisiklet Tekerleği*) de ready-made yapıtlardandır (Blesh ve Janis, 1962, s. 84). Shiner'e (2010) göre Duchamp'ın hazır-yapımlar'ı "(...) kutsal 'sanat eseri'nin parodileriydi" (s. 340). Zira hazır-yapımlar'ıyla Duchamp, "(...) sanat eserini – materyalist bir toplumda– sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu sorguluyordu ve malzeme değeri mefhumunu ortadan kaldırıyordu" (Farthing, 2012, s. 411). Bu çalışmalara 1917'de Çeşme'nin de eklenmesiyle Duchamp, Dada ikonoklazmını uç noktalara taşımıştır (Farthing, 2012, s. 411). Nesnelere ait oldukları bağlamdan kopararak yeni bir anlamla sanat eseri formunda sunulması kolajın üç boyutlu bir tezahürüdür (Blesh ve Janis, 1962, s. 84). Antmen'e (2009) göre de: "Duchamp'ın hazır-nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir" (s. 125). 20. yüzyılda çokça tartışılan bu yapıtlarla Duchamp, yalnızca "(...) kendi sanatının özünü ortaya koymakla kalmayacak, aynı zamanda 1960'lar ve sonrasında bol bol tartışılacak olan *kavramsal sanata* da zemin oluşturacak, ışık tutacaktır" (Yılmaz, 2012, s. 152).



**Resim 2.21.** Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği), 1951, (1913’de orijinali kaybolduktan sonra yeniden üretilen versiyon), Ready-made (Hazır-yapım)

“Dada burjuva toplumunda kök salmış olan “değışmez” kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir “sanat tapınağı” gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinmeler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla “ready made” diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini M.Duchamp ve Man Ray veriyor” (İpşiroğlu, 2011, s. 91).

New York Dada’nın çok yönlü sanatçısı Man Ray, resim, heykel, tasarım, fotoğraf, sinema ve yazın da dâhil olmak üzere pek çok alanda eser vermiştir (Yılmaz, 2013, s. 385). Man Ray, Duchamp’ın da etkisiyle bu dönemde *The Gift (Armağan)* “(...) gibi kimi unutulmaz ‘yardımcı’ hazır yapımlarla sahne alıyordu: Tabanın ortasına

yapıştırılmış keskin uçlu raptiyelerle ustaca kullanışsız ve olağanüstü tehditkâr hale getirilen sıradan düz bir ütü” (Shiner, 2010, s. 340). Man Ray bu çalışmadan önce de 1920’de, Fransız şair Isidore Ducasse Lautréamont’un, “Bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel” dizesinden yola çıkarak *The Enigma of Isidore Ducasse* adlı çalışmayı yapmıştır (Taylor, 2004, s. 51). Bir dikiş makinesinin etrafına bir battaniyeye sararak bir iple bağladığı *The Enigma of Isidore Ducasse*, Sürrealizmin çekirdeğini oluşturan yazarlar tarafından çok beğenilmiştir. Keza Ray de, bir süre sonra Dada’nın küllerinden doğacak olan Sürrealizm akımıyla ilişkilendirilmiştir (Antmen, 2009, s. 133).

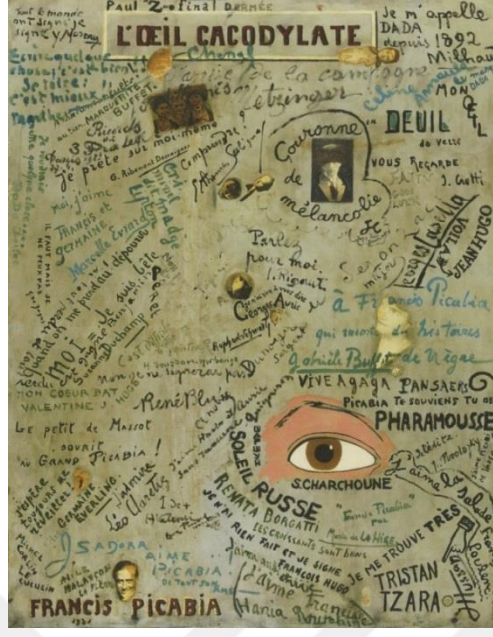


**Resim 2.22.** Man Ray, *The Gift* (Armağan), 1958, (1921 tarihli orijinal eser kaybolduktan sonra Emmanuel Radnitzky tarafından yeniden üretilen replika), Ready-made (Hazır-yapım)



**Resim 2.23.** Man Ray, *The Enigma of Isidore Ducasse*, 1972 (1920 tarihli orijinal eserden sonra yeniden üretim), Ready-made (Hazır-yapım)

Öte yandan görüşleri hem Zürih Dadaistlerinin hem de Duchamp'ın görüşlerine çok yakın olan Francis Picabia Haziran 1917'de, sanat ve sanatçının rolü üzerine çıkan tartışmaları körükleyecek olan bir dergi çıkarmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 152). Bu dergi, fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in (1864-1946) New York'ta kurduğu 291 adlı galerisine atfen 391 adında yayımlanan bir Dada dergisidir (Antmen, 2009, s. 125). Antmen'e (2009) göre: "Dergicilik, Dada'nın dağınık bir şekilde de olsa yaygınlaşma biçimlerinden biri olmuştur" (s. 125). Dolayısıyla Picabia'nın yayımladığı 391 adlı bu dergi de, Dada'nın Zürih dışına yayılmasında etkili olmuştur. Amerika ile Avrupa arasında sık sık seyahat eden ve kendisinin ilk Dadaist olduğunu savunan Picabia, bireysel faaliyetlerinin yanı sıra, pek çok Dadacı dergiye ve etkinliğe de katkıda bulunmuştur (Artun, 2010, s. 149; Lynton, 2004, s. 125). Eksantrik bir deneyci olan Picabia, bu dönemde bir yandan "(...) şaşmaz bir mühendis edasıyla soğuk ve ruhsuz -makinemsi- imgeler yaratırken (...)" diğer yandan *L'Oeil Cacodylate* adlı kolajda olduğu gibi sanatsal yaratım sürecini sorgulayan yapıtlar üretmiştir (Farthing, 2012, s. 411; Yılmaz, 2013, s. 150). Rivayete göre Picabia, *L'Oeil Cacodylate* adlı kolaja bir tür göz enfeksiyonu yaşarken başlamış ve bu sırada onu ziyarete gelen arkadaşlarından çalışmasına bir şeyler eklemelerini istemiştir (İnternet 5). Yazının egemen olduğu bu kolaj, çeşitli imzalar, fotoğraflar ve mesajlar içermektedir (İnternet 5).



**Resim 2.24.** Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate, 1921, Kolaj, 148.6 x 117.4 cm

“Dadacılar doğaçlamada çok ustaydılar. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünya tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri otoriteleri kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurutulamıyordu. Konuşma ve yazı dili, anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, (...) hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor, bunlara ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demagoji, olanca gülünçlüğüyle sergileniyordu” (İpşiroğlu, 2011, s. 90).

İpşiroğlu'nun (2011) da aktardığı gibi, Dada hareketinde kolaj, yalnızca resimde değil, edebiyatta da başvurulan bir teknik olmuştur (s. 90). Dolayısıyla Dada hareketi içerisinde hem resimde hem de yazıda kolajın gelişimi sürdürülmüştür. Dada hareketinde yer alan pek çok sanatçının çeşitli amaçlarla kolaj tekniğine başvurduğu görülmüştür. Hareket içerisinde gelişen hazır-yapım ya da hazır-nesnenin de kolajın evriminin bir sonucu olduğunu belirtmek mümkündür (Blesh ve Janis, 1962, s. 84). Sonuç olarak Dadaistler, yadsınamaz bir biçimde kolaj tekniğine katkı sağlamışlardır. Dada sanatçılarından ise kolaj, Sürrealist sanatçılar tarafından çok daha farklı bir boyuta taşınmıştır.

### 2.3. Sürrealizm’de Kolajın Gelişimi

20. yüzyılın en önemli sanatsal hareketlerinden biri olan *Sürrealizm* (*Gerçeküstücülük*), 1920’li yılların başında Paris’te ortaya çıkmış, varlığı 1924 yılında André Breton tarafından yayımlanan *Gerçeküstücü Manifesto* ile resmîyet kazanmıştır (Antmen, 2009, s. 135; Farthing, 2012 s. 426). Fransızca *sur-réalisme* (*üst-gerçeklik*) sözcüğü ilk kez 1917’de, birçok avangard sanatçının arkadaşı ve Kübizmin baş sözcüsü olan şair Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmıştır (Farthing, 2012, s. 427). 1917 tarihli, *Les Mamelles de Tirésias* (*Tiresias’ın Memeleri*) adlı oyununu *drame surréaliste* (*sürrealist dram*) alt başlığıyla yazan Apollinaire, *sürrealist* sözcüğünü aynı yıl Pablo Picasso’nun sahne tasarımını yaptığı, *Parade* (*Geçit Alayı*) isimli baleyi anlatırken de kullanmıştır (Antmen, 2009, s. 133; Brouckett, 2000, s. 541). André Breton 1924 tarihli *Gerçeküstücü Manifesto*’da, 1918’de hayatını kaybeden Apollinaire’in anısına, yeni ifade tarzlarına *Sürrealizm* adını verdiklerini belirtmiştir (Artun, 2010, s. 202). Esasen sözcüğü benimseyerek ona muhtelif anlamlar yükleyenler, André Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon gibi yazar ve şairler olmuştur (Farthing, 2012, s. 427).

Paris Dada hareketinde yer alan avangard yazar ve şairlerin öncelikle edebi bir üslup olarak geliştirdiği Sürrealizm, muhtelif görüşler olmakla birlikte çoğunlukla Dada hareketiyle ilişkilendirilmiştir (Farthing, 2012, s. 426). Sanat tarihçisi Michel Sanouillet, Sürrealizmi “Dada’nın Fransız hali” olarak nitelenmiştir (Matthews, 1986, s. 30). Antmen’e (2009) göre Gerçeküstücülük “ (...) Dada’nın küllerinden doğan bir akımdır” (s. 133). Benzer bir yaklaşımla Turani’ye (2015) göre de Gerçeküstücülük “Dadaist yumurtadan (...)” çıkmıştır (s. 617). Dolayısıyla Gerçeküstücülüğün ortaya çıkışındaki temel itkinin Dada hareketi olduğu belirtilmektedir. Bu ilişkilendirmenin en temel dayanağı ise; Gerçeküstücülerin, Dada’nın mirası niteliğindeki tutum ve tavırlarını benimsemesi olmuştur. Öyle ki “Gerçeküstücülük, burjuva değer yargılarına ve akademik sanat eğitime saldırdığı için dadacılığın doğal bir devamı olarak görülmüştür” (Yılmaz, 2013, s. 180). Bununla birlikte, Gerçeküstücü düşüncüyü ortaya atan André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault ve Paul Éluard gibi yazar ve şairlerin, daha evvel edebi yönüyle ön planda olan Paris Dada hareketinde yer almış olmaları da, bu iki avangard hareketin ilişkilendirilmesinde bir başka nedendir (Blesh



ve Janis, 1962, s. 52). Dolayısıyla Antmen'e (2009) göre: "Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına -'Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır'- yok olmuş, yerini, Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır" (s. 133). Öte yandan görsel sanatlardan evvel yazın alanında ortaya atılan Sürrealist düşünceyi ve dolayısıyla Breton, Aragon ve Soupault gibi yazar ve şairleri besleyen kaynakların Dada'dan ziyade; Arthur Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire ve Jacques Vaché gibi Fransız edebiyatçıları oldukları da belirtilmektedir (Yılmaz, 2013, s. 177). Keza Yılmaz'ın (2013) aktarımıyla "Breton'a göre, Isidore Ducasse Lautréamont'nun şiirlerinin peşi sıra Jacques Vaché'in Savaş Mektupları'nın *Littérature*'de basılması gerçeküstücü düşüncenin oluşumunda önemli dönüm noktası olmuştur" (s. 177). Yine Dadaist düşünceden farklı olarak Gerçeküstücü düşüncenin oluşumunda, Psikanaliz ve Marksizm'in etkilerinin fazlasıyla ön planda olduğu görülmektedir (Antmen, 2009, s. 135).

Gerçeküstücü hareketin kurucusu, baş teorisyeni ve destekçisi ünlü Fransız şair-yazar André Breton, asıl eğitiminin tıp olması nedeniyle, Birinci dünya savaşı sırasında askeri hastanede görev yapmıştır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 103). Breton'un buradaki görevi, savaş dolayısıyla ruhları hırpalanan, şok ve travma geçiren hastalarla ilgilenmek olmuştur (Antmen, 2009, s. 136). Breton cephede görevini sürdürürken tedavi yöntemi olarak; uyurgezerlik, *free association* (*serbest çağrışım*) ve hipnoz gibi nöropsikolojik konularla ilgilenmiştir (Hopkins, 2016, s. 250). Yine bu dönemde düzenli olarak Sigmund Freud'un bilinçaltına yönelik yaptığı muhtelif çalışmaları da takip etmiştir (Hopkins, 2004, s. 16). Askerlik görevinin ardından Paris'e yerleşen Breton, Soupault ve Aragon ile işbirliği içerisinde *bilinçaltına* ve *otomatik yazıya* yönelik deneyler yapmaya başlamıştır (Hopkins, 2016, s. 250). Öte yandan Breton bu dönemde Paris'te Dada hareketini de desteklemiştir (Chilvers ve Smith, 2009, s. 103). Yazar bir süre desteğini Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Valéry gibi çeşitli şair ve yazarlar ile çıkardıkları *Littérature* (*Edebiyat*) adlı bültenle de sürdürmüştür (Turani, 2015, s. 617). İçeriği Dada dergilerinin içeriklerine çokça benzeyen bu bülten, 1919'dan itibaren 1924 yılına dek yayımlanmıştır (Hopkins, 2004, s. 168; Yılmaz, 2013, s. 174). Yazın alanında ilk gerçeküstücü yapıt olarak bilinen *Les Champs Magnetiques* (*Manyetik Alanlar*) adlı romandan bazı bölümler de ilk kez *Littérature*

dergisinin 1919 Ekim sayısında yer almıştır (Hopkins, 2016, s.201). Breton ve Soupault tarafından *otomatik yazı* tekniğiyle yazılan bu metin, *Littérature* dergisinde kısmen yayımlanmasının ardından, 1920 yılında kitap olarak yayımlanmıştır (Hopkins, 2016, s. 252). Yıllar sonra yapılan bir röportajda Breton, *Manyetik Alanlar* çalışmasından şöyle bahsetmiştir: “şüphesiz bu metin, ilk gerçeküstücü (ve hiçbir şekilde Dadaist değil) çalışmadır; çünkü bu metin, otomatik yazının ilk kez sistemli olarak uygulanmasının meyvesidir” (Hopkins, 2016, s. 252; Matthews, 1986, s. 30). *Otomatik yazı*, önceden bir konu belirlemeksizin ve aklın denetimi olmaksızın üretilmesiyle, bilinçaltına ulaşabilmenin temel yollarından biridir (Danto, 2015, s. 27; Yılmaz, 2013, s. 178). Freud’un *free association (serbest çağrışım)* yöntemine dayanan *otomatik yazı*, Sürrealistler için temel bir ifade yöntemi olmuştur (Hopkins, 2004, s. 17). Dolayısıyla Sürrealistlerin kendine özgü ifadeleri aradıkları başlıca kaynak bilinçaltı olmuştur (Turani, 2014, s. 73). *Otomatik yazı* tekniğinin yanı sıra *rüyalar* da bilinçaltına ulaşabilmenin en temel yollarından biridir; öyle ki “(...) Freud rüyaları ‘bilinçaltına giden kraliyet yolu’ diye adlandırır” (Danto, 2015, s. 27). Ayrıca “(...) Freud’un ‘Rüyaların Yorumu’ (1900) ve ‘Gündelik Hayatın Psikopatolojisi’ (1901) gibi ünlü yapıtları, 1920’li yıllarda Fransızcaya çevrilmiş ve yayımlanmış, sanatçılar arasında ilgi uyandırmıştır” (Antmen, 2009, s. 136). Bu dönemde çeşitli “(...) şair ve sanatçılar hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin, resimlerin anlamını sorgulamışlardır” (Antmen, 2009, s. 133-134).

“Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla sürrealistler uyuşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoz ve transa geçme çalışmaları gibi deneysel girişimlerde bulundular. Ayrıca hızlı kelime oyunları oynayarak gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkardılar ve ‘otomatik yazım’ oturumlarıyla daha önce üzerinde düşünülmemiş şiirler yazdılar. Bununla birlikte rüyalarını yazdılar ve toplanıp Sigmund Freud’un psikanalizle ilgili metinlerini okuyarak bu rüyaları analiz ettiler” (Farthing, 2012, s. 427).

1924 yılına değin çeşitli deneysel faaliyetlerle sürdürülen hareket, André Breton’un *Gerçeküstücü Manifesto*’yu yayımlamasıyla, aynı yıl kurulan *Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu* ve *Gerçeküstücü Devrim* dergisiyle tam anlamıyla resmîyet kazanmıştır (Antmen, 2009, s. 135; Yılmaz, 2013, s. 174). Manifesto’yu imzalayanlar arasında: Louis Aragon, Antonin Artaud, Paul Eluard, René Crevel ve Max Ernst gibi isimler bulunmaktadır (Artun, 2010, s.178). Esas olarak Gerçeküstüçülüğün edebi

yönüyle alakalı bu manifesto da Breton ifade biçimi olarak, *serbest çağrışım* yöntemine dayanan *psişik otomatizm*'i önermiştir (Antmen, 2009, s. 135; Chilvers ve Smith, 2009, s. 103).

“Breton 1924 senesinde yazdığı Birinci Sürrealist Manifesto’da Sürrealizmi metodolojik bir biçimde tanımlar. Sürrealizm ‘Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm[dir]. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettirdiği[dir].’ Breton’un bilinçaltını epistemolojik bir açıdan değerlendirdiğini vurgulamak önemli: Ona göre bilinçaltı, irtibatı kaybettiğimiz bir dünyanın (bize yalnızca rüyalarda görünen veya otomatik yazı ve çizimle içine girebildiğimiz muhteşem bir dünyadır bu) sınırlarını açığa çıkaran bilişsel bir organ gibidir. Yani otomatizm bizi yalnızca bilinçaltına ulaştırmakla kalmaz, bilinçaltı aracılığıyla onun iletişim halinde olduğu dünyaya girebilmemizi, gerçeği aşır gerçek-üstüne erişmemizi sağlar. O dünya, bilinçaltının aracılığıyla, otomatik yazı ortamında sözcüklere dökülür” (Danto, 2015, s. 27-28)

Öte yandan görsel sanatların Sürrealist hareket içinde yeri olup olmadığı konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmaktaydı. “Zira hareketin merkezinde yer alan otomatizm, hızlı bir fikir akışına dayanıyordu, oysa resim doğası gereği durağan bir sanattı” (Chilvers ve Smith, 2009, s. 103). Dolayısıyla Sürrealist bir sanatın gerçekleşmeyeceği; bilinçaltının görsel bir ifade ile anlatılamayacağı yönünde görüşler ortaya çıkmıştı (Lynton, 2004, s. 171). Fakat başta Breton olmak üzere pek çok yazar ve sanatçı Sürrealist bir sanatın olamayacağı yönündeki görüşlere katılmamıştır. Öyle ki Breton bu görüşlere cevaben, ilki 1925’te olmak üzere yalnızca Sürrealist düşünceyi ve resmi ele aldığı bir dizi makale yayımlamıştır (Chipp, 1968, s. 371; Lynton, 2004, s. 171). “ (...) 1925 yılında kaleme aldığı ‘Gerçeküstücülük ve Resim’ başlıklı makalesinde, Pablo Picasso ve Giorgio de Chirico’nun farkında olmasalar da Gerçeküstücü olduklarını; Max Emst ve Man Ray’in Gerçeküstücülüğün eşliğinde olduklarını; André Masson ve Joan Miró’nun geleceğin Gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, Gerçeküstücülüğün görsellik kazanmasına ilişkin ipuçları vermiştir” (Antmen, 2009, s. 136-137). Görsel sanatlara ve sanatçılara yakın bir ilgi duyan Breton, yazdığı makaleleri 1928’de *Sürrealizm ve Resim* adlı kitabında bir araya getirmiştir (Lynton, 2004, s.171).

“Ona göre *resim*, dikkatleri kendi üzerine çekmekten ziyade başka bir dünyaya açılan *pencereydi*. Breton, sanatın gizemli bir yol olduğunu ve kendi kuşakları

içinde bunu keşfedenlerin başında Picasso'nun geldiğini söylüyordu. Tabure, gazete, muşamba, hurda -bütün bunları sanata dönüştüren bir büyücüydü o. Hatta daha da ileri giderek, Picasso'nun açtığı yol olmasaydı belki de 'gerçeküstücü resim' diye bir şeyin olmayacağını iddia ediyordu Breton" (Yılmaz, 2013, s. 181).

1925'te ortaya attığı görüşlerle "Sürrealist sanatın olasılığı hakkındaki tüm kuşkuları rafa kaldıran Breton (...)", aynı yıl Paris'te açılan ilk Sürrealist Resim sergisinin düzenlenmesine de destek olmuştur (Chilvers ve Smith, 2009, s.103; Lichtenstein, 2011, s.109). *Galerie Pierre*'de düzenlenen sergi, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Pierre Roy ve Pablo Picasso gibi sanatçıların eserlerini bir araya getirmiştir (Aspley, 2010, s.19). 1939'da İkinci Dünya Savaşı başlayana dek, çoğu zaman daha fazla olmakla birlikte yılda en az bir Sürrealist sergi düzenlendi ve "(...) bu sergilerin çoğu için de Breton, Aragon ya da öteki Sürrealist yazarlar kataloglara açıklamalı notlar yazdılar" (Lichtenstein, 2011, s. 109; Lynton, 2004, s. 171). "Özellikle 1930'larda Sürrealizm New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde açılan sergiler ve bu yerlerde ortaya çıkan yerel kollarıyla uluslararası boyutlara ulaştı" (Lynton, 2004, s. 171).

Öte yandan yazın alanında birçoğu psikanaliz yöntemlerine ve bulgularına dayanarak keşfedilen Sürrealist teknikler; görsel sanatlara da yeni ifade yolları ve teknikler kazandırmıştır (Chipp, 1968, s. 366). Sürrealizmin temelinde yer alan *otomatizm*, görsel sanatlarda başta *kolaj* olmak üzere, *objet trouvé (buluntu nesne)*, *otomatik çizim*, *frotaj*, *grataj*, *décalcomanie (dekalkomani)* ve Salvador Dalí'nin geliştirdiği *paranoyak eleştirel yöntem* gibi tamamen rastlantıya dayalı teknikler ile tezahür etmiştir (Hopkins, 2016, s. 254). Bazıları yeni keşfedilen teknikler olmakla birlikte; daha evvel var olan ve modern sanatta ortaya çıkışı Picasso ile Braque'a atfedilen kolaj gibi teknikler de Sürrealist sanat içinde bambaşka boyutlara ulaştırılmıştır. Öyle ki 1924 tarihli ilk *Sürrealist Manifesto*'da Breton da, otomatizm ve kolajı yazın alanında üretilecek Sürrealist eserler için iki ayrı teknik olarak sunmuştur:

"Ayrıca sürrealist araçların da takdim edilmesi gerekiyor. Bir takım çağrışımlardan, arzu edilen apansızlığı elde etmek söz konusu olduğunda her şey meşrudur. Picasso ile Braque'ın eserlerine yapıştırdıkları kâğıtlar, en ciddi edebi incelemeye sokulan klişe sözlerle eşdeğerdir. Gazetelerden kesilen başlıklardan ve başlık parçacıklarından (dilerseniz sözdizimini gözeterek) oluşturulmuş en rasgele montajı ŞİİR olarak adlandırmak bile mümkündür (...)" (Artun, 2010, s. 219).

Dolayısıyla Sürrealist ifadeye kolaj, hem yazın da hem de resim de sıkça başvurulan bir teknik olmuştur. Bu doğrultuda 19. yüzyılın ünlü şairlerinden Lautréamont'un (1846-1870) *Maldoror'un Şarkıları* adlı yapıtında yer alan: "Bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel" dizesi, Gerçeküstücü yazarlar ve ressamlar tarafından adeta ilke bir söz olarak benimsenmiştir (Taylor, 2004, s. 51; Antmen, 2009, s. 137). Zira, *Metinlerarası kolaj* tanımına fazlasıyla uyan *Maldoror'un Şarkıları* adlı yapıtta bulunan bu dize; yalnızca yazınsal değil aynı zamanda görselleştirilebilir bir kolajdır (Aktulum, 2016, s. 12; Taylor, 2004, s. 51). Lautréamont'un yapıtlarından etkilenen ve yazın alanında kolajı Gerçeküstüçülüğe taşıyan en önemli yazarlardan biri Louis Aragon'dur (Aktulum, 2016, s. 13). Aragon'un *Le Paysan de Paris (Paris Köylüsü)* veya *Les Beaux Quartiers (Kibar Semtler)* gibi kolaja başvurduğu pek çok eserinin yanı sıra; hem plastik sanatlarda hem de yazın alanında kolaja dair görüşlerini yansıtan çeşitli yazıları da bulunmaktadır:

"Aragon'un kolaj konusundaki tanımlamaları, saptamaları, belirlemeleri, çözümlenmeleri, değişik sanatçı ve yazarlarca kullanımına ilişkin gözlemleri ağırlıklı olarak 1923 tarihli 'Max Ernst, peintres des illusions' (Bir yanılsamalar ressamı Max Ernst) başlıklı yazısı; kökeni 1930 yılına uzanan ve kolajlar sergisi kataloğunun önsözünü oluşturan 'la Peinture au défi'si (Meydan okuyan resim); bir diğeri de (...) les Beaux Quartiers'nin (Kibar Semtler) önsözünde yer verdiği 'la suite dans les idées'de (Fikirlerde süreklilik); kolajın tarihsel gelişimine ilişkin kimi gözlemleri ise 'Collages dans le roman et dans le film' (Roman ve filmde kolaj) başlıklı yazısında karşımıza çıkmaktadır" (Aktulum, 2016, s. 4-5).

Öte yandan Aragon, 1930 tarihli *La peinture au défi'de (Resme Meydan Okuma)*, Sürrealist resimde kolajı ortaya çıkaran sanatçının Max Ernst olduğunu belirtmiştir (Lippard, 2007, s. 62). Esasen, Ernst'in çalışmaları Sürrealist düşünce henüz olgunlaşmamışken Paris'te Dada hareketini destekleyen yazarlar ve sanatçılar tarafından ilgiyle takip edilmiştir (Lynton, 2004, s.145). Sanatçının Köln Dada hareketi içinde yaptığı kolajları, ilk kez Mayıs 1921'de Paris'te bulunan *Au Sans Pareil* galerisinde, *Exposition Dada Max Ernst* başlığıyla Breton'un himayesinde sergilenmiştir (Spies ve Rewald, 2005, s. 286; Taylor, 2004, s. 57). Sanatla ilgili ilk metni bu serginin kataloğunda yer alan Breton ve çoğu sonradan Sürrealist olarak anılacak olan Paris Dada grubu, Ernst'in kolajlarını ilk kez bu sergide görerek hayranlık duymuştur (Taylor, 2004, s. 58; Warlick, 2013, s. 106). Zira Ernst'in tanıdık

görüntüleri tuhaf bir biçimde yeni bir ortama yerleştirerek yarattığı kolajları; izleyiciyi, dış dünyanın görünen gerçekliğini aşarak, bilinçaltında saklı kalan gerçeklerle yüzleşmeye zorlar. Bu doğrultuda da Ernst'in kolajlarını Freud'un *bilinçaltı* kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür (Pritzker, 1975, s. 15). Keza 1910-1914 yılları arasında *Bonn Üniversitesi*'nde felsefe öğrenimi gören Ernst, aynı zamanda psikolojiye ilgi duymuş, fakat bu ilgisi yalnızca geleneksel psikoloji teorilerini öğrenmekle kalmamıştır (Lynton, 2004, s. 144; Stokes, 1982, s. 199). Aynı dönemde Viyana'da Freud'un bir öğrencisi olan arkadaşı Karl Otten aracılığıyla Ernst, Freud'un teorilerini ve yazılarını da ilgiyle takip etmiştir (Stokes, 1982, s. 199). Dolayısıyla Ernst, Freud'u henüz öğrenciyken keşfetmiş ve edindiği bilgiler üzerine 1922'den itibaren, bugün Sürrealist olarak bilinen pek çok eser yaratmıştır (Hopkins, 2004, s. 100). Sanatçının 1922-1924 yılları arasında yaptığı çalışmalar kimi yazarlarca *proto-Sürrealist* resimler olarak da ele alınmıştır (Spies ve Rewald, 2005, s. 15).

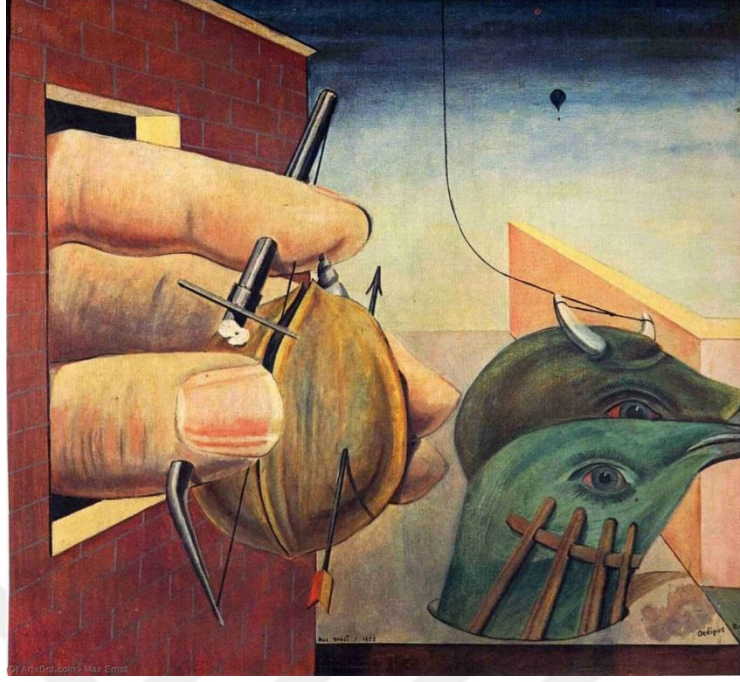
Ernst, insan figürlerini kuşlar, hayvanlar, masklar veya makine parçalarıyla birleştirerek yarattığı Dada kolajlarının ardından, yine henüz Köln'deyken kolaj tekniğini uyarladığı *Celebes* (1921) ve *Oedipus Rex* (1922) gibi resimlerini yapmıştır (Warlick, 2013, s. 105-108). Bu kompozisyonlarda görülen uyumsuz ve çelişkili öğeler, kitaplardan, ansiklopedilerden ya da kataloglardan kesilip yapıştırılan alıntılardan değil; bunun yerine *trompe l'oeil* (*göz aldatan*) tarzda boyanarak bir araya getirilmiştir (Grosenick ve Leroy, 2004, s. 50; Stokes, 1982, s. 199). Dolayısıyla Ernst bu çalışmalarında, izleyicide görsel yanılsamalar yaratmak için sık sık başvurduğu kolaj tekniğini dönüştürmüştür (Grosenick ve Leroy, 2004, s.50). Bambaşka kaynaklardan görüntülerin bir araya getirildiği kolaj tekniğinin dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkan bu eserlerden *Celebes*'de, sürrealist sanatçılar için önemli bir esin kaynağı ve öncü bir örnek olan Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) etkilerini görmek mümkündür (Brodskaia, 2012, s. 86).



**Resim 2.25.** Max Ernst, Celebes, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125.4 x 107.9 cm

“*Celebes*, adeta canlı bir demir kazan gibi, tuhaf bir varlığı temsil eder. Resim, de Chirico’yu anımsatan unsurlarla doludur. (...) Ernst üzerinde en büyük etkiyi yaratan ise, de Chirico’nun gölgeleridir. Chirico’nun tablolarında gölgeler bir tür işarettir; şehirlerinin terk edilmiş bölgelerindeki yalnızlık hissini vurgularlar. *Celebes* her ne kadar Giorgio de Chirico’nun sanatına duyduğu saygı ve hayranlığın bir işareti olsa da, sonuç olarak Ernst’in hayal gücü, kolajlarla yaşadığı deneyimin bir sonucudur” (Brodskaia, 2012, s. 86).

Öte yandan aynı teknikle yapılan *Oedipus Rex* ise ismini, Freud’un psikanalitik teoride ebeveynler ve çocukları arasındaki ilişkilere yönelik ortaya koyduğu *Oedipus* ya da *Oedipal kompleksi*’nden almıştır (Stokes, 1982, s. 199; Warlick, 2013, s. 45) “Ernst’in özellikle 1922-1924 yılları arasında boyadığı, *Oedipus Rex* (...) gibi eserleri Sürrealist resmin temel taşları haline gelmiştir” (Hopkins, 2004, s. 76) Birçoğu Freudyen, biyografik ve simyasal semboller içeren bu eserler, diğer pek çok Sürrealist sanatçıya da emsal teşkil etmiştir (Warlick, 2013, s. 45).



**Resim 2.26.** Max Ernst, Oedipus Rex, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 102 cm

“Max Ernst, (...) Paris’e 1922’de tam olgunluğa erişmiş bir sanatçı olarak gelmişti. Yapıtları Breton’a özellikle çekici gelen iki öğeyi birleştiriyordu. Bu yapıtlar hem Chirico’nun düş dünyasına olumlu bir tepkiden kaynaklanıyor, hem de yöntem olarak Breton’un yenilikçi akımı Sürrealizme başlıca katkısı saydığı, yapıştırma resim tekniğini kullanıyordu. Bu teknik, Lautréamont’un sözcüklerle örneklediği uyarıcı birleştirmeye bir çağrı gücü taşıyordu. (...) Köln’den gelen bu delikanlı (de Chirico’dan yalnız üç yaş daha küçük olan Ernst, her zaman gençliğini koruyan, sanat eğitiminin olumsuz etkilerinden uzak ve düşüncelerini açıkça dile getirebilen biri olarak), Breton’un kafasındaki ideal sanatçı tipi idi” (Lynton, 2004, s. 172).

Dolayısıyla ilk Sürrealist Manifesto’nun yayınlandığı 1924’te, Ernst’in çalışmaları Sürrealizmin fikirlerini ve söylemlerini teorinin ötesine geçiren görsel nitelikte emsalleri olmuştur (Pritzker, 1975, s. 15). 1924’ten itibaren eserlerini Breton’un çağrısına yanıt verircesine *saf psişik otomatizm*’den sapmadan geliştirme hassasiyetiyle çalışan Ernst, yaptığı deneylerle aynı yılın sonunda *frotaj (sürtme)* tekniğini keşfetmiştir (Hopkins, 2016, s. 104; Pritzker, 1975, s. 19). Yılmaz (2013), bu keşfi ve tekniği şöyle aktarır: “Ernst, bir gün meyhanede otururken, damarları iyice belirginleşmiş bir döşeme tahtasının üstüne bir kâğıt yerleştirdikten sonra kurşunkalemle üzerini karalayarak bulmuştu bu tekniği. Karalama sonunda, alttaki tahtanın dokularının kâğıt üzerinde yavaş yavaş belirginleşmesi sanatçıyı çok şaşırtmıştı (...)” (s.188). Otomatizme dayalı olarak geliştirdiği bu teknikle Ernst, “(...)

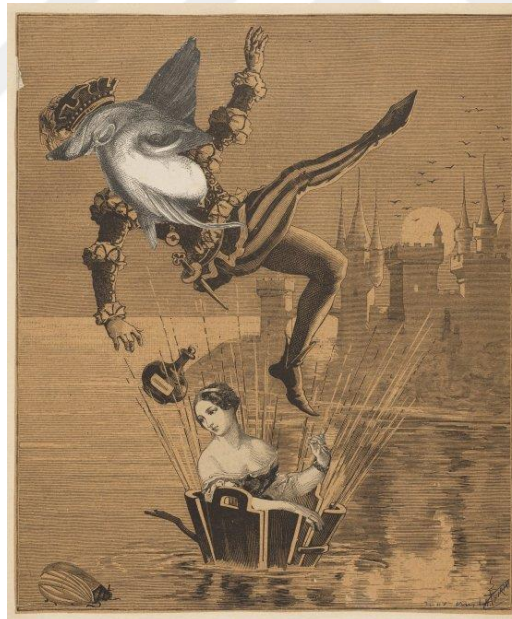


çocukluğun hayali atmosferine geri döner; imgenin oluşum sürecini tümüyle rastlantılara bırakarak kendi yapıtının ortaya çıkışına seyirci kalır” (Antmen, 2009, s.138). Ernst, kendine has dokulara sahip (ahşap tahtalar, yapraklar, tel örgüler, ekmek kırıntıları vb.) çeşitli malzemelerin üzerine yerleştirdiği kâğıda karakalem veya mum boyayı sürterek *frotaj* tekniğiyle yaptığı eserleri daha sonra *Histoire Naturelle (Doğal Tarih)* adıyla bir araya getirerek yayımlamıştır. *Frotaj* tekniğini ardından Ernst, 1927’de yine rastlantıya dayalı bir teknik olan *grataj (kazıma)* tekniğini keşfetmiştir (Spies ve Rewald, 2005, s.12). *Reklaj* olarak da bilinen bu teknikle, “(...) yüzey üzerine sürdüğü kat kat boyaları bazen henüz kurumadan bazen de kuruduktan sonra tarak ve cetvelle kazıyarak ilginç görüntüler oluşturuyordu” (Yılmaz, 2013, s.188). 1920’lerin sonuna kadar otomatizme koşut olarak sürdürdüğü deneyleri ve çok sayıda gerçeküstücü resmin ardından Ernst, neredeyse on yılın sonunda kolaj çalışmalarına geri dönmüştür.

1929’da *Gerçeküstücü Devrim* dergisinin on ikinci ve aynı zamanda son sayısında, Breton’un ilan ettiği *İkinci Sürrealist Manifesto*’yla birlikte, Ernst’in aynı yıl yaptığı *The Spirit Of Locarno (Locarno'nun Ruhu)* ve *Jeanne Hachette and Charles the Bold* gibi kolajlarından bazıları da yayımlanmıştır (Chilvers ve Smith, 2009, s. 103; Warlick, 2013, s.108). Ernst’in o dönem tamamlayamadığı bir kolaj dizisine ait olan bu eserler, tıpkı Dada döneminde yaptığı kolajlar gibi *hermetik (dış etkenlere kapalı, büyüye ve simyaya ait)* görüntüler içermektedir (Warlick, 2013, s. 108). Bu kolajlarda Ernst, “On dokuzuncu yüzyıl popüler romanlarının hem dramatik hem de alışlagelmiş illüstrasyonlarını, bilimsel, mekanik, kozmolojik, botanik ve zoolojik detaylarla bir araya getirmiştir” (Warlick, 2013, s. 108). Ayrıca bu eserlerde görülebilecek olan başka bir detay da; bir araya getirilecek olan parçaların ciddi bir titizlikle kesilmesiyle, bağlantı noktalarındaki kesim izlerinin ustaca kamufle edilmiş olmasıdır (Warlick, 2013, s. 108).



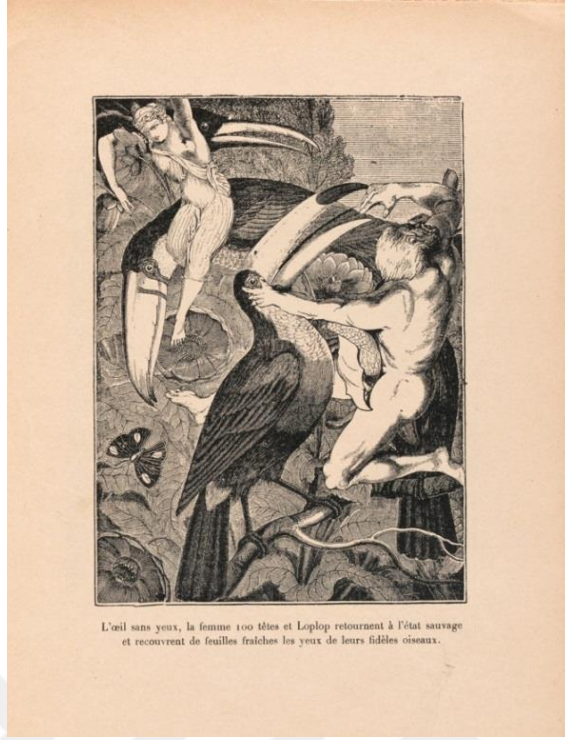
**Resim 2.27.** Max Ernst, The Spirit Of Locarno (Locarno'nun Ruhü), 1929, Kolaj, 24.0 x 19.0 cm



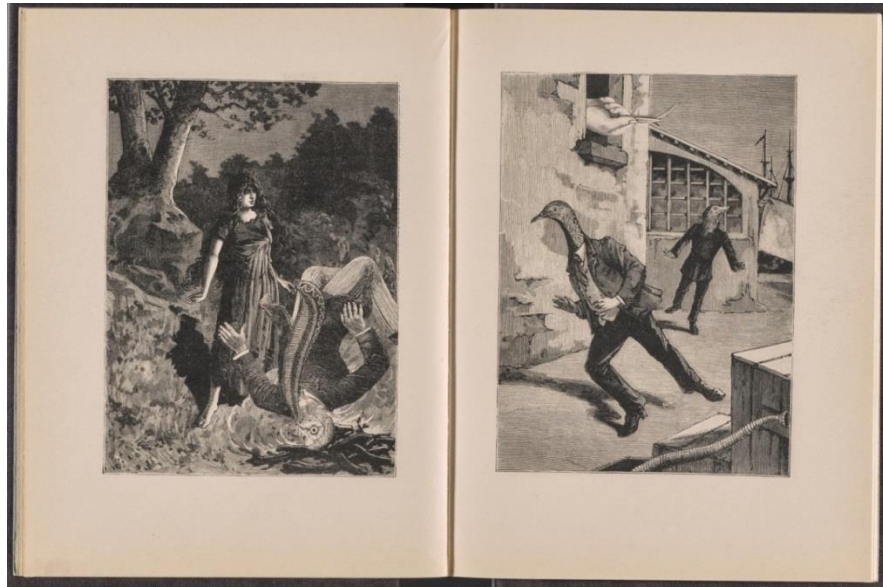
**Resim 2.28.** Max Ernst, Jeanne Hachette and Charles the Bold, 1929, Kolaj, 24.3 x 20.2 cm

Ernst, 1929'da aynı anlayışla, kolajlarında sık sık kullandığı 19.yüzyıldan kalma ahşap gravür illüstrasyonlardan oluşan görüntüleri bir araya getirerek; Sürrealist harekete en önemli katkılarından biri olan *kolaj-roman*'larını geliştirmeye başlamıştır (Spies ve Rewald, 2005, s. 82). Kronolojik sıralamayla bu üç büyük kolaj-romandan ilk olarak 1929'da *La femme 100 têtes (Yüz Başlı Kadın ya da Başsız Kadın)*, ardından 1930'da *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel (Küçük bir Kızın Rahibe Olma Düşleri)* ve son olarak 1934'de *Une Semaine de bonté (İyilik Haftası)* yayımlanmıştır (Warlick, 2013, s. 109). Bu verimli sanatçının 1929'dan itibaren art arda yaptığı *kolaj-romanları*, bir yandan içerdiği sembolist öğelerle dikkat çekerken, öte yandan temelde gravürlerden oluştuğu için tutarlı bir biçem oluşturur.

Kariyeri boyunca çeşitli tema ve semboller üzerine yoğunlaşan Ernst'in çalışmalarında görülen pek çok öğenin, (kuşlar, kafesler, yumurtalar, melez yaratıklar vb.) sanatçının psişik farkındalığının gizemlerini keşfetme çabaları olduğunu söylemek mümkündür (Pritzker, 1975, s. 20). Öyle ki sanatçının kolaj romanlarıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkan ve birçok resminde ve kolajında görülebilen *Loplop*, bu bağlamda verilebilecek en önemli örneklerden biridir (Warlick, 2013, s. 127). Ernst'in öteki benliğinin (alter ego) temsili olan *Loplop*, yarı insan yarı kuş bir yaratıktır (Pritzker, s. 20). Pek çok yazar, Ernst'in eserlerinde sık sık görülen arketipik figürlerin ortaya çıkışını, sanatçının çocukluğunda yaşadığı ruhsal travmalara dayandırmaktadır (Warlick, 2013, s. 127).



**Resim 2.29.** Max Ernst, La femme 100 têtes (Yüz Başlı Kadın), (Kolaj-Romandan Bir Sayfa), 1929, Kolaj, 25,1 x 19,2 cm



**Resim 2.30.** Max Ernst, Une Semaine de bonté (İyilik Haftası), (Kolaj-Romandan Sayfalar), 1934, Kolaj, 27 x 20.5 cm

Özellikle 1920'lerin sonunda kolaj, Sürrealizmin temelinde yer alan otomatizmi bir bakıma gölgede bırakmıştır (Hopkins 2016, s. 116). Zira bu dönemde yalnızca Max Ernst değil, diğer birçok Sürrealist sanatçı kolaj tekniğiyle çalışmalar yapmıştır. Öyle ki Mart 1930'da Louis Aragon tarafından Paris'te bulunan *Galerie Goemans*'da yalnızca kolajların yer aldığı bir sergi düzenlenmiştir (Taylor, 2004, s. 70). Hans Arp, Georges Braque, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Juan Gris, René Magritte, Man Ray, Joan Miró, Francis Picabia, Pablo Picasso ve Yves Tanguy gibi pek çok sanatçının kolajlarını içeren sergiye Aragon'un yazdığı bir makale de eşlik etmiştir (Taylor, 2004, s. 70). Serginin kataloğunda *La peinture au défi (Resme Meydan Okuma)*, başlığıyla yer alan bu makalede Aragon, kolajı pek çok yönüyle ele almış ve ön plana çıkarmıştır (Hopkins 2016, s. 116). Verilen başlıktan da anlaşılacağı üzere bu makalede Aragon; kolajı modern resme ve burjuva değer yargılarına bir meydan okuma olarak tanımlamıştır (Hopkins 2016, s. 116). Öte yandan Aragon, "(...) savaş öncesi dönemin estetik kaygılarla yapılan kolajlarıyla (1914 öncesi), sonraki dönemde yapılan kolajlar arasındaki ayrıma dikkat çekmiştir" (Rothman, 2012, s. 15-16). Zira Birinci Dünya Savaşı'na kadar estetik nedenler güdülerek oluşturulan kolajlar, savaşın ardından genellikle herhangi bir mesaj ya da anlam iletme kaygısıyla oluşturulmuştur (Acton, 2004, s. 127). Örneğin, Dadaist kolajların pek çoğunun içerdiği politik mesajlar ya da Sürrealistlerin bilinçaltının yansımalarına dayanan kolajları, onları daha evvel estetiğe dayanan kolajlardan ayırmaktadır. "Aragon'a göre, önceki çalışmalarda kolaj öğelerinin rolü yalnızca 'paleti zenginleştirmektir'. Sonrakilerde ise aksine, dünyayı zenginleştirmek için kolaj kullanılmıştır. (...) Aragon bu tür kolajların 'resme mutlak muhalefet' içinde olduklarını yazmıştır" (Rothman, 2012, s.16). Öte yandan *Galerie Goemans* sergisinde Ernst'in dışında kolajlarıyla dikkat çeken bir başka Sürrealist sanatçı Salvador Dalí olmuştur:

"Barselona'da yaşarken röprodüksiyonlarını gördüğü sürrealist kolajlardan esinlenen Dalí, yirmili yılların sonlarında çeşitli sanat dışı materyallerle denemelere başladı. Bazılarında kum taneleri ve küçük deniz kabuklarını; diğerlerinde fotoğraf parçalarını ve dergi örneklerini kesip yapıştırdı. Goemans'ta sergilenen bu son kolaj formu, o kadar titiz bir şekilde hazırlanmıştı ki sergilenen diğer kolajlara uyuşmuyordu; zira yüzeye yapıştırılmış öğelerle Dalí'nin boyadığı kısımları ayırt etmek neredeyse imkansızdı" (Rothman, 2012, s. 15).

Aslında bu eserlerin birçoğu ilk kez, Dalí'nin Kasım 1929'da Paris'teki -ilk- kişisel sergisinde ortaya çıkmıştır (Shanes, 2012, s. 99). Ustaca harmanladığı kolaj öğelerini

içeren bu yapıtların birçoğu; izleyicinin gördüklerini tam olarak kavrayamamasına neden olmuştur (Taylor, 2004, s. 71). Zira Dalí'nin bazı bölgelerini boyadığı bu tablolar da kullandığı kolaj öğeleri, ancak ayrıntılı olarak incelendiğinde fark edilebilecek şekilde bir araya getirilmiştir. Öyle ki Aragon da sanatçının gizlenmiş kolaj öğeleri içeren bu yapıtlarını adeta büyüteçle boyadığını ve gözü yanılttığını belirtmiştir (Rothman, 2012, s. 16). 1929 tarihli; *The First Days of Spring (Baharın İlk Günleri)* ve *The Accommodations of Desire (Arzunun Konaklama Yerleri)* bu gruba ait eserlerdir (Shanes, 2012, s. 94-105; Taylor, 2004, s. 71). Başlı başına bir yağlıboya tablo gibi görünen bu yapıtlar da, kolaj öğelerini tespit etmek detaylı bir inceleme gerektirir. Öyle ki bu eserler de sanatçının boyadığı bölgeler ile kolaj kullandığı bölgeler adeta iç içe geçmiş; kolaj öğeleri farklı bir kaynaktan sağlanmamış, tamamen el yordamıyla boyanmış izlenimi vermektedir. Örneğin, kuşkusuz Freudyen teorilerle oluşturulan *The First Days of Spring*'de bulunan kolaj öğeleri: Resmin hemen hemen ortasında yer alan Dalí'ye ait bir çocukluk fotoğrafı ve resmin sol alt köşesinde iki figürün arkasında görülen güverterdir (Shanes, 2012, s. 95). Yine *The Accommodations of Desire*'da görülen aslan kafaları, tuval üzerine yapıştırılmış bir çift litografi baskıdır; aslan kafalarından biri olduğu gibi kullanılırken, diğ erinin yüzü kesilerek çıkarılmış ve çıkarılan parçadan da yalnızca aslanın ağzı kullanılmıştır (Shanes, 2012, s. 104). Sanatçının fark edilmesi zor, adeta gizlenmiş kolaj öğeleri içeren bu eserleri Paris'te ilk kez görüldüğünde hayranlık uyandırmıştır.



**Resim 2.31.** Salvador Dalí, *The First Days of Spring (Baharın İlk Günleri)*, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 50.2 x 65 cm



**Resim 2.32.** Salvador Dalí, The Accommodations of Desire (Arzunun Konaklama Yerleri), 1929, Tahta Panel Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 22,5 x 35 cm

Kolajlarında da görülebileceği üzere Dalí de tüm gerçeküstücüler gibi Freud'dan etkilenmiştir. Gerçeküstücülüğün psikanalize yönelik araştırmalarına önemli ve kalıcı bir katkı olarak *paranoyak eleştirel yöntem* kavramını geliştirmiştir (Rothman, 2012, s. 2). Sanatçı bu yöntemi Temmuz 1930'da *Le Surréalisme au service de la révolution (Devrimin Hizmetinde Sürrealizm)* dergisinde *L'âne pourri (Çürük Eşek)* başlıklı bir makalede sunmuştur (Adamowicz, 1998, s. 205; Elder, 2015, s. 352). “Paranoyak-eleştirel yöntem, bilinçaltında ortaya çıkan görüntülerin, tıpkı paranoya gibi, bilinçliliğe girmesine izin vermektir” (Elder, 2015, s. 352). Daha açık bir ifadeyle, hayallerden ve fantezilerden doğan görüntüleri, bilinçli bir şekilde yorumlayarak olağan görüntülerin yerine kullanmayı veya birleştirmeyi içermektedir (Chilvers ve Smith, 2009, s.173). Yılmaz, yöntemin keşfini şöyle açıklamıştır:

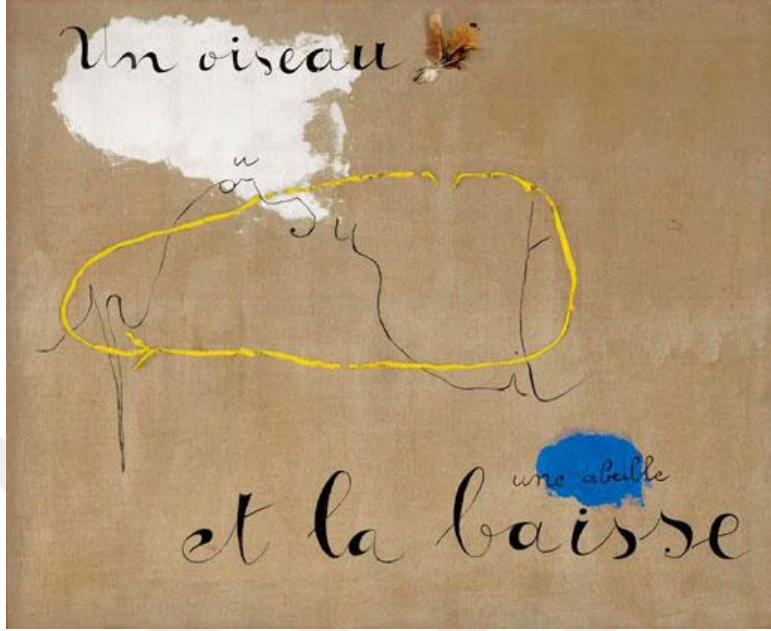
“Dali, Freud'un *psikanaliz* yönteminin izinden giderek Jacques Lacan'ın *paranoya* ve *kimlik* üzerine yazdıklarını okumuştur. Mademki *paranoya*, zihinde ciddi bir kusur olmamasına karşın, varlığını sürdüren bir çeşit *kendinden geçiş*, *sayıklama* ya da *çoşma anında*, ‘düş ve gerçeğin birbirine karıştığı’ bir ruhsal durumdu, o halde bu ruh hali işine yarayamaz mıydı acaba? Bunun üzerine 1929'da ‘paranoyak eleştirel yöntem’ diye bir şeylerden bahsetmeye başladı sanatçı. Ona göre, ‘dalgınlık bilinçli bir şekilde düzenlenerek, gerçekler dünyasına ilişkin güvensizlik’ köruklenebilir ve böylece, gerçek ve düşsel imgeler birbiriyle kaynaştırılabilirdi” (Yılmaz, 2013, s. 190).

Kendine has üslubu ve yöntemleriyle Dalí, amacının “(...) kargaşalığa bir düzen vermek, böylece gerçeklik dünyasının saygınlığını ortadan kaldırmak (...)” olduğunu belirtmiştir (Lynton, 2004, s. 178). Gösterişli eserleriyle ve şaşırtıcı düşsel ifadeleriyle Dalí, Sürrealist resimde önemli bir yere sahip olmuştur. Öte yandan Sürrealist sanatta çalışmalarıyla en az Dalí kadar etkili olan bir başka sanatçı, 1924 tarihli *Sürrealist Manifesto*'da adı geçmeyen Joan Miró'dur (Chilvers ve Smith, 2009, s. 464). Breton, Manifesto'da Miró'dan bahsetmemiştir. Fakat yazar daha sonra “(...) ‘*Miró muhtemel olarak aramızda en sürrealist olanımızdı*’(...)” demiştir (Turani, 2015, s. 621). Lynton'a (2004) göre: “Miró'nun resimleri kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış izlenimini veren resimlerdir. Bu özellikleriyle Breton'un aradığı ‘bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması’ niteliğine en çok yaklaşan türün örnekleri oldukları için, Breton, Miró'yu Sürrealistlerin arasına çağırmaktan büyük bir mutluluk duymuştur” (s. 176). Zira Breton, Miró'yu: “çocukluk evresini bir türlü atlatamadığı için ayrıntılardan ve oyundan kendini kurtaramayan biri” olarak nitelendirmiştir (Yılmaz, 2013, s. 187). Öyle ki sanatçının resimlerinde yalın ve çocuksu üslubuyla yarattığı organik soyut formlar, çoğunlukla deforme edilmiş organlar, hayvanlar, tek hücreleri canlılara benzeyen fantastik yaratıklar görülmektedir (Farthing, 2012, s. 427-428). Rastlantıya dayalı ayrıntılar eklediği doygun renklere sahip olan resimleri, düşsellikten öte deneyimlediği halüsinasyonlara dayanmaktadır (Farthing, 2012, s. 427-428).

Öte yandan Miró'nun Sürrealizme yakınlık duymasının sebebi nadir olarak faydalandığı otomatizmden ziyade, şiir olmuştur (Lynton, 2004, s. 175-176). Öyle ki sanatçı 1924'te Sürrealist harekete katılmasının ardından, hemen aynı yıl *peinture-poésie (resim-şiir)* olarak bilinen ve 1927'ye kadar sürececek bir dizi çalışmaya başlamıştır. Kolaj etkilerinin görüldüğü bu çalışmalar genellikle, kaligrafiyle yazılmış şiirsel cümlelerden, boya lekelerinden ve çeşitli sembollerden oluşmaktadır (Taylor, 2004, s. 73). Sanatçının bu deneysel çalışmalarından gerçek bir tüy kullandığı, *Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse (Bir Arı Peşinde Kuş)*, hem teknik hem de anlam bakımından ilginç bir eserdir (Taylor, 2004, s. 73). 1928'in başlarında Miró, en az bu deneysel çalışmalar kadar ilginç olan *Spanish Dancer (İspanyol Dansçı)* olarak isimlendirdiği kolajlar yapmıştır (Taylor, 2004, s. 75). Zımpara kâğıdı, ipler, çeşitli metaller ve teller gibi buluntu nesnelerin görüldüğü bu kolajlar, 1930'da *Galerie*



Goemans'da gerçekleşen kolajlar sergisinde de yer almıştır (Rubin, 1968, s. 68; Taylor, 2004, s. 75).



**Resim 2.33.** Joan Miró, Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse (Bir Arı Peşinde Kuş), 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, Suluboya ve Yapıştırılmış Tüylar, 83.5 x 102.2 cm



**Resim 2.34.** Joan Miró, Spanish Dancer I (İspanyol Dansçı I), 1928, Kolaj, 105 x 73,5 cm

Çoğu yapıtında izleyiciyi anlam aramaya yönelten Miró, hem resimlerinde hem de kolajlarında benzer formlar ve simgeler kullanmıştır. Bu eserlerinin ardından resimlerinin yanı sıra kolaj yapmayı sürdüren Miró'nun, 1933 itibariyle kolajlarında buluntu nesnelere ziyade kataloglardan ve gazetelerden kestiği öğeleri kullandığı görülmektedir (Taylor, 2004, s. 76). Yine önceki kolajlarından farklı olarak sanatçının çizimlerini de içeren bu çalışmalar, çoğunlukla *drawing-collages* (çizim-kolajları) olarak bilinmektedir (Taylor, 2004, s. 76).



**Resim 2.35.** Joan Miró, Drawing-Collage (Çizim-Kolaj), 1933, Kolaj, 107.8 x 72.1 cm

Öte yandan yalın bir üslubu olan ve “‘Gerçeküstücülerin filozofu’ olarak anılan (...)” René Magritte’in de, ilk Sürrealist çalışması olarak nitelendirilen yapıtı bir kolajdır (Brodskaia, 2012, s. 175; Antmen, 2009, s. 138). Magritte’in kesip yapıştırdığı notaları içeren bu yapıt, 1926 tarihli *The Lost Jockey* (Kayıp Jokey)’dir (Brodskaia, 2012, s. 175). Resmi bir amaç değil, araç olarak gören Magritte, “ (...) resimlerinde zıtlıklar ve

ikilemler kurgulayarak gerçekleştirdiği görsel esprileriyle 20. yüzyılın en ilginç ressamlarından biri olarak nitelendirilmiştir” (Antmen, 2009, s. 138; Yılmaz, 2013, s. 193).



**Resim 2.36.** René Magritte, The Lost Jockey (Kayıp Jokey), 1926, Kâğıt Üzerine Suluboya, Karakalem, Mürekkep ve Yapıştırılmış Notalar

Sürrealist kolaja dair verilen örneklerde de görüldüğü üzere kolaj uygulamaları çok çeşitli olabilmektedir. Yapıştırılan öğeler, Magritte’in çalışmalarında olduğu gibi suluboya, guaş boya, çizimlerle birlikte resmin küçük bir bileşeni olabileceği gibi, Dalí’nin tablolarında olduğu gibi titizce birleştirilen ve ancak detaylıca incelendiğinde görülebilecek gizlenmiş bir biçimde de bulunabilmektedir (Adamowicz, 1998, s. 13). Bununla birlikte Breton’un ya da Aragon’un kolaj şiirlerinde olduğu gibi yapıtın tamamı kolaj yöntemiyle oluşturulmuş da olabilir (Adamowicz, 1998, s. 13). Dolayısıyla Sürrealist kolajın hayli geniş kapsamlı olduğunu belirtmek mümkündür. Sürrealistlerin kolajlarda dâhil olmak üzere gerçekleştirdikleri birçok çalışma, 20. yüzyıl sanatçıları üzerinde pek çok yönden etkili olmuştur (Antmen, 2009, s. 139).

## 2.4. Pop Art’da Kolajın Gelişimi

1950’lerde İngiltere ve Amerika’da gelişmeye başlayan *Pop Art (Pop Sanat)*, 1960’ların başında yaygınlaşarak 20.yüzyılın en etkili sanat akımlarından biri olmuştur (Dickerson, 2013, s. 237). Görsel sanatlar bağlamında *Pop* kelimesi, ilk kez 1956 yılında Londra’da *Whitechapel Gallery*’de sergilenen bir çalışma için kullanılmıştır (Farthing, 2012, s. 484). Bu çalışma Richard Hamilton’a ait, (1922-2011), *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* başlıklı kolajdır (Dickerson, 2013, s. 240). *İşte Yarın* başlığıyla açılan sergide yer alan bu kolaj, “ (...) ‘popüler’ sözcüğünün bir kısaltımı olan ‘pop’ türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir” (Antmen, 2009, s. 159).

“1950’li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır. Hamilton’ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur” (Antmen, 2009, s. 160).



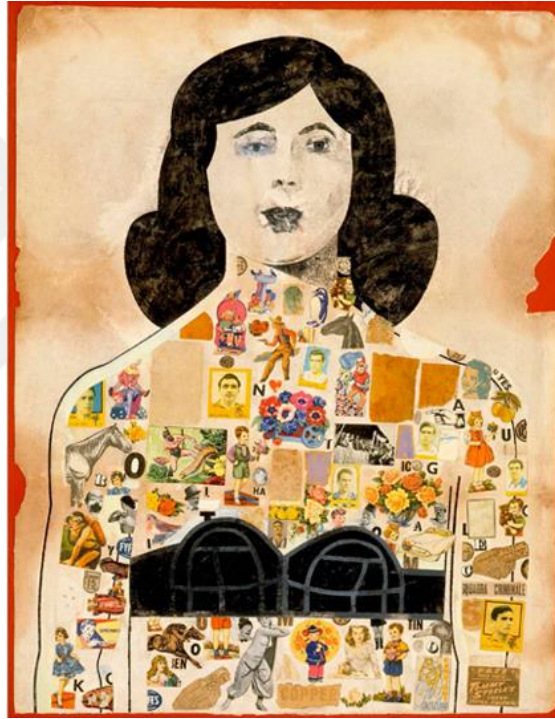
**Resim 2.37.** Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?), 1956, Kolaj, 26 cm x 25 cm

Öte yandan bu kolajın da yapıldığı dönem olan 1950’lerde, henüz Pop Art terimi yerleşmemiş, terim ilk kez İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway (1926-1990) tarafından yazılan *Sanatlar ve Kitle İletişimi* başlıklı bir makalede 1958 yılında kullanılmıştır (Antmen, 2009, s. 160; Turani, 2015, s. 715). Bir sanat hareketi olarak Pop Art teriminin yerleşmesi ve benimsenerek yaygınlaşması ancak 1960’ların başında gerçekleşmiştir (Farthing, 2012, s. 485). Pop Art üzerinde önemli etkiler yaratan Alloway, akımın doğuş nedenini genellikle kitle iletişim araçlarının gelişimiyle ilişkilendirmiştir (Turani, 2015, s. 715). Zira akım kapsamında değerlendirilen sanatçılar, farklı kaynaklara ve eğilimlere sahip olsalar da, sanat eseri yaratmak için genellikle kitle iletişim araçlarıyla yayılan popüler kültür öğelerine başvurmuşlardır (Dickerson, 2013, s. 237). Örneğin, pek çok açıdan zekice tasarlanmış Hamilton’un kolajının kaynakları, o dönem İngiltere’de yayımlanan dergiler olmuştur (Farthing, 2012, s. 484).

“ ‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. (...) ‘Pop’ isminin tutmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur” (Lynton, 2004, s. 289).

Pop Art, İngiltere’de Richard Hamilton (1922-2011), David Hockney (1937-), Allen Jones (1937-), Derek Boshier (1937-), Peter Phillips (1939-), R.B. Kitaj (1932- 2007), Peter Blake (1932-), Eduardo Paolozzi (1924-2005) gibi sanatçıların; Amerika’da ise Roy Lichtenstein (1923-1997), Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930-), Andy Warhol (1928-1987), Tom Wesselmann (1931- 2004), Claes Oldenburg (1929-), James Rosenquist (1933- 2017), Mel Ramos (1935- 2018) ve Richard Lindner (1901- 1978) gibi sanatçıların çalışmalarıyla gelişmiştir (Dickerson, 2013, s. 237; Turani, 2007, s. 116). Bu sanatçıların pek çoğu çalışmalarında hem konu hem de malzeme olarak, gündelik hayatta sıkça karşılaşılan unsurlardan yararlanmışlardır. Öyle ki “ (...) endüstri ürünü artıklardan gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış mulajlardan, hazır doğa nesnelere değin (...) ” kullanmışlardır (Turani, 2007, s.116). Dolayısıyla Pop Art akımı içerisinde, önceki öncü akımların mirasları olan kolaj, asamblaj ve *ready-made* ön plana çıkmıştır (Turani, 2007, s. 116).

Sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'ın, Richard Hamilton dışında İngiltere'nin ilk Pop Art ressamlarından biri olarak öne sürdüğü Peter Blake, kolaja ilgi duyan sanatçılardan biri olmuştur (Turani, 2015, s. 715). 1955'de henüz *Londra Kraliyet Sanat Koleji*'nde (*Royal College of Art, London*) öğrenciyken kolajı keşfeden Blake, daha sonra dönemin popüler kültür öğelerinden faydalanarak, çeşitli kolajlar yapmıştır (Taylor, 2004, s. 163). 1958 tarihli *Tattooed Lady* (*Dövmeli Kadın*) kolajı, eski kartpostallardan pasaport fotoğraflarına, çocuk kitabı illüstrasyonlardan yapışkanlı etiketlere kadar çeşitli kaynaklardan gündelik yaşama ait pek çok kâğıt öğeyi içermektedir (Shanes, 2009, s. 74).



**Resim 2.38.** Peter Blake, *Tattooed Lady* (Dövmeli Kadın), 1958, Kolaj, 68,6 x 53,4 cm

Esasen Hamilton ve Blake'den evvel, çalışmalarında popüler kültür öğelerini Eduardo Paolozzi kullandığını söylemek mümkündür. Zira Turani'ye (2015) göre: "Paolozzi, Pop Art'ın gelişiminde etkisi olan fikirlerin biçimlenişinde bir çeşit öncüyüdü. Örneğin, pop kültürü için gerekli ciddi zevk, kışkırtıcı imaj görüşü ve inancı ve de teknolojiyle insanın birbirlerini karşılıklı etkileme düşüncesi, hep onun görüşlerinden çıkmıştı" (s.718). Paolozzi, 1947'nin başlarında çeşitli çizgi romanlardan, dergi kupürlerinden ve reklam görüntülerinden kestiği parçalarla *I Was A Rich Man's Plaything* (*Zengin*

*Bir Adamın Oyuncağıydım*) gibi bir dizi kolaj yapmıştır (Osterwold, 2003, s. 64). Öte yandan sanatçının bu yeni kompozisyon denemeleri Pop Art kapsamında değerlendirilmemiştir (Turani, 2015, s. 718).



**Resim 2.39.** Eduardo Paolozzi, I Was A Rich Man's Plaything (Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım), 1947, Kolaj, 35.9 x 23.8 cm

Amerika'daki Pop Art hareketinde ise kolajlarıyla ön plana çıkan sanatçı Robert Rauschenberg'dir. 1950'li yıllarda *sanatla yaşam arasında* bir çizgide çalışmak istediğini belirten Rauschenberg, *combine paintings* (birleşik resimler ya da kombine resimler) olarak bilinen çalışmalar yapmaya başlamıştır (Dickerson, 2013, s. 238; Turani, 2015, s. 715). Sanatçı bu yapıtlarını, günlük yaşamdan nesnelere geleneksel resim tekniklerini bir araya getirerek oluşturmuştur. Öyle ki eserleri gazete ve fotoğraflardan kesilmiş parçalar, tel örgüler, madeni paralar, çeşitli taşlar, doldurulmuş hayvanlar, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri gibi günlük hayattan arta kalan pek çok unsuru içermektedir (Acton, 2004, s. 134; Danto, 2015, s. 33). Zira Rauschenberg'e göre: “ (...) ‘resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur’(...)” (Danto, 2015, s. 33). 1955 yılında yazdığı

bu cümle ile aynı yıl ortaya çıkan *Bed (Yatak)* isimli yapıt, *kombine resimler*'e verilebilecek en dikkat çekici örneklerden biridir (Lynton, 2004, s. 282).

“Rauschenberg, başta Picasso ve Braque olmak üzere Schwitters ve Ernst'in kesyaplarını incelemiş, bunları kendi amaçlarına uydurmuştu. Gördüğümüz kadarıyla kompozisyona dâhil ettiği nesnelere ne kadar sıradan ve eski püskü olursa olsun, sanatçı onları yine de belli bir düzene göre yan yana getirmiş, açık/koyu değerleri ve renk bütünlüğünü gözetmiş, bu da ortaya çıkan işe belli bir estetik görünüm vermiş. Tesadüfen bulunmuş ve yapıştırılmış izlenimi veren şeyler, sonucun önceden kestirilemediği birleştirme sürecinde, yine de belli bir kompozisyon endişesiyle bir araya getirilmişler” (Yılmaz, 2013, s. 253).



**Resim 2.40.** Robert Rauschenberg, *Bed (Yatak)*, 1955, Yastık, Yorgan ve Ahşap Destek Üzerine Yağlıboya ve Kurşunkalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm

Acton'a (2004) göre Rauschenberg'in bu yapıtlarını resim ya da heykel olarak tanımlamak güçtür; zira bu çalışmalar geleneksel olarak çizilmemiş, boyanmamış veya modellenmemiştir (s.134). Çoğunlukla, kolajdan türeyen *asamblaj (bir araya getirme)*



başlığı altında incelenen bu yapıtlar resmin sınırlarını genişletmiştir (Antmen, 2009, s. 287; Eroğlu, 2013, s. 20). Öte yandan *kombine resimler*'in ortaya çıkışı, Rauschenberg'in 1950'lerin henüz başında yaptığı kolaj çalışmalarıyla ilişkilendirilebilir. Örneğin, *Black Paintings (Siyah Resimler)* serisinde yer alan 1952 tarihli *Untitled (Matte Black Painting With Ashville Citizen)* gibi yağlıboya çalışmalarında, gazete parçaları kullandığı görülmektedir (Cran, 2016, s. 27; Taylor, 2004, s. 151). Koyu renk tonlarının egemen olduğu bu çalışma, sanatçının “ (...) ‘popüler’ ve ‘yüksek’ sanat malzemeleri arasındaki ilişkilere duyduğu erken ilgiyi gösterir” (Taylor, 2004, s. 151). Sanatçı ayrıca 1952-53 yıllarında Avrupa ve Afrika'ya gerçekleştirdiği seyahatlerde bulduğu çeşitli malzemelerle, *Untitled (Mona Lisa)* gibi kolajlar yaratmıştır (Taylor, 2004, s. 151).



**Resim 2.41.** Robert Rauschenberg, *Untitled (Matte Black Painting With Ashville Citizen)*, 1952, Birleştirilen İki Tuval Üzerine Yağlıboya ve Gazete, 183.5 x 72.4 cm



**Resim 2.42.** Robert Rauschenberg, Untitled (Mona Lisa), 1952, Kolaj, 24.1 x 19.1 cm

Başka bir Amerikan Pop sanatçısı, aynı zamanda Rauschenberg'in de arkadaşı olan Jasper Johns'dur (Lynton, 2004, s. 283). Johns, resimlerinde hedef tahtaları, rakamlar, bayraklar gibi çeşitli imge ve nesnelere yararlanmıştır (Danto, 2015, s. 34). Özellikle 1954-55'de Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yapan Johns'un bu çalışmaları, 1958'de New York'da sergilendiğinde çeşitli tartışmalara neden olmuştur (Lynton, 2004, s. 283). Zira Yılmaz'a (2013) göre, soyut dışavurumculuğa karşı sert bir başkaldırı; Lynton'a (2004) göre ise, eski ustalara yakışacak özellikler taşıyan bu çalışmalarla Johns'un, ulusal bir bayrağı yücelttiği ya da alay ettiği gibi görüşler ortaya atılmıştır (Lynton, s. 283; Yılmaz, s. 253). Kolaj tekniğinin de kullandığı *Flag (Bayrak)*, yapıldığı dönemde pek çok tartışmaya sebep olsa da, günümüzde sanatçının en bilinen eserlerindedir (Turani, 2015, s. 711).

“Johns'un işlerinin çoğu bira şişesi, bayrak, hedef tahtası, rakam ya da harf gibi, kendinden önce başkaları tarafından yaratılmış şeylerin *yeniden üretimidir*. Johns, bu sanat dışı, *hazır* biçimleri almış, onları sanat dünyasına sokmuştur. Dolayısıyla Johns'un bu tavrının Duchamp'dan kaynaklandığı ortadadır; ondan farkıysa resim ve heykel yapmaya inanması, en azından aralıksız sürdürmesidir. Yaptığı işlere topluca bakıldığında, gerçekten de hesaplı, boya kullanımı ve doku değerleri açısından oldukça olgun resimlerdir bunlar. Yine, bira kutularını kopya ettiği renkli bronz heykelleri de aynı doğrultudaki işleridir” (Yılmaz, 2013, s. 254).



**Resim 2.43.** Jasper Johns, Flag (Bayrak), 1954-55, Kontrplak Üzerine Ankostik, Yağlıboya ve Kolaj, 107.3 x 153.8 cm

Lynton'a (2004) göre, yarattığı imgelerle Batılı İnsan'ın düşlerini resmeden Tom Wesselmann, birçok Pop sanatçısı gibi dönemin popüler dergilerinde yer alan imgelere ilgi duymuştur (s. 296) Pek çoğu yeme-içme ve çıplaklık konularını içeren bir dizi resim arasında kolajlar da yer almaktadır. Eserlerine gerçek nesnelere dâhil ederek üç boyutlu bir görünüm yaratan Wesselmann, Antmen'e göre, resmin ötesine uzanmıştır (Antmen, 2009, s. 163). Sanatçının 1963 tarihli *Bathtub No. 3 (3 No'lu Küvet)* adlı yapıtı, çamaşır sepetinin, banyo perdesinin, ayak havlusunun, kapının ve üzerinde asılı duran havlunun üç boyutlu gerçek nesnelere olduğu, en bilinen çalışmalarındandır (Yılmaz, 2013, s. 257).



**Resim 2.44.** Tom Wesselmann, Bathtub No. 3 (3 No'lu Küvet), 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, Plastik ve Objeler, 213 x 270 x 45 cm

“Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik ‘yüksek kültür’ ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklamlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe (1926-62) olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçıları tarafından sanat tarihine mal olmuştur” (Antmen, 2009, s. 162).

Antmen’in de belirttiği gibi, Amerika’da Pop Art sanatçıları kitle iletişim araçlarıyla yayılan ve toplumun aşına olduğu imgeleri yapıtlarında sıkça kullanmışlardır. Bu doğrultuda, Pop Art’ın şüphesiz en şöhretli ismi olan Andy Warhol ve diğer Amerikan Pop sanatçılarından Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg gibi isimlerin çalışmaları incelenebilir. Tamamı hazır-imgelerden faydalanan bu sanatçıların yapıtlarını genellikle, tuval üzerine yağlıboya, serigrafî gibi çeşitli baskı teknikleri ve günlük yaşamdan çeşitli nesnelere oluşturmuşlardır (Antmen, 2009, s. 162-163). Pop Art, 1960’ların sonunda etkisini hızla yitirmesine rağmen bu sanatçıların pek çoğu ilerleyen yıllarda da benzer üsluplarla çalışmalarını sürdürmeye devam etmişlerdir (Farthing, 2012, s. 487).

“Amerikan Pop sanatı, başlangıçta sanata ve topluma İngiltere’de olduğundan çok daha fazla meydan okumuş; ama aynı zamanda daha hızla özümsemiştir. Amerika’da üne kavuşan ve parasal başarılar kazanan bu sanatçıların, sanki her şeye rağmen profesyonel sanatçı olduklarını yeniden dünyaya kanıtlamak istercesine, kendilerinden beklenen türde yapıtlar vermeyi sürdürmüşlerdir. İngiltere’de ressamlar, sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık verince, pop hareketi çabucak dağılıp parçalanmıştır. Amerika’da 1960’larda ortaya çıkan Pop sanatçıları, 1970’lerin sonunda da hâlâ Pop sanatçıları olarak varlıklarını sürdürüyorlardı” (Lynton, 2004, s. 293).

Görüldüğü üzere özellikle 1950’lerden itibaren, Atlantik’in her iki yakasında da Pop Art kapsamında değerlendirilen çalışmalar ortaya çıkmıştır. Böylelikle Pop Art uluslararası bir boyut kazanmış, ancak hiçbir zaman tutarlı bir akım olamamıştır (Farthing, 2012, s. 487). Zira her ne kadar popüler kültür öğelerinden faydalansalar da Pop sanatçıları her biri, gündemlerindeki farklı konular ve farklı ilgi alanları doğrultusunda yapıt vermiştir (Farthing, 2012, s. 487). Öte yandan Pop Art akımı

içerisinde klasik kolaj materyali olan kâğıttan ziyade üç boyutlu nesnelere kullanımıyla ilk örneklerini Picasso'nun verdiği asamblaj tekniği ön plana çıkmıştır (Turani, 2015, s. 725).



### 3. BİLGİSAYAR DESTEKLİ KOLAJ

20. yüzyılın son çeyreğine değin geleneksel yöntemlerle sürdürülen *kes ve yapıştır* işlemleri, sanatçıların atölyelerinden bilgisayar ekranlarına taşınarak bambaşka bir boyut kazanmıştır (Taylor, 2004, s. 209). 1900'lü yılların henüz başında Kübist ressamlar tarafından modern resme girişi sağlanan kolaj, bilgisayarın keşfinin ardından, pek çok sanat pratiği gibi bilgisayar desteğiyle de uygulanabilir hale gelmiştir. Kolaj uygulamalarında başat malzeme olan kâğıdın yerine bilgisayar kullanımı; bir yandan sanatçılara çeşitli yönlerden kolaylık sağlarken, diğer yandan alternatif çalışmalara imkân tanıyarak kolaj tekniğinin gelişimine ve evrimine katkıda bulunmuştur. Bu doğrultuda bilgisayar desteğiyle gerçekleştirilen kolaj çalışmalarını irdeleyebilmek adına, öncelikle bilgisayarın ortaya çıkışına ve gelişimine değinmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde dördüncü bir Endüstri Devrimi'nin (*Endüstri 4.0*) sözü edilirken, bundan evvel çoğunlukla 1960'lara tarihlenen Üçüncü Endüstri Devrimi, elektronik ve bilgi teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle karakterize edilmiştir (Xu, David ve Kim, 2018, s. 90; Tuğal, 2018, s. 66). Bu önemli gelişmelerden biri, elektronik teknolojisi temelinde doğan ve özellikle 1960'lardan sonra süratle yaygınlaşmaya başlayan bilgisayarlardır. Bilgisayarlarla gerçekleştirilen sanatsal çalışmalara ilişkin kitaplarıyla tanınan akademisyen yazar Christiane Paul'a göre, özellikle 1960'lar, günümüz teknolojilerinin ve bu bağlamda gerçekleşen sanatsal keşiflerin temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur (Paul, 2008, s. 9). Zira 1960'larda bilgisayarlara ulaşmak kolay olmasa da, bu yönde çeşitli sanatsal deneyler ilk kez bu dönemde gerçekleştirilebilmiştir. Öte yandan aslında bir hesaplama makinesi olarak bilgisayar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 1946 yılında ortaya çıkmıştır (Wands, 2006, s. 24). Savaşın ardından devam eden askeri talepler dolayısıyla, bilim endüstriyel faaliyetlere yönelik bir hal almış ve bu doğrultuda geliştirilen yeni sistemlerden biri bilgisayar olmuştur (Chandler, 1980, s.45). *Elektronik Sayısal Tamamlayıcı ve Bilgisayar (ENIAC)* adıyla Pennsylvania Üniversitesi'nde kurulmuş olan bu sistem, ileri matematiksel hesaplar yapmak için icat edilen ve elektrikle çalışan ilk bilgisayardır (Paul, 2008, s. 9; Wands, 2006, s. 24). Bununla birlikte Wands, bilgisayarın ortaya çıkışını, Turani'nin deney, teknik ve

buluşlar yüzyılı olarak nitelendirdiği 19. yüzyıla dayandırmıştır (Turani, 2014, s. 43; Wands, 2006, s.20).

“Bilgisayar devriminin temelini oluşturan altyapı, gerçek anlamıyla on dokuzuncu yüzyılda, bilimsel ilerlemelerle icatlara bolca rastlandığı bir dönemde yerleşmişti. 1834’de Charles Babbage, bugünkü bilgisayarların hemen her yönünü önceleyen otomatik hesaplamalar için uygun, elle çalıştırılan, mekanik bir makine olan Analitik Motor’u tasarladı. Hesaplama tarihiyle ilintili diğer gelişmeler, telgraf ile Mors alfabesinin (ilkel bir ikili sistemin habercisi) icadı, ilk klavyenin (ilk başta daktilo için) tasarlanması ve 1876’da Alexander Graham Bell’in telefonu icadındı. Ek olarak, George Eastman 1888’de Kodak kamerasını ve film makarasını bulmuş, bu da 1895’te George Méliès’in kare kare çekimle yaratılan animasyonu icat etmesinin yolunu açmıştı. Söz konusu ilerlemeler, mekanik ve elektronik medya çağını müjdelemekteydi” (Wands, 2006, s. 20).

Endüstri Devrimleri ekseninde gerçekleşen icatlar beraberinde, bilgisayarın ortaya çıkışının temel sebebi; süratli bir biçimde doğru ve kesin sonuçlar elde edebilmek için matematiksel işlemler gerektiren hesaplama sistemlerine olan gereksinimdir (Tuğal, 2018, s. 66). Temelde bu gereksinimle ortaya çıkan bilgisayarlar, erken dönemde yalnızca bilim insanları tarafından kullanılabilmiştir. Zira geliştirilen ilk bilgisayar sistemleri ancak bilim insanları tarafından yönlendirilebilecek hayli kompleks yapılara sahiplerdir. Bilgisayarlar, pek çok insan tarafından kullanılabilir yapıya ancak 1980’li yıllardan sonra ulaşabilmiştir (Tuğal, 2018, s. 66). Fakat yaşadıkları dönemde ortaya çıkan keşiflere, yapılan deneylere ve yeni tekniklere hiçbir zaman kayıtsız kalmayan sanatçılar, bilgisayar teknolojilerinin hızla geliştiği bu süreci ilgiyle takip etmişlerdir.

“Bugünden farklı olarak 1960’lı yılların başlarında henüz gelişme aşamasında olan bilgisayarlar ile kurulan iletişim ve erişim oldukça sınırlıdır. İlk yıllarında oldukça pahalı bir teknoloji gerektiren bilgisayar sistemleri sadece araştırma laboratuvarlarında, bazı devlet kurumlarında ve sayılı üniversitelerde yer almıştır. Bu nedenle bilgisayarla yapılan ilk ve öncü yaratıcı çalışmaların hemen hepsi bilgisayar uzmanları ve matematikçiler tarafından oluşturulmuştur” (Tuğal, 2018, s. 123).

1960’lı yıllarda ulaşımı hayli zor olan bilgisayarlarla yapılan ilk sanatsal deneyler, Tuğal’ın (2018) da aktardığı gibi, çoğunlukla üniversitelerde ve araştırma merkezlerinde bilim insanları tarafından gerçekleştirilmiştir. Örneğin 1960’larda bilgisayar sanatına destek veren öncü ve önemli merkezlerden biri, Amerika Birleşik

Devletleri'nde bulunan *Bell Laboratories (Bell Laboratuvarları)* olmuştur (Tuğal, 2018, s. 145). Erken dönem bilgisayar sanatının ilk ve en bilindik örneklerinden biri olan *Study in Perception*, 1966'da *Bell Laboratuvarları* araştırmacılarından Leon Harmon (1922-1982) ve Ken Knowlton (1931-) tarafından yaratılmıştır (Tuğal, 2018, s. 147; Wands, 2006, s. 24). Aynı yıl *Bell Laboratuvarları* öncülüğünde kendisi de bir mühendis olan Billy Klüver (1927- 2004), mühendis ve sanatçılar arasında etkili bir işbirliği oluşturma amacıyla, *Experiments in Art and Technology (Sanat ve Teknolojide Deneyler)* isimli oluşumu kurmuştur (Paul, 2008, s. 16; Tuğal, 2018, s. 145). *EAT* olarak da bilinen ve aralarında mühendisler, programcılar, araştırmacılar, bilim insanları ve sanatçıların da olduğu bu kompleks oluşum, bilgisayar sanatına yönelik işbirliğinin ilk örneği olmuştur (Paul, 2008, s. 16). Aralarında Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Robert Whitman ve John Cage'in de yer aldığı bir grup sanatçı ve mühendis, bu oluşum içinde çeşitli ortak projeler geliştirmişlerdir (Wands, 2006, s. 24).

Öte yandan 1960'lı yılların sonu, 21. yüzyılda insan hayatının ayrılmaz bir parçası haline gelen pek çok teknolojinin temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Örneğin "1950'li yıllar için çılgınca olan 'bilgisayarda yaratılan bilgiyi depolamak, depolanan bilgiler arasında gezinmek ve bilgisayarı iletişim aracı olarak kullanmak' fikri (...)" bu dönemde Douglas Engelbart (1925- 2013), Ted Nelson (1937-), J.C.R. Licklider (1915- 1990) ve Robert W. Taylor (1932- 2017) tarafından ortaya atılmıştır (Tuğal, 2018, s. 92). Özellikle 1960'larda bilgisayar sistemleriyle ilgili pek çok yapıyı ve kavramı ortaya çıkaran Engelbart, günümüz teknolojisini şekillendiren en önemli mucitlerden biridir. Örneğin bilgisayar ekranı üzerinde kontrollü bir temas sağlamak amacıyla kullanılan ve en önemli donanımlardan biri olan *fare (mouse)*, 1968'de Engelbart tarafından icat edilmiştir (Wands, 2006, s. 24). 21. yüzyılda fazlasıyla aşına olunan bu donanım, ortaya çıktığı dönemde çığır açıcı bir buluş olarak nitelendirilmiştir. Yine 1969'da günümüz internet yapısının prototipi olarak bilinen *ARPANET*, Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı'nın kurduğu *ARPA (Gelişmiş Araştırma Projeleri Ajansı)* tarafından geliştirilmiştir (Wands, 2006, s. 24). Dolayısıyla 1960'lı yılların bilgisayar sistemlerinin gelişimine ve bu doğrultuda gerçekleşen yeni keşiflere sahne olduğunu belirtmek mümkündür. Öte yandan temeli



1960’larda atılan bu teknolojilerin gelişimi, 1970’lerde ve 1980’lerde süratle sürdürülmüştür.

1970’lerde görülen en önemli gelişmelerden biri *Xerox Corporation*’ın, California’da bulunan Stanford Üniversitesi’nde bilgisayar grafik uygulamaları alanında araştırmalar yapma amacıyla *Palo Alto Araştırma Merkezi’ni (PARC)* kurması olmuştur (Wands, 2006, s. 25). Daha önce Douglas Engelbart tarafından ortaya atılan pek çok kavram, 1970’lerde Alan Kay ve *PARC* ekibi tarafından geliştirilerek ilk *Graphic User Interface (Grafik Kullanıcı Arayüzü)* meydana getirilmiş; böylelikle bilgisayar ekranı içerisinde katmanlı *pencereler (windows)* barındıran ve bilgisayarın doğrudan *fare* ile kontrolünün sağlandığı *masaüstü* metaforu ortaya çıkmıştır (Paul, 2008, s. 10-11). Bu gelişme insan-bilgisayar etkileşiminde önemli bir role sahiptir, zira *Grafik Kullanıcı Arayüzü* ile bilgisayarlar pek çok bireyin etkin bir biçimde kullanabileceği hale gelmiştir (Rızvanoğlu, 2004, s. 176). Bununla birlikte günümüzde fazlasıyla tanıdık olan iki büyük teknoloji şirketi de art arda 1970’lerde kurulmuştur. 1975’de Bill Gates (1955-) *Microsoft*’u kurarken, hemen ardından 1976’da Steve Jobs (1955-2011) ve ortakları *Apple Computer*’ı kurmuştur (Colson, 2007, s. 15). Kuruluşunun hemen ardından *Apple Computer*, 1976’da bilinen ilk kişisel bilgisayarlardan olan *Apple I* ve bir yıl sonra da renkli grafik yeteneklere sahip olan *Apple II* bilgisayarlarını piyasaya sürmüştür (Colson, 2007, s. 15; Wands, 2006, s. 25). Tuğal’a (2018) göre: “1970’li yılların sonlarında Apple ve Microsoft şirketleri ve başka birkaç şirket tarafından piyasaya sürülen kişisel bilgisayarlar rekabeti artırmış, bilgisayar teknolojisindeki gelişmelere hız katmıştır” (s. 196). 1970’lerde peş peşe gerçekleşen bu verimli yenilikler ile 1980’li yıllarda bilgisayarlarla yaratıcı çalışmalar yapmak çok daha kolay ve mümkün bir hal almış, bu yönde önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu ilerlemelerin en önemli nedenlerinden biri, 1980’li yıllarda, 1960 ve 1970’li yıllara göre bilgisayarlara ulaşmanın kayda değer bir biçimde kolay ve mümkün hale gelmesi olmuştur (Wands, 2006, s. 26).

1980’lerde ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, fotoğrafçılar, grafik tasarımcılar, video ve performans sanatçıları giderek artan bir biçimde yeni ve kişiselleştirilmiş bilgisayarların görüntüleme tekniklerini denemeye başlamışlardır (Paul, 2008, s. 21). Zira 1980’lerde süratle ortaya çıkan yenilikler yalnızca *donanım (hardware)* alanında

değil, *yazılım (software)* alanında da gelişmelere yol açmıştır (Tuğal, 2018, s. 79). Örneğin görsel sanatlar alanında görüntü işlemek için sıklıkla başvurulan *Photoshop* yazılımı, günümüzde de dijital görüntü oluşturma yazılımında lider olan *Adobe Systems* tarafından 1989 yılında piyasaya sürülmüştür (Colson, 2007 s. 16). Özellikle 1980'lerin sonlarından itibaren, "Bilgisayar üzerinde resim, görüntü işleme, grafik, 3D tasarım, film-animasyon yapabilmek için çok sayıda yazılım geliştirilmiştir" (Tuğal, 2018, s. 79). Wands'a göre, 1980'lerde görüntü işleme ve resim oluşturma imkânlarının artması, çok sayıda sanatçıyı bilgisayarlarla deneyler yapma ve yapıt üretme çabasına yönlendirmiştir (Wands, 2006, s. 28). Fakat 1980'lerde sanat eseri yaratımında bir araç olarak bilgisayarın kullanımı henüz kabul görmemiş, dolayısıyla bu şekilde yaratılan eserlerin sergileme olanakları oldukça kısıtlı olmuştur (Wands, 2006, s. 27).

1980'lerde geliştirilen sistemlerin, 1990'lı yıllarda daha düşük maliyetli ve kolay ulaşılabilir hale gelmesiyle yirminci yüzyılın son on yılı, devrim niteliğinde yeniliklere ve keşiflere sahne olmuştur (Paul, 2008, s. 7). Bu önemli yeniliklerden biri 1990'ların ortalarında ortaya çıkan ve 'küresel bağlantı' sağlayan *World Wide Web (Dünya Genelinde Ağ)* olmuştur (Paul, 2008, s. 7). "İnternet üzerinde kodlarla oluşturulan bilgi paylaşımı, transferi ve etkileşimi sağlayan bu sistem dijitalleşmenin küresel boyutta yaygınlaşmasını sağlayan adımdır" (Tuğal, 2018, s. 94). Esasen internet, 1960'ların başında geliştirilmeye başlanmış, 1969'da kurulan ağ şebekesiyle bilgisayarlar arası iletişim sağlanmış, 1970'lerde de bu yönde çalışmalar sürdürülmüş fakat dünya çapında internetin yayılması 1990'ların ortalarında gerçekleşmiştir (Tuğal, 2018, s. 93). Bilgisayarlarla düzenlenen metin, görüntü, ses gibi pek çok bilginin paylaşılacağı bir iletişim ağı olan internet, 21. yüzyıl itibariyle hayatın vazgeçilmez bir parçası olup; dünya genelinde milyarlarca bilgisayarı ve dolayısıyla insanı birbirine bağlayan bir yapı haline gelmiştir. 1990'ların ortalarından itibaren internet bir yandan kültürler arası etkileşimde önemli bir rol oynamış, öbür yandan ekonomiye de ciddi kaynaklar sağlamıştır (Wands, 2006, s. 28). Sanatçılar için ise internet, uluslararası düzeyde izleyici kitlesine ulaşmak, etkileşim sağlamak ve özellikle günümüzde yapıtlarını sergilemek için önemli bir ortam olmuştur (Wands, 2006, s. 28).

“Önceleri sadece bilgisayarların katıldığı bu ağ yapısına bugün internet protokolünü destekleyen her tür tablet, mobil telefon, televizyon ve benzeri sistem bağlanabilmektedir. İletişim teknolojileriyle paralel gelişen, yeni tasarlanmakta olan araçlar bu sisteme uygun veya sistemi daha geliştirecek şekilde tasarlanmakta ve üretilmektedir” (Tuğal, 2018, s. 93).

Böylelikle 1960’lardan günümüze bilgisayar teknolojilerinin temeli olan donanım ve yazılımın süratle gelişmesi ve ardından internetin de yaygınlaşmasıyla görüntü işleme olasılıkları bir hayli yükselmiştir. Bilgisayarın araç olarak kullanıldığı sanatsal çalışmalar erken dönemde çoğunlukla bilim adamları, mühendisler, bilgisayar programcıları, sanatçılar ve tasarımcılar arasındaki kompleks işbirliğine dayanırken, özellikle 1990’lardan itibaren sanatçılar bağımsız olarak da bu yönde yapıtlar verebilmeye başlamışlardır (Paul, 2008, s. 22). Zira bilgisayarların ulaşımı kolay ve kişisel hale gelmiş, resim yapmak ve görüntü işlemek için geliştirilen yazılımların sayısı artmış, internet tüm dünyada hızla yaygınlaşmıştır. 1990’lı yılların ortalarından itibaren görülen bir başka önemli gelişme, müzeler ve galerilerin bilgisayarla üretilen yapıtlara ilgi duymaya başlamaları olmuştur (Wands, 2006, s.8). Dolayısıyla bilgisayarlarla yaratılan çalışmaların sergilenmesi ve kayda değer bir kabul görmesi de ancak bu dönemde gerçekleşebilmiştir. Ayrıca “1990’lı yıllara gelindiğinde Bilgisayar Sanatı yerine Dijital Sanat tanımlaması kullanılmaya başlanmıştır. 2000’li yıllarda ise Bilgisayar Sanatı tanımlaması nostaljik bir deyiş olarak algılanmış Dijital Sanat veya Yeni Medya Sanatı tanımlamalarına sıklıkla rastlanmaya başlanmıştır” (Tuğal, 2018, s. 70). Esasen tarihsel gelişimi kompleks bir yapıya sahip olan Bilgisayar Sanatı/Dijital Sanat, günümüzde de durmaksızın gelişen teknolojilerle sürekli bir evrim geçirmektedir.

Erken dönemde bilgisayarlarla gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar ile 21. yüzyılda bilgisayarlarla gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar arasında pek çok açıdan önemli farklar bulunmaktadır. Zira erken dönemde bilgisayarlara ulaşmanın zorlukları nedeniyle bağımsız bir biçimde yapıt vermek çoğunlukla mümkün olmamıştır. Pek çok sanatçı bu doğrultudaki çalışmalarını üniversitelerle ya da araştırma merkezleriyle işbirliği içinde gerçekleştirebilmiştir. Erken dönemde bilim insanları ve araştırmacılar dışında, bilgisayarlarla sanatsal deneyler ve çalışmalar gerçekleştiren sanatçılar arasında Manuel Barbadillo (1929- 2003), Manfred Mohr (1938-), Harold Cohen (1928- 2016), Vera Molnár (1924-), Charles Csurı (1922-), Roman Verostko (1929-),

Jean-Pierre Yvaral (1934-2002), David Em (1952-) gibi isimler ön plana çıkmıştır (Tuğal, 2018, s. 152-192). Birbirlerinden bağımsız olan bu sanatçılardan bazıları bilgisayar sanatlarına yönelik çalışmalarını çeşitli araştırma merkezleriyle işbirliği içerisinde gerçekleştirirken; Harold Cohen gibi bazı sanatçılar da kendi tasarladıkları bilgisayar programlarıyla özgün çalışmalar gerçekleştirmiştir (Tuğal, 2018, s. 163). Bu sanatçıların, bilgisayarlarla çalışmanın haricinde en önemli ortak noktalarından biri, henüz sanat çevrelerince kabul görmemişken Bilgisayar Sanatı'na verdikleri desteklerdir. Örneğin, bilgisayarlarla gerçekleştirilen çalışmaların güzel sanatların bir alanı olarak tanımlanabilmesi adına önemli bir çaba sarf eden Roman Verostko, Tuğal'ın aktarımıyla bu dönemden şöyle söz etmiştir:

“Benim kuşağım Bilgisayar Sanatı'nın ‘güzel sanatlar’dan kabul edilebilmesi için çok uğraştı. 1970’li yıllarda bu uğraşımız reddedildi. 1980’li yıllarda benim Bilgisayar Sanatı üzerinde yapmak istediğim bir derse itiraz eden meslektaşlarım vardı. Hümanist biri olarak sanat ve teknoloji konularıyla ilgiliyim. O dersi tarih öncesi dönemlerden başlayacak şekilde sanat ve teknoloji adı altında verdim” (Tuğal, 2018, s. 21).

Dolayısıyla 21. yüzyılda bilgisayarlarla üretilen sanat yapıtlarının kayda değer biçimde kabul görmesinde, 1960’lardan itibaren yapıtları, düşünceleri ve eylemleriyle Bilgisayar Sanatı'nın savunucuları olan bu sanatçıların çabaları önemli bir paya sahiptir. Öte yandan bilgisayarlarla oluşturulan yapıtların sanat çevrelerince uzun yıllar kabul görmemelerindeki en mühim sebeplerden biri ‘asıl’ kavramında ortaya çıkmaktadır (Wands, 2006, s. 12). Zira bilgisayar teknolojilerinin sağladığı imkânlarla görüntüler sonsuz kez kopyalanabilir, çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir (Wands, 2006, s.12). Söz konusu durum, sanat eserinin özgünlüğü, orijinalliği, biricikliği gibi kavramlar üzerinden doğan çeşitli tartışmalara neden olmuştur (Paul, 2008, s. 28). Esasen bu kavramlar çok daha evvel fotoğraf sanatı üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Uzun süre sanat çevrelerince kabul görmeyen fotoğraf sanatı da benzer eleştirilere maruz kalmıştır (Tuğal, 2018, s. 68). Bununla birlikte, 20. yüzyılın sonunda bilgisayarlarla üretilen eserler sanat çevrelerince kayda değer bir biçimde kabul görmeye başlamış, dünyanın pek çok yerindeki müzeler ve galeriler, bu çalışmalarını sergilemeye, toplamaya ve düzenlemeye başlamışlardır (Paul, 2008, s. 7). Hatta günümüzde yalnızca sanatçılar değil, müzeler ve galeriler de dijital teknolojilerin olanaklarından yararlanarak hem geleneksel sanat koleksiyonlarını, hem de güncel pek

çok eseri internet üzerinden sergilemektedir (Tuğal, 2018, s. 242). Böylelikle sanat izleyicisinin de birbirinden farklı pek çok esere ulaşması çok daha kolay hale gelmiştir.

Öte yandan:

“(.. .) bir eseri görselleştirmek için bir bilgisayar kullanmayı tercih etmiş olan pek çok kişi, geleneksel iletişim araçlarını kullanarak eser ortaya koymaya devam etmektedir. Dijital sanatın bürünebileceği formlar (hem geleneksel hem de yeni formlar), bazen onlar arasında berrak bir ayırımın yapılamayacağı şekillerde harmanlanabilirler. Dijital sanatın geleneksel formları arasında baskılar, fotoğraflar, heykeller, enstalasyonlar, video, canlandırma (animasyon), müzik ve performans sayılabilir. Dijital alanın kendisine özgü yeni formlara olarak da sanal gerçeklik, yazılım sanatı ve net sanatı sayılabilir” (Wands, 2006, s. 11).

Wands'ın, belirtmiş olduğu bilgisayarlarla üretilen sanatsal çalışmaların bürünebileceği formlar, benzer bir biçimde Paul tarafından da ele alınmıştır. Ancak Paul Dijital Sanat'ın ortaya çıkışından, tarihsel gelişimine ve yaratımlarına kadar pek çok konuda sınıflandırılmaya meydan okuma eğiliminde olduğundan da söz etmiştir (Paul, 2008, s. 70). Zira bilgisayar teknolojileri ortaya çıktığı yıllardan itibaren durmaksızın evrimleşmektedir. Dolayısıyla bilgisayarlarla üretilen yapıtların değişmez bir sınıflandırmaya tabi tutulamayacağını söylemek mümkündür (Paul, 2008, s. 70). Bilgisayarların ortaya çıktığı yıllardaki teknolojik imkânlarla, günümüzde yararlandığımız teknolojik imkânlar oldukça farklıdır. Ayrıca her geçen gün daha fazla sanatçı sanatsal yaratım aracı olarak dijital teknolojileri kullanmaktadır. Çünkü “Bilgisayar, sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler -ve yeni eser/iş türleri- yaratma imkânı sunmuştur” (Wands, 2006, s. 8). Sanatçılar yaratımlarını bilgisayar ortamında gerçekleştirip daha sonra dijital baskı yöntemleriyle bu yapıtları geleneksel formlara dönüştürebilecekleri gibi, geleneksel yöntemlerle el üretimi olarak gerçekleştirdikleri yapıtlarını da çeşitli donanımlar aracılığıyla bilgisayar ortamına aktarabilmektedir (Wands, 2006, s. 32). Dolayısıyla yapımı geleneksel araç ve süreçlerle gerçekleştirilen çalışmalar, sonradan bilgisayar ortamına aktararak düzenlenebilir, değiştirilebilir, dijitalleştirilebilir ya da dijital olarak üretilen çalışmalar adeta el yordamıyla üretilmişçesine geleneksel bir forma benzetilebilir. Söz konusu durum tümüyle sanatçının tercihlerine ve sanatsal kaygılarına bağlıdır. Sanatçılar yaratımlarını kalemler, boyalar, fırçalar, türlü kâğıtlar, fotoğraflar vb. geleneksel araçlarla gerçekleştirebilecekleri gibi, bilgisayar, yazıcı, tarayıcı, grafik tablet gibi teknolojik araçlarla da gerçekleştirebilir ya da pek çok aracı bir arada

kullanabilir (Wands, 2006, s. 34). Özellikle, kimi durumlarda bilgisayar teknolojilerinin ustaca kullanımıyla, yapıtların nasıl bir süreçten geçtiğini belirlemek zordur. Örneğin, “Dijital işlemlerle yaratıldığı öne sürülen bir çalışma tamamen geleneksel tekniklerle yaratılmış olabilirken, tamamen el yapımı görünen bir çalışma da dijital bir işleminden geçirilmiş olabilir” (Paul, 2008, s. 27). Söz konusu durum, geleneksel formlar ile dijital formlar arasındaki ayrımı belirsizleştirmektedir. Bilgisayar yazılımlarıyla modellenen üç boyutlu sanal bir nesne, iki boyutlu bir baskıya veya bir heykele dönüştürülebileceği gibi, bir filmin veya animasyonun parçası olarak da var olabilmektedir (Wands, 2006, s. 14). Hatta bu sanal nesneye ait görüntülerin, bir web sitesinde bir araya getirilmesiyle net sanatına dönüştürülmesi de mümkündür (Wands, 2006, s.14). Dolayısıyla, bir sanat formunun çeşitli formlara dönüştürülebilmesi ve farklı sanat formlarının bir araya getirilmesi dijital ortamın en temel özelliklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır (Paul, 2008, s. 27)

Paul’a göre, *temellük (appropriation)* ve *kolaj (collage)* yöntemleriyle *yeniden yapılandırma (recontextualization)* dijital ortamın ön plana çıkan bir başka özelliğidir (Paul, 2008, s. 27). “Yirminci yüzyılın başında Kübistler, Dadaistler ve Sürrealistler ile ilişkilendirilen görüntülerin mal edilmesi ve harmanlanması, sanat tarihinde uzun bir geçmişe sahip olmakla birlikte, dijital ortam bu yöntemlerin olanaklarını çoğaltmış ve onları yeni seviyelere çıkarmıştır” (Paul, 2008, s. 27). Paul’un da belirttiği gibi modern sanat tarihindeki ortaya çıkışı Kübistlere dayanan kolaj ve sanat tarihinde çok daha eski köklere sahip olan temellük, süratle gelişen bilgisayar teknolojileriyle, pek çok sanatsal teknik ve yöntem gibi dijital ortama taşınmıştır.

Fransızca *coller (yapıştırmak)* fiilinden türetilen kolaj sözcüğü, genellikle gazete, dergi ve fotoğraf gibi materyallerden sağlanan görüntülerin, kesilerek ve yapıştırılarak bir araya getirildiği sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır (Ingledew, 2005, s. 98). Ingledew’e (2005) göre kolaj, geri dönüşümün olağanüstü bir yoludur (s. 98). Zira 20. yüzyılın başından itibaren birçok sanatçı ve fotoğrafçı yeni görüntüler oluşturmak için, daha önce var olan görüntü ve malzemelerden faydalanmış, onları geri dönüştürmenin bir yolu olarak kolaja başvurmuştur. Görüntülerin ait oldukları bağlamlardan koparılarak yeni bir biçimde bir araya getirilmesine dayanan kolaj tekniği, gelişen teknolojik olanaklarla birlikte pek çok sanatsal teknik gibi

bilgisayarlarla da uygulanabilir hale gelmiştir. Geleneksel kolaj uygulamalarında, genellikle çeşitli tutkallarla bir yüzey üzerine (tuval, panel, tahta vb.) yapıştırılarak bir araya getirilen imgeler, günümüzde sanatçılar için yeni sanatsal araçlar ve imkanlar sağlayan bilgisayarlarla da bir araya getirilebilmektedir (Ingledeu, 2005, s. 98). Tıpkı geleneksel kolajda olduğu gibi bilgisayar desteğiyle gerçekleştirilen kolaj çalışmalarında da temel amaç, çeşitli kaynaklardan elde edilen görüntülerin bir araya getirilip düzenlenmesiyle sanatsal yaratımlar ortaya çıkarmaktır. Bu noktada en temel farklardan biri, *kes ve yapıştır* işlemlerinin analog süreçler yerine dijital süreçlerle gerçekleştirilmesidir (Taylor, 2004, s. 210). Geleneksel kolajlarda, *kes ve yapıştır* işlemleri sanatçılar tarafından makas, neşter, tutkal gibi araçlarla gerçekleştirilirken, dijital süreçlerle üretilen kolajlarda, bu araçların yerini bilgisayar donanımları ve yazılımları almıştır (Ingledeu, 2005, s. 98). Günümüzde kolajlarda dâhil olmak üzere, dijital görüntüler oluşturmak isteyen sanatçıların stüdyoları; bilgisayarlarla birlikte yeterli büyüklüğe sahip monitörlerden, fare, grafik tablet, tarayıcı, yazıcı gibi donanımlardan ve *Adobe Photoshop* gibi görüntü işleme yazılımlarından oluşmaktadır (Wands, 2006, s. 34). Söz konusu donanım ve yazılımlar, sanatçıların bilgisayarlarla görüntü işleme olasılıklarını artırarak, pek çok sanatsal pratikle birlikte kolaj çalışmalarına da yeni imkanlar sağlamaktadır.

Dijital görüntüler oluşturmak, bilgisayarın temeli olan donanım ve yazılımın gelişimiyle olduğu kadar dijital fotoğrafçılığın gelişimiyle de ilişkilendirilmektedir (Wands, 2006, s. 15). Öyle ki dijital fotoğrafçılığa duyulan ilgi, bir yandan yüksek görüntü çözünürlüğünün gelişimini hızlandırmış, diğer yandan dijital baskıların kaliteli ve uzun ömürlü hale gelmesini sağlamıştır (Wands, 2006, s.15). Böylelikle başta fotoğraflar olmak üzere pek çok görüntü, pikseli görünümünden kurtularak kesintisiz bir ton geçişiyle işlenebilir ve basılabilir hale gelmiştir (Wands, 2006, s.15). Söz konusu gelişme, farklı görüntüleri birleştirmeye dayanan bilgisayar kolajlarını da etkilemiştir. Zira kolaj uygulamalarında sıkça kullanılan materyallerden biri de fotoğraflardır. Modern sanat tarihinde başta Dada hareketi içerisinde olmak üzere pek çok sanatçının kolajlarında fotoğraf parçalarına yer verdikleri görülmektedir (Ingledeu, 2005, s.99). Dada sanatçılarının anlam iletme kaygısıyla gerçekleştirdikleri kolajları, kısa süre sonra tümüyle fotoğrafları kesip yapıştırmaya dayanan fotomontaj tekniğine evrilmiştir (Chilvers ve Smith, 2009, s.171). Dijital görüntü işleme imkanları

gelişene kadar ki süreçte, tıpkı kolaj da olduğu gibi fotomontajda da fotoğraf parçaları geleneksel yöntemlerle kesilmiş ve yapıştırılmıştır (Ingledew, 2005, s. 98). Ancak gelişen bilgisayar teknolojileri kolaja ve fotomontaja dolayısıyla sanatsal bağlamda bir araya getirme tekniklerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Zira farklı öğeler dijital ortamda çok daha kusursuz bir biçimde düzenlenerek bir araya getirilebilmektedir (Paul, 2008, s. 31). Söz konusu durum bilgisayarlarla çalışan sanatçıların başta fotoğraflar olmak üzere birbirinden farklı pek çok görüntüyü elle gerçekleştirilmesi imkânsız bir biçimde düzenlemesine olanak tanımaktadır.

Bilgisayarlarla üretilen kolajlar, bir araya getirilmiş görüntüler olarak ele alındığında, geçmişten günümüze çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür. Dijital Sanat'ın henüz bir asır bile olmayan geçmişinde, görüntülerin birleştirilmesine yönelik ilk örneklerden bazıları 1982'de Nancy Burson (1948-) tarafından yapılmıştır (Paul, 2008, s. 29). “Nancy Burson, bilgisayar destekli bileşik fotoğraflar alanındaki öncüler arasındaydı ve (...) ‘morphing’ -bir imge ya da nesnenin bileşik görüntü yoluyla dönüştürülmesi- olarak bilinen tekniğin geliştirilmesine de büyük katkı sağladı” (Paul, 2008, s. 29). Sanatçının en bilindik çalışmaları, Ronald Reagan, Leonid Brezhnev, Margaret Thatcher, François Mitterrand, Deng Xiaoping gibi politikacıların ya da Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe gibi film yıldızlarının fotoğraflarını birleştirerek, hepsinin izini taşıyan fakat hiç biri ile uyuşmayan bileşik portrelerdir (Taylor, 2004, s. 210). Örneğin, 1982 tarihli *Beauty Composites (Güzellik Kompozitleri)* isimli bileşik görüntülerden birincisi; Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren ve Marilyn Monroe gibi aktrislerin bilgisayar desteğiyle bir araya getirilmiş görüntülerinden oluşturulmuştur (Paul, 2008, s. 29).





**Resim 3.1.** Nancy Burson, First Beauty Composite (İlk Güzellik Kompoziti), 1982, (Bilgisayar Desteğiyle Birleştirilmiş Görüntüler) Jelatin Gümüş Baskı, 18,4 x 21 cm

Nancy Burson'nun çalışmalarında benzer bir biçimde, görüntülerin bilgisayarlarla bir araya getirilmesi doğrultusunda gerçekleştirilen ilk çalışmalardan bazıları, bilgisayar sanatının öncülerinden olan Lillian Schwartz'a (1927-) aittir (Paul, 2008, s. 29). Schwartz'ın 1987 tarihli *Mona/Leo* isimli çalışması, Leonardo da Vinci'ye (1452-1519) ait olan *Mona Lisa* (1503) isimli tablonun ve yine Leonardo'nun çizdiği kendi portresinin bilgisayarla birleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Paul, 2008, s. 29; Turani, 2015, s. 774). Schwartz'ın bu çalışması bilgisayarlarla görüntülerin bir araya getirildiği ilk örneklerden biri olmasının yanı sıra, klasik yapıtların yeniden üretimine yönelik de ilk örneklerden biridir (Türker, 2011, s. 157).

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Scott Griesbach (1967-), bir araya getirdiği fotoğraflarla kolajlar oluştururken, araç olarak bilgisayarı kullanan ve yeniden yapılandırma sürecini farklı bir boyuta taşıyan isimlerdendir (Paul, 2008, s. 31). Griesbach'ın 1995 yılında yaptığı *Dark Horse of Abstraction (Soyutlamanın Karanlık Atı)* adlı çalışması; Mahşerin Dört Atlısını temsilen, dört at üzerinde yarışçı olarak Andrew Wyeth, Edward Hopper, Jackson Pollock ve Reginald Marsh'ın görüntülerini içermektedir (Paul, 2008, s. 33). Bu kolajda temsil edilen yarışta, dijital olarak oluşturulmuş bir at üzerine görülen soyut ekspresyonist ressam Jackson Pollock'un öne geçtiği görülmektedir. Griesbach, diğer ressamları geri planda bırakıp Pollock'u ön plana

ıkarak, zamanla değişen sanata vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın, teknoloji yoluyla gerçekleştirilen sanatsal fikirlerin benimsenmesine yönelik bir ima niteliği taşıdığını belirtmek mümkündür (Paul, 2008, s. 33).

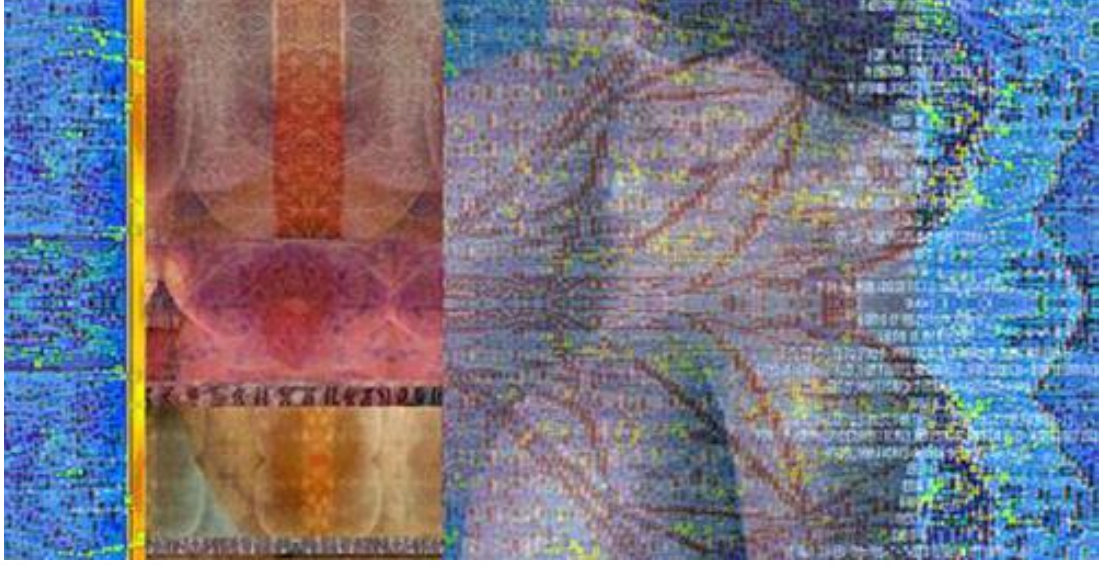


**Resim 3.2.** Lillian Schwartz, Mona/Leo, 1987, Bilgisayar Destekli Görüntü



**Resim 3.3.** Scott Griesbach, Dark Horse of Abstraction (Soyutlamamın Karanlık Atı), 1995

Tuval üzerine akrilik resimlerini dijital ortama taşıyan Joseph Nechvatal (1951-), tamamen farklı bir yaklaşımla kolaj olarak adlandırılabilen *bilgisayar-robot destekli* resimler üretmiştir (Taylor, 2004, s. 211). Sanatçının viral ve gerçek arasında bir melez olan ve *viractual* terimiyle bilinen eserleri, imgenin dönüşümünü gerçekleştiren bilgisayar virüslerine benzer bir yazılım aracılığıyla yaratılmıştır (Taylor, 2004, s. 211). “Görüntü öğelerini, özellikle de virüsün neden olduğu dönüşümler yoluyla dijital olarak oluşturduktan ve manipüle ettikten sonra Nechvatal, dosyaları internet üzerinden bilgisayarla çalışan robotik boyama makinesine aktarır ve boyama işlemini gerçekleştirir” (Paul, 2008, s. 57). Sanatçının bu doğrultuda gerçekleştirdiği, *vOluptuary drOid décOlletage* (2002) ve *the birth Of the viractual* (2001) gibi resimlerinde, insan vücudunun bazı parçaları bir araya getirilerek, viral olarak oluşturulan bir kolaj haline dönüşmüştür (Paul, 2008, s. 57).



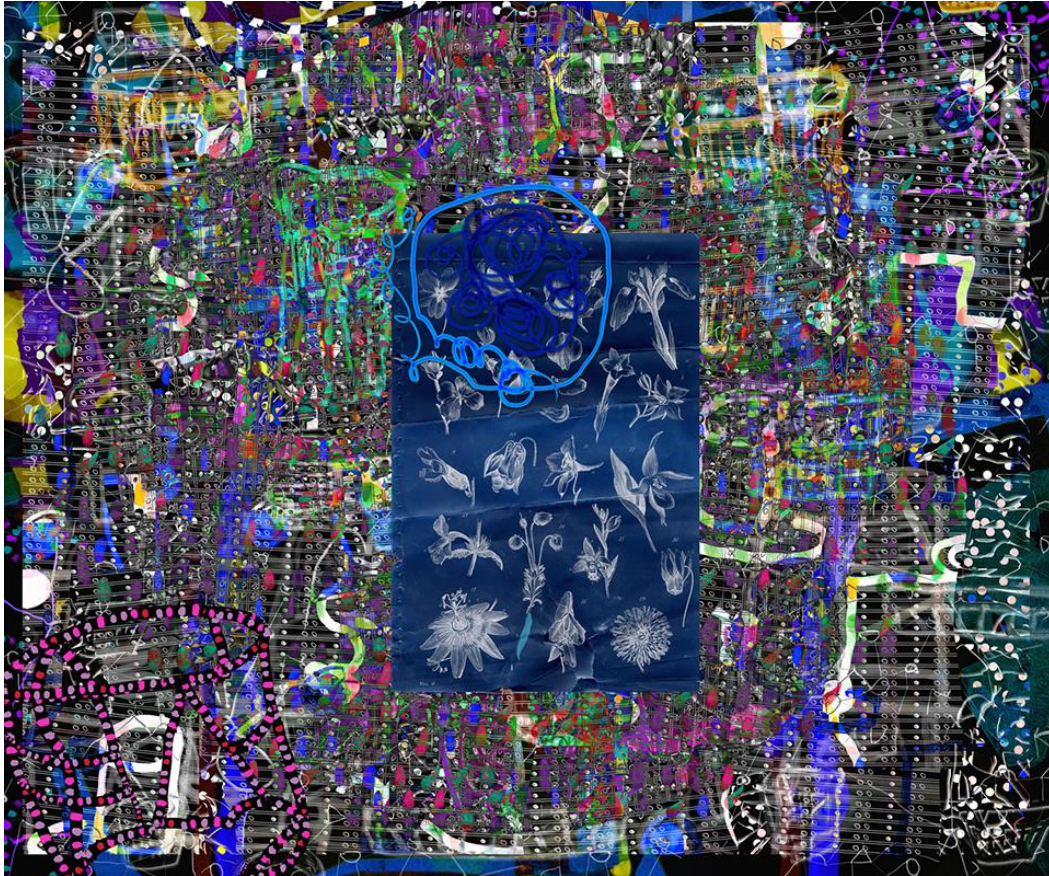
**Resim 3.4.** Joseph Nechvatal, vOluptuary drOid d cOlletage, 2002, Tuval  zerine Bilgisayar-Robot Destekli Akrilik, 167,6 x 304,8 cm



**Resim 3.5.** Joseph Nechvatal, the birth Of the viractual (Viractual'in Doğuğu), 2001, Tuval  zerine Bilgisayar-Robot Destekli Akrilik, 177.8 x 177.8 cm

Geleneksel yöntemlerle resim yapmayı sürdürürken çalışmalarına bilgisayarları dâhil ederek kolajlar üreten bir başka sanatçı, İngiliz ressam James Faure Walker'dır (1948) (Tuğal, 2018, s. 209). Bilgisayar teknolojilerinin hızla geliştiği 1980'li yılların sonlarında, pek çok sanatçı gibi Walker'da bilgisayarlarla sanatsal çalışmalar

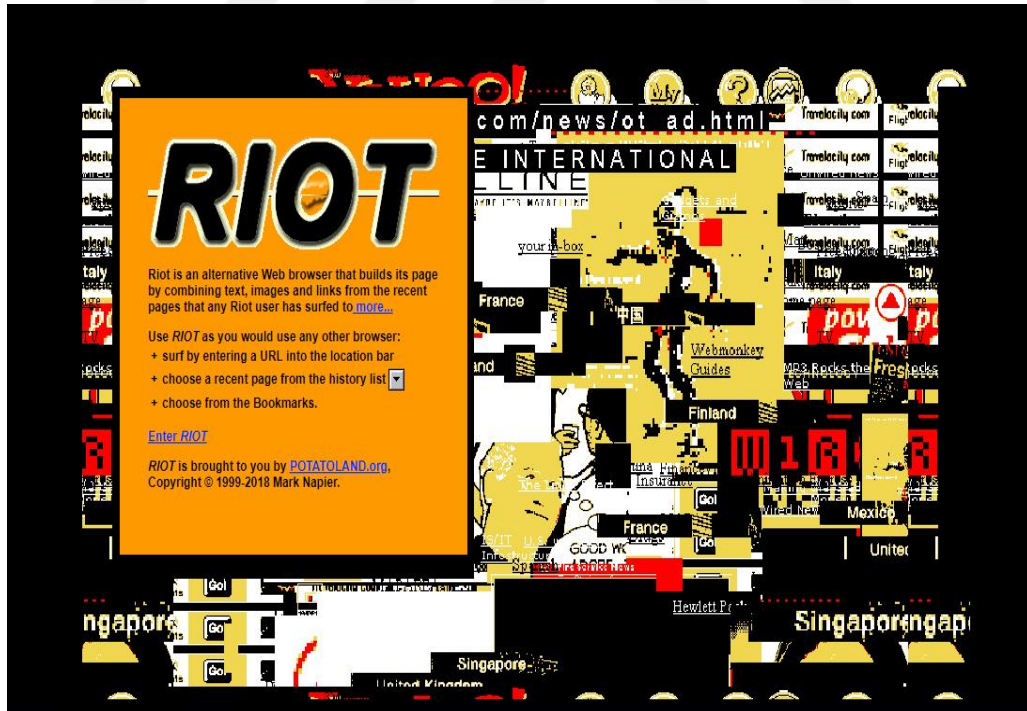
gerçekleştirmeye başlamıştır. Yapıtlarında 1988'den itibaren dijital teknikleri de kullanmaya başlayan sanatçı, geleneksel yöntemlerle ürettiği resimlerini, bilgisayarlarla ürettiği görüntülerle bir araya getirerek kolajlar yaratmaktadır (Tuğal, 2018, s. 209; Wands, 2006, s. 72). Bilgisayar Sanatı'nın tarihsel gelişimiyle alakalı çeşitli yazıları ve kitapları da bulunan Walker, mevcut bilgisayar yazılımlarından faydalanarak ürettiği kolajlarında, çizimleri, boyamaları, fotoğrafları ve kendi tablolarını birleştirmektedir (Tuğal, 2018, s. 209-210). Sanatçının bu doğrultuda gerçekleştirdiği çalışmalarına, yakın tarihte yapmış olduğu *Dark Filament* (2007) örnek verilebilir (Tuğal, 2018, s. 210).



**Resim 3.6.** James Faure Walker, *Dark Filament*, 2007, Dijital Baskı, 112 x 134 cm

Farklı kaynaklardan sağlanan malzemeleri keserek bir yüzey üzerine yapıştırmaya gerek kalmaksızın, bilgisayarlarla üretilen kolajların kazanabileceği boyutları Mark Napier ve Andruid Kerne'nin çalışmalarında da görmek mümkündür (Taylor, 2004, s. 212). *İnternet Sanatı* öncülerinden olan Amerikan sanatçı Mark Napier (1961-), 1990'lardan bu yana gerçekleştirdiği web tabanlı çalışmalarıyla tanınmaktadır

(İnternet 6). Sanatçının 1999 yılında alternatif bir web tarayıcısı olarak geliştirdiği *Riot* adlı projesi, ilk ve tek çok kullanıcıli tarayıcı olmasının yanı sıra farklı görüntülerin bir araya getirilmesi bağlamında dikkat çekici çalışmalardan biridir (İnternet 6). Söz konusu proje, geleneksel web tarayıcılarının aksine, kullanıcısının gezdiği çeşitli web sayfalarından metin, resim ve linkleri bir araya getiren, çapraz içerikli bir web tarayıcısıdır (İnternet 7). CNN, BBC, Microsoft gibi çok çeşitli web sitelerini harmanlayan *Riot* tarayıcısı; farklı görüntü ve metinleri rastgele bir biçimde, tek bir tarayıcı penceresi içerisinde bir araya getirmesiyle, görsel olarak kolaj tekniğinin yansıması olan bir net sanatı eseridir (Taylor, 2004, s. 212). *Tarayıcı Sanatı* olarak da bilinen bu çalışmalara bir başka örnek, Andruid Kerne'nin *CollageMachine* (*KolajMakinesi*)'dir (Paul, 2008, s. 119). *KolajMakinesi*, 1997'den beri kullanıcıların çeşitli web sitelerindeki metinleri ve görselleri değiştirmesine ve bir araya getirerek kolajlar yaratmasına olanak tanıyan, bir başka etkileşimli görselleştirme projesidir (Paul, 2008, s. 119). Bu örneklerle de görülebileceği üzere, bilgisayarlarla yaratılmış kolajların nihai formları sanatçıların kaygılarına ve tercihlerine bağlıdır.



Resim 3.7. Mark Napier, Riot, 1999, Alternatif Web Tarayıcısı, Ekran Görüntüsü



**Resim 3.8.** Andruid Kerne, CollageMachine (KolajMakinesi), 2000, Net Sanatı, Ekran Görüntüsü

Söz konusu örnekler, 1960'lardan günümüze, bilgisayar teknolojilerinin sanatsal bir araç olarak kullanımıyla, kolajın evrimini ve değişen biçimsel koşullarını göstermektedir. Bilgisayar teknolojilerinin sağladığı olanaklarla, çok sayıda imgenin sorunsuz bir biçimde bir araya getirilebilmesi, kolaj uygulamalarına farklı boyutlar kazandırmıştır. Örneğin, geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilen bir kolaj çalışmasında imgelerin uğradığı değişimler sanat izleyicisi tarafından süratle fark edilebilirken, günümüzde bilgisayar yazılımlarıyla oluşturulan kolajlarda yer alan imgelerin değişime uğradığını ya da uğramadığını belirtmek mümkün değildir (Ingledeu, 2005, s. 100). Dolayısıyla bu yönde gerçekleştirilen çalışmaların, daha evvel kolajın modern sanata girişiyle de sorgulanmış olan sanatsal bağlamda *gerçeklik* kavramını da tekrar gündeme getirdiğini söylemek mümkündür (Paul, 2008, s. 36) Bu durumun en temel nedeni, bilgisayar yazılımlarının, imgeleri kusursuz bir biçimde yeniden üretmeye ve manipüle etmeye olanak tanınmasıdır (Ingledeu, 2005, s. 100; Paul, 2008, s. 36).

Nihayetinde, 1900'lü yılların henüz başında Kübist sanatçılar tarafından modern resme girişi sağlanan kolajlar, o dönemde çoğunlukla reklam ve gazetelerin zengin

kâğıt ortamına tekabül ederken, günümüzde bu materyallerin yerini en yeni teknolojilerle üretilen bilgisayar kolajları almıştır (Taylor, 2004, s. 212). Bilgisayar teknolojileri, onlarca yıldır sanatçılar tarafından birbirinden farklı görüntülerin bir araya getirilmesi, üst üste bindirilmesi ve harmanlanması için kullanılmıştır. (Paul, 2008, s.29) Sanat tarihçisi Brandon Taylor'a göre, bilgisayar kolajları, sanatçıların sanal talimatlarla gerçekleştirildikleri kes ve yapıştır işlemleriyle, sanal görüntü verileri olarak çoğalmaya devam edecektir (Taylor, 2004, s. 210). Zira her geçen gün farklı disiplinlerde çalışan pek çok sanatçının, yaratımlarında araç olarak bilgisayar teknolojilerini kullandığı görülmektedir (Paul, 2018, s. 27).







#### 4. SANATSAL BAĞLAMDA YENİDEN ÜRETİM

Sanat tarihinin her döneminde, farklı disiplinlerden birçok sanatçının başvurduğu bir yöntem olan *yeniden üretim*, kabaca anlaşıldığı üzere, sanatçının kendisine ya da bir başkasına ait bir yapıtı *tekrar (yeniden)* üretmesine dayanır (Girgin, 2018, s. 25). Hayli geniş kapsamlı ve kompleks bir yöntem olan *yeniden üretim* beraberinde pek çok farklı kavramı ve tanımı gerektirir. Bu kavramlardan yalnızca biri, yazın alanında ortaya atılan *metinlerarasılık*'tır. Zira yazın alanında farklı metinler arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan *metinlerarasılık* kavramı çerçevesinde, yazın dışında kalan sanat formları arasındaki alışverişleri belirtmek için de *göstergelerarasılık* kavramı ortaya atılmıştır (Aktulum, 2011, s. 41). Böylelikle *metinlerarasılık*, yalnızca yazın alanına özgü bir yöntem olmaktan çıkmış; (yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, resim ve heykel, fotoğraf ve resim, sinema ve resim vb.) farklı sanat formları arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için *göstergelerarasılık* kavramı önerilmiştir (Aktulum, 2011, s. 9). Pek çok farklı disiplin arasındaki *göstergelerarası* alışverişler ise, sanatsal bağlamda bir *yeniden üretim* süreci başlatmaktadır. *Alıntulamak, yansımamak, öykünmek, taklit etmek, esinlenmek (bilinçli olarak)* gibi olası dönüştürüm yöntemleriyle gerçekleşen *Metinlerarası/Göstergelerarası* alışverişlerle; pek çok farklı disiplin bir araya getirilebilir, sanatçı/yazar kendine ya da bir başkasına ait olan bir yapıtı yeniden üretebilir (Aktulum, 2011, s. 76).

Bununla birlikte, yazın alanına özgü bir kavram olan *metinlerarasılık*, sanatın diğer biçimlerinde, örneğin resimde; *yenidenresmetmek* ve/ya eşdeğer olarak *resimlerarasılık* gibi isimlendirmelere evrilmiştir (Aktulum, 2011, s. 76). Tıpkı resim de olduğu gibi diğer sanat disiplinlerinde de aynı türden yapıtlar arasındaki alışverişleri belirtmek adına; müziklerarasılık, sinemalararasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık gibi isimlendirmeler kullanılmaktadır (Aktulum, 2011, s. 76). Sözü edilen kavramlar 1960'lardan sonra kullanılmakla birlikte, sanat tarihinde alıntulamak, esinlenmek, taklit etmek gibi yeniden üretime yönelik yöntemlere başvurulması çok daha eski tarihlere dayanmaktadır (Aktulum, 2011, s. 77). Özellikle görsel sanatlarda, sanatçıların ne zamandan beri bu yöntemlere başvurduğunu, daha evvel üretilmiş bir yapıtı yeniden ürettiğini tespit etmek fazlasıyla güçtür (Girgin, 2018, s. 11). Öte

yandan her ne kadar sanat tarihindeki kökenleri çok daha eskiye dayansa da, sözü edilen yöntem ve kavramların sıklıkla *postmodern* adı verilen dönem ile ilişkilendirildiği görülmektedir (Aktulum, 2011, s. 366). Ancak hangi dönem söz konusu olursa olsun görsel sanatlarda, özellikle resim de, çeşitli yöntemlerle yeniden üretilen çok sayıda eser bulunmaktadır.

Geçmişten günümüze, sanatçıların alıntı, taklit, öykünme vb. yeniden üretim yöntemlerine başvurmasının çeşitli amaç ve gerekçeleriyle karşılaşmak mümkündür. Söz konusu amaç ve gerekçeler yeniden üretilen yapıtın sanatçının kendisine ya da bir başkasına ait olma durumuyla da değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin, sanatçının kendi yapıtını tekrar üretmesi politik ve toplumsal nedenlere dayanabileceği gibi, üslup arayışı ve yapıtın sipariş edilmesine de dayanabilir (Girgin, 2018, s. 25). Bununla birlikte, sanatçının başka birine ait bir yapıtı alıntılanmasının, kopyalamasının, taklit etmesinin de çok sayıda farklı gerekçesi ve amacı olduğunu belirtmek mümkündür. Örneğin, kimi sanatçılar öteki sanatçının yapıtından yola çıkarak kendi üslubunu yaratmak gibi gerekçelerle, kimileri ise öteki sanatçıya duyduğu saygıyı göstermek ya da öteki sanatçıyı yermek gibi amaçlarla yeniden üretim yöntemlerine başvurmuştur (Aktulum, 2011, s. 343). Girgin'in deyişiyle de: "Başka birine ait olan bir yapıt bazen ironiyle, bazen de yüceltilerek dönüştürülmekte; anlamı farklılaştırılmakta yani yeniden üretilmektedir" (Girgin, 2018, s. 28). Öte yandan sanat tarihi irdelendiğinde, sanatçıların yeniden üretim yöntemlerine başvurmasının sıklıkla karşılaşılan bir başka nedenin de sanat eğitimi/öğretimi olduğu görülmektedir (Aktulum, 2011, s. 48). Sanatçılar kimi zaman kendi yeteneklerini ortaya koymak, kimi zamanda sanat tarihinin büyük ustalarına duydukları hayranlıkla onların üsluplarını kavrayabilmek adına yeniden üretim yoluna gitmişlerdir (Girgin, 2018, s. 13-19). Sözü edilen gerekçe ve amaçları çoğaltmak ve günümüzde de geçerliliğini koruduğunu belirtmek mümkündür.

"Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmıştır. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler" (Benjamin, 2001, s. 52).

Sanatsal bağlamda yeniden üretim sürecine yönelik araştırmalarda sıklıkla referans alınan, Walter Benjamin'in 1935 tarihli, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı)* adlı metninde de belirttiği gibi, sanatta yeniden üretim her zaman başvuru olan bir yöntem olmuştur. Yazar, yeniden üretime dair yeni bir olgu olarak söz ettiği teknik olanakları da kronolojik bir sıralamayla aynı adlı metinde ele almıştır. Sözü edilen teknik olanaklar, baskı tekniklerinde yaşanan gelişmeler ve hemen ardından da Benjamin'e göre devrim niteliğinde bir yeniden üretim aracı olan fotoğrafın icadıdır (Benjamin, 2001, s. 52-58). Zira bu gelişmelerle yapıtların yeniden üretim süreci bir hayli hızlanmış ve kolaylamıştır. Bu gelişmelerden önce sanatsal yapıtların yeniden üretimi uzun zaman gerektiren el üretimleriyle gerçekleştirilirken, bu gelişmelerin ardından el üretimlerinin yerini süratle makine üretimleri almıştır. "Yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı" (Benjamin, 2001, s. 53). 20. yüzyılı kastederek yaptığı bu saptamayla birlikte Benjamin'e göre, sanat yapıtlarının teknik olanaklarla yeniden üretilebilirliği, yapıtı kutsal törenlerden dolayısıyla dinden bağımsızlaştırmış ve böylelikle sergileme olanaklarını da artırmıştır (Benjamin, 2001, s. 59). Yılmaz, Benjamin'in bu tespitini doğrularak: "(...) mekanik görüntüleme aygıtlarının devreye girmesiyle birlikte, hem el becerisinin belirleyici rolü sarsılmış hem de kutsallık örtüsü tamamen çekilip alınmıştır" yorumunda bulunmuştur (Yılmaz, 2013, s. 59). Bu bağlamda Benjamin'in teknik yoldan yeniden-üretim başlıca aracı olarak nitelediği fotoğrafın sanatta yeni bir dönem başlattığı savının da doğru olduğunu belirtmek mümkündür. "Benjamin'e göre bu yeni araçlar XX. yüzyılın hayati sanat biçimleriydi çünkü bunlar sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyorlardı" (Shiner, 2010, s. 352-353). Öte yandan yazar, teknik olanaklarla yeniden üretimin, sanat yapıtlarının *aurasını (kendine özgü atmosferini)* ve *biricik olma niteliğini* sarstığı saptamasında da bulunmaktadır (Benjamin, 2001, s.53-55). Yılmaz, Benjamin'in bu saptamasını şöyle özetlemiştir:

"Eskiden özgün yapıtlar yalnızca müze ve özel mekânlarda görülebiliyor, bu ayrıcalık da onların kutsal birer varlık gibi algılanmasını sağlıyordu. Oysa şimdi bu yapıtlar fotoğrafik kopyaları aracılığıyla durmaksızın kitaplara, gazetelere, evlere

ve bürolara giriyordu. Özgün yapıt, yeniden-üretilmiş kopyası karşısında otoritesini her zaman korurdu gerçi; burada tehlikeye maruz kalan, yapıtın zaman içinde kazandığı özel atmosferiydi. Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp alıp çoğaltıyor, asıl yapıtı bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçiriyordu. Ancak anlaşıldığı kadarıyla buna pek de üzölmüş görünmüyor Benjamin. Çünkü bu *gelenek sarsıntısı*, şu andaki bunalımın öteki yüzünü, yani *insanlığın yenilenişini* dile getiriyordu” (Yılmaz, 2013, s. 58).

Benjamin’in fotoğraf ve sinema sanatı üzerinden ele aldığı teknik olanaklarla yeniden üretime yönelik tespitleri ve ön göröleri, sanata dair 20. yüzyılın en aydınlatıcı metinleri arasında yer almıştır. Bir yeniden-üretim aracı olarak fotoğrafla birlikte Sontag’a (2008) göre de, sanat yapıtının *biricik* ve *asıl* olma durumuna bağımlılığı gün geçtikçe azalmıştır. (s. 177) Bununla birlikte “Fotoğraflar dâhil olmak üzere çoğu sanat eseri artık fotoğraf kopyalarından bilindiği için, fotoğraf (...), geleneksel güzel sanatlar ile geleneksel beğeni normlarını (...) kesin bir şekilde dönüştürmüş durumdadır” (Sontag, 2008, s. 176-177). Yalnızca sanat yapıtını değil, gerçeği de yeniden üreten fotoğrafla birlikte sanatsal bağlamda yeniden üretime farklı bir boyut kazandıran bir diğer teknik olanak, 20. yüzyılın sonunda hızla yaygınlaşan bilgisayardır (Sontag, 2008, s. 207). 21. yüzyılda yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen bilgisayar teknolojileri ve internet, sanatsal yaratımların olanaklarını pek çok yönden artırırken, yeniden üretim yöntemlerinin de sınırlarını hayli genişletmiştir (Girgin, 2018, s.29). Zira bu teknolojik gelişmeler imgelerin erişilebilirliğini kolaylaştırarak, sanat yapıtının yeniden üretimine ve mal edilmesine (*appropriation*) yönelik uygulamalara yeni imkânlar kazandırmıştır (Paul, 2008, s. 27-28) Fransız sanat kuramcısı Nicolas Bourriaud, süratle gelişen teknik olanaklarla birlikte yeniden üretim ve temellük (*appropriation*) yöntemlerini, *Postproduction (Postprodüksiyon)* isimli kitabında ele almıştır. Söz konusu yöntemlerle gerçekleştirilen çalışmaları *postprodüksiyon sanat* olarak sınıflandıran Bourriaud, 20.yüzyılın sonunda bu çalışmalarının sayılarının bir hayli arttığını ve bu durumun enformasyon çağının yarattığı kargaşaya yönelik bir tepki olduğunu ifade etmektedir:

“Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçömsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon

sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazanmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir” (Bourriaud, 2005, s. 22).

Var olan yapıtların yeniden üretimi, Bourriaud'nun tespitinde olduğu gibi doksanlı yıllardan itibaren artış göstermiştir. Söz konusu artışın en temel nedenlerinden biri, durmaksızın gelişen teknik olanaklardır. Zira baskı tekniklerinin ardından hızla gelişen fotoğraf ve sinema, 20. yüzyılın sonunda ise bilgisayar ve internet, günümüzde de sıklıkla başvurulan teknik imkânlar olarak yeniden üretim yöntemlerine farklı bir boyut getirmiştir (Girgin, 2018, s. 28-29). Süratle gelişen bu teknik imkânlarla birlikte imgelerin çoğaltılması, kopyalanması, alıntılanması ve ulaşılabilirliği kolaylaşmıştır. Bourriaud'nun da belirttiği gibi bu olanak ve yöntemler, kopya ve orijinal sanat yapıtı arasındaki geleneksel yaklaşımları ve ayrımları yıkmıştır. Benzer bir yaklaşımla Girgin'de, imgelerin özellikle dijital ve mekanik yollarla çoğaltılmasının, alıntı ve kopyayı geleneksel bağlamından uzaklaştırdığını ifade etmektedir. Girgin'e göre: “Artık sanat eserlerini yeniden üretilip, onların bağlamını değiştirerek sahiplenme geçerli ve haklı bir tavır” haline gelmiştir (Girgin, 2018, s. 28). Öte yandan Aktulum (2011), sanat yapıtının yeniden üretilmesine yönelik teknik olanaklara dair farklı bir yaklaşımda bulunmaktadır. Yazara göre, yeni teknolojik olanaklar farklı disiplinler arasındaki alışverişleri çoğaltarak bir çokseslilik alanı yaratmıştır:

“Sanatın alanında farklı sanatsal biçimlerin aralarındaki alışverişler postmodern adı verilen süreçte temel bir estetik özellik durumuna geldi. Tüm yazınsal ve sanatsal türler ile farklı disiplinler arasındaki alışverişlerin sayısı alabildiğine çoğalarak bir çokseslilik alanı yaratıldı. Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı yapıtındaki saptamasına bağlı kalarak, teknolojinin oldukça hızlı geliştiği, bilgi akışının alabildiğine yoğun olduğu, bilgisayara ve internet kullanımının yaşamımızın vazgeçilmezleri durumuna geldiği yeni koşullarda çoksesliliğin yaratılmaması olasılığı ortadan kalkmış oldu” (Aktulum, 2011, s. 366-367)

Öte yandan sanat yapıtlarının yeniden üretimi, her ne kadar doksanlı yıllarda artış göstermiş olsa da, sanat tarihinde her dönem çeşitli amaçlarla yeniden üretim yöntemlerine başvurulduğu görülmektedir. Geçmişten günümüze sıklıkla başvurulan yeniden üretim yöntemleri, akademisyen yazar Figen Girgin'in yakın tarihli çalışması

*Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim* de; alıntı, öykünme, kolaj ve taklit olarak ele alınmıştır (Girgin, 2018, s. 32-50). Kökleri Latinceye dayanan *alıntı* (*citation*) sözcüğü, 1600'lü yılların sonunda hukuk alanındaki “mahkemeye celbetmek”, “yargıç karşısına çıkarmak” anlamından saptırılarak, yazınsal alanda “ünlü bir kişiden ya da bir yazarın yapıtından aktarılan kesit, parça” anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Aktulum, 2011, s.45). Aktulum'a göre, *alıntı* sözcüğü, yazın dışında kalan sanat formları için farklı tanımlar gerektirebilmekle birlikte, nihayetinde ortak bir kavram olarak kullanılmaktadır (Aktulum, 2011, s. 50).

“(…) bir sanat biçiminden ötekine, yapıtların var olma biçimleri değişiklik gösterdiğinden, yeniden üretme süreçleri hepsi için ayrı olduğundan şiirde, romanda, müzikte, fotoğrafta, resimde alıntıdan aynı anlam ve değerlerle söz etmek ilk anda olası değildir. Ancak değişik sanat biçimlerinde özgül, özel bir kullanım belirtse de her sanat biçiminin kendi özel koşullarını göz önünde tutarak alıntı sözcüğü ortak bir kavram olarak kullanılabilir. Bir ressamın, bilerek ve etken bir biçimde var olan bir yapıtı ya da yapıttan bir bölümü farklı bir resimsel uzama taşıması ve böyle bir yer değiştirme işlemiyle ‘yeni’ anlamlar yaratması işleminden ‘alıntı’ olarak söz edilebilir öyleyse” (Aktulum, 2011, s. 50),

Aktulum'un (2011) da belirttiği gibi, sanatçıların var olan bir yapıtı ya da yapıttan bir parçayı bilinçli olarak, yeni bir anlamla dönüştürmesi işlemi *alıntı* olarak nitelendirilmektedir. “Alıntı, hem göstergelerarası hem de yapıtlararası alışverişlerde sıklıkla kullanılan dönüştürme yöntemlerinden birisidir” (Girgin, 2018, s. 35). Alıntı yöntemiyle, yalnızca var olan bir yapıtın yeniden üretimi değil, var olan bir bilginin, sanatsal bir mirasın da yeniden güncellenmesi gerçekleşmektedir (Aktulum, 2011, s. 45). Sanatçıların, sanatsal görüşlerini pekiştirmek adına başka bir sanatçının yapıtından faydalanmasıyla, pragmatik bir özellik de gösteren alıntı yöntemi, dönem fark etmeksizin sanat tarihinde sıklıkla kullanılmıştır (Aktulum, 2011, s. 45). Dolayısıyla var olan bir yapıtı alıntılanmak, sanatçılara yeni yollar açan, yardımcı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Girgin, 2018, s. 35).

“Sanatın evrensel bir dil olduğunu düşününce aslında bir sanat eserinin yeniden yorumlanmasının Batı'dan Doğu'ya tüm kültürlerin sanatsal durumlarıyla bir arada olabildiğini ve yeniden üretilerek yaşamaya devam edişlerini (...) kolayca kavrayabiliriz. Yani bir eser başka sanatçılarca pek tabii olarak alıntılanabilmiş, farklı anlamlara ve biçimlere bürünebilmiştir” (Girgin, 2018, s. 28).

Girgin'in (2018) de söz ettiği gibi, bir yeniden üretim yöntemi olarak alıntı, bir yandan sanat formları arasındaki sınırları aşındırırken diğer yandan kültürler arası etkileşimde de önemli rol oynamaktadır. “Bir alıntının gücü, onun etkin kullanımı, alıntılamanın söylemin alıntıladiğı kesiti, parçayı doğru, yerinde kullanmasına bağlıdır. Alıntılanan kesit Şu anda yaşanan durum, yazınsal ve sanatsal yapıtlar, ilgili okur ve izleyici arasında bir aracı rolü oynar” (Aktulum, 2011, s. 45). Dolayısıyla alıntı yönteminin yalnızca yapıtlar arasında değil, kültürler arasında, sanat izleyicisi ve yapıt arasında da önemli bir aracı olduğunu belirtmek mümkündür.

Yeniden üretime yönelik diğer yöntemler ise, *yansılama (parodi)*, *öykünme (pastiş)*, *taklit ve kolaj* yöntemleridir. Aktulum (2011) yansılama ve öykünme kavramlarını Şöyle tanımlamaktadır: “XVIII. yüzyıla gelinceye değin neredeyse eşanlamda kullanılan yansılama ve öykünme bu yüzyıldan başlayarak birbirinden ayrılmaya başlar: *Yansılama*, alaycı taklidin yerini alarak, bir yapıtın aslına yakın ve güldürmek amacıyla taklidi; *öykünme* ise bir biçem taklidi olarak tanımlanır” (Aktulum, 2011, s. 342). Söz konusu tanımda ortak bir kavram olan taklit ise “ (...) iki yapıt arasında benzer bir üretim, tıpkılaştırma ya da kopyalama anlamında gelişir” (Girgin, 2018, s. 45). Sanat tarihinin her döneminde bu yöntemleri kullanarak, var olan yapıtların benzerini yapmayı, taklit etmeyi deneyen pek çok sanatçıyla karşılaşmak mümkündür (Aktulum, 2011, s. 342). Bir diğer yeniden üretim yöntemi ise 20. yüzyılda resim alanında ortaya çıkan kolajdır. Turani (2007), kolajı iki farklı tanımla ele alır: “Bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eser” ve “Çeşitli çağlardan kalan iki yapının birbirlerine uygun olarak bir araya getirilmesi” (s. 75). Kolaja dair bu iki tanımdan anlaşılacağı üzere, kolaj yöntemiyle bir tür alıntı işlemi gerçekteştirilmektedir (Aktulum, 2011, s. 451). “Yeniden üretimde kolaj, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere belli oranda parçaları alıp yeni bir bütün oluşturmak için kullanmaktır” (Girgin, 2018, s. 2). Kolaj yöntemiyle, farklı yapıtlardan parçaların bir araya getirilmesiyle yeniden üretilen yapıtlar, parçalar arasındaki etkileşim sebebiyle *çoğul yapıt* özelliği kazanırlar (Aktulum, 2011, s. 452).

Sözü edilen yeniden üretim yöntemleriyle, hem sanat tarihinde hem de günümüzde, sanatçıların kendi yapıtlarını başka bir sanatçının yapıtına dayandırarak oluşturdukları



pek çok eser görmek mümkündür. Örneğin, sanat tarihinde en çok alıntılanan yapıtlardan biri, Édouard Manet'nin *le Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) adlı çalışmasıdır (Aktulum, 2011, s. 37). İçlerinde Pablo Picasso'nun da olduğu pek çok sanatçı tarafından alıntılanan bu yapıt, aynı zamanda kimi sanat eleştirmenlerince, İtalyan ressamlar Giorgione ve Titien'e atfedilen, *le Concert Champêtre* adlı eserin bir varyasyonu olarak görülmüştür (Aktulum, 2011, s. 37). 1509 tarihli, *le Concert Champêtre*'nin modern bir versiyonu olarak söz edilen 1863 tarihli, *le Déjeuner sur l'herbe*, yapıldığı dönemde pek çok tepkiyle karşılaşmasına rağmen, farklı sanatçılar tarafından ve özellikle konu olarak çok kez alıntılandığı görülebilecek olan bir eserdir (Girgin, 2018, s. 134-137).

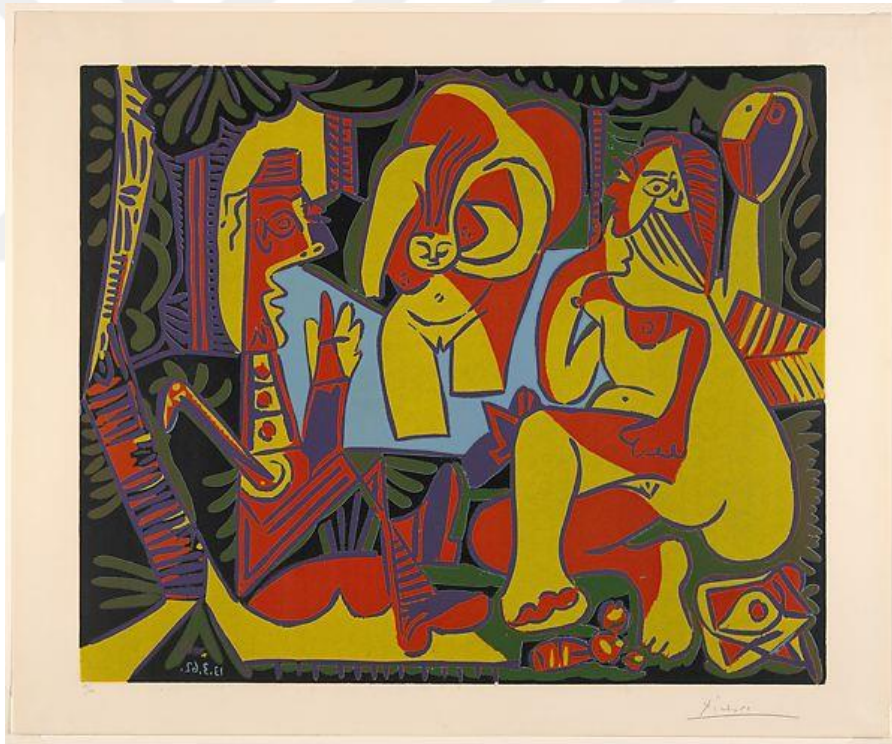


**Resim 4.1.** Tiziano Vecellio (Titien), Le Concert champêtre, 1509, Yağlıboya, 105 x 137 cm



**Resim 4.2.** Édouard Manet, le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği), 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 208 x 264,5 cm

Manet'nin, *le Déjeuner sur l'herbe* adlı yapıtını, alıntılıyarak 1962'de kendi *le Déjeuner sur l'herbe*'ini yaratanlardan biri ünlü ressam Pablo Picasso'dur (İnternet 8). 20. yüzyılda pek çok sanatçı gibi Pablo Picasso'nun da sanat tarihine yönelerek çeşitli çalışmalarında alıntı yöntemine başvurduğu görülebilmektedir. Manet'nin söz konusu resmi ise, Picasso'nun (27 resim, 150 çizim, 18 maket ve 5 baskı resim) bir seri eseri için dayanak noktası olmuştur (İnternet 8). 20. yüzyılda Picasso'nun yanı sıra, *le Déjeuner sur l'herbe*'den yola çıkan bir başka sanatçı Alain Jacquet'tir (Aktulum, 2011, s.37). Picasso'dan farklı olarak Jacquet, yapıtı yeniden üretmek için mekanik çoğaltma tekniklerinden yararlanmışır (İnternet 9). Öte yandan Picasso ve Jacquet'in dışında pek çok sanatçının, farklı tekniklerle *le Déjeuner sur l'herbe* yapıtını, yeniden ürettiği görülebilir.



**Resim 4.3.** Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe, d'après Manet, I*, (Kırda Öğle Yemeği, Manet'ten Sonra I), 1962, Linol Baskı, 53,2 x 64,2 cm



**Resim 4.4.** Alain Jacquet, Le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği), 1964, Tuval Üzerine Serigrafi Baskı, 175 x 194 cm

Gerek geçmişte gerekse günümüzde sıklıkla yeniden üretildiği görülen bir başka yapıt, Jan Van Eyck'in The Arnolfini Portrait (Arnolfini Portresi) adlı eseridir. Rönesans dönemine ait, sembolik öğelerle donatılmış olan bu başyapıt çeşitli sanatçılar tarafından sayısız kez yinelenmiştir (Girgin, 2018, s. 53). Söz konusu yapıtı yineleyen sanatçılardan biri Çek şair ve görsel sanatçı Jiří Kolář'dır (Taylor, 2004, s. 179). Bir yeniden üretim yöntemi olarak kolaja sıklıkla başvuran ve bu doğrultuda gerçekleştirdiği yapıtlarla tanınan Kolář, Eyck'in yapıtını da 1975'de kolaj tekniğiyle yeniden üretmiştir (Girgin, 2018, s. 53). Kolář'ın kolaj öğelerini üst üste bindirerek ve yırtarak, parçalı bir görünüm sağladığı bu çalışmada, Eyck'in yapıtının orijinal görünümünü kaybetmediği görülmektedir.



**Resim 4.5.** Jan Van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini Portresi), 1434, Yağlıboya, 82.2 x 60 cm



**Resim 4.6.** Jiří Kolář, The Wedding of Arnolfini (Arnolfini'nin Evlenmesi), 1975, Kolaj, 27.9 x 19.1 cm

Yeniden üretim yöntemleriyle gerçekleştirilen çalışmaları, geçmişten günümüze çok sayıda örnekle çoğaltmak mümkündür. Çalışma kapsamında sınırlı sayıda verilmiş olan söz konusu örneklerde de görülebileceği üzere, var olan yapıtların çeşitli yöntemlerle yeniden üretilmesi sanat tarihinde her dönem görülmekle birlikte, teknik olanakların gelişimiyle nicelik bakımından artış göstermiştir.



## 5. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen uygulamalar, sanat tarihine mal olmuş yapıtlara dayanılarak oluşturulmuştur. Bu doğrultuda güdülen amaçlardan biri, sanat tarihini çeşitli yönlerden irdelemektir. İstisnasız her sanatçının üzerinde düşündüğü, anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığı yapıtlar tespit edilerek, yeni bir bağlamda değerlendirilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen yapıtlardan alıntılanan parçaların bir araya getirilmesi için ise, kolaj tekniğine başvurulmuştur. Temelde bilgisayarın araç olarak kullanıldığı uygulama çalışmaları, yalnızca dijital ortamda sanal birer görüntü biçiminde var olmamış, aynı zamanda dijital baskı yöntemiyle fiziki hale getirilmiştir. Kolajın karşılığı olan kes ve yapıştır işlemleri, bazı çalışmalarda tamamen bilgisayar ortamında gerçekleştirilirken, bazı çalışmalarda ise elle gerçekleştirilmiştir. El üretimi olan çalışmalar sonradan dijitalleştirilerek bilgisayar ortamına aktarılmış ve düzenlenmiştir. Nihayetinde söz konusu uygulama çalışmalarının tamamı bilgisayar desteğiyle bağlamlarından koparılarak yeniden üretilmiştir.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen uygulama çalışmalardan bazıları (*Resim 5.2.*, *Resim 5.3.*, *Resim 5.4.*, *Resim 5.5.*) Michelangelo'nun *The Creation of Adam* (*Âdem'in Yarattılışı*) (*Resim 5.1.*) freskine dayanmaktadır. Çeşitli sanatçılar tarafından sıklıkla yeniden üretilmiş olan bu yapıt, İtalyan Rönesans sanatçısı Michelangelo tarafından *Sistine Şapeli*'nin tavanına yapılmıştır (Gombrich, 1997, s.307-308). Daha evvel duvarları Botticelli ve Ghirlandaio gibi sanatçılar tarafından resimlenen Sistine Şapeli'nin boş kalan tavanını, Papa II. Julius'un isteğiyle resimleyen Michelangelo, buradaki çalışmalarını 1508-1512 yılları arasında tamamlanmıştır (Gombrich, 1997, s. 307-313). Dört yılda tamamlanan bu çalışmalardan *Âdem'in Yarattılışı*'nın, en şöhretli ve çarpıcı sahnelerden biri olduğu görülmektedir. Zira sanat tarihinde Michelangelo'dan önce de Âdem'i resmeden pek çok sanatçı bulunmasına rağmen, yaradılış konusunun devasa sırrına Michelangelo kadar güçlü bir ifadeyle yaklaşan olmamıştır (Gombrich, 1997, s. 312).

“Âdem, ilk erkeğe yaraşır bir güç ve güzellik içinde yere uzanmış. Meleklerinin taşıdığı Baba Tanrı, öbür tarafta ona doğru yaklaşıyor. Görkemli ve geniş bir pelerine bürünmüş. Rüzgârın bir yelken gibi şişirdiği bu pelerin, Tanrı'nın boşlukta ne kadar hızlı ve rahat hareket ettiğini hissettiriyor. Tanrı elini uzatmış, ama daha Âdem'in parmağına bile değmeden, işte ilk insan, derin bir uykudan kalkarcasma

uyanıyor; bakışlarını, Yaratan'ın baba sevgisiyle dolup taşan yüzüne çeviriyor. Michelangelo'nun sanatta yarattığı mucizelerden birisi, tüm sahneyi kutsal elin davranışına odaklaması ve bu davranışın rahatlığı ve gücünde, bizim 'gücü her şeye yetme' düşüncesini görmemizi sağlamasıdır" (Gombrich, 1997, s. 312).



**Resim 5.1.** Michelangelo, Sistine Chapel Ceiling: The Creation of Adam (Sistine Şapeli Tavanı: Âdem'in Yaratılışı ), 1508-1512, Fresk, 280 x 570 cm



**Resim 5.2.** Serpil Sarı, Thinking of Creation (Yaradılışı Düşünmek), 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Destegıyla Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

*Thinking of Creation (Yaradılışı Düşünmek) (Resim 5.2.)* başlığı altında gerçekleştirilen uygulama çalışması, hem geleneksel hem de dijital olanaklardan yararlanılarak oluşturmuştur. Söz konusu uygulama çalışması, çeşitli gazete ve dergilerden sağlanan kâğıt materyalin geleneksel kes yapıştır işlemleriyle bir araya getirilmesinin ardından tarayıcı (scanner) aracılığıyla bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Yüksek çözünürlüklü hale getirilmiş bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılan çalışma, piksel tabanlı görüntü işleme yazılımlarından biri olan Adobe Photoshop ile düzenlenmiştir. Bilgisayar desteğiyle düzenmesinin ardından çalışma 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Çalışmanın zemininde geleneksel kolaj materyallerinden biri olan gazete kullanılmıştır. Kullanılan gazete parçaları bilinçli olarak eski ve yıpranmış sayfalardan elde edilmiştir. Her biri 3x3 cm kare biçiminde kesilen gazete parçaları, 35x50 cm karton üzerine yapıştırılmıştır. Bir diğer kolaj materyali olan dergiden, çalışmada yer alan figürün 4 adet sepya tonlarındaki fotoğrafı kesilerek çıkarılmış ve ardından karton üzerinde birleştirilen gazete parçalarının üzerine yapıştırılmıştır. Böylelikle bir araya getirilen parçalar ile çalışmaya kahverengi ve sarı renk tonlarının hâkim olması sağlanarak, figür ve zemin arasında bir renk uyumu yaratmak hedeflenmiştir. Çalışmanın kolaj tekniğiyle oluşturulduğunu vurgulamak adına, kullanılan materyallerden elde edilen parçaların kesim izlerine bilinçli olarak müdahale edilmemiştir. Sözü edilen işlemlerin elle gerçekleştirilmesinin ardından, çalışma dijital bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayar ortamına aktarılan çalışma ve Michelangelo'nun *The Creation of Adam (Âdem'in Yaradılışı)* isimli çalışmasından alıntılanan kesit, Adobe Photoshop programı ile bir araya getirilmiştir. Dijital müdahaleler ile düzenlenen çalışma hedeflenen görünümünü kazanmasının ardından, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle tamamlanmıştır.

*Thinking of Creation (Yaradılışı Düşünmek)* başlıklı uygulama çalışmasında yaradılış teması işlenmiştir. Din, dil, ırk ve cinsiyet ayırt etmeksizin pek çok insanın, yaşamlarında dönem dönem yaradılış konusu üzerine düşünmüş olduğu varsayımından yola çıkılmıştır. Bu varsayımla uygulama çalışmasında aynı figürün düşünceli bir biçimde yukarıya baktığı aynı fotoğrafı tekrar eden bir biçimde kullanılmıştır. Michelangelo'nun *Âdem'in Yaradılışı* yapıtından alıntılanan kesitin



uygulama çalışmasının üst kısmına yerleştirilmesiyle, yukarıyı izleyen figürün yaradılışı hakkında düşünüyor olduğu fikri desteklenmiştir. Uygulama çalışmasının başlığı da içeriğini yansıtmak amacıyla seçilmiştir.



**Resim 5.3.** Serpil Sarı, *The Censored Evolution (Sansürlü Evrim)*, 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen ve çıkış noktası Michelangelo'nun *Âdem'in Yaradılışı* yapıtı olan bir diğer uygulama, *The Censored Evolution (Sansürlü Evrim)* (Resim 5.3.) adlı çalışmadır. Söz konusu uygulama çalışması, geleneksel kolaj tekniğiyle oluşturularak bilgisayar desteğiyle düzenlenmiştir. Çeşitli dergilerden sağlanan imgelerin geleneksel yöntemlerle kesilip yapıştırılmasıyla oluşturulan çalışma, tarayıcı (scanner) aracılığıyla yüksek çözünürlüklü olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayar ortamına aktarılan çalışma, piksel tabanlı görüntü işleme yazılımı Adobe Photoshop ile düzenlenerek, 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Çalışmanın zemininde, Michelangelo'nun *Âdem'in Yaradılışı* yapıtının bir dergide basılı halde yer alan kopyası karton üzerine yapıştırılmıştır. Uygulama çalışmasında yer alan diğer imgeler ise çeşitli dergilerden kesilerek çıkarılmış ve ardından zeminde yer alan yapıtın üzerinde uygun görülen bölümlere yapıştırılmıştır. 35x50 cm karton üzerinde, elle bir araya getirilen parçalarla oluşturulan kompozisyonda, orijinal yapıtın

aslına sadık kalınmakla birlikte yeni bir anlam kazandırmak amaçlanmıştır. Orijinal yapıtta yer alan figürün başı yerine kesilip yapıştırılan maymun başı ile figürün dönüşümü sağlanmıştır. Söz konusu figürün üreme organı yapıştırılan yaprak parçalarıyla sansürlenmiştir. Uygulama çalışmasının üst bölümünden başlayarak alt bölüme değin, farklı büyüklüklerde ve çoğunlukla kırmızı renkli elmalar yapıştırılmıştır. Geleneksel kes yapıştır işlemlerinin ardından dijital bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılan uygulama çalışması Adobe Photoshop yazılımında düzenlenmiştir. Söz konusu yazılımla orijinal yapıtta yer alan Tanrı figürü kaldırılmış, diğer figürün elle yapıştırılan baş bölümünün kesim izleri yok edilmiştir. Çeşitli dijital müdahaleler ile düzenlenen çalışma hedeflenen görünümünü kazanmasının ardından, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle sonlandırılmıştır.

*The Censored Evolution (Sansürlü Evrim)* başlıklı uygulama çalışmasının teması, gelmiş geçmiş en radikal fikirlerden birini ortaya atan Charles Darwin'in doğal seçilim yoluyla evrim teorisine dayanmaktadır. Uygulama çalışmasında Darwin'in evrim teorisinin, günümüzde dahi yaşamın kökenlerini açıklamak amacıyla öne sürmesine eleştirel bir yaklaşım getirilmiştir. Evrim teorisi Darwin tarafından ortaya atıldığı biçimiyle, yaşamın kökenlerini değil, zengin biyolojik çeşitliliğini açıklamaya yönelik iken, bu iki farklı olgunun sürekli olarak iç içe geçirilmiş bir biçimde tartışıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda da uygulama çalışmasında, orijinal yapıtta var olan Tanrı figürü kaldırılmış; sözü edilen teorinin, insanın evrimsel sürecin bir ürünü olarak maymundan geldiği ya da gelmediği gibi basite indirgenen ve alay konusu haline getirilen tartışmalarla ele alınması da eleştirilmiştir. Bununla birlikte sanatta ve bilimde sansür uygulamalarının doğru olmadığı düşüncesiyle uygulama çalışmasında yer alan figürün üreme organı bilinçli olarak sansürlenmiştir. Uygulama çalışmasının başlığı da bu düşünceyle, içeriğini yansıtmak amacıyla seçilmiştir.



**Resim 5.4.** Serpil Sarı, The World Mixer (Dünyanın Mikseri), 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

Michelangelo'nun *Âdem'in Yarattılışı* yapıtından alıntılanan kesitle düzenlenen bir diğer uygulama çalışması *The World Mixer*'dir (*Dünyanın Mikseri*) (Resim 5.4.). *The World Mixer (Dünyanın Mikseri)* başlıklı uygulama çalışması doğrudan bilgisayar desteğiyle oluşturulan uygulama çalışmalarından biridir. İnternet ortamında yapılan araştırma sonucu elde edilen görüntülerin kes ve yapıştır işlemleri, Adobe Photoshop yazılımının sağladığı olanaklar ile bilgisayar ortamında gerçekleştirilmiştir. Söz konusu yazılımla düzenlenmesinin ardından çalışma, 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Uygulama çalışmasında bir araya getirilen parçaları vurgulamak ve uzay boşluğunu betimlemek amacıyla zeminde siyah renk tercih edilmiştir. Orijinal yapıttan alıntılanan Tanrı figürü ve internet ortamından sağlanan diğer imgeler, Adobe Photoshop programında kesilerek siyah zemin üzerinde uygun görülen bölümlere yapıştırılmıştır. Oluşturulan kompozisyon dijital müdahalelerle düzenlenmiştir. Çalışmanın sağ üst köşesinde orijinal yapıttan alıntılanan Tanrı figürü yer almaktadır. Figürün elinde karıştırıcı olarak kullanılan teknolojik mutfak cihazlarından biri olan mikser bulunmaktadır. Figür, kompozisyonun sol alt köşesinde bulunan dünyayı mikser yardımıyla karıştırıyor olarak görünmektedir. Uygulama çalışmasında yer alan parçaların bir araya getirilmesinin ardından, figürün gerçekleştirdiği karışıma işlemi

çeşitli dijital müdahalelerle görselleştirilmiştir. Hedeflenen görünümünü ve anlamını kazanmasıyla birlikte uygulama çalışması, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle basılmıştır.

*The World Mixer (Dünyanın Mikseri)* başlıklı uygulama çalışmasında, dünyanın ve üzerinde yaşanan herşeyin, milyarlarca insan tarafından varlığına inanılan Tanrı tarafından gerçekleştirildiği ele alınmıştır. Bu düşünce, Michelangelo'nun *Âdem'in Yarattılışı* yapıtından alıntılanan Tanrı figürünün elinde bulunan mikser ile dünyayı karıştırıyor olması görüntüsüyle desteklenmiştir. Söz konusu uygulama çalışmasıyla, dünya üzerinde görülen herşeyin, Tanrı'nın istekleri sonucu gerçekleştiği vurgulanmıştır.



**Resim 5.5.** Serpil Sarı, *Decisions of God (Tanrı'nın Kararları)*, 2018, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* yapıtından alıntılanan kesitle bir araya getirilen son uygulama çalışması, *Decisions of God (Tanrı'nın Kararları) (Resim 5.5.)* başlıklı çalışmadır. Söz konusu uygulama çalışması, kimi elle çizilen parçalarla birlikte eski ve yıpranmış olan kâğıt materyallerden sağlanan parçaların, geleneksel kolaj tekniğiyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmaya başlanmıştır. Ardından tarayıcı (scanner) aracılığıyla yüksek çözünürlüklü olarak bilgisayar ortamına aktarılan çalışma, Adobe Photoshop yazılımı ile düzenlenmiştir. Bilgisayar desteğiyle düzenmesinin ardından çalışma, 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile sonuçlandırılmıştır.

*Decisions of God (Tanrı'nın Kararları)* başlıklı uygulama çalışmasının zemini, eski not defterlerinden elde edilen yıpranmış görünümde kâğıt materyallerin geleneksel yöntemlerle kesilip karton üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Zeminin üzerine, kompozisyonun ortasında yer alacak biçimde, kraft kâğıt üzerine elle çizilmiş olan saat yapıştırılmıştır. Saatin ve dolayısıyla çalışmanın merkezinde ise, kraft kâğıt üzerine kuş bakışı görünümünde çizilen, ardından kesilerek yapıştırılan, insan vücudunun en kompleks ve gizemli organı olduğu düşünülen beyin yer almaktadır. Elle kesilerek yapıştırılan son öge ise, Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* yapıtından alıntılanan ve saatin akrep ve yelkovanını temsil etmek üzere kullanılan kesittir. Çalışmaya, kullanılan yıpranmış görünümde kâğıt materyaller ve kraft kâğıdı dolayısıyla kahverengi tonları hâkim görünmektedir. 29.7 x 42 cm boyutlarında karton üzerinde elle bir araya getirilmiş olan parçalarla oluşturulmasının ardından kompozisyon, dijital bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Aktarım işleminin ardından kompozisyonda yer alan bulutlar Adobe Photoshop programında eklenmiş ve çalışma çeşitli dijital müdahalelerle düzenlenmiştir. Bilgisayar desteğiyle düzenlenmesinin ardından çalışma fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle sonlandırılmıştır.

Söz konusu uygulama çalışmasında zaman teması işlenmiştir. Zamana ve zaman içinde gerçekleşen herşeye Tanrı'nın hâkim olduğu düşüncesinden yola çıkılarak gerçekleştirilen çalışmada, Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* yapıtından Tanrı figürünün eli alıntılanmıştır.

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen uygulama çalışmalarından birinde (*Resim 5.7.*), sanat tarihinde çok sayıda röprodüksiyonunun görülebileceği, defalarca yinelenen ve alıntılanan Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* (*Resim 5.6.*) adlı başyapıtından yola çıkılmıştır. 1503 dolaylarında yapılan bu eser, her dönem üzerine yapılan araştırmalar, yorumlar ve çözümleme çabalarıyla gündemden düşmeyen, en bilindik yapıtlardan olmuştur. Leonardo'nun kendi keşfi olan *sfumato* yöntemiyle yarattığı *Mona Lisa*'sı, şaşırtıcı biçimde canlı görünen, bakışlarıyla izleyicisinde takip ediliyormuş hissi yaratan, adeta yaşayan bir varlık gibidir (Gombrich, 1997, s.299).

“Dünyanın en ünlü resimlerinden biri olan *Mona Lisa*, pek çok kez kopyalanmış, örnek alınmış, değiştirilmiş, karikatürize edilmiş, parodi unsuru olmuş, hatta aslına yabancılaştırılmıştır. Bazen *Mona Lisa* üzerinden değişimlere gidilirken bazen de duruşu, kompozisyonu tekrar edilmiştir. Portre sanatının en önemli başyapıtlarından biri olan bu resim, âdeta bir mitosa dönüşür” (Girgin, 2018, s. 147).



**Resim 5.6.** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm

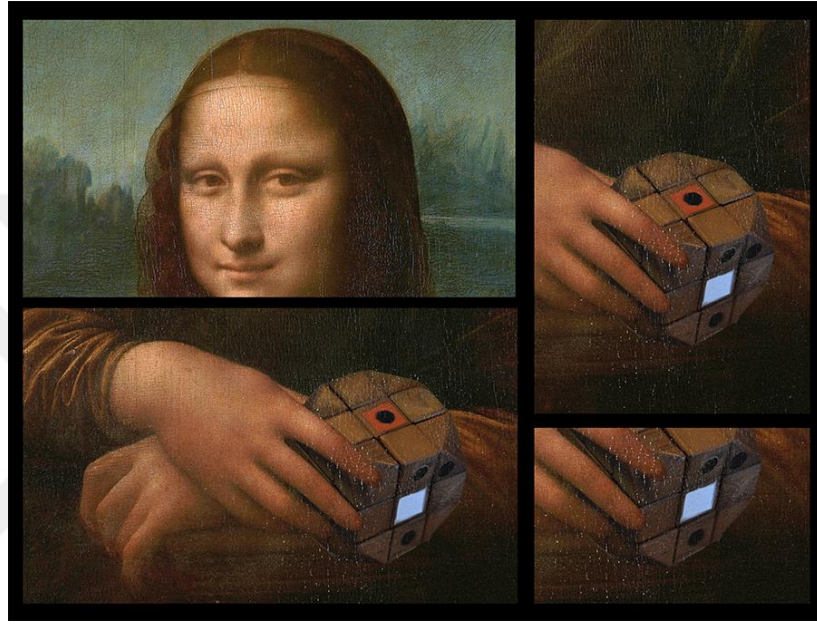


**Resim 5.7.** Serpil Sarı, What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?), 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* adlı yapıtının çıkış noktası olduğu uygulama çalışması, *What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?)* (Resim 5.7.) başlıklı çalışmadır. Söz konusu uygulama çalışması doğrudan bilgisayar desteğiyle oluşturulan uygulama çalışmalarından biridir. İnternet ortamında yapılan araştırma sonucu elde edilen dijital görüntülerin kes ve yapıştır işlemleri, Adobe Photoshop programında gerçekleştirilmiştir. Düzenlenmesinin ardından çalışma, 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Uygulama çalışmasında bir araya getirilen parçaları vurgulamak ve uzay boşluğunu betimlemek amacıyla zeminde mavi rengin tonları tercih edilmiştir. Bilgisayar desteğiyle oluşturulan zeminin ardından, *Mona Lisa*'nın eline bir zekâ küpü yerleştirilmiştir. Yerleştirilen zekâ küpü aynı zamanda çalışmanın sol alt köşesinde kullanılarak vurgulanmıştır. Alıntılanarak düzenlenen *Mona Lisa*, çalışmanın merkezine yerleştirilmesinin ardından, kesilerek yapıştırılan nostaljik görümlü bir pencere ile bir araya getirilmiştir. Tamamı Adobe Photoshop yazılımında kesilerek yapıştırılan parçalar, söz konusu yazılımda çeşitli dijital müdahalelerde bulunularak tamamlanmıştır. Hedeflenen görünümünü ve anlamını kazanmasıyla birlikte uygulama çalışması, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle basılmıştır.

*What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?)* başlıklı uygulama çalışmasında, geçmişten günümüze şöhretinden bir şey kaybetmemiş olan ve halen çözümlenmeye çalışılan *Mona Lisa* ve yaratıcısı Leonardo da Vinci ele alınmıştır. *Mona Lisa*'nın eline yerleştirilen zekâ küpü, Da Vinci'ye atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Kompozisyonun uzayda geçiyor olması ise dünya üzerinde *Mona Lisa*'nın çözümlenememiş olmasını vurgulamaktadır.



**Resim 5.8.** Serpil Sarı, *What did you think of Da Vinci? (Da Vinci'yi Ne Sandınız?)*, Detay, 2018, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

Uygulama çalışmaları kapsamında ele alınan bir başka yapıt, Rönesans döneminin bir diğer temsilcisi olan Raffaello Sanzio ya da bilinen adıyla Raffaello'nun 1513 civarında yaptığı *The Sistine Madonna*'dır (*Resim 5.9*). Ustalarına öykünerek üslubunu geliştiren Raffaello, yaptığı Madonna (Meryem) tablolarıyla tanınmıştır. Gombrich'e (1997) göre "Raffaello'nun Meryem anlayışı da, tıpkı Michelangelo'nun Baba Tanrı görüntüsü gibi, sonraki kuşaklarca benimsenip kullanılmıştır" (s. 316). Benimsenen bu yapıtlar arasından seçilerek bir kesiti kullanılan *The Sistine Madonna*, Raffaello'nun yarattığı son Madonna'lardandır.





**Resim 5.9.** Raffaello, The Sistine Madonna, Detay, 1513, Tuval Üzerine Yağlıboya, 269,5 x 201 cm



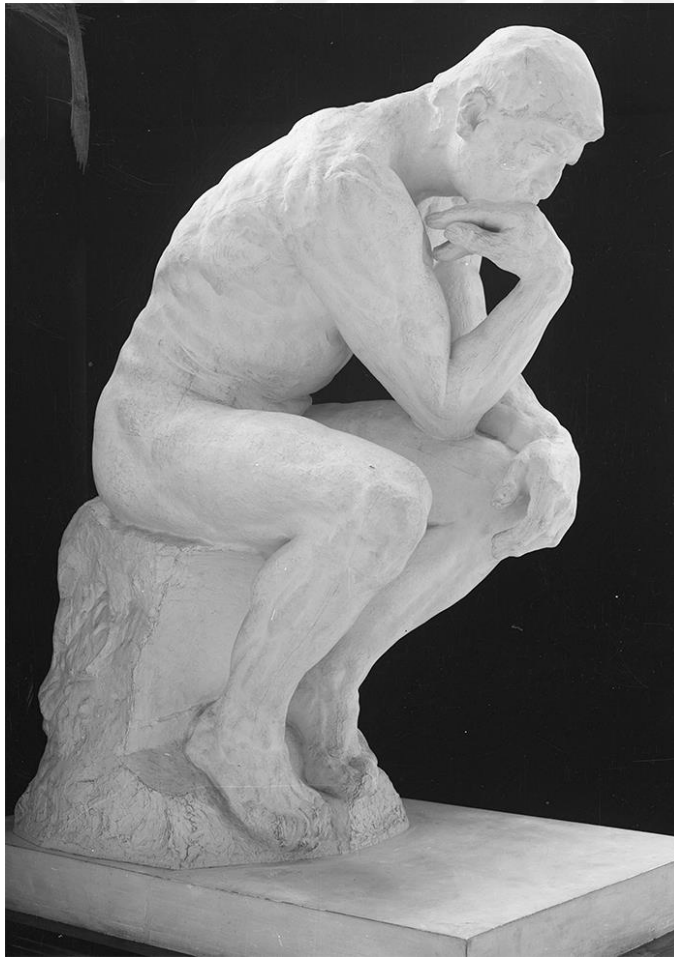
**Resim 5.10.** Serpil Sarı, Is it possible not to think? (Düşünmemek mümkün mü?), 2019, Dijitalleştirilerek Bilgisayar Desteğiyle Düzenlenmiş Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

*Is it possible not to think? (Düşünmemek mümkün mü?) (Resim 5.10.)* başlıklı uygulama çalışması, hem geleneksel hem de dijital olanaklardan yararlanılarak oluşturulan çalışmalardan biridir. Söz konusu uygulama çalışması, çeşitli dergilerden sağlanan görüntülerin geleneksel kes yapıştır işlemleriyle bir araya getirilmesinin ardından tarayıcı (scanner) aracılığıyla bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Yüksek çözünürlüklü hale getirilmiş bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılan çalışma, piksel tabanlı görüntü işleme yazılımlarından biri olan Adobe Photoshop ile düzenlenmiştir. Bilgisayar desteğiyle düzenmesinin ardından çalışma 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Çalışmanın zemininde bir dergiden sağlanan gökyüzü fotoğrafı kullanılmıştır. Kullanılan gökyüzü fotoğrafının 29,7x21 cm ölçülerinde karton üzerine yapıştırılmasının ardından, farklı bir dergiden elde edilen leylekler kesilerek gökyüzü üzerine yapıştırılmıştır. Elle yapıştırılan son öge, Raffaello'nun *The Sistine Madonna* adlı yapıtından alıntılanan kesittir. Alıntılanan kesit uygulama çalışmasının alt bölümünde yer alırken, üst bölümünde ise leylekler yer almaktadır. Söz konusu işlemlerin elle gerçekleştirilmesinin ardından, çalışma dijital bir görüntü verisi olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Dijital müdahaleler ile düzenlenen çalışma hedeflenen görünümünü kazanmasının ardından, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle tamamlanmıştır.

*Is it possible not to think? (Düşünmemek mümkün mü?)* başlıklı uygulama çalışmasında varoluş teması işlenmiştir. Raffaello'nun *The Sistine Madonna* adlı yapıtından alıntılanan çocukların, gökyüzü üzerinden leylekler geçerken nasıl var oldukları düşüncesini sorguluyor oldukları düşüncesi görsel olarak aktarılmaya çalışılmıştır. Uygulama çalışmasının başlığı da içeriğini yansıtmak amacıyla seçilmiştir.

Uygulama çalışmaları kapsamında alıntılanan bir başka yapıt, defalarca yeniden üretilen ve dünyanın pek çok ülkesinde kopyaları bulunan, Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'in *Le Penseur* (*Düşünen Adam*) adlı heykelidir (İnternet 10). 1880 yılında Paris'te bulunan *Dekoratif Sanatlar Müzesi* için verilen bir sipariş üzerine, *The Gates of Hell* (*Cehennem Kapıları*) adlı yapıtı ortaya çıkaran Rodin, *Le Penseur*'u söz konusu yapıtın bir parçası olarak *The Poet* (*Şair*) ismiyle tasarlamıştır (İnternet 10). Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinin betimlendiği *The Gates of Hell*'den bağımsız olarak sergilenene dek *The Poet* ismiyle anılan *Le Penseur*, 1900'lü yılların başında bronz döküm olarak büyütülen devasa versiyonuyla bilinir hale gelmiştir (İnternet 11). Modern heykel sanatının en şöhretli ve önemli yapıtlarından olan *Le Penseur* (*Resim 5.11*), uygulama çalışmaları kapsamında *The Metropolitan Museum of Art* (*Metropolitan Sanat Müzesi*) da bulunan ve alçıdan yapılan versiyonuyla ele alınmıştır.



**Resim 5.11.** Auguste Rodin, *Le Penseur* (*Düşünen Adam*), 1880, Alçı, 179.1 x 141.6 cm



**Resim 5.12.** Serpil Sarı, *Someone Said Madness? (Birisi Delilik Mi Dedi?)*, 2019, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 50 x 70 cm

*Someone Said Madness? (Birisi Delilik Mi Dedi?)* (Resim 5.12.) başlıklı uygulama çalışması, Auguste Rodin'in *Le Penseur (Düşünen Adam)* adlı yapıtı alıntılanmıştır. Söz konusu uygulama çalışması doğrudan bilgisayar desteğiyle oluşturulan bir uygulama çalışmasıdır. İnternet ortamında yapılan araştırma sonucu elde edilen dijital görüntülerin kes ve yapıştır işlemleri, Adobe Photoshop yazılımında gerçekleştirilmiştir. Düzenlenmesinin ardından çalışma, 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı ile fiziki bir form haline getirilmiştir.

Uygulama çalışmasının zemini, koyu renk gökyüzü üzerine pembe renkli bulutlarla tamamlanmıştır. Bilgisayar desteğiyle oluşturulan zeminin ardından, *Rodin'in Le Penseur (Düşünen Adam)* adlı heykeli, kompozisyonun merkezinde yer alacak şekilde zemine yerleştirilmiştir. İnternet araştırması sonucu elde edilen ve elinde kırıcı delici bir matkap bulunan figür kesilerek, heykelin üzerine yapıştırılmıştır. Tamamı Adobe Photoshop yazılımında kesilerek yapıştırılan parçalar, söz konusu yazılımda çeşitli dijital müdahalelerde bulunularak tamamlanmıştır. Hedeflenen görünümünü ve anlamını kazanmasıyla birlikte uygulama çalışması, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle basılmıştır.

*Someone Said Madness? (Birisi Delilik Mi Dedi?)* başlıklı uygulama çalışmasında, sanat yapıtlarına gösterilen şiddet konusu ele alınmıştır. Bu doğrultuda da, alınıtılanan yapıtın üzerine yerleştiren figürün, heykeli yok etme çabası gösterilmiştir.



**Resim 5.13.** Luca Giordano, *The Penitent Magdalene* (Tövbekâr Magdalena), 1665, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,7 x 124.8 cm

Uygulama çalışmaları kapsamında ele alınan son yapıt, İtalyan ressam Luca Giordano'un 1665 tarihli *The Penitent Magdalen* (*Tövbekâr Magdalena*) isimli tablosudur (İnternet 12). Giordano bu çalışmasında, sanat tarihinde sıklıkla görülen figürlerden biri olan ve Magdalalı Meryem olarak da anılan Mary Magdalene'i resmetmiştir (İnternet 13). Dinler tarihindeki yeri ve Hristiyanlığın gelişimindeki rolü günümüzde de tartışılmaya devam edilen Mary Magdalene'in, sanat tarihinde çeşitli dönemlere ait pek çok eserde yer aldığını görmek mümkündür (İnternet 14). Batı sanatının ve Hristiyanlık tarihinin önemli figürlerinden olan Mary Magdalene, Giordano'dan önce Donatello, Caravaggio ve Titian gibi birçok sanatçının yapıtının

konusu olmuştur. Hristiyan doktrini ile yüzyıllar boyunca tövbe eden bir günahkâr olarak nitelendirilen Mary Magdalene'in, sanat yapıtlarında da genellikle bu nitelemeyle tasvir edildiği görülmektedir (İnternet 14). 17. yüzyılın en ünlü ve üretken ressamlarından olan Luca Giordano da, *The Penitent Magdalene* tablosunda, Mary Magdalene figürünü benzer bir yaklaşımla betimlemiştir.



**Resim 5.14.** Serpil Sarı, Query (Sorgu), 2019, Bilgisayar Destekli Kolaj, Dijital Baskı, 70 x 100 cm

Luca Giordano'un *The Penitent Magdalene* (*Tövbekâr Magdalena*) isimli yapıtından alıntılanan uygulama çalışması, *Query (Sorgu)* (*Resim 5.14.*) başlıklı çalışmadır. Söz konusu uygulama çalışması doğrudan bilgisayar desteğiyle oluşturulmuştur. İnternet ortamında yapılan araştırma sonucu elde edilen dijital görüntülerin kes ve yapıştır işlemleri, Adobe Photoshop yazılımında gerçekleştirilmiştir. Düzenlenmesinin

ardından çalışma, 70x100 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle basılmıştır.

Uygulama çalışmasının zemini, çeşitli dijital müdahalelerle düzenlenen ve koyu renklerin egemen olduğu uzay boşluğu ve dünya dışı bir gezegenden oluşmaktadır. Bilgisayar desteğiyle oluşturulan zeminin üzerine, internet araştırması sonucu elde edilen bir kaya görüntüsü kesilerek ve düzenlenerek yapıştırılmıştır. Kaya üzerinde oturur vaziyette, Giordano'un *The Penitent Magdalen* adlı yapıtından alıntılanan figür bulunmaktadır. Orijinal yapıtta bulunan figürün yaslandığı kuru kafa objesi kesilerek, yerine dünya yapıştırılmıştır. Tamamı Adobe Photoshop yazılımında kesilerek yapıştırılan parçalar, söz konusu yazılımda çeşitli dijital müdahalelerde bulunularak tamamlanmıştır. Hedeflenen görünümünü ve anlamını kazanmasıyla birlikte uygulama çalışması, fotoblok üzerine dijital baskı yöntemiyle basılmıştır.

*Query (Sorgu)* başlıklı uygulama çalışması, dünya üzerinde gerçekleşen olayları farklı bakış açılarıyla sorgulamak gerektiği düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu doğrultuda da alıntılanan figür, dünya dışı bir gezegende, dünyaya yaslanarak bir sorgulama halinde betimlenmiştir. Uygulama çalışmasının başlığı, içeriğini yansıttık şekilde belirlenmiştir.

## 6. SONUÇ

Tez çalışması kapsamında yapılan araştırmada görülebileceği üzere, 20. yüzyıldan önce kolaj tekniği genellikle hobi ve süsleme amacı güdülen ve kullanılmıştır. 1900'lü yılların başından itibaren ise kolajın bilinçli olarak Kübist ressamlarca modern resme dâhil edildiği görülmektedir. Modern resme girşinin ardından pek çok sanatçı tarafından süratle benimsenen ve en yalın tanımıyla kes, yapıştırın karşılığı olan kolaj tekniği, 20. yüzyıl boyunca gelişimini ve evrimini sürdürmüştür. Söz konusu süreçte kolaj, ilkin asamblaj tekniğine evrilerek heykel alanında yeni imkanlar doğururken, başta enstalasyon sanatı (yerleştirme sanatı) olmak üzere pek çok sanat formunun ortaya çıkışında da önemli bir role sahip olmuştur. Öte yandan kolajın teknik olanaklarının Endüstri Devrimleri ekseninde gerçekleşen icatlarla arttığını belirtmek mümkündür. Önce baskı teknikleri, ardından fotoğraf ve en son da bilgisayar teknolojilerinin gelişimiyle kolaj tekniği yeni imkanlar kazanmıştır. 20. yüzyılın sonunda pek çok sanatsal çalışma için araç haline gelen bilgisayarlar, kolaj uygulamaları için de yeni bir araç haline gelerek, kolaj çalışmalarını yeni bir boyuta taşımıştır. Söz konusu teknik olanaklar benzer bir biçimde, kolajın da içinde olduğu yeniden üretim yöntemlerinin de olasılıklarını artırmıştır. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen araştırmalarla varılan bu sonuçla, söz konusu yöntem ve tekniklerin artan olasılıklarıyla birlikte geleneksel sanat anlayışını sarsarak, sanata yeni bir boyut kazandırdığını söylemek mümkün olmuştur.

Yeniden üretim yöntemlerine ve bilgisayarın araç olarak kullanıldığı kolaj tekniğine başvurularak gerçekleştirilen uygulama çalışmalarıyla, var olan yapıtların yeni bir bağlamda ele alınması, yeni bir ifade kazanması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen uygulama çalışmalarıyla, ötekinin yapıtını düşünmek, irdelemek ve ona farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak yeni bir anlamla üretme fikri deneyimlenmiştir.

Nihayetinde, 20. yüzyılın başında kolaj tekniği, sonunda ise bilgisayar teknolojileri sanata yeni imkanlar ve teknikler kazandırmıştır. Bununla birlikte özellikle postmodern dönemle ilişkilendirilen yeniden üretim yöntemleriyle oluşturulan yapıtların, yaşanan teknolojik gelişmelere paralel olarak nicelik bakımından artış gösterdiği de, yapılan araştırma kapsamında bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır.





## KAYNAKLAR

- Acton, M. (2004). *Learning to Look at Modern Art*. New York: Routledge.
- Adalı, A. (1996). *Kolaj'ın Tarihsel Oluşumu*. Toplumbilim Dergisi, Sayı: Haziran.
- Adamowicz, E. (1998). *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=Ey83mkRsxW4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=Ey83mkRsxW4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 7 Kasım 2018'de alınmıştır.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği*. Web: [http://www.ytearastirmalari.com/Makaleler/2069394034\\_Kubilay%20Aktulum.pdf](http://www.ytearastirmalari.com/Makaleler/2069394034_Kubilay%20Aktulum.pdf) adresinden 09.11.2018'de alınmıştır.
- Antmen, A. (2009). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Aspley, K. (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=3KK7JHqNrRsC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=3KK7JHqNrRsC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 15 Ocak 2019'da alınmıştır.
- Aytaç, G. (1994). *Çağdaş Alman Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blesh, R., ve Janis, H. (1962). *Collage; Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia: Chilton Company.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Brodskaiia, N. (2012). *Surrealism*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=MO-9X40VrDEC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=MO-9X40VrDEC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 4 Mayıs 2019'da alınmıştır.

- Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İleştirim Yayıncılık
- Chandler, A.D. (1980). *Industrial Revolutions and Institutional Arrangements*. Web: [https://www.jstor.org/stable/3823248?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3823248?seq=1#metadata_info_tab_contents) adresinden 13.01.2019'da alınmıştır.
- Chatfield, T. (2013). *Dijital Çağa Nasıl Uyum Sağlarız*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Chilvers, I. ve Smith, J. G. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Chipp, H.B. (1968). *Theories of Modern Art*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=zvbyDtOaNVgC&hl=tr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.tr/books?id=zvbyDtOaNVgC&hl=tr&source=gbs_navlinks_s) adresinden 7 Kasım 2018'de alınmıştır.
- Colson, R. (2007). *The Fundamentals of Digital Art*. Lausanne: AVA Publishing.
- Cran, R. (2014). *Collage in Twentieth-Century Art Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. New York: Routledge.
- Danto, A. (2015). *Sanat Nedir*. (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dickerson, M. (2013). *The Handy Art History Answer Book*. ABD: Visible Ink Press.
- Elder, R. B. (2015). *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=mhXaAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=mhXaAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 3 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Elderfield, J. (1985). *Kurt Schwitters*. Londra: Thames & Hudson.
- Elger, D. (2004). *Dadaism*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=Y0ES7-5Hp7gC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=Y0ES7-5Hp7gC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 21 Mart 2019'da alınmıştır.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. G. Aldoğan ve F. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Gamard, E. B. (2000). *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press.
- Giderer, H. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Goldwater, R. (1986). *Primitivism in Modern Art*. ABD: Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.

Grosenick, U. ve Leroy, C.K. (2004). *Surrealism*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=IBZbhP3rWYC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=IBZbhP3rWYC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 26 Eylül 2018'da alınmıştır.

Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=at40i6hKDKAC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=at40i6hKDKAC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 12 Şubat 2019'da alınmıştır.

Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=zoebCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=zoebCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 12 Şubat 2019'da alınmıştır.

Ingledeu, J. (2005). *Photography*. Londra: Laurence King Publishing.

İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kehnemuyi, Z. (2009). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Kleiner, F. S. (2009). *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, 2. cilt*. Boston: Cengage Learning.

Koçak, O. (1992). *Modernizm ve Postmodernizm*. Web: <https://drive.google.com/drive/folders/1GnKAkMZV3bpq4wgUo8LILHBQh17aet0Z> adresinden 21.11.2018'de alınmıştır.

Landes, M.W. (2000). *Copyright, Borrowed Images, and Appropriation Art: An Economic Approach*. Web: <https://pdfs.semanticscholar.org/e4c7/c04104c914bff28082b70bbb82a8c817489c.pdf> adresinden 12.10.2018'de alınmıştır.

Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (Çev. K. Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi.

Lichtenstein, T. (2011). *Twilight Visions: Surrealism and Paris*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=xjyFDwAAQBAJ&hl=tr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.tr/books?id=xjyFDwAAQBAJ&hl=tr&source=gbs_navlinks_s) adresinden 2 Ekim 2018'de alınmıştır.

Lippard, L.R. (2007). *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=zmOyK1e7C0oC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=zmOyK1e7C0oC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 30 Mart 2019'da alınmıştır.

Luke, M. R. (2014). *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*. Chicago: University of Chicago Press.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Matthews, J. H. (1986). *André Breton: Sketch for an Early Portrait*. Web: <https://books.google.com.tr/books?id=Mz7O4pPK6dQC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false> adresinden 27 Ekim 2018'de alınmıştır.
- McMullen, B. (2006). *Precisionism: Art in the Industrial Age*. Web: [https://www.jstor.org/stable/27696133?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27696133?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden 17.02.2019'da alınmıştır.
- Oskay, A. (2001). *Kübizmde Kolaj*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Osterwold, T. (2003). *Pop Art*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=hRsFjSHBuKUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=hRsFjSHBuKUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 7 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Paul, C. (2008). *Digital Art*. Londra: Thames & Hudson.
- Pritzker, P. (1975). *Ernst*. New York: Leon Amiel Publisher.
- Rızvanoğlu, A. (2004). *The Use Of Metaphors In Graphical User Interface: Carry on With The Metaphor Or Time For A Paradigm Shift?*. Web: <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/issue/7378/96595> adresinden 14 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Rosenberg, H. (1983). *Art on the Edge: Creators and Situations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rothman, R. (2012). *Tiny Surrealism: Salvador Dalí and the Aesthetics of the Small*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=BQLpaNx3VO4C&hl=tr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.tr/books?id=BQLpaNx3VO4C&hl=tr&source=gbs_navlinks_s) adresinden 28 Mart 2019'de alınmıştır.
- Schwab, K. (2016). *Dördüncü Sanayi Devrimi*. (Çev. Z. Dicleli), İstanbul: Optimist Kitap.
- Shanes, E. (2012). *The Life and Masterworks of Salvador Dalí*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=eDQqcrMy8M8C&hl=tr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.tr/books?id=eDQqcrMy8M8C&hl=tr&source=gbs_navlinks_s) adresinden 28 Mart 2019'de alınmıştır.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stokes, C. (1982). *Collage as Jokework: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst*. Web: [https://www.jstor.org/stable/1574678?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1574678?seq=1#metadata_info_tab_contents) adresinden 17 Eylül 2018'de alınmıştır.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Taylor, B. (2004). *Collage: The Making of Modern Art*. Londra: Thames & Hudson.
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga*. İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Tuğal, S. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2007). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türker, İ. (2011). *Tuvalden Sayısala*. Web: <http://dergipark.org.tr/sanattasarim/issue/20645/220269> adresinden 17 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Warlick, M.E. (2013). *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. Web: [https://books.google.com.tr/books?id=SdZv1YuT4nEC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=SdZv1YuT4nEC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) adresinden 30 Eylül 2018'de alınmıştır.
- Wiegand, W. (1985). *Picasso'nun Yaşamı ve Sanatı*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İnternet Kaynakları**
- İnternet 1: [https://www.etymonline.com/word/collage#etymonline\\_v\\_15819](https://www.etymonline.com/word/collage#etymonline_v_15819) adresinden 2 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 2: <http://sozluk.gov.tr/> adresinden 5 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 3: <https://www.lexico.com/en/definition/collage> adresinden 11 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 4: <https://www.moma.org/collection/works/35971> adresinden 23 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 5: <https://www.moma.org/audio/playlist/37/597> adresinden 23 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 6: <http://www.marknapier.com/biography/> adresinden 3 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 7: <http://www.potatoland.com/riot/> adresinden 3 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 8: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360127> adresinden 5 Mayıs 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 9: <http://www.macval.fr/Le-Dejeuner-sur-l-herbe> adresinden 5 Mayıs 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 10: <https://www.britannica.com/topic/The-Thinker-sculpture-by-Rodin> adresinden 7 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 11: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/thinker-0> adresinden 7 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 12: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/penitent-magdalen/f19e84d6-dc58-4f37-b959-a16bcffccfc> adresinden 11 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 13: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Mary-Magdalene> adresinden 11 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 14: <https://www.biography.com/religious-figure/mary-magdalene> adresinden 11 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet 15: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088> 25 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

### **Resimlerin Kaynakları**

Resim 2.1. *Georges Braque. Houses at l'Estaque (L'Estaque'daki Evler)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/houses-at-estaque-1908> adresinden 27 Mart 2019'da alınmıştır.

Resim 2.2. *Pablo Picasso. Les Femmes d'Alger (O Variant) (Avignonlu Kızlar)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907> adresinden 30 Mart 2019'da alınmıştır.

Resim 2.3. *Pablo Picasso. Fanny Tellier (Mandolinli Kız)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/80430> adresinden 17 Nisan 2019'da alınmıştır.

Resim 2.4. *Georges Braque. Man with a Guitar (Gitarlı Adam)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/79048> adresinden 24 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 2.5. *Pablo Picasso. The Dream (Rüya)*. Web: <http://pictify.saatchigallery.com/861833/picasso-the-germ-of-collage> adresinden 19 Şubat 2019'da alınmıştır.

Resim 2.6. *Pablo Picasso. The Still Life with Chair Caning (Bambu Sandalyeli Natürmort)*. Web: <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-still-life-with-chair-caning> adresinden 27 Şubat 2019'da alınmıştır.

Resim 2.7. *Georges Braque. Fruit Dish and Glass (Meyve Tabacağı ve Bardak)*. Web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612> adresinden 27 Şubat 2019'da alınmıştır.

Resim 2.8. *Pablo Picasso. Guitar (Gitar)*. Web: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088> adresinden 30 Şubat 2019'da alınmıştır.

Resim 2.9. *Hans Arp. Rectangles arranged according to Laws of Change (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler)*. Web: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17/) adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 2.10. *George Grosz ve John Heartfield. The Sunny Land (Güneşli Topraklar)*. Web: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/berlin-dada-art-grosz-heartfield-hoch#158> adresinden 30 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 2.11. *George Grosz ve John Heartfield. Life and Times in Universal City at 12.05 Noon (Öğlen 12.05, Evrensel Kentte Yaşam ve Zaman)*. Web: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/berlin-dada-art-grosz-heartfield-hoch#162> adresinden 30 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 2.12. *Hannah Höch. Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch in Germany (Dada Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi)*. Web: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany> adresinden 5 Temmuz 2019'da alınmıştır.

Resim 2.13. *Hannah Höch. Dada Panorama*. Web: <https://www.berlinischegalerie.de/en/collection/prints-and-drawings/highlights/hannah-hoech/> adresinden 5 Temmuz 2019'da alınmıştır.

Resim 2.14. *Raoul Hausmann. The Art Critic (Sanat Eleştirmeni)*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> adresinden 10 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 2.15. *Kurt Schwitters. Mz. 169. Formen im Raum*. Web: <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/forms-in-space-1920> adresinden 9 Nisan 2019'da alınmıştır.

Resim 2.16. *Kurt Schwitters. Hanover Merzbau'dan bir görüntü*. Web: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> adresinden 9 Nisan 2019'da alınmıştır.

Resim 2.17. *Max Ernst. Above the Clouds Midnight Passes (Gece Yarısı Bulutların Üstünde Geçiyor)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/above-the-clouds-1920> adresinden 27 Nisan 2019'da alınmıştır.



- Resim 2.18. *Max Ernst. The Chinese Nightingale (Çin Bülbül)*. Web: <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-the-chinese-nightingale-die-chinesische-nachtigall> adresinden 27 Nisan 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.19. *Max Ernst. Here Everything Is Still Floating (Burada Her Şey Hala Yüzüyor)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/35971> adresinden 27 Nisan 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.20. *Marcel Duchamp. Fountain (Çeşme), Fotoğraf: Alfred Stieglitz*. Web: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever> adresinden 30 Mart 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.21. *Marcel Duchamp. Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/81631> adresinden 30 Mart 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.22. *Man Ray. The Gift (Armağan)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/81212> adresinden 17 Nisan 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.23. *Man Ray. The Enigma of Isidore Ducasse*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957> adresinden 17 Nisan 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.24. *Francis Picabia. L'Oeil Cacodylate*. Web: <https://www.moma.org/audio/playlist/37/597> adresinden 24 Nisan 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.25. *Max Ernst. Celebes*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-celebes-t01988> adresinden 4 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.26. *Max Ernst. Oedipus Rex*. Web: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/oedipus-rex-1922> adresinden 4 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.27. *Max Ernst. The Spirit Of Locarno (Locarno'nun Ruhü)*. Web: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/52743/Max-Ernst-L-esprit-de-Locarno> adresinden 4 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.28. *Max Ernst. Jeanne Hachette and Charles the Bold*. Web: <http://www.clevelandart.org/art/1982.39> adresinden 10 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.29. *Max Ernst. La femme 100 têtes (Yüz Başlı Kadın ya da Başsız Kadın), (Kolaj-Romandan Bir Sayfa)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/229544> adresinden 17 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.30. *Max Ernst. Une Semaine de bonté (İyilik Haftası), (Kolaj-Romandan Sayfalar)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/91836> adresinden 17 Mayıs 2019'da alınmıştır.

- Resim 2.31. *Salvador Dalí. The First Days of Spring (Baharın İlk Günleri)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-first-days-of-spring> adresinden 23 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.32. *Salvador Dalí. The Accommodations of Desire (Arzunun Konaklama Yerleri)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/accommodations-of-desire> adresinden 23 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.33. *Joan Miró. Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse (Bir Arı Peşinde Kuş)*. Web: <https://www.moma.org/audio/playlist/225/2901> adresinden 29 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.34. *Joan Miró. Spanish Dancer I (İspanyol Dansçı I)*. Web: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/danseuse-espagnole-i-spanish-dancer-i> adresinden 29 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.35. *Joan Miró. Drawing-Collage (Çizim-Kolaj)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/36332> adresinden 29 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.36. *René Magritte. The Lost Jockey (Kayıp Jokey)*. Web: <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2374> adresinden 2 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.37. *Richard Hamilton. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?)*. Web: <https://www.wikiart.org/en/richard-hamilton/http-en-wikipedia-org-wiki-file-hamilton-appealing2-jpg-1956> adresinden 5 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.38. *Peter Blake. Tattooed Lady (Dövmeli Kadın)*. Web: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069273/tattooed-lady-collage-sir-peter-blake/> adresinden 5 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.39. *Eduardo Paolozzi. I Was A Rich Man's Plaything (Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım)*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462> adresinden 5 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.40. *Robert Rauschenberg. Bed (Yatak)*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/78712> adresinden 9 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.41. *Robert Rauschenberg. Untitled (Matte Black Painting With Ashville Citizen)*. Web: <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-untitled-matte-black-painting-with-asheville-citizen> adresinden 9 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.42. *Robert Rauschenberg. Untitled (Mona Lisa)*. Web: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-mona-lisa> adresinden 9 Haziran 2019'da alınmıştır.

- Resim 2.43. *Jasper Johns. Flag (Bayrak).* Web: <https://www.moma.org/collection/works/78805> adresinden 18 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 2.44. *Tom Wesselmann. Bathtub No. 3 (3 No'lu Küvet).* Web: <https://www.bildindex.de/document/obj05010124> adresinden 21 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.1. *Nancy Burson. First Beauty Composite (İlk Güzellik Kompoziti).* Web: <http://www.artnet.com/artists/nancy-burson/first-and-second-beauty-composites-a-pUbcn4medulfy330NRg2Qg2> adresinden 21 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.2. *Lillian Schwartz. Mona/Leo.* Web: [https://www.jstor.org/stable/1576403?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1576403?seq=1#metadata_info_tab_contents) adresinden 21 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.3. *Scott Griesbach. Dark Horse of Abstraction (Soyutlamannın Karanlık Atı).* Web: <https://www.artslant.com/ny/works/show/325974?tab=ARTWORK> adresinden 24 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.4. *Joseph Nechvatal. vOluptuary drOid décOlletage.* Web: <http://www.artnet.com/artists/joseph-nechvatal/voluptuary-droid-d%C3%A9colletage-a-BMMHi0x9pApSecbyc9E71Q2> adresinden 24 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.5. *Joseph Nechvatal. the birth Of the viractual (Viractual'in Doğuşu).* Web: <https://www.eyewithwings.net/nechvatal/Viractuality/Viractualism.html> adresinden 25 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.6. *James Faure Walker. Dark Filament.* Web: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5619/> adresinden 25 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.7. *Mark Napier. Riot.* Web: <http://potatoland.org/riot/> adresinden 29 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 3.8. *Andruid Kerne. CollageMachine (KolajMakinesi).* Web: <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/andruid-kerne-collagemachine-a-streaming-collage-browser-learns-while-you-surf/> adresinden 29 Haziran 2019'da alınmıştır.
- Resim 4.1. *Tiziano Vecellio (Titien). Le Concert champêtre.* Web: <https://www.bl.uk/collection-items/titians-the-pastoral-concert-c-1509> adresinden 13 Mayıs 2019'da alınmıştır.
- Resim 4.2. *Édouard Manet. le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği).* Web: [https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire\\_id/zoom/luncheon-on-the-grass-7123.html](https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/zoom/luncheon-on-the-grass-7123.html) adresinden 13 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 4.3. *Pablo Picasso. Le Déjeuner sur l'herbe, d'après Manet, I (Kırda Öğle Yemeği, Manet'ten Sonra).* Web: <https://www.moma.org/collection/works/78078> adresinden 17 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 4.4. *Alain Jacquet. Le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği).* Web: <http://www.macval.fr/Le-Dejeuner-sur-l-herbe> adresinden 17 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 4.5. *Jan Van Eyck. The Arnolfini Portrait (Arnolfini Portresi).* Web: <https://www.nationalgalleryimages.co.uk/imagedetails.aspx?q=NG186&ng=NG186&frm=1> adresinden 19 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 4.6. *Jiří Kolář. The Wedding of Arnolfini (Arnolfini'nin Evlenmesi).* Web: <https://www.artsy.net/artwork/jiri-kolar-the-wedding-of-arnolfinicm> adresinden 19 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 5.1. *Michelangelo. Sistine Chapel Ceiling: The Creation of Adam (Sistine Şapeli Tavanı: Âdem'in Yaratılışı).* Web: <https://www.wikiart.org/en/michelangelo/sistine-chapel-ceiling-creation-of-adam-1510> adresinden 10 Temmuz 2019'da alınmıştır.

Resim 5.6. *Leonardo da Vinci. Mona Lisa.* Web: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

Resim 5.9. *Raffaello. The Sistine Madonna.* Web: <https://www.wikiart.org/en/raphael/the-sistine-madonna-1513> adresinden 5 Mayıs 2019'da alınmıştır.

Resim 5.11. *Auguste Rodin. Le Penseur (Düşünen Adam).* Web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209021> adresinden 17 Mart 2019'da alınmıştır.

Resim 5.13. *Luca Giordano. The Penitent Magdalen (Tövbekâr Magdalena).* Web: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/penitent-magdalen/f19e84d6-dc58-4f37-b959-a16bcffccfc> adresinden 1 Nisan 2019'da alınmıştır.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : SARI, Serpil  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 15.03.1993, Artova/TOKAT  
Medeni hali : Bekâr  
e-mail : serpillisari@gmail.com

### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı	Devam Ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi/Sanat Tasarım Fakültesi/Grafik Tasarımı	2014

### Yabancı Dil

İngilizce



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*

