

GÜNCEL SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK KOLAJ

Furkan ÖZTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Melihat TÜZÜN

2020

T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK KOLAJ

Furkan ÖZTEKİN

RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: PROF. MELİHAT TÜZÜN

TEKİRDAĞ-2020

Her hakkı saklıdır.

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

07/06/2020

(Furkan ÖZTEKİN)

T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Furkan Öztekin tarafından hazırlanan “Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj” konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim Yönetmeliği uyarınca 2 Temmuz Perşembe günü 15:00’da yapılmış olup, tezin kabulüne OYBİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Melihat TÜZÜN	Kanaat:	İmza:
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN	Kanaat:	İmza:
Üye:	Doç. Dr. Dalila ÖZBAY	Kanaat:	İmza:

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu adına

../../2020

Dr. Öğr. Üyesi Ali Faruk AÇIKGÖZ

Enstitü Müdürü

ÖZET

Kurum, Enstitü	: Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
ABD	: Resim Anasanat Dalı
Tez Başlığı	: Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj
Tez Yazarı	: Furkan Öztekin
Tez Danışmanı	: Prof. Melihat Tüzün
Tez Türü,Yılı	: Yüksek Lisans Tezi, 2020
Sayfa Sayısı	: 105

“Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj” isimli bu çalışmada, 20. yüzyıldan itibaren gelişim gösteren kolaj, farklı birikimlere ait sanatçılar üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda, kolajı sanat hayatının önemli bir olgusu haline getiren sanatçıların özgün çalışmalarına yer verilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, kolajın sanat tarihindeki ilk kullanımını ve tarihsel gelişimi, farklı sanatçı örnekleri üzerinden ele alınmıştır. İlk kullanımları 15. yüzyıla kadar uzansa da sanat tarihine en belirgin şekilde Kübizm akımıyla girdiği görülmüştür. Daha sonrasında Fovizm akımının öncülerinden Henri Matisse’le ivme kazandığı, Sürrealizm, Dadaizm ve Pop Art akımlarıyla altın çağını yaşadığı vurgulanmıştır.

İkinci bölümde, soyut sanatın tüm dünyayı etkisi altına almaya başlamasıyla kolajın soyut sanat içinde kendine özgü bir dil oluşturduğuna ve sadece bir teknik olarak anılmaktan kurtulduğuna yer verilmiştir. 1940 sonrasında üretilen kolajların genellikle dışavurumcu bir etkiye sahip olduğu ve savaş sonrasında tamamen değişen dünyanın travmatik izlerini taşıdığı ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde, kolajın Türk resim sanatıyla ilişkisi, Burhan Doğançay, Özdemir Altan ve Bahar Kocaman gibi birbirinden farklı üsluptaki sanatçıların 2000 sonrası üretimlerine dayanarak incelenmiştir. Dördüncü bölümde, kolajın günümüz sanatında kendi başına bir ifade biçimine dönüştüğü ve sadece bir teknik olarak anılmaktan kurtulduğu, Sergei Sviatchenko, Jazoo Yang, İrfan Önürmen, Daniel Otero Torres ve Karin Olah gibi farklı kökenlere sahip güncel sanatçılar üzerinden açıklanmıştır. Kolajın, günümüze dair problemleri konu aldığı ve sanatçının hayatına, kimliğine, cinsiyetine, deneyimlerine ve savunduğu düşünce biçimlerine göre şekillendiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Kolaj, Güncel Sanat, Soyut, Kâğıt

ABSTRACT

Institution, Institute : Tekirdağ Namık Kemal University, Institute of Social Sciences
Department : Department of Painting
Title : Collage As a Way of Expression in Contemporary Art
Author : Furkan Öztekin
Adviser : Prof. Melihat Tüzün
Type of Thesis, Year : MA Thesis, 2020
Total Number of : 105
Pages

In this study called “Collage As a Way of Expression in Contemporary Art”, the collage, which has been developing since the 20th century, has been examined through artists from different backgrounds. In this context, the original artworks of the artists, who make the collage an important part of their art production, are included. In the first part of the study, the historical development of the collage technique and its first usage in the art history are discussed through different artist examples. Although the first usage of the collage dates back to the 15th century, it has been observed that it entered the history of art in the most specific way with the Cubism movement. It was later emphasized that collage gained momentum with the Henri Matisse who pioneers of the Fovism movement, and lived the golden age with Surrealism, Dadaism and Pop Art movements.

In the second part, with the abstract art movement started to affect the art world, the collage creates a unique language within the abstract art and it got rid of being only a technique. It was revealed that the collages produced after 1940 had an expressive effect and carried traumatic traces of the world, which changed completely after the war. In the third part, the relationship of the collage with Turkish painting art was examined based on the post-2000 production of artists of different styles such as Burhan Doğançay, Özdemir Altan and Bahar Kocaman. In the fourth chapter, it is explained by contemporary artists of different origins such as Sergei Sviatchenko, Jazoo Yang, İrfan Önürmen, Daniel Otero Torres and Karin Olah, where the

collage has become a way of expression in today's art. It has been seen that the collage contains today's problems and is shaped according to the artist's life, identity, gender, experience and different ways of thinking.

Keywords: *Collage, Contemporary Art, Abstract, Paper*

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimim boyunca yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Melihat Tüzün'e, bu süreçte ilk kişisel sergilerimi gerçekleştirdiğim galeriler Mixer ve Riverrun'a, desteklerini her daim hissettiğim arkadaşlarım Aslıhan Mumcu, Bilal Acarözmen, Melis Cantürk, Büşra Korkmaz, Ömer Yüksek ve Elfin Açar'a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	I
TEZ ONAY SAYFASI.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
Problem.....	1
Araştırmanın Amacı.....	1
Araştırmanın Önemi.....	1
Sınırlılıklar.....	1
Yöntem.....	1
1.KOLAJ SANATININ ÇIKIŞI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	2
GİRİŞ.....	2
1.1.Kolajın İlk Kullanımları ve Kübizm	3
1.2. Fovizm ve Henri Matisse'in Renkli Kolajları.....	5
1.3. Kolajın Altın Çağı: Dadaizm.....	7
1.3.1. Kurt Schwitters.....	7

1.3.2. Hannah Höch.....	9
1.4. Sürrealizm ve Max Ernst.....	11
1.5. Pop Art Akımında Kolaj.....	12
1.5.1. Richard Hamilton.....	13
1.5.2. Robert Rauschenber.....	14
2. KOLAJ SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER.....	17
2.1. Robert Motherwell'in Soyut Ekspresyonist Kolajları.....	17
2.2. Hannelore Baron'un Kolaj Çalışmalarında Geçmişin Tezahürleri.....	20
2.3. Antoni Clavé'in Soyut Kolajları.....	24
3.TÜRK RESİM SANATINDA KOLAJ.....	30
3.1. Burhan Doğançay Kolajlarındaki Duvarların Belleği.....	32
3.1.1. Burhan Doğançay'ın Gözünden Duvar.....	33
3.1.2. Burhan Doğançay Kolajlarının Biçimsel Tahlili.....	36
3.2. Özdemir Altan'ın Kolajlarına Günümüzden Bir Bakış.....	39
3.2.1. Özdemir Altan'ın Kolaj ve Üç Boyutlular Dönemi.....	40
3.2.2. Özdemir Altan ve Günümüz Kolajı.....	42
3.3. Bahar Kocaman'ın Kolajlarında Figüratif Soyutlama.....	43
3.3.1. Bahar Kocaman ve Figüratif Soyutlamaiii.....	44

3.3.2. Bahar Kocaman'ın Kolajlarında Kağıdın Kullanımı.....	46
4. GÜNCEL SANAT VE KOLAJ.....	49
4.1. Kentsel Dönüşümün Kıyısında Bir Dil: Jazoo Yang.....	51
4.2. Dingin Bir Manzara: Karin Olah'ın Tekstil Kolajları.....	55
4.3. Daniel Otero Torres'in Kolaj Heykelleri.....	60
4.4. Sergei Sviatchenko Kolajlarında Fotografik İmgenin Yeniden İnşası.....	63
4.4.1. Sergei Sviatchenko Kolajlarında Formun Nedenselliği.....	64
4.4.2. 'Nature Matter' Sergisi Bağlamında Sergei Sviatchenko Kolajlarında Anlam ve Derinlik.....	68
4.5. İrfan Önürmen'in Sanatında Kolajın Yeri.....	71
4.5.1. İrfan Önürmen'in Kolajlarında Gazete Kağıdı.....	73
4.5.2. İrfan Önürmen ve Tül.....	75
4.6. Furkan Öztekin'in Çalışmalarında Emlak Fotoğrafları Ve Soyut Mekan Kavramı.....	78
4.6.1. Soyut Mekan.....	78
4.6.2. Soyut Mekan Kavramının Tanımı ve Tarihçesi.....	78
4.6.3 'Gittikçe Daha Az Evindesin' Eser Çözümlemesi.....	80
4.6.4 'Seyir' Serisinin Emlak Fotoğraflarıyla Olan İlişkisi.....	83
4.6.5. 'Güneş Doğana Kadar Sohbet' Eser Çözümlemesi.....	86

4.6.6. ‘Pembe Yolculuk’ Eser Çözümlemesi.....	88
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	92
GÖRSEL DİZİNİ	100

1.1.Problem

Bu araştırmanın temel problemi, kolajın tarihsel olarak nasıl değişim ve gelişim gösterdiği, sadece bir teknik olmaktan sıyrılmak için verdiği mücadele ve günümüzde nasıl bir sanatsal ifade biçimine dönüştüğüdür. Aynı zamanda bu çalışmada yer alan sanatçıların kolajları hakkında yazılan metinlerin yetersiz ve düzensiz oluşu, “Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj” isimli yüksek lisans tezinin motivasyonunu desteklemektedir.

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, kolajı farklı kökenlere ait sanatçılar üzerinden inceleyip, güncel sanatta ifade aracı olarak yeni bir perspektiften bakmaya çalışmaktır.

1.3.Araştırmanın Önemi

“Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj” isimli bu çalışma, kolaja sadece bir teknik olarak değil kendi başına bir ifade biçimi olarak yaklaşmayı savunmaktadır. Bu yaklaşımla beraber daha önce kolaj hakkında yapılmış akademik araştırmalardan farklı bir içeriğe sahip olduğu düşünülmektedir. Sergei Sviatchenko, Jazoo Yang, Daniel Otero Torres, Hannelore Baron, Robert Motherwell, Karin Olah ve Antoni Clavé gibi dünyaca ünlü sanatçıların hayatı ve eserleri hakkında yazılmış ilk Türkçe kaynak olma özelliği taşımaktadır.

1.4.Sınırlılıklar

Bu araştırma, Kübizm sonrası modern sanat akımları, Türk Resim Sanatında kolajı başlıca kullanan sanatçılar Burhan Doğançay, Özdemir Altan, İrfan Önürmen, Bahar Kocaman ve günümüzde aktif olarak üretim yapan Sergei Sviatchenko, Daniel Otero Torres, Jazoo Yang, Karin Olah gibi güncel sanatçılarla sınırlandırılmıştır.

1.5.Yöntem

Bu tezde içerik analizi ve kompozisyon yöntemleri kullanılmıştır. Akademik yayınlar, makaleler, sergi katalogları, sanatçı kitapları, süreli yayınlar, dergiler ve internet kaynakları üzerinden tarama yapılmıştır.

I. BÖLÜM

KOLAJ SANATININ ÇIKIŞI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

GİRİŞ

Kökeni Fransızcaya ait olan kolaj, yapıştırma, birleştirme, bir araya getirme ve tutturma gibi birbirine yakın anlamları olan eylemleri karşılayan bir sözcüktür. Fransızca kökenli bir kelime olan kolaj, resim sanatı haricinde roman, tiyatro, şiir ve sinema gibi farklı disiplinlerde de karşılık bulmuştur. Fakat tüm bu disiplinler arasında resim sanatı, her zaman kolajın en belirgin şekilde kullanıldığı alan olmuştur. Resim sanatına yardımcı bir teknik olarak ortaya çıkan kolaj, zamanla kendine özgü bir söylem yaratmış ve bir ifade aracı olarak kendi kimliğini kazanmıştır.

Kolajın, elde mevcut her türlü organik ya da inorganik hazır materyalle; basılı, çizili ve fotografik malzemenin (imaj), önceden bilinen hayat bağlamından koparılıp alınarak, yeni bir bağlama hizmet edecek doğrultuda, yeni bir kurgusallık kaygısıyla bir yüzey üzerine yapıştırılarak elde edildiği söylenir (Ergün, 2012, s:2). İki boyutlu yüzey üzerindeki kompozisyonlara yeni bir ifade kazandıran kolajın ana materyali genellikle kağıt ve fotoğraftır. Fakat zamanla çeşitli malzemelerin ve nesnelerin kullanılmaya başlanmasıyla daha geniş bir alan haline gelmiştir. Böylelikle malzeme konusundaki kısıtlamalar ortadan kalkarken teknik açıdan giderek özgürleşmiştir. Kolaj tekniği, geleneksel sanatın sınırlarına bağlı kalmak yerine, sanatı özgür ve yenilikçi kılarak, her tekniğin uygulamada rahatlıkla kullanılmasını sağlaması

açısından büyük önem taşımaktadır (Ögel, 1977, s.33). Bu yüzden kolaj, sanatçının tavrına göre şekillenebilen, kesin yargılardan uzak bir ifade biçimi haline gelmiştir.

1.1. Kolajın İlk Kullanımları ve Kübizm

Kolajın ilk olarak 20. yüzyıl sanatında Kübizm akımı ile beraber ortaya çıktığı düşünülse de kullanım olarak çok daha eskilere dayanmaktadır. 15. Yüzyıl Rönesans sanatının önemli isimlerinden İtalyan ressam Carlo Crivelli, *Madonna ve Çocuğu (Madonna and Child, 1480)* isimli tablosunda altın bir anahtarı iple tuvale tutturmuştur. Yine Modernizm ve Realizm akımlarına bağlı eserler üreten 19. yüzyıl İtalyan sanatçılardan Antonio Mancini, metal bir klarnet anahtarını, küçük cam parçalarını ve bir yıldız parçasını yağlıboya çalışmalarında kullanmıştır (çev. Kutzli, 1970). Sanat tarihinde buna benzer birçok örnek yer alsa da erken dönemlerdeki kolaj tekniği, küçük denemelerden öteye gidememiştir.

20. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yapıt içerisine sokmaya dayanan kolajın, çoğunlukla 1910'lu yılların başında plastik sanatlar alanında doğduğu söylenir (Aktulum, 2016 s.5). Özellikle Kübizm akımı, kolajın sanat tarihinde yer almasında büyük rol oynamıştır. Dış dünyadaki nesnelere sadece görüldüğü gibi değil aksine görünenin ötesinde betimlemeyi arzulayan Kübist tavrı, yüzeyde geometrik ve parçalı formlar içerdiği için kolajın kullanımını kaçınılmaz kılmıştır. Sabit bir bakış açısından kaçınan kübistler, nesnelere yapısını bozup parçalara ayırarak odak noktasını sekteye uğratmışlardır. Resimde ilk kez geometrik formların etkisini güçlü bir şekilde hissettiren sanatçı, İzlenimcilikten Kübizme geçişin mimarı olan Paul Cezanne'dir. Cezanne'nin eserleri Kübizm çatısı altında görülmesine de bu akıma büyük bir ivme kazandırmıştır.

Kübizm akımının kurucularından biri sayılan Pablo Picasso, ilk kez 1900'li yılların başında ürettiği iki boyutlu eserlere kağıt yapıştırarak müdahalede bulunmuştur. Bunların dışında fotoğraf, muşamba, karton ve ip gibi çeşitli materyalleri tuval yüzeyinde kullanmaktan çekinmemiştir (Resim 1). Yine Kübizm akımının önemli isimlerinden Braque, harfleri soyut eleman olarak resme sokmuş ve ardından 1914 yılına kadar yapımına devam edeceği kağıt heykellerine başlamıştır (Oskay, 2003 s. 4). Ayrıca Braque, sadece kağıt materyalini kullanılarak ürettiği eserleri '*kağıt kolaj*' (*papier colle*) olarak isimlendirmiştir. Picasso ve Braque ile aynı dönemde yaşayan ve üreten sanatçı Juan Gris, natürmort konusunu kübist tavırla ele aldığı eserlerine çeşitli etiketler yapıştırmıştır. İki boyutlu yüzey üzerine yapıştırılarak kullanılan soyut ve geometrik kağıt parçaları, kompozisyonlarına ünik bir anlatı kazandırmıştır.



Resim 1. Pablo Picasso, Tête (Head), Scottish National Gallery of Modern Art, 1913

Dönemindeki sanat akımlarına karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkan Kübizm; Picasso, Braque ve Juan Gris'in üretimleriyle 20. yüzyılın başlarında büyük bir yankı uyandırmıştır. Aynı konuyu farklı bakış açılarından ele alan bu üç sanatçı, kendilerinden sonra gelen sanatçılara ilham vermiş; Kübizm akımıyla beraber kendini

gösteren kolaj sanatını dünyaya tanıtmıştır. Böylelikle sanat ortamında kolajın kullanımını ve etkileri giderek yayılmaya başlamıştır.

1.2. Fovizm ve Henri Matisse'in Renkli Kolajları

Yaklaşık olarak Kübizm akımı ile yakın tarihlerde ortaya çıkan Fovizm akımı, kolaj sanatının gelişimi ve kolajın kullanımı açısından yeni olanaklar yaratmıştır. 20. Yüzyıl'ın önemli modern sanat akımlarından biri olan Fovizm, bir grup Fransız sanatçının bir araya gelerek açtığı bir sergi fikriyle gelişmiştir. Dönemin sanat eleştirmenleri sergide yer alan eserlerin üslubunu; “vahşi, yırtıcı (*fovist*)” olarak tanımlamıştır. Fovist sanatçıların özünde barındırdığı temel özellik ise renklerin son derece yalın, saf, doğrudan ve güçlü kullanımudur. İzlenimcilik akımına karşıt bir görüş olarak ortaya çıktığı söylene de empresyonist etkiler görülen akım, renk kullanımını ve ifade açısından da ekspresyonist izler taşır.



Resim 2. Henri Matisse, Okyanusya Anısı, Kağıt Kolaj/Karışık Teknik, 284.4 x 286.4 cm, 1953

Fovizm akımının öncü isimlerinden Henri-Émile-Benoît Matisse, resimlerinde kullandığı blok halinde geniş yüzeyleri kaplayan renkler, geometrik ve aynı zamanda stilize olan formlar ile Fovizm akımının en belirgin eserlerini ortaya koymuştur (Resim 2). Henri Matisse'in kullandığı bu renk, leke ve formlar sanat hayatının sonlarına doğru onu kağıt işlerle buluşturmuştur. 1941 yılında kanser hastalığına yakalanan 71 yaşındaki sanatçı, umutsuzluğa kapılmak yerine üretim halinde olmayı tercih etmiştir. Hastalığı nedeniyle yağlı boya tekniğinden uzak durarak kağıtları su bazlı boyalar ile renklendirip kolaja giriş yapmıştır.

Guaj boya ile renklenen kağıtları '*cut out*' tekniği ile kesip ilk kolajlarını oluşturmuştur. Yapraklar, dans eden insanlar, balıklar, yıldızlar ve atlar Matisse'in makasının çalışmasıyla şekil alırken, çocuksu bir heyecanla işleyen elleri onu yeni bir hayata bağlar (İğrek, 2014). Daha sonraları denemeler yapıp bu tekniğe alıştıkça kolajlarında, eski eserlerindeki kompozisyon özelliği ve resimsel etki oluşmaya başlamıştır. Hatta Matisse, 1952 yılında verdiği bir röportajda kolaj tekniğiyle yaptığı işlerin vakit geçirmek veya oyalanmak için olmadığını dile getirmiştir. Yine aynı röportajda; "Makasla keserek yaptığım bu eserler yağlı boya eserlerim ile aynı doğrultuda görülmelidir. Bu yeni arayış asla yağlı boya resimlerimin ithamı veya reddi değildir" demiştir (Matisse, 1952).

Henri Matisse'in 1941 yılından itibaren kullanmaya başladığı bu teknik, ona yeni deneyimler ve düşünme pratikleri sağlamıştır. Kağıt malzemelerle çalışırken kendini daha özgür hissetmesi, hastalığını yenmesi adına pozitif bir adım olmuştur. Yağlı boya, litografi, heykel gibi ustalaştığı tekniklerinin arasına kolajı da eklemiş olması, sanat hayatına yeni bir ivme kazandırmıştır. Hayatına ve yaşadığı mekanlara yansıyan bu teknik, Matisse'in renk kavramına olan yaklaşımına yeni olanaklar sağlamıştır. En bilinen resimlerini kolaj tekniği ile yeniden üreten Matisse, sanat hayatına ve izleyicilerine yeni bir perspektif olanağı sunmuştur. 1954 yılında kalp krizi nedeniyle

hayata veda ettiğinde, ölümünün son dakikasına kadar sanatla iç içe olmuş ve resim sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

1.3. Kolajın Altın Çağı: Dadaizm

1910'lu yılların başlarına geri döndüğümüzde ise Fovizm akımından hemen sonra Zürih, New York, Paris ve Berlin gibi dünyanın önemli şehirlerinde Dadaizm adı verilen bir sanat akımı kendini göstermiştir. I. Dünya Savaşı sonrasında tamamen değişen dünyada sanat da aynı kalmamış, köklü değişimlere uğramıştır. Savaştan kaçıp İsviçre'ye göç eden bir sanatçı grubu Dadaizm akımının temellerini atmıştır. 1916'da Zürih'te "Kabare Voltaire"de sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu hareket, tüm toplumsal ve estetik değerlere; hatta zamanla kendisine de karşı çıkmıştır (Sürmeli, 2012 s. 338). I. Dünya Savaşında saf tutmayan ve tarafsız olan İsviçre birçok insana kapılarını açmış ve bu insanlara özgür bir alan yaratmıştır.

I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle; teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri alay ederek protesto etmekteydi (Altay, 2005).

1.3.1 Kurt Schwitters

Dadaizm akımı sınırları içinde kolajı en çok kullanan ve kolajın dönemsel gelişimine büyük katkıda bulunan sanatçı Kurt Schwitters'tır. 1920'li yılların avangard Almanya'sında önemli bir konuma sahip olan Schwitters, Merz adını verdiği dergisini 1923-1932 yılları arasında yayınladı (Artun, 2016). Ses enstelasyonu, şiir, kolaj ve buluntu nesne asamblajlarını temel alan derginin ortaya çıkış hikayesi ise şöyledir;

“ Farklı türlerde hiçbir anlama gelmeyen şiirleri, yan yana geldiğinde hiç anlamı olmayan sesleri içeren “Ur Sonate” adında sonatı da bulunan Schwitters; anlamsız, özel anlamlı parçaların yan yana geldiği bir dergi de çıkarır. Bu dergiye de külliyatının hepsine verdiği “Merz” adını verir. Bu isim kolajlarındaki nesnelere gibi buluntu bir kelimedir. Schwitters, “Kommerzial” ticari kelimesinden yola çıkarak bulduğu bu ismi zaman içinde tüm işleri için kullanacaktır.” (Pektaş, 2014)

Kurt Schwitters, oldukça yoğun bir politik süreç geçiren savaş öncesi *Nazi Almanyası*'ndan sürgün edilip, Birleşik Krallık'ta yer alan bir enterne kampına yerleştirilir. Bu kampta kaldığı süre boyunca farklı alanlardan arkadaşlar edinen Schwitters, kampta olmasına rağmen küçük sergiler, konuşmalar, şiir dinletileri ve çeşitli etkinlikler düzenler. Serbest bırakıldıktan sonra vakit kaybetmeden Londra'nın sanat piyasasında önemli sergilere katılır. Önde gelen eleştirmenlerden Herbert Read, 1944'te düzenlenen kişisel bir sergisini gördükten sonra onu, “kolajın en yüce ustası” olarak tanımlamıştır (E-Skop, 2013). O dönem Britanya'da yaşayan ve çalışan sanatçı, çevresini çok iyi deneyimleme fırsatı bulmuş; ustalaştığı kolaj ve karışık teknik üretimlerine kesintisiz olarak devam etmiştir.

Kurt Schwitters, Britanya'da yaşadığı süre boyunca deneysel kolajlar ile ilgilenmiştir. Günlük hayatta kullanmış olduğu nesnelere iki boyutlu yüzeyler üzerine aktarmıştır. Fotoğraflar, kırık tahta parçaları, otobüs biletleri, etiketler ve bunlara benzer günlük atık malzemeler, Schwitters'in kolajlarının ana öğelerini oluşturur. Schwitters'in kolaj ve asamblajları, tuval yüzeyine egemenlik kuran ilk örneklerdir (Erenay, 2015). Günlük hayatta sürekli olarak karşımıza çıkan ve asla dikkatimizi çekmeyen bu atık nesnelere, ilk defa yüzey üzerinde bir araya gelerek bütünlüklü bir anlatı oluşturmuştur. Kendini ilk olarak Kübizm akımında hissettiren günlük hayattaki nesnelere, Kurt Schwitters'in ellerinde yeni anlamlar kazanmıştır.



Resim 3. Kurt Schwitters, 47.15 Pine Trees C.26, Karışık Teknik Kolaj, 1946

(Fotoğraf: Kurt and Ernst Schwitters Stiftung, Sprengel Museum, Hannover)

Kurt Schwitters'in iki boyutlu yüzeyleri, çevreden topladığı ve günlük hayatta kullandığı buluntu nesnelere için bir süre sonra yetersiz kalmıştır. Bu nedenle üçüncü boyut üzerine yeni arayışlara girmiştir. Yine aynı şekilde Hanover'de 1923 yılında yapımına başladığı ve 20 yıl boyunca gelişerek devam ettikten sonra 1943'te yok edilen 'Merzbau' adlı eseri, kolajın düzlemden üçüncü boyuta geçişinin sıra dışı örneğidir (Erenay, 2015).

1.3.2. Hannah Höch

Dadaizm akımının gelişimi için çok önemli girişimlerde bulunmuş bir diğer sanatçı ise 1889 Almanya/Gotha doğumlu Hannah Höch'tür. Yine aynı akımın sanatçılarından Raoul Hausmann'ın eşi olan Hannah Höch, kadın kimliğinden dolayı baskın erkek temsilcileri olan Dadaizm akımına, feminist bakış açısı kazandırmıştır. Takındığı bu

feminist tavır, Hannah Höch'ün eserlerinin politik eleştiriler barındırmasına neden olmuştur. Yaşadığı dönem boyunca erkek egemen topluma ve sanata başkaldıran Hannah Höch, bu konu hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: *"Almanya'da bir kadının çağdaş bir sanatçı olarak başarı elde etmesi kolay değildi. Erkek meslektaşlarımızın çoğu bizi uzun bir süre boyunca çekici, yetenekli amatörler olarak gördüler; hiçbir zaman profesyonel bir statüye layık olduğumuzu düşünmediler."* (Hemus 2009 s. 92). Hannah Höch, Dada akımının diğer kadın temsilcilerinden Emmy Hennings ve Sophie Taeuber ile Dada sergilerine ve etkinliklerine çağrılmamış, kadın oldukları için eserleri dikkate alınmamıştır. Hatta Hannah Höch'ün sanat tarihinde yer alması ölümünden çok sonraki yıllara dayanır.



Resim 4. Hannah Höch, Alemanha Zupi, Fotomontaj/Kolaj, 1925

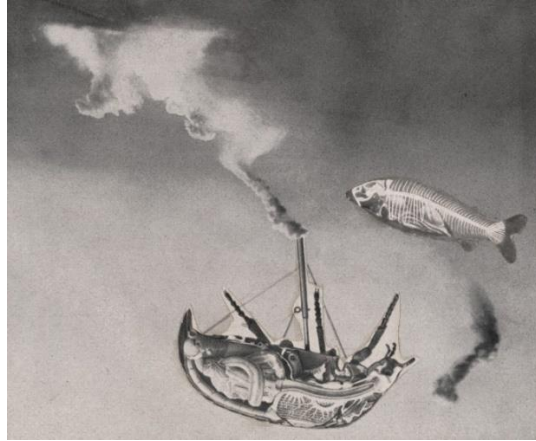
Genellikle kolaj ve fotomontaj tekniklerini kullanarak eserler üreten Höch, fotomontajı ilk defa sevgilisi Raoul Hausmann ile çıktığı bir tatilde keşfetmiştir. Bu keşif ile beraber dönemin sosyo-politik ortamına ışık tutacak eserler üretmeye

başlayacaktır. O sıralar çalıştığı dergi ve yayınevlerinden topladığı görselleri, dönemin birer tanığı olarak kolajlarına dahil edecektir (Resim 6). Hatta sanat tarihine ve dönemine damgasını vurmuş eseri ‘Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi (1920)’ Hannah Höch’ün en keskin dile sahip eserlerinden biri olmuştur.

1.4. Sürrealizm ve Max Ernst

Dada hareketinin Köln ayağına bakacak olursak, döneminin üretken ve çok yönlü isimlerinden biri olan Sürrealist ressam Max Ernst ile karşılaşırız. Dadaizm ve Sürrealizm akımlarını harmanlayıp kendine has bir dil oluşturan Ernst, Alman ordusunda görev aldıktan sonra Dadaist sanatçılar arasına katılmıştır. Felsefe eğitimi alıp sanat eğitimi almamasına rağmen sanata ve sanatçılara olan büyük ilgisi onu üretmeye teşvik etmiştir. 1919’da ressam Paul Klee ile birlikte farklı malzemeleri değerlendirerek kolajlar yapıp yeni çalışmalar ürettiler ve bu deneysel kolaj üretimleri de Max Ernst’in sanatsal tavrı üzerinde oldukça etkin bir rol oynadı (Ernst, 2002, s. 43).

Resim, kolaj, şiir, roman ve taş baskı gibi alanlarda eserler veren Max Ernst, hayali nesnelere ve bilinçaltına ait olan düşünceleri eserlerinin içinde sıkça kullanmıştır. Max Ernst’in 19. Yüzyılda gravür parçalarıyla yaptığı kolajlar modern sonrasıydı. Bunlar gravür üstüne, hatta belki de doğrudan doğruya kolaj üstüne bir söylevi yansıttıklarının farkına varmaksızın, fantastik bir öykü, bir düş öyküsü gibi de anlaşılabilir (Eco,1980). Freud’un düşüncelerinden ve fikirlerinden etkilenen sanatçı, 1930’lardan sonra yarattığı andıran bir kuş figürünü eserlerinin ana ögesi haline getirmiştir. Bazı kaynaklara göre ise bu kuş Max Ernst’in kendisini temsil etmektedir.



Resim 5. Max Ernst, Here Everything Is Still Floating (Hier ist noch alles in der Schweben),
16.5 x 21 cm, Kolaj, 1920

1.5. Pop Art Akımında Kolaj

1939 – 1945 yılları arasında yaşanan II. Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerini yıkıma doğru sürüklemiştir. Amerika ise bu savaş sürecinde o dönemdeki gücünün etkisiyle yara bile almamıştır. Amerika'nın Avrupa ülkelerinin yaşadığı problemlere uzak oluşu, çok fazla sayıda göç almasına sebep olmuştur. Bu dönemde önemli bilim adamları ve sanatçılar Amerika'ya temelli olarak göç etmiştir. Böylelikle ekonomiyle beraber kültür ve sanatta Avrupa'dan uzaklaşmış, Amerika her alanda daha da güçlü hale gelmiştir. Ekonominin hızla büyümesi, kültür ve sanatı da doğrudan etkilemiş ve endüstriyel gelişim başlamıştır. Değişen koşullarla birlikte endüstri ürünlerinde görülen çeşitlilik arz-talep ilişkisinde hızlı bir büyüme gösterirken, bu hızı tetikleyen en önemli unsurlardan biri de kitle iletişim araçları olmuştur (Güneş, 2013). Televizyonun başrolde olduğu bu dönemde toplum doğrudan tüketime yönlendirilmiştir. Televizyon ve sinemanın katlanarak büyüdüğü sıralarda reklam sektörü de etkili hale gelmiş, gazete ve dergi gibi yayınlarla beraber toplum tamamen ele geçirilmiştir.

Tüketim kültürünü yönlendirmek için yapılan reklamlar, fotoğraf ve grafik alanında yeni tekniklerin gelişmesini sağlamıştır. Reklamlarda dikkat çekmek için kullanılan çarpıcı ve yüksek kontrastlı renk skalası sanatçıları da etkilemiş, popüler kültüre ve gündelik olana odaklanmalarını sağlamıştır.

“1950’li yıllarda kitle iletişim araçlarındaki artışa bağlı olarak yükselen tüketim çılgınlığı Londra ve New York’taki bazı sanatçıların da ilgi alanına girdi. Bu dönemde ortaya çıkan Pop Art 1950’lerin ortasından 1960’lara kadar etkin bir şekilde varlık gösterdi. Pop Art sanatçıları savaşın iç karartıcılığını hafifletmek popüler tüketim kültürünü kucaklamak ve savaşı alay konusu yapmak için çalışmalarında popüler kültür unsurlarına yer verdiler. Gazete, dergi, karikatür, televizyon reklamı, hazır yemek, ambalaj ve Hollywood filmleri gibi tüketim kültürüne ait objeleri ve imgeleri sanatın malzemesi haline getirdiler.” (Kılınç, 2019, s. 82)

1.5.1. Richard Hamilton

Pop Art sanatçıları, günlük hayata dair nesnelere eserlerine dahil ederek eleştirel bir kolaj anlayışını benimsemiştir. Gazete, dergi, reklam ve film afişleri, biletler, konserve atıkları ve deterjan kutuları, Pop Art döneminde üretilen kolajlarda fazlasıyla yer almıştır. İlk kez İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılan Pop Art, İngiliz sanatçı Richard Hamilton öncülüğünde görsel kimliğine kavuşmuştur. Bu bağlamda Richard Hamilton genellikle otomobiller, kadın ve popüler tüketim malzemesi konularını ele alarak kolaj ve fotomontaj teknikleriyle inşa ettiği son derece gerçekçi resimler ortaya koymuştur (Güneş, 2013 s. 54). Richard Hamilton’ın “İşte Yarın” sergi afişi için ürettiği "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" isimli kolajı, Pop Art akımının ilk örneklerinden biri olmuştur.

Eserlerinde genellikle iç mekanlara yer veren Hamilton, dönemin tüketim kültürünü, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçlarından keserek elde ettiği imgelerle yansıtmıştır. Batılı anlayışta yaşayan insanların hayali evlerinden ve mekanlarından kesitler sunan Hamilton, eserlerinde yer verdiği sosyo-kültürel eleştirilerle dönemi daha iyi algılamamızı sağlamıştır (Resim 6).



Resim 6. Richard Hamilton, Italian Baroque Interior, Akrilik ve Kolaj, 17 x 24 cm, 1979

1.5.2. Robert Rauschenberg

Pop Art akımında kolaj ve asamblaj tarzında eserler üreten bir diğer sanatçıda Robert Rauschenberg'tir. Pop Art'ın Amerika'daki gelişimine katkı sağlayan Rauschenberg, gündelik nesnelere ve popüler kültüre ait imgeleri parçalayarak soyut kolajlar üretmiştir. Resimlerinde kullandığı imgeler çoğunlukla fotoğraftır, ancak oluşturmuş olduğu imgeler ve bu fotoğraflar arasındaki bağlantıyı da resimsel yaklaşımlar ve grafik açıklamalarla vermiştir (Öztütüncü, 2015, s. 2). Sanatçı döneme eleştiri getirirken aynı zamanda resim sanatına da eleştirel bir şekilde yaklaşmıştır. Bulduğu gündelik nesnelere çoğu zaman müdahale etmeden tuval yüzeyinde

birleştirmiş ve iki boyutlu resme yeni bir derinlik kazandırmıştır. Robert Rauschenberg, Combine Paintings adını verdiği bu çalışmalarla Pop Art sanatı için tipik olan bir tarzı geliştirmiştir. Amerikan yaşam stiline damgasını vurmuş olan reklam, medya ve tüketimin sıradan objelerini ya da objelerin üstünü boyayarak Combine Painting'lerinde tamamlayıcı unsur olarak kullanmıştır (Ergun, 992 s. 2).



Resim 7. Robert Rauschenberg, Stone Roll (Urban Bourbon) , Karışık Teknik Kolaj, 152 x 121 Cm , 1995

(Fotoğraf : Robert Rauschenberg Vakfı, 2019)

Robert Rauschenberg, 1950'li yılların sonunda Transfer Drawings adını verdiği serisini üretmeye başlamıştır. Gazete, dergi ve reklam broşürlerinden kesip aldığı görüntüleri transfer baskı tekniğiyle tuval yüzeyine geçiren sanatçı, medyayla sanatsal üslubu zıt bir biçimde karşı karşıya getirmiştir. Transfer baskı tekniğinin yarattığı parçalı görüntü, kolaja yeni bir olasılık kazandırmıştır (Resim 7). Dışavurumcu tarza yakın bir şekilde çalışan Rauschenberg, Amerikan hayatının sembolü haline gelmiş figürlerini boya ve çeşitli baskı teknikleriyle bir araya getirmiş ve üzerinden dönemi

okuyabildiğimiz yapıtlar üretmiştir. Dergilerden, takvimlerden, sağlık/güzellik rehberlerinden seçtiği hazır imgeleri, bunlarda yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokarak toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa çıkarmayı amaçlamıştır (Antmen, 2010).

Robert Rauschenberg ve Richard Hamilton dışında Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Jim Dine, Ed Kienholz, David Hockney, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Eduardo Paolozzi gibi sanatçılar da kolaj eserler üretmiş ve Pop Art akımının gelişimine katkı sağlamıştır. 1950'lerin sonlarına doğru New York ve Londra gibi büyük şehirlerde ortaya çıkan Pop Art, 1960'larda adeta bir hayat biçimi haline gelmiştir. Sadece Çağdaş Sanat değil, Moda ve Sinema alanında da kendine önemli bir edinmiştir. Popüler kültüre ve kitle kültürüne ait imgeleri ve nesnelere renkli ve dikkat çekici bir biçimde bir araya getiren Pop Art, kolajın tarihsel gelişimine ön ayak olmuştur (Güneş, 2013, s. 58).

II. BÖLÜM

KOLAJ SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER

2.1 Robert Motherwell'in Soyut Ekspresyonist Kolajları

1915 yılında ABD'nin Washington eyaletinde dünyaya gelen Robert Motherwell, babası gibi bankacı olması beklenirken aldığı felsefe, edebiyat ve sanat tarihi eğitimlerinden sonra doğrudan sanata yönelmiştir. Varlık düşüncesini savunan filozof Alfred Norh Whitehead ve Fransız Sembolizm şairlerin eserleri ile tanışmış; bu tanışıklıklar sayesinde eserlerinde kullanacağı yeni soyutlama olanakları kazanmıştır (The Art Story, 2011). 1940'lı yılların sonunda Columbia'da bir üniversitede sanat tarihi dersleri aldıktan sonra New York'a dönen Motherwell, o dönemin soyut ekspresyonist sanatçılarıyla iletişime geçmiştir. O sıralarda tanıştığı, döneminin önemli sürrealist sanatçılarından olan Roberto Matta ile çok fazla zaman geçirmeye başlamıştır. Sanatçı, 1940'lı yılların başlarını kapsayan bu dönemde kolaj, dekolaj, eskiz ve mürekkep çalışmalarını üretmiştir.



Resim 8. Robert Motherwell, Night Music Opus #24, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Akrilik, Kolaj), 82.5 x 64.7 cm, 1989

“Motherwell'in bilinen ilk eserleri Sürrealist ressam Roberto Matta ile Meksika'ya 1941 gezisi sırasında oluşuyordu. "Meksikalı Eskiz Defteri" olarak adlandırılan bu 11 kalem ve mürekkep çizimleri, Sürrealizmin etkisi taşımaktadır, ancak bunlar özünde soyutlular ve kendiliğinden bir buluş ile resim kompozisyonunu dengelemektedirler.” (The Art Story, Robert Motherwell, 2011)

Robert Matta ile beraber kolaj ve karışık teknik eskiz çalışmalarına sessizce devam eden Motherwell, 1943'te Peggy Guggenheim'in Avrupalı birkaç sanatçı ile beraber uluslararası kolaj sergisi açma fikriyle sanat hayatına büyük bir ivme kazandırmıştır. Hatta Motherwell yıllar sonra verdiği bir röportajı sırasında: “Peggy'e ve onun rahmetine sonsuza dek minnettar kalacağım. Bana bunu ilk o önerdi. Şimdi ise onun özel koleksiyonu için kolajlar yapıyorum.” diyerek Peggy Guggenheim'in sanat kariyerine olan katkısından her daim bahsetmiştir (Motherwell, 1982). Robert Motherwell, 1943 yılında katıldığı *College of Exhibition* sergisinde onun gibi kolaj

alışan sanatçılar Henri Matisse, Pablo Picasso ve Kurt Schwitters ile yan yana yer almıştır. Sergide kolaj, asamblaj ve karışık teknik kağıt işler yer almıştır. Sanatçılar kullandıkları tüm bu tekniklerle, İkinci Dünya Savaşı'nın geride bıraktığı yıkım sonrasında kendilerine yeni ifade alanları yaratmayı başardılar. Bu başarılı karma sergi sürecinden sonra Peggy Guggenheim, Robert Motherwell'e ilk kişisel sergisi için teklif götürmüştür.



Resim 9. Robert Motherwell, View from a High Tower, Karton zerine Karışık Teknik Kolaj, zel Koleksiyon, Dedalus Foundation, 1944-1945

'Robert Motherwell başlangıçta hem figüratif hem de soyut kolajlar üretti. Soyut figürler ve yarı soyut temsil kendini zaman zaman saf soyutlamaya, zaman zaman ise bölünmüş askeri haritalar ve direniş sloganlarına dönüştü. Böylece Motherwell, günümüzün sosyo-politik durumunun lgınlığı ile uğraşmanın sanatsal bir yolunu ve New York gibi geniş ve yeni bir kentte kişisel kaygılarını bir sanatçı olarak ifade etmenin yolunu geliştirdi. ' (Abstract Critical, 2013)

Robert Motherwell'in sanat kariyerinin başlaması ve şekillenmesi, 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor'a yapılan Japon saldırısının ardından ülkenin İkinci Dünya Savaşı'na girdiği yıkıcı ve çalkantılı döneme denk gelmiştir. Eserlerini böyle yoğun bir dönemde ürettiği için, bu dönemin yansımaları onun sanatsal pratiğinde oldukça belirgin bir haldedir (Abstract Critical, 2013). Ülkenin geçirdiği tüm bu sosyo-politik değişimler bağlamında, Motherwell, eserlerini sembolik şiddet ve insani mücadele temaları üzerinden şekillendirmiştir (Abstract Critical, 2013). Bu temalar özellikle 1943 yılları sırasında başladığı erken dönem kolajlarında ciddi bir şekilde hissedilir. Motherwell, yapıştırılan kağıtları keserek, parçalayarak modern dünyanın karşılaştığı şiddeti yansıtıyordu ve bu onu savaş sonrası Amerikan sanatında esas ve özgün bir ses olarak tanımlamıştır (Davidson, 2013). Hatta Motherwell, kağıt parçalarını agresif bir ruh hali içinde yırtıp yüzeye tekrar yapıştırma eylemini birini öldürmeye benzetmiştir.

2.2 Hannelore Baron'un Kolaj Çalışmalarında Geçmişin Tezahürleri

Hannelore Baron, 8 Haziran 1926'da Almanya'nın küçük bir kasabası olan Dillingen/Saar'da dünyaya gelmiştir. Annesi ev hanımı, babası Julius Baron ise ev dekorasyonu için masa örtüsü ve kumaşlar satan bir tekstil tüccarıdır. Adolf Hitler'in 1933 yılında iktidara geldiği sıralarda Hannelore ve erkek kardeşi kasabanın Yahudi okulunda eğitim görmüşlerdir. Dillingen kasabasında kendi halinde ilerleyen hayatları bu politik gelişmeler nedeniyle yavaşça sarsılmaya başlamıştır. Tarihler 9 Kasım 1938'i gösterdiğinde Alman Naziler Yahudilere karşı *Kristallnacht* isimli sistematik bir saldırı başlamıştır. Yahudilere ait evler, iş yerleri ve ibadethaneler ölümcül bir yıkıma uğratmıştır. Yine o yıllarda küçük Dillingen kasabasına da baskınlar düzenlenmiştir. Hannelore'un babasının tekstil dükkanı tamamen yıkılıp kendi evinde çekiçle ölümcül bir işkence görmüştür (Rutberg, 2016). Ertesi sabah Hannelore eve geldiğinde, evlerini tamamen yıkılmış, talan edilmiş olarak bulmuştur. Duvarlarında

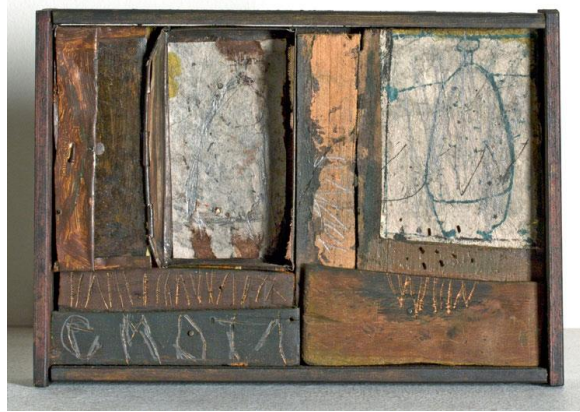
babasının kanlı el izlerini gördüğü oturma odasını hayatı boyunca hafızasından çıkaramamıştır (Gómez, 2016).



Resim 10. Hannelore Baron, İsimsiz, Kumaş/Karışık Teknik Kolaj, 8 7/8 x 8 1/8, 1985

Aile tüm bu kötü deneyimler sonrasında 1941 yılında Almanya'dan New York'a göç etmek zorunda kalmıştır. Hannelore, Manhattan'daki Staubenmiller Tekstil Lisesinden mezun olduktan sonra sanatla ve doğu felsefesiyle ilgilenmeye başlamıştır. Felsefe kütüphanesindeki araştırmaları sırasında hayatında önemli yer edinecek insanlarla tanışmıştır. Yine o sıralarda tesadüfen gezdiği bir sergi, sanatçı kimliğinin oluşmasında büyük bir rol oynamıştır (Gómez, 2016). Resim, Kolaj, Çizim ve Heykel gibi sanatsal pratiklerin arasında ne tarz bağlantılar kurulabileceğini keşfetmiştir. Babasının mesleği ve okuduğu tekstil bölümü nedeniyle kumaş ve tekstil ürünleriyle bir bağı olan Hannelore'un karışık teknik bir üretime yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Mark Rothko, Gorki ve Robert Motherwell gibi sanatçıların soyut eserleri Hannelore'da büyük bir hayranlık uyandırmıştır (M. Gómez, 2016). Böylelikle soyut bir dil üzerinden oluşturduğu karışık teknik kolaj ve assemblajlarını üretmeye başlamıştır.

İlerleyen yıllarda ise hayatı boyunca etkilerini hep hissedeceği hatta ölümüne bile neden olacağı sinir krizi, klostrofobi ve depresyon gibi rahatsızlıkların etkilerini hissetmeye başlamıştır (M. Gómez, 2016). Bu sıralarda evlendiği eşinden iki tane çocuk dünyaya getiren Hannelore, yine de sanat üretimini bırakmamıştır. Doktorlardan ve terapistlerden psikolojik destek almaya başlayan sanatçı, geçmişte yaşadığı acı deneyimlerin ve şiddetin artçı sarsıntılarını yaşamıştır. Sakinleştirici ilaçlar kullanan Hannelore, klostrofobi hastalığı için ise küçük evlerden, dar mekanlardan ve asansörlerden uzak durmaya başlamıştır (M. Gómez, 2016). Bu süreçte geniş alanlarda eserler üretmenin ona çok iyi geldiğini keşfetmiştir. Geçmişteki kötü deneyimlerini ve gündelik hayatını etkileyen hastalıkları iki boyutlu ve üç boyutlu yüzeylerde anlatmaya çalışmıştır. İki çocuğunun bakımı ve psikolojik rahatsızlıklarına rağmen 1969 yılında Ulster County Community College'da ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir (M. Gómez, 2016). Sergide iki boyutlu yüzey kolajlarının yanı sıra birbiriyle birleştirilmiş, çivilenmiş ve deforme olmuş ahşap/metaller ön plandaydı (Resim 11). Her biri kendi içinde soyut bir dile ve derinliğe sahip olan bu assemblajlar, sanatçının geçmişte yaşadığı travmaların tezahürü ve birer tanığı gibiydiler (M. Gómez, 2016).



Resim 11. Hannelore Baron, İsimli, Buluntu Nesne/ Karışık Teknik Assemblaj, 1981-1984

Hannelore Baron eserlerinde geçmişte hafızasında büyük bir yer edinen, adeta hurda yığınınını andıran yıkık dökük anılarını daima canlı tutmaya çalışmıştır. Bir insanın asla iyileşmeyen, iyileşmeye yüz tutsa da bir türlü kapanmayan yaralarını sanatsal ve öznel bir dil üzerinden aktarmıştır. Üzerinden zaman geçtikçe, savaşın yıkıcılığı, adaletsizliği, birey üzerinde bıraktığı yıkıcı etkiler ve hayatın bizlere kazandırdığı kırılmalık eserlere daha da hakim olmuştur. Her şeye rağmen Hannelore'un hayata tekrar tutunmak zorunda olma durumu, çocukları üzerindeki sorumluluk duygusu ve gelecek kaygısı ve yeniden güvenli bir hayat inşa etme arzusu, sert ve aynı zamanda naif bir estetik doğurmuştur. Hannelore; korunma, saklanma, gizlenme, güvende hissetme ve yıkıp yeniden inşa etme gibi anonim kavramlara kendi belleği üzerinden yeni tanımlama olanakları getirmiştir (Rutberg, 2016).



Resim 12. Hannelore Baron, İsimli, Karışık Teknik Kolaj, 20x21cm 1984

Hannelore Baron, Hitler dönemindeki Almanya'yı en acı şekilde deneyimlemiş, bu deneyimlerinden derin yaralar almış ve tüm hayatı boyunca etkilerini yaşamıştır (Frank, 2016). Geceleri uyurken gelen boğulma hissi, klostrofobi, sürekli olarak kaygı ve endişe hali, uykusuzluk ve kalp çarpıntılarını ölümüne yakın yıllarda onun gündelik hayatını derinden etkilemiştir. Fakat tüm bunlara rağmen Hannelore, sanatla olan

bağını asla koparmamış aksine güçlendirmiştir. Sanatçı ve araştırmacı kimliğinin yanı sıra gönüllü öğretmen olarak Yahudi cemaat merkezlerinde çocuklara ve yetişkinlere sanat dersleri vermiştir.

Sanat hayatına geç başlamasına rağmen her zaman üretken bir sanatçı olmuştur. Babasının tekstilci oluşu ve tekstil lisesinden mezun olması, eserlerinde kumaş parçaları kullanmasını tetiklemiştir (Resim 10-12). Kumaşın yanı sıra birçok malzemeyi deneyimleme fırsatı yakalamıştır. Soyut lekeler şeklinde başlayan sanat serüveni, buluntu/hazır nesne kullanımına kadar ilerlemiştir (Resim 11). Geçmiş deneyimlerine ve yaşanmışlıklarına eserlerinde yer verdiği kadar açık-koyu dengesi, boyut, renk ve doku gibi resimsel problemleri de üretimlerine dahil etmiştir. Eserleri Guggenheim Müzesi başta olmak üzere birçok önemli galeri ve müzede dünyayı gezmiştir. 1973 yılında kanser teşhisi konulan sanatçı, 28 Nisan 1987'de New York'ta hayatını kaybetmiştir.

2.3. Antoni Clavé'in Soyut Kolajları

5 Nisan 1913 Barselona doğumlu olan sanatçı Antoni Clavé, 1926 yılından itibaren usta sanatçılar Picasso ve Miró'nun gençlik yıllarında katıldığı bir okul olan The Escuela de Artes y Oficios Llotja' da akşam kurslarına katılmıştır. 1936 ve 1939 yılları arasında yaşanan İspanya İç Savaşı nedeniyle bazı sorunlar yaşayan sanatçı, aldığı ani bir kararla Paris'e yerleşerek geçimini çizgi roman ve illüstrasyondan sağlamaya başlamıştır. 1940'lu yıllarda Clavé'in çalışmalarının en büyük ilham kaynağı dönemin ünlü ressam ve illüstratörü Pierre Bonnard olmuştur (Daix, 2010, s.53). 1944 yılına gelindiğinde ise Clavé'in yolu kendisinin de gurbet arkadaşı olarak tanımladığı Pablo Picasso'yla kesişmiştir. Bu karşılaşma Clavé'i hayatında büyük bir değişime sebebiyet vermiş ve çalışmalarındaki sanatsal üslubu etkilemiştir.



Resim 13. Antoni Clavé Saint Tropez'deki atölyesinde, 1968
(Fotoğraf : Jacques Gomot)

Antoni Clavé 1954 yılında kendisini tamamen resme adanmak ve memleketi İspanya'yı tekrar ziyaret etmek için sahne tasarımcısı ve illüstratör olarak çalışmayı bırakmıştır. Resme odaklandığı bu dönemde resimleri daha soyut, sessiz ve gizemli hale gelen Clavé, duvar dokularından ve grafitilerden ilham almıştır (Daix, 2010, s. 55). Daha sonralarında ise kağıt, karton ve gazete benzeri malzemeleri resim yüzeyine dahil ederek ilk kolaj çalışmalarını oluşturmaya başlamıştır. 1960 yılından itibaren Clavé'in çalışmaları, renk doku ve gölgenin sınırlarını yeniden keşfederek tamamen soyutlaşmıştır (Daix, 2010, s. 55). Katı formlar yerine çizgi kullanmaya başlayan Clavé, karton ve mukavva gibi dokulu yüzeyleri tuvale dahil ederek kolaj çalışmalarına derinlik katmıştır (Resim 14). Sanat tarihçisi José Francisco Yvars, Antoni Clavé hakkında yazılan geniş kapsamlı bir katalog yazısında sanatçının kolaj ile olan ilişkisinden şöyle bahsetmiştir:

“Clavé tüm sanat hayatı boyunca her zaman soru işaretleriyle dolu bir sanatçı oldu. Resimsel formdaki zulüm ve boyanın başlı başına büyüleyici belirsizliğiyle şaşkına döndü. Böylelikle kolajı bir kaçış olarak gördü ve uzun yıllar süren sanat kariyeri boyunca bu anlayışı daha da geliştirdi. Aslında Antoni Clavé, avangard kolaj fikrini kişisel bir biçimde kullandı. Hepimizin de

bildiği gibi çağdaş sanata karşı direnen figüratif resmin yaratıcı ve özgür bir biçimde kullanılmasından yola çıktı. Bunda elbette Fransız sanatından etkileniyor oluşunun ve zorunlu olarak yaşadığı sürgünlerin de etkisi var diyebilirim.”

(José Francisco Yvars, Antoni Clavé : A World of Art, 2010)



Resim 14. Antoni Clavé, Peinture et Collage, Kontraplak Üzerine Kolaj, 180 x 180 cm, 1975

Antoni Clavé, 1984 tarihli Büyük Kolaj (Grand Collage) isimli çalışması ile İspanya Bienali'nde ülkesini temsil etmişti (Resim 15). Aynı zamanda Büyük Kolaj, 1984 yılından günümüze kadar Clavé'in en çok sergilenen ve çoğaltılan sanat eseri olmuştur (Novillo, 2010 s. 1). Sanatçı tüm hayatı boyunca bu eserini koleksiyonerlere satmaya bir türlü ikna olamamıştır. Bu yüzden Büyük Kolaj, Antoni Clavé'in sanatsal yönünü en iyi şekilde hissettirdiği ve hayal dünyasını temsil ettiği için kariyeri boyunca en önemli eseri haline gelmiştir (Daix, 2010, s. 56). Yüksekliği iki metreden fazla olan bu kolaj, tuval yüzeyine çeşitli müdahalelerden oluşmaktadır. Tuval üzerine yağlı boya etkisini hala hissedebildiğimiz Büyük Kolaj'ın yüzeyinde yırtık kâğıt, çuval bezi, odun kömürü ve mürekkep gibi etkileri birbirinden farklı malzemeler bir

arada kullanılmıştır. Clavé'in kolajlarında kullandığı yırtık kağıtlar, Fovist ressam Henri Matisse'nin kağıt kesme tekniklerinden referans almıştır (Yvars, 2010, s. 64). Tıpkı Matisse'te olduğu gibi form, renk ve doku resim yüzeyinin temel unsurları haline gelmiştir.



Resim 15.. Antoni Clavé, Grand Collage, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 215 x 175 cm, 1983

Clavé'in farklı materyallere olan ilgisi ve yetkinliği, tuvale beklenmedik olumlu etkiler kazandırmıştır. Blok halinde yüzeye yığılmış yırtık kağıtlar, mavi renginin güçlü hakimiyeti ve açık koyu dengesi, resmi dinamik tutan unsurların oluşturmaktadır (Yvars, 2010, s. 64). Büyük Kolaj'a dikkatli ve daha yakından bakıldığında biri tam merkezde diğeri ise solda iki yüz görülmektedir. Soyut yönü çok ağır basan resimde basit bir şekilde çizilmiş iki yüz tuhaf bir zıtlık yaratmıştır. Clavé'in resmin merkezine gerçekleştirdiği bu küçük müdahale, Fransız sanatına ait bir terim olan Trompe L'oeil (Göz Aldanması)'nı akıllara getirmiştir. Sanatçının kullandığı teknik, alışlagelmiş

kolaj mantığından farklı olup kübist sanatçılar tarafından benimsenen Trompe L'oeil'i (Göz Aldanması) resme dahil etmiştir (Yvars, 2010, s. 64).

Sürrealizm ve Fütürizmin yıkıcı doğasını bir araya getiren Clavé, 1960 sonrası kolaj çalışmalarında geniş lekeleri sıklıkla kullanmıştır. Bu lekeler iki boyutlu yüzey üzerinde anlık hissiyatından referansla ve jestüel hareketlerle şekillenmiştir. Lekelerini kağıt üzerine attığı yırtık, kesik ve çiziklerle şekillendiren Clavé, karışık teknik kolajlarına güçlü bir dramatizasyon kazandırmıştır (Daix, 2010, s. 56). Leke ve formların dışında renklerin kontrast ve parlaklığını da etkili bir şekilde kullanan sanatçı, lirik soyut olarak tanımlanan kompozisyonlarını genellikle koyu renkli arka planların üzerine oluşturmuştur. Böylelikle kolajlarına hakim olan açıklık ve koyuluk, espasın kullanımını da beraberinde getirmiştir.



Resim 16. Antoni Clavé, Composition VIII, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 48 x 62 cm, 1998

Kolajı sadece iki boyutla sınırlandırmayan Clavé, uzun zamandır topladığı nesnelere resim yüzeyine dahil etmiştir. 'Malzemeyi ben seçmiyorum, sadece onlarla karşılaşıyorum' diyen sanatçı, karton, kumaş, sunta, alçı, kabuklu kum, eski halı, çivi,

eldiven ve hayvan kemikleri gibi birbirinden farklı bağımsız nesneyi bir arada kullanmıştır. (Mousseigne, 2010). Kolajdan sonra Asamblaj'da da kendine özgü bir tarz yakalan sanatçı, genellikle metal plakalar üzerine çalışmıştır. Clavé, biriktirdiği günlük nesnelere kompozisyonlarına eklemesiyle sanatsal üretimine yeni perspektifler kazandırmıştır.

III. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA KOLAJ

Kolajın Türk Resim Sanatına girişi 1950’li yıllarda Avrupa’ya düzenli ziyaretler gerçekleştiren D Grubu’nun öncülüğünde olmuştur. Avrupa’da etkisini güçlü bir şekilde devam ettiren Kübizm akımından etkilenen D Grubu sanatçıları, form olarak yeni arayışlara girmişlerdir. Yeni form arayışları, kendilerinden sonra gelen sanatçılara örnek olmuş ve sanatsal özgürlükleri üzerine düşünmelerini sağlamıştır. 1950’lerin ortalarında soyut eğilimlerin Türk Sanatında kendini hissettirmeye başlamasıyla Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Lütfü Günay gibi sanatçılar kolajı eserlerinde kullanmaya başlamışlardır (Resim 17). Fovizm akımının öncülerinden olan Henri Matisse’ten etkilenen Zeki Faik İzer, Türkiye’de kolajı ilk kullanan sanatçılardan olmuştur. Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi hocaların atölyelerinden ders alan D grubu sanatçılarından İzer, yaşamı boyunca farklı teknikler denemekten çekinmemiş, sürekli yeniyi arayan ve kendini tekrarlamaktan korkan bir sanatçı olmuştur (Karşılıgil, 2014, s. 27).



Resim 17. Zeki Faik İzer, Soyut Kolaj, Karton Üzerine Kağıt Kolaj, 62x48 cm, 1976

Zeki Faik İzer'den sonra kolajı doğası gereği pratikliği ve resim kompozisyonuna sağladığı yeni değerler sebebiyle kullanan birçok sanatçı olmuştur. Cemal Bingöl, Nurullah Berk, Özdemir Altan, Adnan Çoker, Altan Gürman, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Tomur Atagök, Ergin İnan, Ömer Uluç gibi sanatçılar kolaja çalışmalarında yer vermiş ve bu anlamda önemli çalışmalara imza atmışlardır (Karslıgil, 2014, s.25).

1960 yılından itibaren tüketim kültürünün tüm dünyada etkisini göstermeye başlaması ve medyanın gündelik hayattaki yerini arttırmasıyla beraber yeni sanat akımları doğmaya başlamıştır. Modernleşmenin giderek hızlandığı bu dönemde eleştirel bir akım olan Pop Art ortaya çıkmıştır. Pop Art'ın getirdiği özgürlükçü düşünce ve malzeme çeşitliliği Türk sanatçıları da etkilemiş, eserlerinde kolaj ve asamblajın kullanımını arttırmıştır.

“Tüketim ve endüstrinin hız kazandığı 60 ve 70'lerde Türk resminde, değişimler sadece soyutlama ile kalmamıştır. Kolaj ve asamblaj tekniğinin ortaya çıkmasının ardından hazır nesnelerin çağdaş resimlerde kullanılmaya başlanması Türk resmini de etkilemiştir. Böylece sanatçılar değişik özelliklerde alanlar oluşturma isteğiyle, kâğıt, kumaş, kum, talaş gibi malzemeleri kullanarak denemeler yapmaya başlamışlardır.” (Güneş, 2013, s, 98)

Kolaj, 1990'lı yıllarda ise Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Bedri Baykam ve İrfan Önürmen gibi sanatçılar öncülüğünde çağdaş sanatta kendini yeniden göstermeye başlamıştır. Postmodern anlayışın Türkiye'deki seyri için önemli adımlar atan bu sanatçılar, yaşadıkları dönemi eserlerine yansıtmişlerdir. Kolajı getirdiği yenilikler, sunduğu sınırsız özgürlük için anlatımlarında kullanmaya başlamışlar ve o günden bu

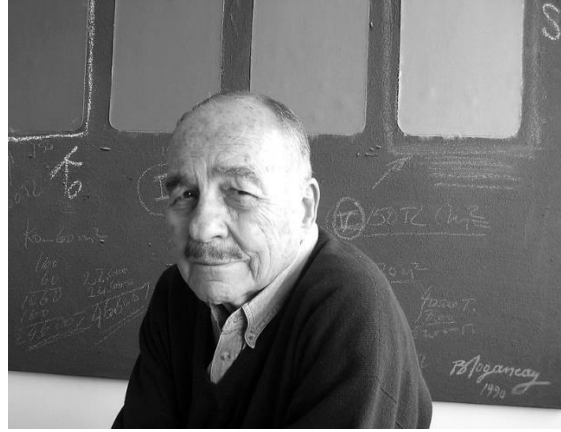
yana Türk sanatında vazgeçilmez bir teknik olmasını sağlamışlardır (Karlıgil, 2014, s. 25).

3.1. Burhan Doğançay Kolajlarındaki Duvarların Belleği

1929 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Burhan Doğançay, 1950 sonrası Türk resim sanatının gelişiminde ve tüm dünyada tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Ticaret bakanlığındaki işi nedeniyle 1962 yılında Turizm amaçlı New York'a gönderilen Doğançay, birkaç yıl içinde işinden ayrılıp tamamen sanata yönelmiştir. İşinden ayrılıp sanata yönelmesindeki en büyük etkenin New York'taki devasa büyüklükteki sokak afişleri, billboardlar, duvarlar ve reklam panoları olduğunu belirtmiştir. Doğançay bir röportajında şu ifadeleri kullanmıştır; "1963-1964 yıllarında New York duvarlarındaki afişlerin büyüklüğü ve çokluğu, grafiti ve sloganların çekiciliği, aralarında Dubuffet'nin de bulunduğu birçok ressam gibi beni de etkilemiştir." (Köksal, 1986, s. 93) Doğançay'ın sanat hayatında dönüm noktası olan New York, sanatçının üretim pratiğini tamamen kent duvarlarına, sokakların kimliğine ve şehirlerin belleğine yöneltmesini sağlamıştır. Bu dönüm noktası sonucunda Doğançay, tüm dünyayı gezerek çeşitli şehirlerin duvarlarını fotoğraflarla belgelemiş, 1982 yılında Paris'te "Dünya Duvarları" isimli bir sergi gerçekleştirmiştir. Guggenheim Müzesinin yöneticilerinden Thomas M. Messer, Doğançay'ın duvarla olan bağı hakkında "Burhan Doğançay bu duvarları gördü, okudu, yüzeylerini inceledi, içeriklerini kaydetti, fotoğraflarını çekti, resimlerini yaptı, karşılaştırdı, sınıflandırdı, değiştirdi ve onları sanatının hammaddeleri olarak kullandı." (Messer, 1982, s. 16) demiştir.

Doğançay, 50 yılı aşkın sanat hayatı boyunca sayısız ülke gezip o ülkelerin duvarlarına ait 30 binin üstünde fotoğraf çekmiştir. Üretim pratiğini ve araştırmacı kimliğini oluşturan bu süreç, Burhan Doğançay'ı bir fotoğraf sanatçısı olarak da geliştirmiştir. 2000'lerin başlarında kendi sanat üretimlerinden elde ettiği gelirlerle

Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olan Doğançay Müzesi'ni kurmuştur. Böyle önemli bir adım atarak sanat piyasasındaki yerini sonsuza dek sağlamlaştırmıştır. Tüm dünyada ve Türkiye'de sayısız sergi ve etkinliğe imza atan Doğançay, ölümünden bir yıl önce 2012 yılında 1960'lardan günümüze kadar uzanan çalışmalarını '*Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı: Burhan Doğançay Retrospektifi*' adıyla İstanbul Modern'de sergilemiştir. Retrospektif mantığında kurgulanan sergi, Burhan Doğançay'ın kent duvarlarıyla olan ilişkisini geniş bir perspektifle izleyiciye sunmuştur.



Resim 18. Burhan Doğançay Doğançay Müzesinde, 2010 (Fotoğraf : Bergin Azer, Doğançay Müzesi Direktörü)

3.1.1. Burhan Doğançay'ın Gözünden Duvar

İnsan varlığının olduğu her yerde duvarların da var olduğunu belirten Doğançay, duvarları en önemli iletişim ve ifade araçlarından biri olarak görür (İclal, 2017). Sanat tarihindeki ilk resimler olarak bilinen eserlerin ilk defa mağara duvarlarına işlendiğini, sanatı hayatımıza kazandıran en büyük etkenin duvarlar olduğunu belirtir. Duvarları

her şeyin başlangıcı ve tanığı olarak görür (Doğançay, 1982, s. 15). New York'a iş sebebiyle gitmesinin ardından farklı coğrafyalara ait duvarları gözlemlene fırsatı yakalayan Doğançay' duvarlara olan büyük ilgisinin nedenini şu sözlerle açıklar; "Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulunduğumuz yazın ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile, felsefi ve siyasal sloganları ile, çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. Benim bu duvarları tanıtmam yalnızca estetik ve belgeseldir; yaptığım seçimler herhangi bir ideolojik ya da politik mesaj taşımamaktadır." (Doğançay, 1982, s. 16)

Doğançay, duvarların en etkili iletişim aracı olduğunu, küçük çocukların sezgisel olarak duvar boyama eylemleri üzerinden açıklar. Genellikle büyük boyutlu yüzeylere sahip duvarların insanda içindekileri dökme isteği uyandırdığını, özgürlük ve rahatlık gibi hisleri meydana getirdiğini düşünür. Bu yüzden duvarlar, insanların his, duyu, düşünce ve reflekslerinin doğurduğu üretimlerdir.

Doğançay, bireysel olgular bağlamında okunabilen duvarların, toplumsal olanaklarının da olduğu kanısındadır. Duvarları, toplumu birebir yansıtan aynalar olarak görür. Doğançay bu konu hakkında; "Her sanatçı duvarlarla ilgilenir, çünkü onlar toplumumuzun aynası ve parçasıdır" (İclal, 2017)' der. Toplumun yönetim biçimi ve siyasal konumu da duvarları doğrudan etkiler. Bu nedenle özgürlük kavramı duvarların akıbeti açısından oldukça belirleyici bir faktördür. "Diktatörlükle ya da askeri rejimlerle yönetilen memleketlerde duvarlar bomboş, tertemizdir. Demokrasinin kendini hissettirdiği ülkelerde, mesela Fransa'da Belçika'da ise duvarlar rengarenktir, özgürdür, harikadır. Doğal bir sergi alanıdır" (Elbaşı, 2012). Yine duvarlar bölgesel farklılıklar nedeniyle de değişiklikler gösterir. Neredeyse Türkiye'nin her bölgesinde araştırmalar yapan Doğançay, bazı şehirlerin elit kesimlerinde sokak yazılarının ve grafitilerin bulunmadığını fakat arka mahallelere

doğru indiğimizde bunun değişkenlik gösterdiğini gözlemlemiştir. Bu yüzden eserlerinde görülen duvarların çoğunluğunu ‘ghetto’ olarak tanımlanan, şehrin azınlığının ve alt tabakasının yaşadığı bölgelerin duvarları oluşturur. (Resim 19.) Böylelikle bu kesimde yaşayan insanların yaşanmışlıklarının daha güçlü olduğunu ve duygularını doğrudan ifade etme ihtiyaı duyduklarını çıkarırız. ‘‘Nişantaşı’nda duvar yazısına rastlamazsınız, demek ki orada oturanların fikirlerini duvarlara yazarak ifade etmeye ihtiyaı yok. Dolapdere’de ise tam aksi. 70’lerde bu şehrin duvarlarında bir santimetrekare boş yer bulamazdınız.’’ (Börekçi, 2013)



Resim 19. Burhan Doğançay, Esprit For Sale, Karışık Teknik/ Enstalasyon, 2009

Doğançay’ın sanatındaki en önemli olgu haline gelen duvarlar, aynı zamanda sanatçının en önemli ilham kaynağıdır da. Hayatının büyük bir kısmını duvarları fotoğraflayıp, onlar üzerinde incelemeler yapmakla geçiren sanatçı, duvarları sanat pratiğinde bir çıkış noktası olarak görür. Ele aldığı duvarlardaki imgeler politik, siyasal, sosyolojik, ekonomik ve ideolojik unsurlar taşır. (Resim 19.) Fakat Doğançay bunu kasıtlı olarak yapmaz. Çünkü sanatçı, resimlerini belgesel olarak tanımlar. Olanı olduğu gibi aktarmak, eserlerle aramızda realist bir diyalog kurabilmeyi sağlamak, idealleri arasındadır.

"Duvarlar zamanın akışının belgeleridir, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimi yansıtır, aynı zamanda doğa güçlerinin saldırılarına ve insanların bıraktıkları izlere tanıklık ederler. Kent duvarlarını insan deneyiminin anıtları yapan ve zamanımızın bir arşivi haline getiren de budur." (Giboire, 2012, s. 32)

Belgesel niteliği taşıyan Doğançay eserleri, zaman kavramının geçiciliğini ve zamanın değiştirdiği şeyleri net bir şekilde gözler önüne serer. 50 yılı aşkın süredir duvarlar üzerine çalışan sanatçı, zaman ilerleyip teknolojik gelişmeler kendini gösterdikçe kent duvarlarının temizlendiğini; insanların özgürlüklerini bilgisayar ve cep telefonlarına hapsedtiğini vurgular. "Bir dönem gençliğin kendini ifade edebilme alanıydı duvarlar. Şimdi bakıyoruz artık gençlerin arabaları, sevgilileri ve bilgisayarları var. Duvarlara bir şey yazacak vakit kalmıyor. Biz okuldan çıkar, yürüyerek kahveye giderdik. Bir şeye kızdığında insanlar bunu duvarlara yazardı. Halen ekonomik anlamda az gelişmiş ülkelerde bu geleneğin devam ettiğini de görebilirsiniz." (Büyüktalaş, 2012) "Şimdi duvarlar tertemiz. Çünkü her gencin bilgisayarı var. Yazacaklarını buralara yazıyorlar. 1970'li yıllarda İstanbul'da bir santimetrekare yer yoktu duvarlarda. Politik mesajlarla doluydu. Şimdi duvarlarda yazan tek şey "Buraya çöp dökmeyin!" (Ateş, 2015)

3.1.2. Burhan Doğançay Kolajlarının Biçimsel Tahlili

Burhan Doğançay, çalışmalarının büyük bir kısmını kolaj, akrilik, dekolaj ve fümaj teknikleriyle oluşturur. Sanatçının son dönem işlerinde görülen hazır ve buluntu nesne de üretim pratikleri arasında yerini almıştır. 'Karışık Teknik' tabiri Burhan Doğançay'ın eserleri için en doğru kullanımdır. Duvar fotoğraflarının yeniden üretimi

mantığında ilerleyen işlerinde duvar üzerindeki çizikler, boya darbeleri, poster parçaları, afiş kalıntıları ve tüm bunların arasındaki o armoni ve devinim Doğançay'ın eserleri için görsel ve düşünsel unsurlardır. (Resim 20.) Duvar teması kendini sürekli tekrarlayan kısır bir döngü gibi görünse de alt metin, teknik, boyut, malzeme ve biçim farklılıklarıyla Doğançay'ın eserlerinin içeriği zenginlik ve çeşitlilik kazanmıştır. Bununla beraber yıllar geçtikçe Doğançay'ın bu konu hakkında ısrarı ve disiplini, eserlerinin olgunlaşmasına ve sağlam bir alt yapıya oturmasına sebebiyet vermiştir.

Duvarlarda rastlantısal olarak oluşan izleri soyut bir resim olarak algılayan Doğançay, ilk dönem çalışmalarını sokakta doğa olayları ve insan faktörü sonucu oluşan lekelerle, izlere ve kalıntılara yöneltmiştir. Doğançay bu durumu;

"Küçük bir duvar gördüm ve hayatımda karşıma çıkan en güzel soyut resim olduğunu düşündüm. Üzerinde bir afişin kalıntıları vardı. Üzerindeki küçük gölgelerle duvarın kendisi de başka türlü bir doku kazanmıştı. Rengi ağırlıklı olarak turuncuydu, biraz mavi, yeşil ve kahverengi de vardı. Ayrıca yağmur ve çamur izleri de göze çarpıyordu." (Giboire, 2012, s. 34)

cümleleriyle anlatmıştır. *Doğançay'ın* "Doğal koşulların etkilediği, doğanın bizzat resmettiği ve rastlantısal güzelliği için seçilen soyut dışavurumculuk." (Giboire, 2012, s. 35) olarak tanımladığı bu sanat pratiği, karışık teknik ve kolaj tekniğini ile kendine yeni bir ifade biçimi yaratmıştır. Tüm dünyayı gezerek biriktirdiği bu duvar görsellerinde, farklı farklı ülkelerin kültürlerine ve toplumsal belleklerine ait kalıplaşmış öğeler barındırır. (Resim 20.) Çeşitli coğrafyalara ait siyasal/politik sloganlar, popüler kültür ikonları ve semboller çalışmalarının içinde eleştirel bir şekilde yer alır. "Sanatçı için bilgi ve dışavurumun paylaşım platformu olan duvarlar, yerleşik kültürün günah çıkarma odaları işlevini görüyor. Bu duvarlar, sloganların çarpıştığı politik bir karşılaşma sahası, aşıkların içini döktüğü mahrem bir yüzey, sinema afişlerinin tabakalaştığı bir fresk veya şiddetin, erotizmin ve yalnızlığın her

türlü sembolüyle yüklü karışık bir sosyal ağ görevi görüyor. Doğançay, yazma, karalama, sorumsuzca ve gönlünce takılma, sistemin dönüşümü için mücadele etme, gerçekliği manipüle etme, ötekini tavlama, iktidarın görünmeyen kollarını ifşa etme gibi sonsuz bir işlerliğin mekanı olan duvarları bir antropolog edasıyla inceliyor ve onlardan yeni gerçeklikler kurguluyor" (Çalikoğlu, 2012, s. 25)



Resim 20. Burhan Doğançay, Life is a Traffic Jam, Karışık Teknik, 2000

Kent duvarları, o duvarların arkasındaki yaşamışlık ve birikim, Burhan Doğançay'ın hayatında her daim önemli bir yer edinmiştir. Sanat pratiğinde büyük bir yol almasında, tüm dünya tarafından tanınan bir ressam haline gelmesinde, kendine ait bir müze oluşturmasında şehir şehir gezdiği duvarların payı çok büyüktür. Belgeselci, antropolog ve fotoğrafçı gibi kimliklere bürünmesine sebebiyet veren kent duvarları, Doğançay'ın sanatında ana problem ve tema olarak var olmuştur. Doğançay bu duvarlar üzerinden neredeyse tüm dünya ülkelerinin alt kimliklerine ve tabakalarına inme fırsatı yakalamıştır. Böylelikle ülkelerin kültürünü, gündelik hayatını, toplumsal kimliğini, yönetim biçimini, ekonomik ve sosyo-politik konumunu ürettiği eserler üzerinden incelemiştir. Dünya insanının defterlerden çok duvarlara içini döktüğünü düşünen Doğançay, 'Duvarların Ressamı' ünvanıyla sanat tarihinde sarsılmaz bir yere sahiptir.

3.2. Özdemir Altan'ın Kolaajlarına Günümüzden Bir Bakış

8 Ağustos 1931 yılında Giresun'da doğan Özdemir Altan, sanat hayatına orta öğrenimi sırasında Kayseri Halkevi'nde resim dersleri alarak başlamıştır. Ressam Halit Doral'ın yanında çalışan Altan, 1956 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. Sanat hayatında önemli emekleri olan Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer'in öğrencisi olmuştur. 1961 yılına gelindiğinde ise Akademi'de Resim Bölümü asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. Resim Bölümü asistanlığı yaptığı sıralarda birçok etkinlik ve sergiye katılan Altan, 1966'da Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin "Yılın Genç Ressamı" ödülünü almıştır.

Sanat hayatı boyunca sürekli değişime ve yeniliklere açık olan Özdemir Altan'ın resimleri farklı dönemler üzerinden açıklanmıştır. Gülşen Ağyürek, Çağdaş Sanat söylemini Türkiye'de ilk kullanan sanatçılardan olan Özdemir Altan'ın resim serüveni hakkında şunları söylemiştir:

“İlk dönem resimlerinde Uzakdoğu sanatına ve arkaik sanata yönelerek figüratif bir anlatımcılığı temel alan Özdemir Altan, daha sonra Anadolu mitolojisinin evrensel konularından hareket ederek çağdaş bireşimci görüşü benimsedi ve bu doğrultuda bir dizi resim yaptı. Figürü, leke ve benek anlayışı içinde eriterek, soyutlayıcı bir bakış açısını kişisel eğilimleriyle geliştirdiği bu çalışmalarında, özgün bir resim beğenisinin sınırlarını zorladığı görülür. Aşağı yukarı 1970 yıllarının başlarına kadar uzanan bu dönem, fotoğraf gerçekçiliğinin mekanik biçim ve kompozisyon araştırmalarıyla daha çözümsel bir doğrultuda ele alındığı son dönem resimlerine bağlanır.” (Gülşen Ağyürek, Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, 2011)



Resim 21. Özdemir Altan, Sanatçı Atölyesinden,2014 (Fotoğraf : Ekol Sanat Galerisi)

3.2.1. Özdemir Altan'ın Kolaj ve Üç Boyutlular Dönemi

1984 yılından itibaren *Kolaj ve Üç Boyutlular* adını verdiği dönemine geçen Özdemir Altan, Dadaist sanatçılar gibi günlük nesnelere rastlantısal bir biçimde resim yüzeyine dahil etmeye başlamıştır. Eşya, oyuncak, atık malzeme vb, üç boyutlu malzemeleri kullanarak resmine derinlik ve espas duygusunu katmıştır (Yaşar, 2007, s. 2). Bu materyalleri iki boyutlu yüzey üzerinde yeniden anlamlandırmaya çalışan sanatçı, döneminin ilk assemblajlarını oluşturmuştur. Birbirinden tamamen bağımsız gündelik nesnelere boya ile bir araya getiren Altan, resmi oluşturan temel unsurlara karşı provokatör bir duruş sergilemiştir. Soyut bir dille ürettiği büyük ölçekli işlerinde tuvalin kendisini de resmin bir parçası olarak görmüştür ve kompozisyonlarına dahil etmiştir. Aynı zamanda, Kolaj ve Üç Boyutlular dönemi dışında da kolaja az da olsa yer vermiştir. Gerçekçi Dönem olarak adlandırılan zaman diliminde, yağlıboya resimlerinin temelini meydana getiren eskizlerini, fotoğraflardan, dergilerden oluşturduğu kolajlarla yapmıştır (Güneş, 2013, s. 101). (Resim 22.)



Resim 22. Özdemir Altan, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Marufle (Karışık Teknik Kolaj) 71x100 cm, 1990 (Fotoğraf : Türker Art)

Sanatını birbirinden farklı ve bağımsız mantık sistemleri üzerinden açıklayan Altan, bir araya gelen farklılıkların uyuşmazlığını kavram olarak netleştirmek istediği için 1988 ve 1992 yılları arasında Rastlantısal Buluşma yöntemini bulmuştur. Günümüz Türk resminde ve soyut sanatta “Espas” (derinlik-boşluk-mekân) konusunda da önemli emekleri olan Özdemir Altan, Espas ve kolajın birlikteliği hakkında şunları söylemiştir:

“1984 yılından bu yana çalışmalarım da farklı maddeleri bir araya getirirken, onların arasındaki yapı farklılığının yarattığı çelişkileri, bir uyuşmazlık sonucu doğan farklı konular için uyguluyordum. Yan yana gelmiş boya tuşları ile bir insan fotoğrafı aynı yüzeyde durmaz. Bu farklı maddelerin sayısını artırdıkça espasta Hoffmann’ın dediği gibi “git-gel” başlar. İlk uygulama 1988 yılında çok sayıda öğrencinin birbirinden bağımsız olarak yapıp getirdikleri sanat objeleri ve resimleri, benim hazırladığım yüzeyde bir gün boyunca birleştirmekle başladı. Ben ve on beş genç sanatçı bir yüzeyin boşluğunda, yarı rastlantısal buluşuyorduk. Ancak bu Rauschenberg’in

yaptığından pek farklı bir şey değildi.” (Yavuz Kaynar, Antik Dekor Sayı 22, s:136-137)



Resim 23. Özdemir Altan, İsimlessiz, Karışık Teknik Kolaj, 45x55 cm, 2019

(Fotoğraf: Galeri Ark)

3.2.2. Özdemir Altan ve Günümüz Kolajı

Özdemir Altan günümüze doğru gelindiğinde kolaj üretmeye ve üzerine düşünceler geliştirmeye yeniden başlamıştır. 2014’ten bu yana ‘Yeni Dönem’ olarak nitelendirilen son dönem eserlerinde görüldüğü gibi birbirinden farklı tüm duygu, düşünce ve buna bağlı olarak kullandığı materyallerle sanatını başka boyutlara taşımıştır (Galeri Ark, 2019, s. 2). Türkiye’deki güncel sanatın ve Avangard düşüncenin zaman içindeki gelişimine ön ayak olan Altan, 2019 yılının kasım ayında Galeri Ark’ta son dönem eserlerini sergilediği ‘Kolajlar’ adında bir sergi açmıştır. Sergide sanatçının daha önce hiçbir yerde sergilenmemiş kolaj çalışmaları da yer almıştır. Kendine özgü kompozisyonlarıyla tanınan sanatçı, sergideki işlerinde genellikle bağlamından kopmuş tanımsız mekanları ve mimari öğeleri blok halindeki

renk lekeleriyle bir arada harmanlamıştır. (Resim 23.) Özgün baskı tekniklerini de devreye soktuğu karışık teknik kolajlarında renk, form ve doku gibi resim öğelerini birbirlerine kontrast oluşturacak şekilde yüzeye yaymıştır. (Resim 24.)



Resim 24. Özdemir Altan, İsimlessiz, Karışık Teknik Kolaj, 45x55 cm, 2006

(Fotoğraf : Galeri Ark, 2019)

3.3. Bahar Kocaman'ın Kolajlarında Figüratif Soyutlama

1961 Edirne doğumlu sanatçı Bahar Kocaman, 1983'te Mimar Sinan Üniversitesi Yüksek Resim Bölümü Prof. Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun olmuştur. 1998'de sanatta yeterliliğini tamamladıktan sonra 2003 yılına kadar MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde çalışmıştır. Devam eden yıllarda Kocaeli Üniversitesi'nde yardımcı doçent olarak görev yaparak akademik kariyerine başlamıştır. Sanatçı akademik kariyerine Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyeliği yaparak devam etmektedir. Kocaman, yurtiçi ve yurtdışında bugüne kadar 15'ten kişisel sergi açıp birçok karma sergiye katılmıştır.



Resim 25. Bahar Kocaman, Karşılaşmalar Sergisinden, Deniz Müzesi Galerisi, 1996

(Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)

3.3.1. Bahar Kocaman ve Figüratif Soyutlama

Bahar Kocaman, sanat üretimine figüratif soyutlamalarla başlamıştır. İlk figür soyutlamasını ise 1982 – 1983 yılları arasında akademide son sınıf öğrencisiyken yapmıştır (Birdevrim, 2007). Akademi’de eğitim aldığı bu dönem, resmin temel problemlerini benimsediği ve sanat anlayışını şekillendirdiği bir süreç olmuştur. Sanatçı, kendi üslubunu oluşturduğu bu dönemde tamamen figüre odaklanmıştır. Figürle beraber aynı zamanda form ve renk duyarlılığı da resimlerinin tamamlayıcı unsurları olmuştur. Kocaman, uzun yıllar figürü çizgisel olarak irdeledikten ve istediği hakimiyeti elde ettikten sonra farklı arayışlar içine girmiştir. Bu yöneldiği farklı arayış biçimleri onu doğrudan soyutlamaya buluşturmuştur. Bahar Kocaman, soyutlamaya geçtiği bu süreç hakkında şunları söylemiştir:

“Uzun süre irdelediğim figürün desen hakimiyeti, son dönemde farklı yorum çabasıyla kendiliğinden bir soyutlamaya götürdü beni. Bu çalışma biçiminin, figürün hareketini birkaç fırça darbesiyle bütün olarak görme şekli ve tavrının mizacımla örtüştüğünü fark ettim ve çok rahat bir şekilde çıkan seri figür

soyutlamalarıyla bu sorunun üzerine gitmeye karar verdim. Amacım, ufak boyutlarda yaptığım soyutlamaları büyük tuvalerde gerçekleştirebilmektir. Boyut büyüyünce soyutlamada istediğim çarpıcı etkiyi vermek, tek seansta tuvale ve figüre hakim olabilmek kolay değildi. Ama inandığınız, benimsediğiniz yolda kararlı mücadele, sizi varmak isteğiniz noktaya ulaştırıyor ve daha da ileri götürmenizin ipuçlarını yakalamanızı sağlıyor.1983'ten bu yana, geçen süre içinde kendi içinde geçirdiği farklı dönemlerle soyutlama, benim, resim dilim olmaya devam ediyor.” (Aydan Birdevrim & Bahar Kocaman, Dergi Havuz, 2007, s. 2)

Bahar Kocaman'ın eserlerindeki soyut dil daimi olarak var olsa da dönemlere göre değişimler göstermiştir. Dönemsel olarak yaşamın getirdiği etkileşim ve değişimin sanatına farklı şekilde yansıdığını söyleyen sanatçı, 1987'deki ilk kişisel sergisini oluşum sergisi olarak nitelendirmiştir (Birdevrim, 2007, s. 1). 1991 yılından sonra Ekspresyonist (Dışavurumcu) tavrıyla ilgilenmeye başlayan sanatçı, lekesel figür soyutlamalarına dair yeni olanaklar üzerine düşünmeye başlamıştır. Daha sonra ise rengin ön planda olduğu hareket halindeki kompozisyonlar resimlerinin ana hatlarını oluşturmuştur. (Resim 26-27.) Renkle bereber doku arayışını da sanatsal pratiğine katan Kocaman, bu dönemlerde ilk kolaj çalışmalarını oluşturmaya başlamıştır.



Resim 26-27. Bahar Kocaman, İsimlessiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 27.5 x 20 cm, 1987- 1990

(Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)

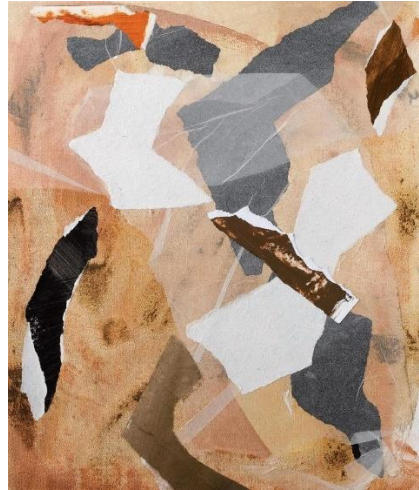
3.3.2. Bahar Kocaman'ın Kolajlarında Kağıdın Kullanımı

Bahar Kocaman, çoğunlukla resimlerine hakim olan form ve renkleri bu sefer kağıt kullanarak elde etmiştir (Resim 26-27). Kağıdı koparıp yırtarak, yapıştırarak ve boyalarla katmanlandırarak yüzey üzerinde yeni arayışlara yönelmiştir. Böylelikle figüratif soyutlamalarını sadece boyayla sınırlandırmamış, farklı materyaller üzerinden de irdelemiştir. 1980'li yıllardan itibaren kolajı kısmen kullanan sanatçı, son dönem eserlerinde tamamen kolaj tarzında çalışmıştır. Kolaj tekniğini eserlerine adapte etme ve boyayla beraber kullanma konusunda ise şunları söylemiştir:

‘‘Aslında son zamanlarda sıklıkla kullandığım kolaj tekniğini, 1980'li yıllardan bu yana zaman zaman resmime dahil ediyorum. Soyutlama yaparken ortaya koyduğum anlık (spontane) tavırla, koparıp yırtarak oluşturduğum kolaj yönteminin örtüştüğünü düşünüyorum. İri renk lekeleriyle yaptığım figür soyutlamalarını, bu defa kağıtları kopararak elde ediyorum. Her iki yöntem de rastlantısallığa açık, dönüştürülmeye uygun ipuçları veren bir mantık içeriyor.

Bu nedenle boya ve kolajı birlikte kullanmayı çok seviyorum.” (Aydan Birdevrim & Bahar Kocaman, Dergi Havuz, 2007)

Rastlantısallığın sanatsal tavrında önemli rol oynadığını düşünen Bahar Kocaman, kolajı ilk olarak küçük ebatlı çalışıp daha sonra büyük tuvalere aktarmıştır. 2006 yılında ise ilk kez resimlerinin boyutunda kolaj eserler ortaya çıkarmıştır (Resim 27.) Sanatçının bu dönemde üretmiş olduğu kolajlarda, blok halindeki geniş lekelerin yerini rastlantısal bir biçimde yırtılmış kağıtlar almıştır. Bu yırtık kağıtlar, açık ve koyu kontrast yaratacak biçiminde tuval yüzeyinin boşluğuna yayılmıştır. (Resim 28.) Lekeler arasındaki renk/ışık ritmi, parçaların yüzey üzerinde katmanlaşmasıyla kırılan ışığın gölgelerle tonlayarak açığa çıkardığı renklerin aksak ritmine dönüşmüştür (Uçkan, 2006, s. 2).



Resim 28. Bahar Kocaman, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 50 x 70 cm, 2006
(Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)

Bahar Kocaman'ın bu eserlerinde yırtarak oluşturduğu kağıt formları, geçmişte kullanmış olduğu fırça darbelerini hatırlatmıştır. Yırtma ve koparma eylemi sonucunda açığa çıkan leke halindeki kağıt parçaları, arada kullanılan şeffaf kağıtlarla uyumlu bir kontrast yakalamışlardır. (Resim 29.) Birbirini ritmik bir şekilde takip eden

bu yırtık kağıtlar, hareket halinde olan figürlerin ana hatlarını oluşturmuştur. Ana hatların dışında kalan, tuvalin kendi dokusunu da hissedebildiğimiz boşluk ise resme derinlik kazandırmıştır. Espas niteliği kazanan yüzey, eşzamanlı yakınlık/uzaklık algısıyla ve aynı anda içeri ve dışarı hareket eden formların hareketiyle resimlerdeki boşluğu karşılamıştır (Uçkan, 2006, s. 2). Hareket halindeki formların birbiriyle olan ilişkisi sonucu oluşan figürler de, aksak bir ritim eşliğinde kendi ifade alanlarını yaratmışlardır.



Resim 29. Bahar Kocaman, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 50 x 70 cm, 2006
(Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)

Sanat hayatı boyunca figüratif soyutlamalarla ilgilenen Bahar Kocaman, son dönem eserlerinde kullandığı kolajı, sanatsal üretimini ve bakış açısını zenginleştiren bir unsur olarak görmüştür. Kolajın pratik ve hızlı sonuç veriyor oluşu, sanatçının leke, ritim ve boşluk yardımıyla oluşturduğu rastlantısal ifadeyi daha rahat kontrol etmesini sağlamıştır. Bahar Kocaman için kolaj, soyut sanatta yeni bir ifade aradığı ve tuval resminde çıkmaza girdiği zamanlarda yol gösterici olmuştur (Birdevrim, 2007). Genellikle klasik soyut üslupta eserler üreten Kocaman, kolajı sanatsal pratiğine dahil ederek güncel sanata yakınlaşmış ve kendini devamlı yenilemiştir.

IV. BÖLÜM

GÜNCEL SANAT VE KOLAJ

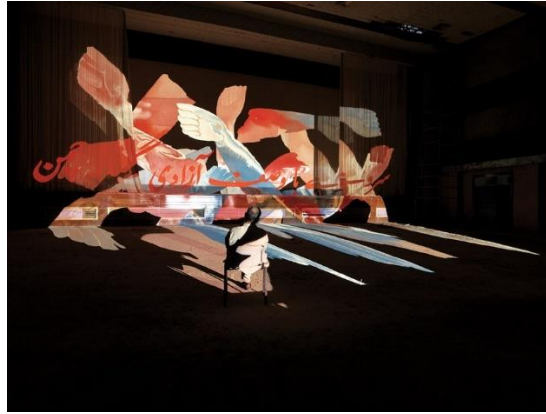
Günümüzde yaşanan ekonomik, politik ve kültürel değişimler, sanat dünyasını da derinden etkilemiş ve günden güne yeniden şekillenmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda dijital çağın hızla değişim ve gelişim göstermesi, günümüz sanatının geleceğini belirlemiştir. Tüm sanat alanları ve pratikleri gibi kolaj da bu durumdan oldukça etkilenmiş ve kendini yeniden inşa ederek günümüze ayak uydurmuştur. Kolajın yaşadığımız çağ ile olan ilişkisi hakkında New York'ta yaşayan ve kolajın güncel sanat piyasasındaki temsiline odaklanan galeri sahibi Pavel Zoubok şu ifadeleri kullanmıştır:

“Sadece dijital çağın içinde değil, çok kültürlülük çağında da yaşıyoruz. Her gün yeni disiplinlerarası teorilerin üretildiği ve bu alanda çalışmaların yapıldığı bir sürecin içinden geçiyoruz. Günümüzde doğal olarak en ufak bir refleksimizin ve fonksiyonumuzun kolajla ve onu yeniden üretmekle ilgili olduğunu düşünüyorum.” (Michele Chan, What Is... Collage ?, 2015, s. 1).

Sosyal medya kullanımının gün geçtikçe artmasıyla beraber yeni medya araçları çoğalmış ve kolaj kendini yeniden keşfetmiştir. Gün içinde karşılaşmak zorunda bırakıldığımız görüntü yığını, kolajın katmanlı yapısına yeni bir anlam olanağı kazandırmıştır. Yeni olanaklarla beraber görsel çeşitliliğinin artması ve kitle çoğaltma teknolojilerinin son sürat gelişim göstermesi, yeni kolaj yöntemlerinin gelişmesini sağlamıştır (Chan, 2015, s. 2). Daha önce bahsi bile geçmeyen bu teknolojik imkanlar, geleneksel tavırda çalışan sanatçıların eserlerinde dijital öğeleri kullanmasını tetiklemiştir. (Resim 30.) Dijital ortamda kolaj üretmeyen bir sanatçı bile işini

kolaylaştırmak ve üretim sürecini hızlandırmak için yeni olanakları kullanmaya başlamıştır. Son dönemdeki kolajı hepimizin deneyimlediği, insanların, kültürlerin ve duyguların çılgın ve içten çarpışması olarak tanımlayan sanatçı Charles Wilkin, geleneksel olan yöntemlerin ve dijital ortamın aynı anda kullanılmasıyla alakalı şunları söylemiştir :

“Dijital olarak çalışmak, kolajı her açıdan görebilmemizi ve deneyimlememizi sağlar. Yakın zamana kadar, kağıt ve dijital kolaj üzerine çalışan sanatçılar arasında keskin bir çizgi var gibi görünüyordu, fakat son zamanlarda ikisini bir arada kullanan daha fazla sanatçı görüyorum, bu harika! Çünkü kolajın geçmişine bakıldığında her zaman teknolojiyi kucaklayan bir araç olduğunu görürüz. Örnek verecek olursam 1970 ve 1980'lerin Punk Rock el ilanları bir Xerox makinesi olmadan şimdi nerede olurdu? Kısacası benim açımdan hem el işi hem de dijital teknolojinin harmanı, günümüz şartlarının gerektirdiği doğal bir evrim gibi görünüyor.”
(Hrag Vartanian, What’s New With Collage ?, 2011)



Resim 30. Shahzia Sikander, The Cypress, Despite It’s Freedom, Remains Captive

To The Garden, Video Kolaj (Dijital Projeksiyon İle Yansıtma), Khorfakkan Sinema, Sharjah, 2012 (Fotoğraf : Sanatçı Ve Sharjah Sanat Vakfı İzniyle)

Günümüz sanatındaki kolaj, görsel olarak sanat tarihinde belirleyici etkileri olan Kübizm, Dadaizm, Pop Art ve Sürrealizm gibi akımları referans almıştır. İçerik olarak ise kavramsal sanattan ve güncel olana dair problemlerden beslenmiştir. Görsel ve içeriğin birleşiminden ise melez bir yapıya sahip olan güncel kolaj meydana gelmiştir. Günümüzü etkili bir şekilde yorumlayan kolaj, farklı bakış açıları ve kültürel geçmişlere sahip sanatçılar tarafından gizemli bir ortaklık hissini yakalayabildiğimiz bir ifade aracı olmuştur. Eserlerinde kolajı kullanan sanatçılar, geçmişle bugünü birleştiren, bizi insan yapan şeyleri ortaya koyan evrensel anlatıları ve temaları yeniden dönüştürmüşlerdir (Wilkin, 2011). Doğası gereği siyasi ve kültürel hareketlerden etkilenen kolaj, günümüzde de bu tavrından bir şey kaybetmemiş ve tarihsel birikimiyle beraber güncel olana yeni bir yorum getirmiştir.

4.1. Kentsel Dönüşümün Kıyısında Bir Dil: Jazoo Yang

1979 Güney Kore doğumlu olan Jazoo Yang, çalışmalarını Almanya'nın kültür başkenti olan Berlin'de sürdürmektedir. Sanatla ilgilenmeye Kore'de bağımsız müzik, çizgi roman ve sanat üzerine online yayınlar gerçekleştiren bir dergiyle başlamıştır. Çalıştığı atölyenin alan olarak küçük olmasından dolayı bir süre sonra sokakta bulunduğu duvarlara resimler yapmaya başlamıştır. Bu nedenle Jazoo Yang'ın sanatsal pratiği hem atölye üretimleri ve kamusal alan/sokak müdahaleleri olarak ikiye ayrılmıştır. Sanatçı son olarak sokak sanatının dünyadaki en önemli etkinliklerinden biri olan Fransız festivali Bien Urban'ın 8. dönemine katılmış ve ülkesi Güney Kore'yi temsil etmiştir.

Kendine özgü sanatsal pratiğiyle zamanın doğasını anlamaya alışan Yang, eserlerinde nostalji kavramına farklı bir perspektiften bakmayı amaçlamıştır. Genellikle karışık teknik olarak adlandırdığı çalışmalarında, kullandığı materyalleri ele aldığı konular ve problemler belirlemiştir. alışmalarının büyük bir odağını ise Güney Kore'deki kentsel dönüşüm, konut problemleri, yolsuzluk ve ekonomik kriz gibi günümüze ait konular oluşturmuştur Jazoo Yang çalışmalarıyla, kendimiz ve yaşadığımız alanlar arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Kendini kentsel müdahale santısı olarak tanımlayan Yang, 2016 yılında üretmeye başladığı ve Materyaller adını verdiği serilerinde, Güney Kore'deki konutların tek tek yenilenmesiyle yerel halkının evlerini terk etmek zorunda kalmasını son derece yalın ve etkili bir şekilde işlemiştir.



Resim 31. Jazoo Yang, 1-1, Sokaktan Bulunmuş Kalıntılar (Epoksi Boya ve Ahşap), 16x22 cm, 2017

Jazoo Yang, Motgol ky gibi Güney Kore'nin son sürat kentleşmesini kaldıramayan ve çağa ayak uydurmak zorunda kalan yerel halkın yaşadığı kesimlere ziyaretler gerçekleştirmiştir. Bu ziyaretler sırasında yıkılmak üzere olan ve kentsel dönüşüme kurban giden evlerin dış cephelerinden kalıntılar toplamaya başlamıştır. Sokakta bulunan bir binanın dökülmek üzere olan duvarlarından kalıntılar, iç mekanda yer alan bir duvar kağının naif desenleri ve yıkılmış bir yön tabelasının kırık bir

parçası gibi sokağın geçmişine, yaşanmışlıklarına ait bu bulgular, Jazoo Yang'ın kolajlarının ana hatlarını oluşturmuştur. (Resim 31- 32.) Tate Modern küratörlerinden Rafael Schacter, Jazoo Yang'ın Materyaller serisi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır ;

“Jazoo Yang'ın Materyaller serilerinde gördüğümüz duvarlara ait kalıntılar, buldukları mekandan kolayca alınabilir şeylerdi. Duvarların yontulmuş kalıntıları, yüzey üzerinde düzleştirilerek üzerlerinde bir boşluk kalmayacak şekilde şeffaf pleksiyle kaplandı. Böylelikle sonsuza dek güvenli bir şekilde korunabilecekti. Bu teknik detayların dışında Yang'ın eserleri, bu duvarlar aracılığıyla geçmişin, geleceğin ve günümüzün nasıl iç içe kaynaştığının birer göstergesidir.” (Rafael Schacter, 2017, s. 34)



Resim 32. Jazoo Yang, Immanence Serisi, Buluntu Duvar Kalıntıları, 24x20 cm

Karışık Teknik Kolaj, 2019

Duvarlardan dökülen katman katman boya tabakaları, sivrisineklerden korunmak için pencerelere takılan sineklik teller, mutfaklarda bulunan zemin fayansları ve eski

dönemlere ait antik nesnelere kalan kırık parçalar, binaların mimari özelliklerine ve döneme dair fikirler verirken aynı zamanda bu evlerin içinde yaşayan insanların ekonomik durumlarına ait birer belge olmuştur. Geçmişin izleri olarak sesiz bir şekilde yitip giden bu parçalar, Jazoo Yang'ın ellerinde yepyeni anlamlar kazanıp adeta birer anıta dönüşmüştür. Sanatçı, geçmişin ve geride kalanın resmini bu duvarlara ait buluntularla oluşturmuştur. Duvar kalıntılarında ve buluntu nesnelere epoksi boyalarla müdahale eden sanatçı, kendine özgü soyut kompozisyonlarına farklı bir derinlik algısı kazandırmıştır. (Resim 33.)



Resim 33. Jazoo Yang, Kompozisyon No.1 (Materyaller Serisi), Buluntu Duvar Kalıntıları, Karışık Teknik Kolaj (Reçina, Ahşap ve Pleksiglas), 2017

Jazoo Yang kendi sanat pratiğinde yeni biçimsel olanaklara yönelirken günümüze ait kentsel problemleri de bizimle yüzleştirmiştir. İnsanların birer kimliğe sahip olduğu gibi binaların ve duvarların da olabileceğini vurgulamıştır. Resim yüzeyine aktarılan sokaktan ve evlerin duvarlarından toplanan buluntu nesnelere, geçmişe, günümüze ve bir şehrin katledilen belleğine bakmak için aktif bir rol oynamışlardır (Schacter, 2017, s. 3). (Resim 34.) Eserlerinin zaman kavramının etrafında şekillendiğini söyleyen sanatçı, kentsel dönüşümü insana ait duygular üzerinde anlamaya çalışmıştır. Özlem

ve nostalji hislerinin zaman geçtikçe güçlenmesi üretimlerini şekillendirmiş ve kendine özgü sanatsal bir anlatım yakalamasını sağlamıştır.



Resim 34. Jazoo Yang, Materials No. 4, Buluntu Duvar Kalıntıları, Karışık Teknik Kolaj, 2016

4.2. Dingin Bir Manzara: Karin Olah'ın Tekstil Kolajları

1977 yılında Charleston'daki küçük bir kasabada doğan Karin Olah, kumaş ve tekstil ürünlerine olan yakınlığı ve ilgisi sebebiyle bu alanlarda eğitim almaya karar vermiştir. Pennsylvania'daki Lancaster PA'de ve Maryland Institute College of Art üniversitelerinde aldığı tekstil ve sanat eğitimlerinin ardından, Manhattan'da Donna Karan, Marc Jacobs ve Ralph Lauren gibi dünyacı ünlü moda tasarımcılarının müşterileriyle beraber küçük bir tekstil stüdyosunda görev almıştır (American Contemporary Art, 2008, s. 97). Yıllar boyunca tekstil ve moda sektöründen geçimini kazanan Olah, zamanla kullandığı materyallerin ifade olanaklarını keşfetmeye başlamıştır. Renklere olan büyük ilgisini ve yakınlığını sadece moda sektöründe harcamaması gerektiğini düşünen sanatçı, çalıştığı dükkandan ve müşteri siparişlerinden arta kalan malzemelerle küçük taslaklar oluşturmaya başlamıştır.

(Resim 35.) Bu küçük çalışmalarıyla adeta kendini bulan Olah, kısa süre içinde şehir gürültüsünden ve stresli iş hayatından sıyrılmak için kaçış planları yapmaya başlamıştır. O sıralarda Charleston'da toplanan bir sanatçı grubunun varlığından haberdar olan Olah, temiz hava, deniz ve masmavi bir gökyüzüyle yeniden buluşmaya hazırlanarak doğduğu yer olan Charleston'a yani köklerine geri dönmüştür.



Resim 35. Karin Olah, Catamara, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 15x15cm, 2009

Charleston'a döndüğünde hiç tereddüt etmeden bir kilisenin arkasında bulunan derme çatma bir binayı stüdyo olarak yeniden düzenlemiştir. Hayatında ilk defa kendine ait bir çalışma alanına sahip olan Olah, hız kesmeden karışık teknik üzerine yeni deneme/yanılma sürecini başlatmıştır. Sanatçı, Charleston Mag ile yaptığı bir söyleşide üretim sürecine başlamasıyla alakalı şu cümleleri kurmuştur;

“Tekstil tasarımı ile uğraştığım dönemlerde kapitone tekniğini çok sıklıkla kullanıyordum. Tasarım sırasında kullanacağım kumaşları ve çeşitli materyalleri karon üzerine iğneleyerek çalışmaya başlıyordum. Bir gün kendi atölyemde çalışırken aklıma karton yerine tuvali yüzey olarak kullanmak geldi.

Ve daha sonrasında tüm fikirlerimi tuval yüzeyi üzerinde aramaya başlamış oldum. Bu da beni düşünce olarak çok rahatlattı ve ileriye taşıdı'' (Karin Olah, Charleston Mag, 2010, s. 2).

Karin Olah, karışık teknik materyaller üzerine denemelerini sürdürdüğü bu süreçte, uzun yıllar boyunca kullanıp kendi sanatsal tavrını oluşturacağı yaratıcı bir tekniği geliştirmiştir. Çok fazla deney yaptıktan sonra, pirinç nişastasının guaj ve akrilik ile birlikte kullanılmasının, kesilmiş parçaları parçalamak için mükemmel bir yapışkanlık ve sertlik dengesi sunduğunu görmüş oldu (Olah., 2010, s. 2). Kendine ait üretim pratikleri ve çıkış noktaları geliştirdikçe sanata olan yakınlığı daha da artan sanatçı, kısa süre içinde Charleston'daki önemli sanatçılar arasında girmeyi başarmıştır.



Resim 36. Karin Olah, Charleston'daki Atölyesinde Manzara Üzerine Çalışırken
(Fotoğraf: Karin Olah Arşivi)

Charleston'daki stüdyosunun yakınında bulunan Güney kıyı manzaralarından ve bu manzaraların gündelik hayata olan yansımından oldukça etkilenen Karin Olah, eserlerinde manzaralara ve bu manzaraları soyutlamaya doğru yönelmiştir (Resim 36.) Şehir haritalarının hayatı bölen geometrik parçaları, sahil şeridinin kendini takip eden inatçı çizgileri, bloklar halinde yeryüzüne dağılan yeşil alanlar ve denizin gökyüzüyle

olan daimi diyalogu Karin Olah'ın kolajlarında soyut öğeleri oluşturmuştur. Yaz aylarını ailesiyle beraber kıyı şeridini gezerek geçiren sanatçı, bu gezdiği yerlerden edindiği izlenimleri de kendi sanatsal tavrıyla harmanlamıştır. (Resim 37-38.) Gerçekleştirdiği bir söyleşi sırasında çalışmalarını "Doğada ve denizde bulunan ama hiçbir ortama sahip olmayan organik hatlara sahip" şeklinde tanımlamış; "Fırça darbelerini ve kumaş katmanlarını malzeme ve rengin odak noktası haline getirebiliyorum." demiştir (Hardaway, 2018, s. 33).



Resim 37. Karin Olah, Blue Pluck, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 18x24cm, 2012

“Çocukluğumun geçtiği fakat çok fazla hatırlamadığım kıyı manzaralarını, yeryüzünü dolduran suyu, gökyüzü katmanlarını, kısacası çevremden edindiğim izlenimlerimi tuvallerimin yüzeyine aktarıyorum. Turkuaz renginin karşılığını veren sular, tabaka halinde hayatımıza dahil olan yeşillik alanlar ve içimizi rahatlatan boşluk algısı, üretimlerime aracılık ediyorlar. Bazı katmanlar boya, bazıları ise kumaş. Kumaş parçalarını pirinç nişastasıyla tuval yüzeyine yapıştırıyorum. Bu işlem oldukça zor ve zaman alıcı. Fakat çıkan sonuç beni oldukça tatmin ediyor ve kafamdaki hedefe ulaştırıyor. Belirli bir mesafeden baktığımızda her resmin rengi ve dokusunda kendine ait bir derinliği vardır. Benim resimlerimdeki derinlik ise kumaşın ipek, pamuk ve

keten dokularından geliyor. Bu kumaş dokularının onlarla birlikte gelen hatıraları da vardır. Hepimizin geçmişiyle bağlantı kurabileceği bir şey''
(Karin Olah, 2012, s. 2).



Resim 38. Karin Olah, Abstract Sketches, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 18x18cm, 2012

Hayatını kazanmaya tekstil sektörü üzerinden başlayan sanatçı, zamanla tekstilin ifade olanaklarını genişleterek sanat alanına yönelmiştir. Sanat kariyerindeki çıkış noktasını mesleği üzerinden bulan Karin Olah, kumaş, iplik, boya ve kâğıt gibi karışık teknik malzemeleri kullanarak kendine özgü bir anlatım yakalamıştır. Güney Amerika'da 'Soyut Kolaj' söyleminin temsilcilerinden olan sanatçının çalışmaları, South Carolina Medical University of Contemporary Carolina Collection, ve Charleston'un Kültürel İşler Dairesi de dahil olmak üzere bir çok özel ve kurumsal koleksiyonda bulunur (Art Bussiness News, 2008, s. 1). Kumaş ve tekstil alanındaki engin bilgisini resim alanında uygulayan sanatçı Karin, kolaj sanatını dünyanın birçok ülkesinde grup ve solo sergi olarak sergileme imkânı bulmuştur.

4.3. Daniel Otero Torres'in Kolaj Heykelleri

1985 yılında Kolombiya'nın başkenti Bogotá'da dünyaya gelen Daniel Otero Torres, 2010 yılında Lyon Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'ndan yüksek lisans derecesinde mezun olmuştur. Paris'te yaşayan ve üreten sanatçı genellikle çalışmalarında, alüminyum ve çelik plakalar üzerine yaptığı siyah beyaz fotoğrafları andıran realist çizimleriyle ideolojinin yeniden inşasına odaklanmıştır. Çizim ve heykel arasında salınan Otero Torres'in origami-vari yapıları daha yakından incelendiğinde, görsellerin, büyük bir emekle, kağıt gibi hafif görünen ama aslen metal yoğunluğunda düz yüzeyler üzerine grafit kalemle çizildiği fark edilir (The Pill, 2019, s. 2). Sanatçı, adeta dijital bir fotoğraf görüntüsünün yerine geçen bu çizimleriyle, fotoğraf-çizim, orijinal-kopya ve izleyici-nesne gibi ikiliklerin arasındaki belirsiz sınırları sanatsal yaklaşımının merkezine almıştır. (Resim 39.)



Resim 39. Daniel Otero Torres, Cartuchos, Çelik üzerine grafit ve renkli kurşun kalem, 96 x 96 x 40 cm, 2019

Resim 40. Daniel Otero Torres, Ella (Detay) (Fotoğraflar: The Pill, Balat, İstanbul)

Çizimin belirli sınırlar içinde hapsolmasını istemeyip onlara yeni ifade alanları açmayı hedefleyen sanatçı, genellikle çelik plakalar üzerine yaptığı işlerine yeni formlar kazandırarak iki boyutlu çizimlerini ‘kolaj heykellere’ uyarlamıştır. Bu kolaj heykeller, güncel sanat pratiklerinde kullanılan mekana özgü yeni yerleştirme biçimleri ve çeşitli ahşap konstrüksiyonların da yardımıyla galeriyi bir tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. (Resim 41.) Alüminyum ve çelik gibi dayanıklı malzemeleri kağıt mantığında kullanan sanatçı, bu plakaları kesip formlarıyla oynayarak ve iç içe geçirip üst üste bindirerek kendine özgü kolajlarını oluşturmuştur. (Resim 40.) Daniel Otero, küratör Sandrine Honliasso’ya verdiği bir mülakatta kendine özgü bu üretim biçimini şu şekilde tanımlamıştır:

“Hayatımı kitaplarda, internette, kütüphanede, arşivlerde ve kısacası her yerde görsel aramakla geçiriyorum. İşlerimde kullanacağım görselleri bulduktan sonra atölyeye gidip elimdeki her şeyi önüme seriyorum. Bir sonraki aşama ise elimdeki görselleri bilgisayar üzerinde kesmeye ve birleştirmeye yani onlardan taslaklar çıkarmaya başlamak oluyor. Daha sonra işlerimin sergilenebilmesi açısından önemli olan bir adım var. Metal heykeller için vektör çizimlerinin gerçekleştirilmesi, yüzeyin hazırlanması ve lazer kesim için hazır hale getirilmesi. Sonra yine bilgisayarda, farklı yerlerden aldığım görüntülerle bir kompozisyon yaratıyorum. Elde edilen görüntüden bir eskiz oluşturuyorum, sonra onu inşa ediyorum. Bu aşamalı ve oldukça uzun bir çalışma süreci.” (Les Monologues, Sandrine Honliasso & Daniel Otero Torres, 2019).



Resim. 41. Daniel Otero Torres, Ella , Cilalı paslanmaz çelik üzerine grafit çizim, 238 × 114 × 2 cm, 2019

(Fotoğraf: The Pill, Balat, İstanbul)

Daniel Otero Torres'in ikinci boyuttan taşır üçüncü boyuta doğru evrilen kolaj heykelleri, illüzyon ve çatışma arasındaki ilişkiyi güç ve kırılganlık üzerinden sorgulamaktadır (Jeune Création Auvergne-Rhône-Alpes, 2014, s. 12). Bu kolaj heykellerde yer alan imajlar, tek bir bireyi ya da nesneyi değil belirli bir kültürel ve tarihi geçmişini temsil etmektedir. Daniel Otero, işlerindeki imajların kullanımına karar verirken birbirinden farklı kaynaklardan yararlanarak geniş bir araştırma sürecinden geçmektedir. Bu kaynaklar eski arşivler ve kitaplardan, güncel gazetelerden buluntu görsellere ya da sanatçının marjinalleştirilmiş veya büyük oranda yok sayılmış, her şeye rağmen yakın tarihte esaslı roller oynamış toplulukları anlamlandırma sürecini yansıtan çevrimiçi kaynaklara kadar uzanır (The Pill, 2019, s. 2).



Resim 42. Daniel Otero Torres, Borrachero, 2019, Alüminyum üzerine kurşun kalem, çelik, naylon , 700 x 310 x 300 cm, 2019
(Fotoğraf: Flax Foundation, Los Angeles)

Çalışmalarında Foucault'nun teorilerinden biri olan Sürveyans (Gözetleme) paranoyasından da ilham alan Daniel Otero, farklı dünyalar ve sınıflar arasındaki sınırlar üzerine düşünmektedir. (Resim 42.) Bu sınırların ortak bir tarihinin olup olmadığını araştırırken aynı zamanda bu ortaklıklar üzerinden kurulan kültürel mirasın önemini vurgulamaktadır. Daniel Otero, bu bağlamdan hareketle İstanbul'daki ilk kişisel sergisinde Köy Enstitüleri üzerine yoğunlaşmıştır. 2019 yılının son aylarında, Balat'ta yer alan The Pill isimli galeride açılan Así Fue (Bir Zamanlar Öyleydi) isimli sergi, sanatçının 1940'ların Türkiye'sinde kırsal kesimleri kalkındırmak amacıyla geliştirilen Köy Enstitüleri üzerine yaptığı araştırmalardan hareketle meydana gelen bir mitolojinin inşası olarak şekillenmiştir (The Pill, 2019, s. 2). Daniel Otero sergisinde, Türkiye'de 1900'lerin ortasında dönemin köylerine öğretmen yetiştirmek ve onların belirli ihtiyaçlarını karşılamak için kurulan Köy Enstitüleri'ni farklı bir bakış açısıyla yorumlamıştır.

4.4. Sergei Sviatchenko Kolajlarında Fotografik İmgenin Yeniden İnşası

1952 yılında Ukrayna'nın Kiev'den sonraki ikinci büyük şehri olan Kharkiv'de dünyaya gelen Sergei Sviatchenko, 1975'te Kharkov Sanat ve Mimarlık

Akademisi'nden mezun oldu. Daha sonra Kiev Ulusal Görsel Sanatlar ve Mimarlık Fakülte'sinde doktorasını tamamlamıştır. Plastik sanatlar üzerine eğitim alan ve genellikle kolaj sanatçısı olarak tanınan Sviatchenko, heykel, mimari, fotoğraf, grafik, video ve enstalasyon disiplinleriyle iç içe olmuştur. Multidisipliner bir sanatçı olarak bilinen sanatçı, sanat üretimine ise Ukraynalı konstrüktivist mimar ve grafik tasarımcı Yakov Georgievich Chernikhov'dan etkilenecek başlamıştır. Özellikle Chernikhov'un 1933 yılında yayınlanan *Architectural Fantasies: 101 Compositions* isimli yazılarından ilham almıştır (Pysanska, 2009). Her ne kadar sanatının ilham kaynağı Sürrealizm ve Konstrüktivizm akımları olsa da, Mimar olan babası Evgenij Sviatchenko Sergei'nin en önemli ilham kaynağı olmuştur. 2000 yılından itibaren tamamen kolaj ve fotomontaja yönelen sanatçı, bu teknikler üzerinden yeni ve özgün bir biçim arayışına girmiştir Birkaç yıl içinde ise kolektif geçmişle kişisel hafızayı, siyasetle popüler kültürü, rüyalarla mantığı ve mimariyle bilimi harmanladığı kendine özgü formları yaratmıştır.

4.4.1. Sergei Sviatchenko Kolajlarında Formun Nedenselliği

Eserlerinin büyük bir kısmında gündelik nesnelere bağlamlarından koparıp kendi süzgecinden geçiren Sviatchenko, bu nesnelere yeniden şekillendirip yalın, tutarlı, keskin ve şiirsel kompozisyonların etkin öğeleri haline getirmiştir. Nesnelere Sviatchenko'nun ellerinde yeniden kazandıkları bu heykelsi formlarla, fotografik düzlem üzerinde kendilerine ifade alanı bulmuştur. Sergei Sviatchenko'nun kolaj üretimleri hakkında detaylı bir Monograf yayınlayan İngiliz yazar Rick Poynor, sanatçının kolajlarını biçimsel olarak açıklarken şu ifadeleri kullanmıştır;

“Sviatchenko'nun müdahalelerinin şiddeti indirgemesi onları farklı kılıyor. Uzun süren “Less” serisine ait kolajlar, şaşırtıcı derecede parlak bir arka

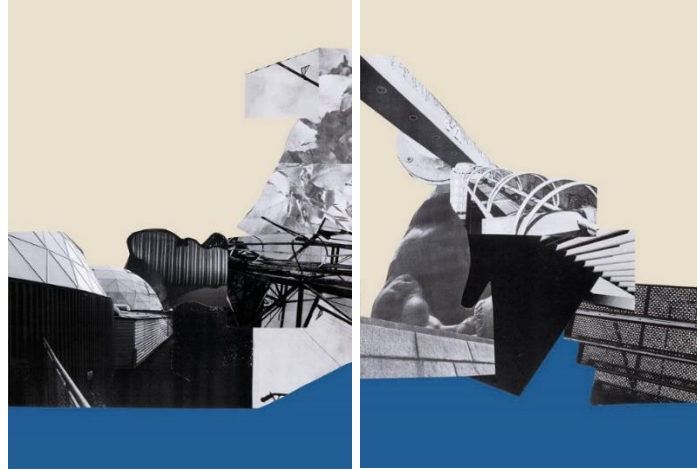
plan üzerinde yüzen yalnızca iki ya da üç elementten oluşur. Kendisiyle çalışmasına izin verdiği parça sayısı ne kadar azsa, eksizyon ve montaj eylemleri o kadar önemli hale gelir. Derinliksiz zeminler, yapılarını ve konum duygularını reddedip heykelsi nesnelere ön plana doğru iter. Sviatchenko'nun fotoğraf üzerinde hızlı bir şekilde yaptığı kesimler, onlara soyutlamadan doğabilecek yeni açısal olasılıklar getirir. Garip bir şekilde yerinden oynamış ve başka dünyalara ait formlar, kendi içlerinde beklenmedik denge unsurları yakalar. Tüm bu formlar türbülanslı görüntü akışında kendilerine yeni yerler bulur'' (Rick Poynor 2014, s. 127).



Resim 43 - 44. Sergei Sviatchenko, Less, Kağıt Kolaj, C-print, Değişken Boyutlar, 2004 - 2008

Rick Poynor'ın da bahsettiği gibi Sergei Sviatchenko'nun "Less" isimli serisindeki baskın renkli arka planlar, yalınlık hissini daha mutlak hale getirmiştir. Tek renkten oluşan steril arka plan, bir süre sonra parçaların yapıştırıldığı yüzey olmaktan çıkıp yapay bir âleme dönüşmüştür. Bu yüzey artık dijital olarak kontrol edilebilen fotografik bir düzlemdir (Poynor, 2014, s. 127). İmgenin dünyadan kopuşu ve kendi bağlamından uzaklaşması, kullanılan formlarla ilişki içine girmiştir. Sviatchenko'nun kolajları izleyiciye, yerinden çıkma, parçalanma ve kayma halini yoğun olarak

hissetirmiştir. (Resim 43-44.) Kolajlarında kullanacağı elementleri ve nesnelere seçerken, yalnızca o anlık ihtiyaç duyduğu parçayı alarak nesnenin geri kalanını işlevsiz bırakmıştır. Nesnenin tümüne hiçbir zaman ilgi duymayan sanatçı, ilk bakışta fotografik düzlemde bir bütün gibi görünen parçaları detaylandırarak kendi özlerine dair referans vermiştir. Bu durum hakkında sanat tarihçisi Poynor şu ifadeleri kullanmıştır; “Nesnelerin özleri hala tanınabilir halde değil, aksine daha radikal olan yeni bir bütünselliği işaret etmektedirler. Garip bir yakınlık içinde birbirine sıkışmış iki veya üç elementten oluşan bu polimorf kolaj, bazen tamamen uygunsuz ve müstehcen olabilir (Poynor, 2014). Örneğin bir kadının uyluk kısmı, Venedik köprüsünün üstündeki yeşillik alandan gökyüzüne doğru çıkar. Yine başka kolajda ise oldukça dingin gibi görünen bir deniz fotoğrafı, negatif ve beyaz bir çıplak figür silüetiyle kesilir. Bir çift pirinç musluk, havza kuşunun büyük gövdesinin önünde parlak sarı arka plana doğru hareket eder. Tüm bu örnekler doğrultusunda Sergei Sviatchenko kolajlarının, üretildiği döneme rağmen Sürrealist etkiler taşıdığı söylenebilir. Farklı bir kolajda ise bir erkeğin iş kıyafeti, özel bir yolcu uçağının üstüne doğru katlanır; Bu kolaj, Alman Sürrealist Max Ernst’in havada asılı duran bir uçaktan iki çıplak kolun filizlendiği *Cinayet Uçağı (1920)*’nın 21. yüzyıldan kalma kurumsal bir versiyonudur (Poynor, 2014, s. 128).



Resim 45. Sergei Sviatchenko, Less, Kağıt Kolaj, C-print, Değişken Boyutlar, 2009

Kolajlarında sıklıkla gördüğümüz, kendini tekrarlayan fotografik imgeler ve görsel temalar arasında ilk başta mimari öğeler gelir (Resim 45). Sviatchenko'nun mimari öğeleri kullanma sebebi aldığı akademik eğitim ve babasının mimarlık mesleğine sahip olmasıdır. Kolajlarındaki duvarlar, pencereler, paneller, çatılar ve tanımsız yerler, alışılmadık bir mimari düzene işaret eder. Mimariden sonra sıklıkla rastladığımız bir diğer görsel tema ise insan ve hayvanlara ait olduğunu düşündüğümüz vücut parçaları ve organlar. Bu imgelerin kullanımının sebebi de Sviatchenko'nun kolaj üretirken başvurduğu kesme teknikleri olarak açıklanır. Bunlar her ne kadar tıp alanına ait terimler olsa da, sanatçının kolajlarda farklı dünyaları birbiri içine geçirmesini mümkün hale getirirler. “Ameliyat müdahalelerini hatırlatan eylemler, tuhaf yaratıkları ve mutantları her zaman beraberinde getirir” (Sviatchenko, 2014) diyen sanatçı, çağımızın en büyük yan etkilerinden biri olan görsel salgınını akıllara getirir. Özellikle sosyal medya kullanımının gittikçe artmasıyla, gün içinde karşılaştığımız ve yüzleşmek zorunda olduğumuz görsel akış üzerine düşündürür. Sviatchenko, bu görsellerin ana hatlarını son derece akışkan bir biçimde keser. Nesnenin, kendi dışındaki detaylardan ayıran kenarlarını göz ardı ederek alternatif bir

taslak oluştur. Böylelikle deformasyona uğrayan fotografik imgeyi sadeleştirip soyutlarken, açısız yeni sınırlar ve ihtimaller kazandırır. Sergei Sviatchenko'nun yenilikçi ve deformatif olan bu tavrı, Sürrealist ve Avangart sanatçılar Hannah Höch ve Karel Teige'in eserlerini anımsatır. Zaman ve mekan kavramları birbirinin içine geçerek tek bir olgu haline gelir. Sürrealist kolajda olduğu gibi figür ve nesnenin bütünlüğü, oluşturulan kompozisyonun türüne göre korunur.

4.4.2. 'Nature Matter' Sergisi Bağlamında Sergei Sviatchenko Kolajlarında Anlam ve Derinlik

Sergei Sviatchneko eserlerinin büyük bir çoğunluğunda buluntu ve anonim imajlar kullandıktan sonra kendi çektiği fotoğraflara yönelmeye karar vermiştir. Kendi çektiği fotoğrafları kullandığı son dönem sergilerinden biri olan "Nature Matter" bu açıdan önemlidir. Sanatçı önceki eserlerinden daha büyük ölçekli çalıştığı "Nature Matter" sergisini 15 Eylül 2018'de Danimarka'nın güncel sanat potansiyelini içinde barındıran Silkeborg Sanat Merkezi'nde açmıştır. Serginin küratörlüğü daha önce sanatçının "I Am Collage" isimli kitabının editörlüğünü üstlenen Faye Dowling yapmıştır. Doğa, Peyzaj ve Mimari gibi konular etrafında şekillenen sergi, Sviatchenko'nun daha önceki küçük boyutlu kolajlarından ziyade mekana giydirilen büyük kolaj yerleştirmeleriyle dikkat çekmiştir. Doğayı kendi kendine yetebilen mucizevi bir sistem olarak gören Sviatchenko, sanatında ilk defa doğanın insan üzerindeki rolüne ve önemine değinmiştir. Sviatchenko bir röportajında serginin başlangıç ve fikir süreciyle alakalı şunları söylemiştir ; "Silkeborg Sanat Merkezi'ni 2016 yılında ilk ziyaret ettiğimde yer aldığı parktan ve kusursuz doğasından çok etkilendim. Ve film yönetmeni arkadaşım Iben From ile parkta küçük bir yürüyüşe çıktıktan sonra bu sergiyi gerçekleştirme fikri ortaya çıktı (Avis, 2018)." Serginin küratörü Faye Dowling'e göre, Sviatchenko'nun böylesine karmaşık bir multimedya denemesinin amacı, Danimarka ve Ukrayna'nın doğası hakkındaki kendi izlenimleriyle oluşturduğu hafızayı yeniden canlandırma girişimidir (Rublevska, 2018).

Sviatchenko sergi yapma kararını verdikten sonra Silkeborg Sanat Merkezi'nin karşısında bulunan Ørnsø gölü çevresinde fotoğraf çekmeye ve oranın doğasını daha yakından incelemeye başlamıştır. Büyük boyutlu yerleştirmelere başlamadan önce çektiği orman fotoğraflardan yola çıkarak ürettiği “Gizlice” isimli serisinde Sviatchenko, kırılgan ve zarif olan doğanın portresini oluşturmak için doğanın farklı unsurlarını ve somut formları birbirinin içine geçirerek ormanları yeniden yorumlar (Downling, 2018, s. 56). (Resim 46.)



Resim 46. Sergei Sviatchenko, Gizlice, Kağıt Kolaj, C-print, 21 x 29.7, 2016

Sergei Sviatchenko sergide yer alan iki boyutlu kolajlarında, kusursuz doğanın el değmeden geçirdiği muhteşem dönüşümü keşfederek bizi yalnız başına çıktığı gece yürüyüşüne götürüyor. Son derece karanlık, güçlü ve keskin bir kontrastla doğayı var olan dünyadan soyutlayan yeni perspektifler yaratıyor. Genellikle içgüdüsel ve kararlı kesimi ile tanınan Sviatchenko'nun görsel metaforları, kolajlara verdiği şiirsel isimlerle bir bütün haline geliyor (Dowling, 2018, s. 56). Tıpkı şiirsel isimlerde olduğu gibi Sviatchenko kolajlarının büyüsunün izleyiciye geçmesi, insanın doğayla olan ilişkisinin hayatımızı belirgin bir şekilde etkilemesi ve çocukluğumuzdan itibaren her daim var olmasıyla ilişkilidir. Sviatchenko sergideki amacı ve bu ilişkiyle alakalı;

“Benim asıl görevim, etnopsikolojik kodları yeni bir bütünleyici görsel yapıya bağlamak, ve bunu araştırmanın dikkat unsuru olarak vurgulamak. Bu sergi, doğanın hepimiz üzerindeki etkisiyle ve şimdiki üretkenliğimde gerçekleşen içsel süreçlerle ilgili” demiştir (Roxana Rublevska,, 2018, s. 3).

Sergei Sviatchenko sergide iki boyutlu kolajlarının yanı sıra mekan kavramı üzerine düşünmemizi sağlayan büyük yerleştirmelere imza atmıştır. Yirmi dönümlük bir araziye yerleşmiş olan Silkeborg Sanat Merkezi'nin mimarisini eşsiz kolajlarıyla sarıp yeniden dönüştürmüştür. “Kendi hayatım, doğanın gücünün anlaşılmasını ve yaşamlarımız üzerindeki etkisinin ortaya çıkmasını sağlıyor” diyen Sviatchenko, Silkeborg Sanat Merkezi'nin 350 m²'den büyük kolaj yerleştirmesiyle kaplamıştır (Dowling, 2018, s. 56). Binayı çevreleyen bu kolaj, ormanın bir replikasını canlandırıp ve doğal ışığı kendi bünyesine alarak bununla teatral bir performans gerçekleştirmiştir. Binayı tamamen kolajla kaplayıp soyutlayarak, beton yığınyla bölünen manzaranın görsel akışını devam ettirmiştir. (Resim 47.)



Resim 47. Sergei Sviatchenko, Nature Matter, Bina Cephesine Yerleştirme, 8,5 x 45 m, 2018

Sergei Sviatchenko, kolajı sadece bir özne yaratmak ya da tek dokulu bir kompozisyon oluşturmak için değil, aksine onun plastik problemlerini çözmek ve

gerekli renk gamını bulmak için kullanmıştır (Dowling, 2018, s. 58). Aynı zamanda kolajda “gerekli” ve “yeterli” prensibiyle çalışması, kompozisyon düşüncesini geliştirip harekete geçirmiştir. Kompozisyonu ise ışık, renk, kontrast ve en önemlisi ihtimaller ötesinde bir fotografik imgenin yeniden inşasıyla tamamlamıştır (Dowling, 2018, s. 58). Bu teknik problemlerin yanında Sviatchenko’nun metaforik kolaj sanatı eleştirel olarak yıllardır Batı Avrupa felsefesinden, postmodernist bakış açısından ve eklektisizmden beslenmiştir. Kolajı eskiz olarak kullananların aksine sanatçının eserleri, okuryazar dramaturgiyle dolu öykülerdir (Dowling, 2018, s. 58).

Sergei Sviatcheko’nun çalışmaları form ve içerik olarak detaylı bir şekilde incelendiğinde kolajlarında kullandığı nesnelere kendi bağlamlarından koparıp yalın, tutarlı, keskin ve şiirsel bir biçimde fotografik düzleme geri kazandığı görülmüştür. Nesnelere bağlamlarından koparıırken, soyutlamacı ve indirgemeci tavrıyla kendine özgü formlar yaratmıştır. Bu formların kavramsal altyapısını ise eserlerinde işlediği konular ve yeni biçim arayışları üzerinden temellendirmiştir. Son dönemde açtığı “*Nature Matter*” sergisinde kolajı sadece iki boyutlu çalışmalarla sınırlı bırakmayıp büyük ölçekli mekan yerleştirmelerine uyarlamıştır. Sonuç olarak buna benzer cesur hamleler ve yeni arayışlar, Sergei Sviatchenko’nun güncel sanat ortamında tanınmasını sağlamıştır.

4.5. İrfan Önürmen’in Sanatında Kolajın Yeri

1958 yılında Bursa’da doğan İrfan Önürmen, 1982 yılında İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’ne başlamıştır. Sanat eğitimini usta sanatçılar Neşet Günal ve Neşe Erdok’un atölyelerinde sürdürmüştür. 1987’de Resim Bölümü’nü Neşe Erdok atölyesinden mezun olarak tamamladıktan sonra aynı yıl ilk kişisel sergisini Sanfa Sanat Galerisi’nde açmıştır. Resim dışında farklı alanlara da ilgisi olan sanatçı, üniversitede resim eğitimi aldığı sıralarda grafik tasarım ve duvar resmi alanında dersler görmüştür.

Farklı materyallere olan ilgisi öğrencilik yıllarına dayanan Önürmen, bu yıllardan itibaren figür konusuna odaklanmış ve figür problemine eleştirel bir açıdan bakmayı hedeflemiştir. 2000’li yılların başında farklı materyallerin olasılıkları üzerine düşündüğü sıralarda tül, kağıt ve gazete gibi malzemelerle denemeler yapmaya başlamıştır. Yeni denemeler yaptığı süreçte Enstalasyon (Yerleştirme) sanatıyla ilgilenmeye başlayan Önürmen, 2000-2007 yılları arasında Türkiye’deki önemli çağdaş sanatçılardan oluşan Hafriyat Grubu ile birçok sergiye katılmıştır. Tül ve Kağıt gibi malzemeler üzerinden yeni ifade alanları yaratmayı hedefleyen sanatçı, eserlerinde toplumsal olgulara ve insanın iç dünyasına dair problemlere değinmiştir. Küratör Derya Yücel, İrfan Önürmen’in eserleri hakkında şunları söylemiştir:

“Sanatçı, kolaj, resim ve heykelden oluşan yapıtlarıyla kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etkilerini görselleştirerek irdelemekte, çağdaş medya merceğinden görünen kişisel ve kamusal deneyimler arasındaki ilişkileri ve farklılıkları açığa çıkarmaktadır. Sanat pratiğinde tuval resmi ile bağını koparmayan İrfan Önürmen, yapıtlarında üslupçu yaklaşımlardan uzak bir tavır benimsemiş olsa da yapıtları arasındaki dil birliğinin varlığı hemen her dönem üretiminde hissedilmektedir.” (Derya Yücel, C24 Galeri, 2015)

Günümüz sanatında farklı materyal kullanımlarıyla akla gelen İrfan Önürmen, eserlerinde görsel basının yer verdiği kültürel ve toplumsal olayları eleştirel bir biçimde konu almıştır. Genellikle politika, savaş, terör, kadın ve şiddet gibi konular etrafında şekillenen haber görselleri, sanatçının eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Yapıtlarındaki içerik yapılanmasıyla toplumsal olana yaptığı eleştiri ve ifade özellikleri bakımından toplumcu-gerçekçi bir sanatçı olarak nitelendirilmiştir (Arzu Uysal, 2012).



Resim 48. İrfan Önürmen Sanatçı Atölyesinde (Fotoğraf : Kayhan Kaygusuz)

4.5.1. İrfan Önürmen'in Kolajlarında Gazete Kağıdı

Gazete kağıdı, İrfan Önürmen'in sanat hayatı boyunca en çok kullandığı malzeme olmuştur. Gazete kağıdı kullanmasının sebebini kültürel ve toplumsal olayları yakından takip edip eleştirel bir biçimde yaklaşması olarak açıklayan sanatçı, ilk gazete kağıdı işlerini 2000 yılında üretmiştir (Resim 49). Akademi'de resim eğitimi aldığı yıllardan itibaren gazete kağıtlarından kendi arşivini oluşturmaya başlayan sanatçı, gazeteyi görsel yoğunluğu sebebiyle materyal olarak kullanmıştır. İrfan Önürmen'e göre; bir gazete sayfası üzerinden figürün resmini yapmak, olayı da resmin içine dâhil etmektir (Can, 2019, s. 3). Aynı zamanda İrfan Önürmen'e göre gazete bir çeşit hafıza alanıdır. Sanatçı gazeteyi, toplumun ve insanın geçmişini, gününü ve geleceğini yansıttığı için bir ayna olarak nitelendirmiştir. Önürmen, gazete kullanımını iki boyutlu yüzeylerle sınırlandırmayıp üç boyutlu assemblajlar üzerinden de genişletmiştir. 2007 yılında gerçekleştirdiği '*Yeni Bağdat Müzesi*' isimli yerleştirmesinde gazeteleri katmanlar halinde birbirine yapıştırarak mezar, uçak ve silah gibi üç boyutlu nesnelere elde etmiştir. İrfan Önürmen, medyadan görüp öğrendiğimiz haberleri gazete kullanarak somutlaştırmıştır (Güneş, 2013, s. 125).

Sanat eleştirmenleri ve küratörler, İrfan Önürmen'in malzemeyle olan bu yakın ilişkisinin temelini fotoğrafa dayandırmışlardır. Figürlerin gazetede yer alan fotoğraflarının üzerine makas ve fırça ile gerçekleştirdiği müdahalelerle, toplumun gündelik hayatının dışarıdaki tehditlere her daim açık olduğunu vurgular. İrfan Önürmen, figürü fotoğraf üzerinden, dolayısıyla gazete, dergi ve televizyon ekranındaki görseller üzerinden izlediğini; figürlerin içinde bulunduğu fotoğraflarda topluma ait birtakım şifrelerin gizli olduğuna inandığını söylemiştir (Can, 2019, s. 3). Bu bağlamda sanatçının 2000 yılında ürettiği Gazete Serileri, döneme ait olayları ve kimlikleri bünyesinde barındırdığı için belge niteliği de taşımaktadır. Eserlerinde kolaj ve assemblaj tekniklerinin getirdiği geniş imkanlardan yararlanan Önürmen, geleneksel bir eğitim almasının da verdiği birikimle, kağıt malzemesine boya gibi yaklaşmıştır. Küratör Levent Çalıkoğlu, İrfan Önürmen'in gazete kağıtlarıyla olan üretimi ve ilişkisi hakkında şu cümleleri kullanmıştır: “Önürmen'in yapmak istediği özellikle '90'lı yıllarla birlikte bir kolaj yığını haline dönüşen toplumu deşifre etmek, kimliksizleşen, bir başkası olmak için çırpınan ama bir türlü 'öteki' olamayan bireyin çapraşık durumunu göstermek ve tüm bu garipliği kapsar şekilde içinde yer aldığı bütünün değişen yapısını didiklemektir” (Çalıkoğlu, 2007). Önürmen, içinde yaşadığı toplumda ters giden olaylara karşı kayıtsız kalamamış, ürettiği eserlerine kaygılarını ve eleştirilerini yansıtmıştır.



Resim 49. İrfan Önürmen, Gazete Serileri, Gazete Kağıdı Üzerine Karışık Teknik Kolaj,
19 x 15 cm, 2000

4.5.2 İrfan Önürmen ve Tül

İrfan Önürmen'in gazete kağıdı dışında kullandığı bir diğer önemli malzeme ise tüldür. Akademi'de öğrenci olduğu yıllardan beri kullandığı tül, 2002 yılından beri İrfan Önürmen'in sanat ortamında "Pentül" adını verdiği eserleriyle anılmasına kadar uzanmıştır. Tekstil atölyelerinden topladığı atık kumaş, dantel ve tüller ile büyük boyutlu kolajlar üretmiştir. Tül ve kumaşları boya ile birlikte kullanarak gerçeklik vurgusunu eserlerine dahil etmiştir (İstanbul Modern, 2013). Resim yapma mantığını: 'formları arkaya dizmek ve onları şeffaf bir biçimde boyamak' olarak açıklayan Önürmen, eserlerinde espas problemini dert edinmiştir. Farklı malzemelere olan ilgisi resimdeki espası çözmeyi tetiklemiş, bu da ona yeni bakış açıları kazandırmıştır. Geleneksel tuval resminden daha farklı bir ifade arayışına giren sanatçı, atölyesinde biriktirdiği kumaş ve tüllerle yeni deneylere girişmiştir. Tül malzemesinin hafifliğinden ve geçirgenliğinden etkilenen Önürmen, tülün şeffaflığının eserlerine farklı bir derinlik kattığını düşünmüştür (İstanbul Modern, 2013). (Resim 50.) Aldığı plastik sanatlar eğitimiyle tüle boya gibi yaklaşan sanatçı, renkli tüllerini keserek ve üst üste bindirerek resimdeki espas duygusunu yeniden yorumlamıştır.

‘İrfan Önürmen, 2003 yılında Pi Artworks’te açtığı BBG Evi isimli sergisinde yer alan tülден ürettiği eserlerinde genel olarak medyada ve televizyonlarda yer alan eğlencelik, insanın tüketim aracı olarak kullanıldığı programlara yer vermiştir. Örneğin dönemin popüler TV programlarından, bir grup insanın evde geçirdikleri tüm zamanları kameralarla televizyonda gösteren "BBG" adlı programdan yola çıkarak sanatçı özel hayatın deşifre edilmesini ve teşhirciliği kadın üzerinden vurguladığı "BBG Evi" adlı projesini yapmıştır. Sanatçı burada metal kutular içine kat kat baskılı tüller yerleştirerek televizyon görüntüsüne benzetmiştir’ (Güneş, 2013, s. 126).



Resim 50. İrfan Önürmen, BBG Evi, Tül Kolaj, 35x50 cm, 2003 (Fotoğraf : Pi Artworks İstanbul)

Tül malzemesinin geçirgen, hafif, şeffaf ve aynı zamanda kapatıcı özelliklere sahip olması, İrfan Önürmen’in eserlerini daha gizemli kılmıştır. (Resim 50.) Örtünme, gizlenme, saklanma ve görünür olma gibi kavramlar, figür odaklı eserlere daha farklı anlamlar kazandırmıştır. Önürmen’in kullandığı tül, renk ve form açısından birbirinden ayrılarak izleyicinin gözünün eserde gezmesini sağlamıştır. Bazı yerlerde tülün yarı kapatıcılık özelliğinden de yararlanan sanatçı, katman şeklinde yüzeye yığılan tüller ve elde ettiği görüntü sayesinde eserlerine güçlü bir derinlik

kazandırmıştır. İrfan Önürmen'in resimlerinde ilk dikkati çeken şey ise, bu çok katmanlılığın yarattığı devinim ve derinlik duygusu olmuştur (Can, 2019, s. 2).



Resim 51. İrfan Önürmen, İsimli, Akriik ve Kağıt Kolaj, 100 x 65 cm, 2019 (Fotoğraf : İrfan Önürmen Arşivi)

20 yılı aşkın bir süredir tüllerle çalışan İrfan Önürmen, 2019 yılında yeniden kağıt kolajlar üretmeye başlamıştır. Akriikle yaptığı desenleri kesip yırtan sanatçı, yüzeyde onları yeniden bir araya getirerek monokrom kolajlarını oluşturmuştur (Resim 51). 2019 yılında Barın Han'da Atonal 9 Solo kapsamında açtığı Hiç isimli kişisel sergisinde, yıllardır biriktirdiği desenleri, çizimleri ve notları dönüştürerek büyük bir kolaj duvarı yapmıştır. Sanatçı yıllardır arşivlediği bu desenler ve notlar yığımına baktığında bir refleks geliştirmiş ve bu çizimleri yırtıp keserek yok etme eylemi içine girmiştir (Gün, 2019, s. 1). Önürmen, siyah bir yüzey üzerinde birleştirdiği kesik desen parçalarıyla soyut bir dil yakalamıştır.

Kolaj, İrfan Önürmen'in sanat hayatı için her zaman belirleyici bir olgu olmuştur. Resim için sadece yardımcı bir teknik olmanın dışında, İrfan Önürmen'in kendi sanatçı kimliğini oluşturmasında etkin bir rol oynamıştır. Öğrencilik yıllarından itibaren yeni

malzemeler deneyip kendini geliştirerek devam ettiği kolaj, Türkiye çağdaş sanatında önemli bir isim hale gelmesini ve tüm dünyada tanınmasını sağlamıştır.

4.6. Furkan Öztekin'in Çalışmalarında Soyut Mekân Kavramı

4.6.1. Soyut Mekân

Günümüzde son sürat ilerleme kaydeden teknolojik gelişmeler, olumlu sonuçlar doğurabildiği gibi olumsuz sonuçlar da doğurabiliyor. Bu gelişmeler gündelik yaşam pratiklerini hızla kolaylaştırırken, insanı bulunduğu bağlamdan ve ait olduğu mekandan yavaş yavaş uzaklaştırıyor. Bir nevi 'yaparken yıkmak' deyimini gerçekleştiriyor. Doğal olarak bu yıkımdan en derin yarayı alan insan ve onun ilişki kurduğu mekanlar oluyor. Aslında tüm suçu teknolojik nedenlere atmak yanlış olur. Sosyo-kültürel değişimler, ülkeler arasında gelişen diyaloglar, yeni düşünce biçimleri, siyasi/politik olaylar ve medya organlarının her türlü formu bu yıkım sürecinin birer parçası. Sürekli olarak değişim gösteren 'ideal olan' ölçütü de günümüz insanının en büyük düşmanlarından biri. İdeal olanın ulaşılmazlığı ve değişkenliği, insanı sürekli hayal kurmaya mahkum bırakıp, kendini gerçeklikten soyutlamaya itiyor. Tüm bunların sonucunda ise birey kendine, en ufak bir aidiyet duygusu bile hissetmediği soyut mekanlar inşa etmek zorunda kalıp, bu mekanlarda hayalet gibi yaşamaya başlıyor. Bu dışarıdan bireyselleşme başlangıcı olarak görülse de, zaman ilerledikçe asosyal ve sağlıksız bir yapıya doğru everilebiliyor.

4.6.2. Soyut Mekan Kavramının Tanımı ve Tarihçesi

Soyut mekân kavramı, 19. Yüzyıl sonrası Modernizm ile birlikte hayatımıza girmiş, felsefe, psikoloji, sosyoloji, mimari ve çeşitli sanat dalları arasında kendine farklı farklı bağlamlar bulmuştur. Soyut mekan kavramının tarihselliğine mimari açıdan bakacak olursak ilk defa, Fransız düşünür ve kent bilimci Henri Lefebvre

tarafından 1970’li yılların başında Mekanın Üretimi (La Production de L’espace) isimli kitapta kullanıldığını görürüz. Lefebvre’e göre soyut mekan, kamu eliyle inşa edilmiş, devlet ve yatırımcılarının kâr sağlamak için yarattıkları, gündelik hayatta kullanılan somut mekanların dışındaki mekanlardır. Sosyolog Mahmut Mutman ise soyut mekan hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade eder;

“Soyut mekân optiktir. Mekanın optikleşmesi, çizgi, ışık, renk karşısında tat almayı, dokunmayı, koklamayı ve işitmeyi silikleştirir. Nesnelere pasifliğe ve uzağa gönderen bakış, görüleni bir imgeye indirgerken mekan yalnızca sembolik değil, aynı zamanda fiili olarak da görselleşmiş olur. Görünür olanın başatlığı, bir ikameler ve yer değiştirmeler kümesine yol açar; bunlar aracılığıyla görünür olan, bütün bedenini yerini alır ve onun eksikliğini giderir. Görme merkeze yerleşirken diğer duyuyla keşfedilebilecek olanlardan feragat edilir, diğer anlamlar yok sayılır.”

(Mutman, M. ,Üretilen Mekan, Yokolan Mekan, 1994)

Günümüz sanat alanındaki soyut mekan kavramı; tiyatro, sinema, edebiyat, resim, performans sanatı ve birçok sanat pratiğinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Çağımızın gerektirdiği zorunlu bireyselleşme durumu, toplumsal çözülmenin gittikçe artıyor olması, sanat alanındaki üretimlerin öznelleşmesine ve sanatçının daha içsel bir yolculuğa çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu sebeple eserlerde bireyin toplumdaki, kalabalıklardan ve çevreden tamamen soyutlanıp kendine ait görünmez bir alan yaratma arzusu görülmüştür. Romanlar ve hikayeler, karakterlerin psikolojik durumları üzerinden bu soyutlanma ve düşünsel bir boyutta olma durumunu net bir şekilde işler. Soyut mekan tanımını dünya edebiyat tarihinin en önemli isimlerinden olan Franz Kafka ile örneklendirebiliriz. Eserlerinde mekân farklılıklarından sıklıkla yararlanan Kafka, birçok romanında kahramanların kendi zihin ve düşüncelerinde oluşturdukları, hayal ettikleri fakat gündelik hayatta var olmayan soyut mekanları kullanmıştır. Kafka soyut mekanları, roman kahramanlarının içinde yaşamaya

başladığı düşünsel ve zihinsel boyutlarda var olabilen görünmez mekanlar olarak tanımlamıştır.

Kimsenin görmediği soyut mekanlarda yaşayan insan, o mekanın öznesi olduğu kadar aynı zamanda mimarıdır da. Gündelik hayatında kurduğu ilişkiler, diyaloglar, hissettiği duygular, olmak istediği yerler, sahip olmak istediği şeyler, yaşadığı iyi/kötü deneyimler, geçmişinden gelen alışkanlıklar, kişisel özellikleri ve seçimleri bu mekânın dinamiklerini belirler. Aynı zamanda bunların her biri mekanı oluşturan temel öğeler ve nesnelere. Özne mekanın mimarı konumunda olduğu için net yargılarda bulunmak mümkün değildir. Bu yüzden soyut mekanı ‘sınırları olmayan bir uzam’ olarak tanımlamak doğru olur. Yapısal olarak inceleyecek olursak soyut mekan, hislerle paralel olarak okunabilir. İçinde bulunduğumuz zamana, duruma ve konuma göre değişiklik gösterirler. Bu sebeple değişken, akışkan, parçalı, şeffaf (geçirgen) ve tamamen öznel bir yapıya sahiptirler.

4.6.3. ‘Gittikçe Daha Az Evindesin’ Eser Çözümlemesi

Tüm bu ‘soyut mekan’ tahlilleri bağlamında incelenmesi gereken Gittikçe Daha Az Evindesin (2016) isimli kolaj serisi, adını aynı isimli anonim bir sokak yazısından alıyor. Eski sokak yazılarını sansürlemek/kapamak için duvara sürülen boya katmanlarının üzerine kırmızı spreyle yazılan ‘gittikçe daha az evindesin’, günümüz insanına adeta bir not, hatırlatıcı olarak sunuluyor. Serinin kavramsal alt metnini oluşturan bu söz, bir apartmanın duvarına yazılmış olması sebebiyle de kendi içinde ironi ve eleştiri potansiyeli taşıyor. İnsanların fiziksel olarak dört duvar sınırları içinde bulduklarına, fakat zihinsel olarak kendilerine ait soyut mekanlarda olduklarına işaret ediyor. Söz aynı zamanda Fransız yazar Bernard-Marie Koltès'in ‘Ormanlardan Hemen Önceki Gece’ isimli tiyatro metninde yer alıyor. Yazar kendini odaların, apartmanların ve evlerin dışında betimliyor. Aidiyet kavramını betondan, demirden ve sınırlı olandan uzak bir yere inşa ediyor. Bu da soyut mekanların bireyin hayatındaki gerekliliğini ve kaçınılmazlığını vurguluyor. Herkesin etrafında olup bitenlerden uzak,

görünmez bir yapıya, kendine ait düşünsel bir sığınağa ihtiyaç duyabileceğini ortaya koyuyor.

‘Gittikçe Daha Az Evindesin’ serisi 60 parça kolajdan oluşuyor. (Resim 53.) İki aylık bir süreci kapsayan bu seri, her bir güne yeni bir mekan tahayyülü sunuyor. Böylelikle her parça, bireyin dünyasında soyut bir oda olarak kimlik buluyor. Duygu durumlarının değişkenliği ve hislerin hareketliliği parçalar üzerinden net bir şekilde okunuyor. Parçalı yapıya sahip bu odalar renk, form ve kompozisyon bakımından farklılık gösteriyor. (Resim 52 - 53.) Bu farklılık devinim hissi yaratıp soyut mekanların anti-statik yapısına vurgu yapıyor.



Resim 52. Furkan Öztekin, Gittikçe Daha Az Evindesin, Grid Sergisi , Mixer , 2016

(Fotoğraf : Nazlı Erdemirel & Artfulliving)

Oldukça değişken yapıya sahip bu mekanlar, bireyin yaşamla arasındaki öznel ilişkiyi sorgulamaya dair yeni kapılar açıyor. Tüm bunları yaparken de izleyiciye soyut mekanların varlığını ve bu mekanları oluşturmamızdaki nedenselliği düşündürüyor. Ve ‘Ormanlardan Hemen Önceki Gece’ isimli tiyatro metninde olduğu gibi ‘Oda’ kavramını metafor olarak kullanıyor. Ege Küçükkipper, Ormanlardan Hemen Önceki Gece tiyatrosu üzerine yazdığı eleştiri yazısında Oda kavramının kullanımını şöyle incelemiştir;

“Oda bir metafor olarak karşımızda. Oyun kişinin sadece birkaç saatliğine oda istemesi, sistemden ve sistemin başındakilerden bir nebze olsun kurtulacağına garantisiz. Çünkü odayı başkasının emirleri doğrultusunda değil, kendi ‘düzenine’ göre biçimleyecek. Kavuşacağı odanın resmi olarak onun olması gerekmiyor. Kendi dokunuşlarını gerçekleştirebileceği her yer onun odası. Metnin tümüne yayılan bu istek, karakterin kendine ait bir alan yaratıp, bu sayede ayakta kalabileceğinin bir vurgusu. Alan yaratabileceğinin fikri de bu isteği sürekli tekrar etmesinin dışavurumu.”

(Ege Küçükkiper, Tek Yönlü Bir Koşu: Ormanlardan Hemen Önceki Gece, 2015)



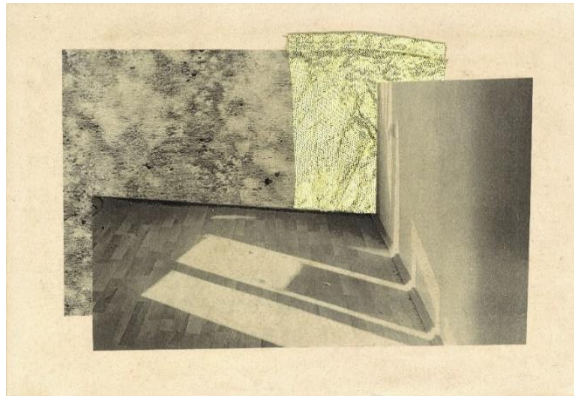
Resim 53. Furkan Öztekin, Gittikçe Daha Az Evindesin, Mukavva üzerine kağıt kolaj, 14x14 cm, 60 parça, 2016

Gündelik eylemlerimizi hızlandıran, pratikleştiren ve mekanikleştiren her gelişme, hayatımıza önemli değişimler getiren sonuçlar doğurmuştur. Soyut Mekan kavramı da bu sonuçlardan biridir. Soyut Mekan kavramı, gündelik hayatlarımızdan kaçıp, kendimizle baş başa kaldığımız düşünsel alanlar olarak tanımlanmıştır. Bu kavramının net bir şekilde 19. Yüzyıl Modernizmi sonrası hayatlarımıza girip, mimari, edebiyat ve sanat alanları üzerinden kendine yeni anlam olanakları sağlamıştır. Bu kavramın

kulağa yabancı gelmesinin nedeni ise içsel bir olgu olup, günlük hayatta çok fazla dillendirilmemesinden kaynaklanmaktadır. Fakat her ne kadar dillendirilmese de soyut mekanların varlığı yadsınamaz bir gerçek olmuştur.

4.6.4. Seyir Serisinin Emlak Fotoğraflarıyla Olan İlişkisi

Kolaj tekniğini kullanarak sanat üretimlerine devam eden Furkan Öztekin, Genç Yeni Farklı (Galeri Zilberman) , Coğrafya (Galeri Bu), Taktiksel Duruş (Cermmodern) ve Koloni (Abud Efendi Konağı) gibi katılım gösterdiği karma sergilerde emlak fotoğraflarını bir hikaye aracı olarak kullanmıştır. Emlak fotoğrafları üzerinden kurguladığı serilerde hayatımızdaki emlak unsuruna ve yaşam alanlarımızın önemine dikkat çekmek istemiştir. Tüm bunları yaparken emlak fotoğraflarının ticari bağlamını sekteye uğratmayı amaçlamıştır. İzleyicilere “Emlak fotoğrafları içinde barındırdığı ticari potansiyelden uzaklaşarak sanat nesnesi haline gelebilir mi ?” sorusunu yönelterek farklı olasılıklar üzerine düşündürmüştür.



Resim 54. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Furkan Öztekin'in Koloni sergisinde bulunan 'Seyir' isimli kolaj serisi, serginin yapıldığı Abud Efendi Konağı'nın tarihi ve İstanbul'daki konumu düşünülerek ortaya çıkmıştır. 1800'lü yılların sonuna doğru inşa edilen bina, bir süre Şam'lı tüccar olan Abud Efendi'nin konuklarını ağırlamak üzere konak işlevi görmüştür. Daha sonra 1900'lü yılların ortalarına doğru Hristiyan okulu, Dil kursu ve en son olarak 1969 yılında Yücel Kültür Vakfı'nın himayesine geçmiştir. Konak, Yücel Kültür Vakfı tarafından çeşitli etkinlikler için bir- iki ay gibi kısa süreli olarak kiralanmıştır.

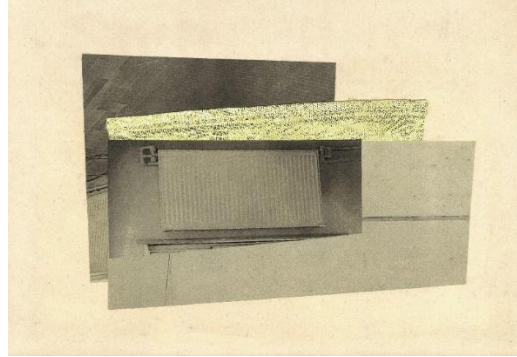


Resim 55. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 14 Adet, 25x17cm, 2017

Koloni Sergisinden Görünüm, Abud Efendi Konağı, İstanbul

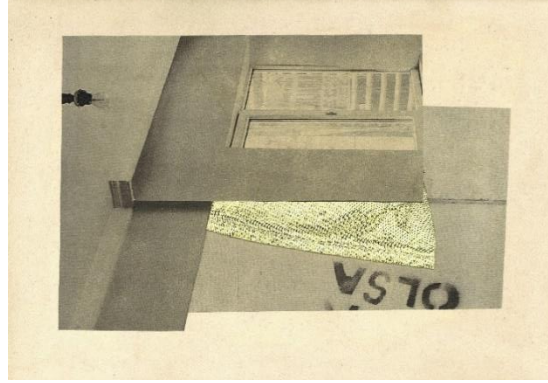
(Fotoğraf : Güncel Sanat Arşivi)

2014 yılından itibaren Abud Efendi Konağı, hem işletme hem de restorasyon görevini üstlenecek bir kiracı aramaya başlamıştır. Furkan Öztekin'in 'Seyir' isimli serisi de bu problem üzerinden yola çıkarak üretilmiştir. 'Seyir' isimli seride, Abud Efendi Konağı'nın çevresindeki kiralık evlerden ve konaktan detaylar yer almıştır. (Resim 54.) Emlak fotoğrafların ve boş oda görsellerinin kullanılmasıyla Abud Efendi Konağı'nın kiralık oluşu vurgulanmıştır. Kolajlar katmanlı yapılarıyla aynı zamanda konağın duvarlarının altında bulunan tarihi dokuya bir göndermede bulunmuştur. (Resim 55.)



Resim 56. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Kolajlarda bulunan altın rengindeki dore kumaş parçaları, parlaklığı itibariyle dikkat çeken ilk detay olmuştur. (Resim 56.) Bulduğumuz ve içinde yaşadığımız mekanlarda ışık yaratma fikrini akıllara getirmiştir. Yaşadığımız mekanların boş bir tuval olduğunu ve onları bizim renklendirip aydınlattığımızı düşündürmüştür. Altın rengindeki kumaş parçaları aynı zamanda kolajları soluk bir mekandan ayıran taşıyıcı elemanlar olarak işlev görmüştür. (Resim 57.)Serinin isminin ‘Seyir’ olmasının nedeni ise kelimenin çok anlamlı bir yapıya sahip olması olarak açıklanmıştır. Hareket halinde olma, bir noktadan bir noktaya ulaşma ve seyir etme anlamları taşıyan kelime, Abud Efendi Konağı’nın 1800’lerin sonundan itibaren aynı kaldığını ve sürekli değişim halinde olan İstanbul’u seyrettiğini vurgulamıştır.



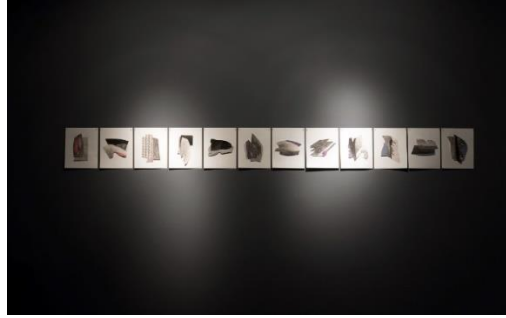
Resim 57. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Sonuç olarak ‘Seyir’, günümüzde ev arayan herkesin emlak fotoğraflarıyla bir şekilde yolunun kesiştiğini ve bu emlak olgusunun evlerle aramızda soğuk ve boş diyaloglar doğurmasına sebebiyet verdiğini göstermiştir. Kolajlarda kendini hissettiren boşluk ve iç içe geçen tanımsız mekanlar, bu diyalogları temsil etmektedir. Emlak fotoğraflarının ticari bağlamları olduğu gibi duygusal yönlerinin de olabileceğini akıllara getirmiştir. Ticari kaygılarla emlakçı tarafından çekilen emlak fotoğrafları aslında içinde ışık-gölge, kompozisyon ve derinlik gibi sanatsal problemler taşısa fotoğrafı çeken kişinin rolü ne olurdu? sorularını izleyiciye sorgulatmıştır.

4.6.5. “Güneş Doğana Kadar Sohbet” Eser Çözümlemesi

‘Güneş Doğana Kadar Sohbet’, yönetmenliğini ve küratörlüğünü Can Kılıcıoğlu’nun yaptığı, Ocak 2020 tarihinde Mixer’de açılan ‘Biz Aslında’ isimli sinema tadındaki sergide yer alan kolaj serisidir. Can Kılıcıoğlu 12 bölümlük bir senaryo yazarak senaryonun her bir bölümünü görselleştirmek üzere farklı

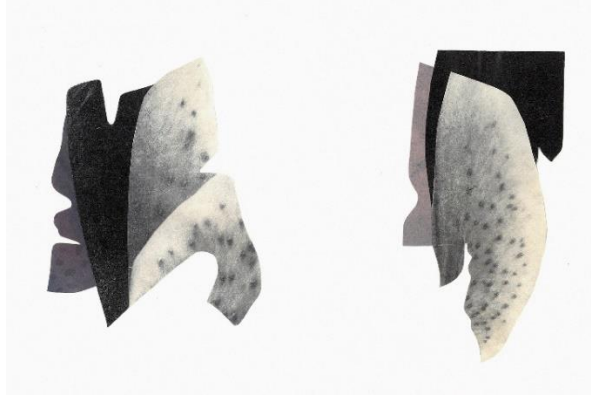
disiplinlerde eserler üreten sanatçılara paylaşmıştır. Senaryonun üçüncü bölümü olan ‘‘Güneş Doğana Kadar Sohbet’’ ise Furkan Öztekin tarafından görselleştirilmiştir.



Resim 58. Furkan Öztekin, Güneş Doğana Kadar Sohbet, Kağıt Kolaj, 12 Parça, 20 x 25 cm, 2019 (Fotoğraf : Nazlı Erdemirel, Biz Aslında Sergi Fotoğrafları)

12 parçadan oluşan bu kolaj serisi, hikayenin üçüncü bölümünün geçtiği mekanın detay görüntülerinden oluşmaktadır. Sanatçı, hikayenin geçtiği bu mekanı görselleştirirken karakterlerin duygu durumlarından, ikilik, kesişme, bütünleşme ve yanılısma gibi kavramlardan yararlanmıştır. Bu kavramların anlamlarının karşılıkları, kağıt kesiklerinin amorf formlarına dönüşmüştür. Soyut formlarda rastlantısal biçimde kesilen kağıt parçaları, hikaye kahramanlarının değişken ve belirsiz duygularını yansıtmıştır. Bazen yatay bazen de dikey olarak birbirinin içine geçmiş biçimde yüzeye yayılan bu formlar, yaklaşma ve temas gibi eylemleri çağrıştırmaktadır. (Resim 59.) Senaryonun üçüncü bölümünün ilk sahnesi mavi rengeyle başlayıp pembe rengeyle bittiği için bu iki rengin farklı tonları birbirini seyretmiştir. Kolajlarda aynı zamanda zambak çiçeğinin dokusu, zambağın eril ve dişil anlamlarının değişkenliğini ve belirsizliği nedeniyle kullanılmıştır. (Resim 59.) Sahne çatıda geçtiği için kolajlar göz hizasından ve sergide yer alan diğer işlerden yükseğe asılmıştır. (Resim 58.) Yatay olarak yan yana yerleştirilen parçalarla beraber üç metre uzunluğunda panoramik bir

görüntü ortaya çıkmıştır. Sergileme biçimi olarak seçilen bu panoramik görüntü aynı zamanda hikaye mekanı olan çatının manzarasını temsil etmektedir.



Resim 59. Furkan Öztekin, Güneş Doğana Kadar Sohbet, Kağıt Kolaj, 20 x 25 cm, 2019

4.6.6. ‘‘Pembe Yolculuk’’ Eser Çözümlemesi

‘Pembe Yolculuk’ Furkan Öztekin’in Mixer Galeri’de Mart 2019’da açılan ilk kişisel sergisi ‘Dört Mevsimlik Mayıs’ta yer alan kolaj serisidir. ‘Pembe Yolculuk’, adını yazar Arslan Yüzgün’ün aynı isimli hikaye kitabından almıştır. Değişken boyutlarda 14 parçadan oluşan bu seri, 1990’larda direniş mekanları olan Ülker Sokak ve Pürtelaş Sokak’taki kiralık evlerin emlak fotoğraflarından oluşur. (Resim 60.) İnternetteki emlak sitelerinde bulunan fotoğrafları odağın alan ‘Pembe Yolculuk’ serisi, sürekli olarak kiracı değiştiren eski evlerdeki geçmişe ait izleri arar. Bazen eşyalı bazen eşyasız olan evlerde, geride bırakılan anıların izlerini sürmeyi amaçlar. ‘Bir evden ayrılırken anılarımızı da bizimle beraber mi götürürüz?’ ve ‘Yoksa onları bu dört duvar arasında hapis mi bırakırız?’ gibi soruları izleyiciye sorar.



Resim 60. Furkan Öztekin, Pembe Yolculuk, Değişken Boyutlar, 14 Parça,
Kağıt Kolaj, 2019 (Fotoğraf : Nazlı Erdemirel – Dört Mevsimlik Mayıs Sergi Fotoğrafları)

‘Pembe Yolculuk’ serisindeki kolajların tümünün yüzeyinde makasla kesilerek amorf boşluklar oluşturulmuştur. (Resim 61.) Daha önce kime ait olduğunu bilmediğimiz sahipsiz evlerde açılan bu boşluklar, geride bıraktığımız anıları temsil etmektedir. Bazen harita sınırlarını bazen de topografik çizimleri andıran bu içi boş kesikler, fotoğrafın bütünlüğünü bozarak görüntüyü sekteye uğratmaktadır. (Resim 61.) Nostaljik pembe rengi arasında yitip giden büyüklü küçüklü bu mekanlar, izleyiciyi daha önceden biriktirdikleri anıları hatırlamaya sürüklemektedir. Aynı zamanda kolajların bazılarında görünen ve sahibinin ardında kalan eşyaların, insanlar gibi sürekli birikim halinde olan belleğe sahip oldukları vurgulanmaktadır.



Resim 61. Furkan Öztekin, Pembe Yolculuk, 24 x 14 cm, Kağıt Kolaj, 2019

Sonuç

Zaman geçtikçe sanat pratiklerindeki kullanımı yaygınlaşan kolaj, 1940 sonrasında sanat dünyasını etkisi altına Soyut Ekspresyonizmle gelişerek kendine özgü bir dil üretmiştir. Soyut sanatın yaygınlaşmasıyla yüzey resmine yardımcı bir teknik olmaktan çıkarak yavaş yavaş tekil bir sanat formu haline gelmiştir. Robert Motherwell, Antoni Clavé ve Hannelore Baron gibi farklı disiplinlerde eserler üreten sanatçılar, 1970 ve 2000 yılları arasında kolajın sanat dünyasındaki görünürlüğü için önemli adımlar atmıştır. Kolajı eserlerinde birincil öge olarak kullanan bu sanatçılar, teknik ve malzeme çeşitliliğinin tavan yaptığı yıllarda kararlı bir tavır sergilemiştir. İlerleyen dönemlerde ise dünyanın farklı yerlerinden sanatçıların özgün yorumlarıyla kolajın sanat tarihindeki yerini daha da sağlamlaştırdığı görülmüştür.

Kolaja Türk sanatçıların perspektifinden bakıldığında dünya sanatıyla paralel bir şekilde ilerlediği görülmüştür. 1970 yılından sonra soyut sanatın kazandığı görünürlük, kolajı olumlu yönde etkilemiş ve sanatçıların eserlerinde kolajı

kullanmalarını tetiklemiştir. Türk resim sanatında farklı üsluplarda eserler üreten Burhan Doğançay, Özdemir Altan ve Bahar Kocaman gibi sanatçılar, son dönem üretimlerinde kolajı sıklıkla kullanmışlardır. Doğası gereği pratik bir üretim biçimine sahip olan kolaj, bu sanatçıların yaratım süreçlerine yön vermiş ve oldukça katkı sağlamıştır.

Günümüze baktığımızda ise kolaj, güncel olanın kaydını tutan ve sürekli değişim halinde olan bir kavrama dönüşmüştür. Dünyanın farklı yerlerinden üretim yapan sanatçılar, kolajı kendi düşünme biçimlerine göre yeniden uyarlamış ve bu bağlamda özgün üsluplar elde etmiştir. Ukraynalı sanatçı Sergei Sviatchenko, fotografik imgeyi dijital olanaklarla yeniden dönüştürerek yüzey üzerinde yeni perspektifler yaratmıştır. Aynı zamanda sadece iki boyutlu yüzeyle yetinmeyip kolajı bir enstalasyon materyali gibi binaların duvarlarına giydirmiştir. Kore’li sanatçı Jazoo Yang ise binaların ve evlerin dış cephelerinden topladığı buluntu nesnelere kolajı gündelik ve nostaljik bir forma dönüştürmüştür. Türk sanatçı İrfan Önürmen, sanat pratiğinde önemli bir olgu haline gelen tüllerle resimsel tatta kolajlar elde etmiştir. Bu resimsel tattaki kolajlarını üretirken siyasi gündemlerden beslenmiş ve eserlerini her daim güncel tutmuştur. Güney Karolina’lı sanatçı Karin Olah, mesleği olan tekstil tasarımcılığını sanatla birleştirerek kendine bir çıkış noktası bulmuştur. Kumaş gibi son derece gündelik ve hayatın içinden olan bir malzemeyi sanat pratiğine uyarlayarak, malzemenin sınırsız imkanlarını sorgulamıştır. Kolombiya’lı sanatçı Daniel Otero Torrers ise kolajı çizim ve enstalasyonla birleştirerek kendine ait zengin bir dil oluşturmuştur. Duvarda görmeye alışık olduğumuz iki boyutlu kolajlardan ziyade tiyatro sahnesini andıran yerleştirmeleriyle güncel sanatın farklı ifade biçimlerine katkıda bulunmuştur.

Günümüzde içerik olarak kavramsal sanattan ve güncel olana dair problemlerden beslenen kolaj, görsel ve kavramsal altyapısının birleşiminden melez bir yapıya doğru evrilmiştir. Doğası gereği siyasi, ekonomik ve kültürel hareketlerden etkilenecek günümüzde de bu tavrından bir şey kaybetmemiş ve tarihsel birikimiyle güncel olana

yeni bir yorum getirmiştir. Ayrıca günümüzü etkili bir şekilde yorumlayan kolaj, farklı kültürel geçmişlere sahip sanatçıların üretimleriyle gün geçtikçe çeşitlenerek, gizemli bir ortaklık hissini yakalayabildiğimiz sanat formuna dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Acar, B. (2013). Kolajı Türkçe Düşünmek Mümkün mü?, Lebriz Sanal Dergi, 30

Adalı, A. (1996). Kolaj 'ın Tarihsel Oluşumu, Toplumbilim Dergisi, Sayı: Haziran.

Ağyürek, G. (2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Aktulum, K. (2016). Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği, 7:15 (3-18) , Ocak Haziran.

Altay, B. (2003). Dadaizm, 2. Sınıf Desen Fotoğraf Db.

American Contemporary A. (2008). Karin Olah, s:97.

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul,

Aragon, L. (2015). Kolajlar, Janus Yayıncılık

Artun, A. (2010). Sanat Manifestoları, (1. baskı), İletişim Yayınlar, İstanbul.

Aşar, E. (2007). Özdemir Altan'dan Düşünce Yansımaları, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı.

- Ata, Leyla B. (2017), Şehirciliğin Soyut Mekanı vs. Gündelik Hayatın Toplumsal Mekanı, XXI Dergisi Mayıs.
- Balcı, U. (2012), Franz Kafka'da Mekan ve Yabancılaşma, International Journal Of Social Science, Volume 5 Issue 3, P. 35-41, June.
- Baron, H. (1987). Hannelore Baron 1926 – 1987, Roger Ramsay Gallery.
- Batur, E. (2002). Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Richard Hamilton'ın Eser Örneğinin İncelenmesi, Ege Eğitim Dergisi (16) 2: 225-241.
- Börekçi, G. (2013). Diktatörlükle Yönetilen Ülkelerde Duvarlar Tertemizdir, Egoist Okur.
- Büyüktalaş, M. (2012). Burhan Doğançay'ın Altın Çağı, Radikal.
- Can, Zeynep G. (2019). İrfan Önürmen Resminde Malzemenin Katmanlı Kullanımının Duyusal Karşılıkları Üzerine Bir İnceleme, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi.
- Cohen, A. (2016). Robert Motherwell And The Preservation Of The Past, Forbes.
- Cotter, H. (2013). A Painter's Cut-And-Paste Prequel, Ny Times.
- Cullinan, N. (2014). The Cut-Outs Sergi Bülteni, Moma Yayınları.
- Çalikoğlu, L. (2008). Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. (2012). Kent Duvarlarının Yarı Yüzyılı, Sergi Kataloğu.
- Çalikoğlu, L. (2007). İrfan Önürmen, Çekirdek Sanat Yayınları, 1. Baskı.
- Daix, P. ve Mousseigne, A. ve Yvars, José F. (2010). Antoni Clavé: A World Of Art: Works 1934-2002, Published September 1st.

Davidson, S. (2013). Robert Motherwell: Early Collages, Guggenheim.

Demir, R. ve Anbarpınar, E. (2017). Burhan Doğançay'ın Sanatında Kent Duvarları, IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu.

Dikbaş, N. (2012). Kent Duvarlarının Yarı Yüzyılı, Sergi Kataloğu, İstanbul Modern Yayınları.

Dillon, B. (2016). Berlin Dadacıları Arasında Bir Kadın: Hannah Höch, E-Skop, (çev.Elçin Gen).

Dowling, F. (2018). I Am Collage, Sergei Sviatchenko Artist Book, (Art Direction By James Greenhow) Published August.

Eco, U. (1980). Gülün Adı, Can Yayınları.

Ergun, S. (1992). Robert Rauschenberg, Yaşamı ve Sanatı, Argos - Yeryüzü Kültürü Dergisi, Yılmaz Yayınları, Sayı: 42, Şubat.

Ergün, C. (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj, Cilt1, Sayı 3.

Essers, V. (1996). Henri Matisse, Köln: Evergreen.

Friedmen, S. (2014). The Cut-Outs, Moma Yayınları.

Galeri, A. (2019). Özdemir Altan: Kolajlar, Sergi Bülteni.

Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat, İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.

Giboire, Clive (1998). Alexander's Duvarları Serisi". (Çev. Deniz A. Sırmaçek), Sanat Çevresi 239.

Gombrich, E. (1997). Sanatın Öyküsü, Ankara: Remzi Kitabevi.

Gün, B. (2019) Atonal 9 Solo, İrfan Önürmen- Hiç Sergi Bülteni.

- Güneş, N. (2013). Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Gürsoytrak, H. (2003), "Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı", Genç Sanat Dergisi, Sayı:105.
- Hardaway, C. (2018). Charleston City Paper.
- Hopkins, D. (2006). Dada ve Gerçeküstücülük, (1. baskı), Dost Kitabevi, Ankara.
- Kaplanoğlu, L. (2008) Sanatsal Bir Değer Olarak "Kolaj". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 13, 97-103.
- Karlıgil, G. (2014). Güncel Sanatta Kurgusal Kolaj Okumaları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Kaynar, Y. (1993). Renkli Bir Kişilik, Çok Sesli Bir Ressam Özdemir Altan'ın Dönemleri, Antik Dekor, Sayı: 22.
- Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü, (2. baskı), Ütopya Yayınları, Ankara.
- Kierrumgaard, A. (2018). Interview With Artist Sergei Sviatchenko, Cold North.
- Kılınç, K. (2019). 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Kıbar, İ. (2017). Burhan Doğançay ve Mavi Senfoni, Gaste Şehir.
- Köksal, A. (1994). Burhan Doğançay'la Bir Konuşma, Sanat Çevresi Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul.

- Küçükkipper, E. (2015), Tek Yönlü Bir Koşu: 'Ormanlardan Hemen Önceki Gece' (Biriken).
- Lefebvre, H, (2014), Mekanın Üretimi. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Levy, A. J. (1970). Collage A Complete Guide For Artists, (Çev. Dilek Birdinç Kutzli).
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MattisonRobert, S. (2014). Robert Motherwell: Early Collages, Caa Reviews.
- Media, M. (2013). Robert Motherwell: Early Collages, Now Open, Markets Media.
- Mutman, M. (1994). Üretilen Mekan, Yokolan Mekan [The Production Of Space, Lefebvre; Lost Dimension, Virilio; The Aesthetics Of Disappearance, Virilio]”. Toplum ve Bilim, 181-196.
- Neret, G. (1994). Henri Matisse: Cut-Outs, Taschen Yayınları.
- Oflaz, M. (2008). Dada Manifestoları, (2. baskı), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Oskay, A. (2003). Kübist Kolajlar, Journal Of İstanbul University, 3 S:51-56.
- Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf ve Kolaj Etkileşimine Robert Rauschenberg ve Richard Hamilton Yaklaşımı, Cilt 3, Sayı 5.
- Poynor, R. (2014). Sergei Sviatchenko: Collages, 220 Sayfa.
- Ragon M. (2009). Modern Sanat, (1. baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Rutberg J. (2016). Hannelore Baron: Collage & Assemblage, Jack Rutberg Fine Arts.
- Seçer Ç. (2010). Fovizmin Doğuşu ve Henri Matisse, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Sönmez, N. (1986). Doğançay'ın Duvar Sanatının Evrimi, Burhan Doğançay Retrospektif, Duran Ofset.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2007). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6, 337-345.

Sviatchenko, S. (2013). Everything Goes Right & Left If You Want It: The Art Of Sergei Sviatchenko, 328 Pages, January 25.

Teriade, E. (2003). Icarus: Henri Matisse, Artists Right Society, New York Reproduction.

Uçkan, Ö. (2006). Beden ve Zaman – Bahar Kocaman, Atlas Sanat Galerisi Yayını.

Uysal, A. (2012). İrfan Önürmen Resimlerinde Ör'tül'ü Gerçekler, Yedi, (8), 11-15.

Yılmaz, S. (2012). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 10.

Yücel, D. (2015). İrfan Önürmen, C24 Gallery, Ocak.

İnternet Kaynakça

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=81&bhcp=1> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=11&articleID=635> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<http://thepill.co/> (Erişim Tarihi.25.09.2019).

<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/2114/dogancay-duvarlari-anlatiyor> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<http://www.antikalar.com/ozdemir-altan> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<http://www.baharkocaman.com/pPages/pArtist.aspx?paID=558§ion=1&lang=TR&bhcp=1> (Erişim Tarihi.25.09.2019).

<http://www.banucarmikli.com/> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<http://www.dergi.havuz.de/0001-A-SUBAT-2007/bahar-kocaman-a-birdevrim.html> (Erişim Tarihi.25.09.2019).

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<http://www.musaigrek.com/> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<http://www.platosanat.org.tr/tr-TR/sergiler/13038> (Erişim Tarihi.25.09.2019).

<http://www.silkeborgbad.dk/en/exhibitions/previous/2018/nature-matter.html> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://brovdi.art/en/novyny/proekt-sergiya-svyatchenka-prirodoznavstvo-robot-a-z-prostorom-pejzazhu> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://danieloterotorres.com/> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://hyperallergic.com/38876/whats-new-with-collage/> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://kolajmagazine.com/content/kolaj-fest/charles-wilkin-and-collage-fortunes/> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://kunsten.nu/artguide/calendar/sergei-sviatchenko-nature-matter/> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://publicdelivery.org/yang-jazoo/> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://sanatkaravani.com/duvarlarin-sesi-burhan-dogancay/> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://sanatkaravani.com/kurt-schwitters-ve-kolaj-sanati/> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://savvypainter.com/olah/> (Erişim Tarihi.08.12.2018).

<https://theartling.com/en/artzine/artist-month-jazoo-yang/> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zdemir_Altan (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://warholamag.com/tr/irfan-onurmen/> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://www.antoni-clave.org/> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.archdaily.com/784352/art-and-architecture-korean-artist-jazoo-yang-covers-a-house-set-for-demolition-with-her-thumbprints> (Erişim Tarihi.08.12.2018).

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/matissein-son-donemi-kesik-kagitlar-sergisi-i-1393> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/merz-ve-hayatmis-gibi-yapan-kolaj-i-1423> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://www.arttv.com.tr/artblog/diger/tate-modernde-henri-matisse--yazan-sevgi-yildirim> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/mavi-senfoniantik-as-muzayede> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://www.atonal9solo.com/> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://www.calvertjournal.com/features/show/6768/sergei-sviatchenko-collage-rick-poynor> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.charlestoncitypaper.com/charleston/fiber-artist-karin-olah-presents-her-final-lowcountry-show/Content?oid=3554354> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://www.danskdanseteater.dk/news/interview-artist-sergei-sviatchenko?language=en> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://www.facebook.com/events/galeri-ark/%C3%B6zdemir-altan-kolajlar-sergisi-a%C3%A7%C4%B1%C4%B1%C5%9F%C4%B1/782157985560502/> (Erişim Tarihi.08.12.2018).

<https://www.guggenheim.org/exhibition/robert-motherwell-early-collages> (Erişim Tarihi.22.11.2017).

<https://www.institutfrancais.com/en/work/lluvia-by-daniel-otero-torres> (Erişim Tarihi.25.04.2020).

<https://www.jazooyang.com/> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://www.juxtapoz.com/news/street-art/jazoo-yang-redevelopment-redefined/> (Erişim Tarihi.08.12.2018).

<https://www.karinolah.com/> (Erişim Tarihi.05.09.2018).

<https://www.milliyet.com.tr/pembelar/muzigin-ritmini-tasiyan-kolajlar-533383> (Erişim Tarihi.08.12.2018).

<https://www.mor-charpentier.com/artist/daniel-otero/> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.rotka.org/kolombiyali-sanatci-daniel-otero-torresin-turkiyedeki-ilk-kisisel-sergisi-the-pilde/> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.sergeisviatchenko.com/nature-matter> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://www.sviatchenko.dk/> (Erişim Tarihi.14.03.2020).

<https://yapidergisi.com/ressam-ozdemir-altanin-ilk-kez-sanatseverlerle-bulusacak-olan-kolajlari-galeri-arkta/> (Erişim Tarihi.25.09.2019).

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-75-soyut-sanat-3/> (Erişim Tarihi.25.09.20

GÖRSEL DİZİN

Resim 1. Pablo Picasso, Tête (Head), Scottish National Gallery of Modern Art, 1913

Resim 2. Henri Matisse, Okyanusya Anısı, Kağıt Kolaj/Karışık Teknik, 284.4 x 286.4 cm, 1953

Resim 3. Kurt Schwitters, 47.15 Pine Trees C.26, Karışık Teknik Kolaj, 1946 (Fotoğraf: Kurt and Ernst Schwitters Stiftung, Sprengel Museum, Hannover)

Resim 4. Hannah Höch, Alemanha Zupi, Fotomontaj/Kolaj, 1925

Resim 5. Max Ernst, Here Everything Is Still Floating (Hier ist noch alles in der Schwebe), 16.5 x 21 cm, Kolaj, 1920

Resim 6. Richard Hamilton, Italian Baroque Interior, Akrilik ve Kolaj, 17 x 24 cm, 1979

Resim 7. Robert Rauschenberg, Stone Roll (Urban Bourbon) , Karışık Teknik Kolaj, 152 x 121 Cm, 1995 (Fotoğraf : Robert Rauschenberg Vakfı, 2019)

Resim 8. Robert Motherwell, Night Music Opus #24, Tuval Üzerine Karışık Teknik (Akrilik, Kolaj), 82.5 x 64.7 cm, 1989

Resim 9. Robert Motherwell, View from a High Tower, Karton Üzerine Karışık Teknik Kolaj, Özel Koleksiyon, Dedalus Foundation, 1944-1945

Resim 10. Hannelore Baron, İsimli, Kumaş/Karışık Teknik Kolaj, 8 7/8 x 8 1/8, 1985

Resim 11. Hannelore Baron, İsimli, Buluntu Nesne/ Karışık Teknik Asamblaj, 1981-1984

Resim 12. Hannelore Baron, İsimli, Karışık Teknik Kolaj, 20x21cm 1984

Resim 13. Antoni Clavé Saint Tropez'deki atölyesinde, 1968 (Fotoğraf : Jacques Gomot)

Resim 14. Antoni Clavé, Peinture et Collage, Kontraplak Üzerine Kolaj, 180 x 180 cm, 1975

Resim 15.. Antoni Clavé, Grand Collage, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 215 x 175 cm, 1983

Resim 16. Antoni Clavé, Composition VIII, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 48 x 62 cm, 1998

Resim 17. Zeki Faik İzer, Soyut Kolaj, Karton Üzerine Kağıt Kolaj, 62x48 cm, 1976

Resim 18. Burhan Doğançay Doğançay Müzesinde, 2010 (Fotoğraf : Bergin Azer, Doğançay Müzesi Direktörü)

- Resim 19. Burhan Doğançay, Esprit For Sale, Karışık Teknik/ Enstalasyon, 2009
- Resim 20. Burhan Doğançay, Life is a Traffic Jam, Karışık Teknik, 2000
- Resim 21. Özdemir Altan, Sanatçı Atölyesinden,2014 (Fotoğraf : Ekol Sanat Galerisi)
- Resim 22. Özdemir Altan, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Marufle (Karışık Teknik Kolaj) 71x100 cm, 1990 (Fotoğraf : Türker Art)
- Resim 23. Özdemir Altan, İsimli, Karışık Teknik Kolaj, 45x55 cm, 2019 (Fotoğraf: Galeri Ark)
- Resim 24. Özdemir Altan, İsimli, Karışık Teknik Kolaj, 45x55 cm, 2006 (Fotoğraf : Galeri Ark, 2019)
- Resim 25. Bahar Kocaman, Karşılaşmalar Sergisinden, Deniz Müzesi Galerisi, 1996 (Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)
- Resim 26. Bahar Kocaman, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 27.5 x 20 cm, 1987- 1990 (Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)
- Resim 27. Bahar Kocaman, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 27.5 x 20 cm, 1987- 1990 (Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)
- Resim 28. Bahar Kocaman, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 50 x 70 cm, 2006 (Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)
- Resim 29. Bahar Kocaman, İsimli, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 50 x 70 cm, 2006 (Fotoğraf: Bahar Kocaman Arşivi)
- Resim 30. Shahzia Sikander, The Crypress, Despite It's Freedom, Remains Captive To The Garden, Video Kolaj (Dijital Projeksiyon ile Yansıtma), Sharjah, 2012 (Fotoğraf : Sanatçı ve Sharjah Sanat Vakfı İzniyle)

Resim 31. Jazoo Yang, 1-1, Sokaktan Bulunmuş Kalıntılar (Epoksi Boya ve Ahşap), 16x22 cm, 2017

Resim 32. Jazoo Yang, Immanence Serisi, Buluntu Duvar Kalıntıları, 24x20 cm Karışık Teknik Kolaj, 2019

Resim 33. Jazoo Yang, Kompozisyon No.1 (Materyaller Serisi), Buluntu Duvar Kalıntıları, Karışık Teknik Kolaj (Reçina, Ahşap ve Pleksiglas), 2017

Resim 34. Jazoo Yang, Materials No. 4, Buluntu Duvar Kalıntıları, Karışık Teknik Kolaj, 2016

Resim 35. Karin Olah, Catamara, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 15x15cm, 2009

Resim 36. Karin Olah, Charleston'daki Atölyesinde Manzara Üzerine Çalışırken
(Fotoğraf: Karin Olah Arşivi)

Resim 37. Karin Olah, Blue Pluck, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 18x24cm, 2012

Resim 38. Karin Olah, Abstract Sketches, Tuval Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 18x18cm, 2012

Resim 39. Daniel Otero Torres, Cartuchos, Çelik üzerine grafit ve renkli kurşun kalem, 96 x 96 x 40 cm, 2019

Resim 40. Daniel Otero Torres, Ella (Detay) (Fotoğraflar: The Pill, Balat, İstanbul)

Resim. 41. Daniel Otero Torres, Ella , Cilalı paslanmaz çelik üzerine grafit çizim, 238 × 114 × 2 cm, 2019 (Fotoğraf: The Pill, Balat, İstanbul)

Resim 42. Daniel Otero Torres, Borrachero, 2019, Alüminyum üzerine kurşun kalem, çelik, naylon , 700 x 310 x 300 cm, 2019 (Fotoğraf: Flax Foundation, Los Angeles)

Resim 43. Sergei Sviatchenko, Less, Kağıt Kolaj, C-print, Değişken Boyutlar, 2004

Resim 44. Sergei Sviatchenko, Less, Kağıt Kolaj, C-print, Değişken Boyutlar, 2008

Resim 45. Sergei Sviatchenko, Less, Kağıt Kolaj, C-print, Değişken Boyutlar, 2009

Resim 46. Sergei Sviatchenko, Gizlice, Kağıt Kolaj, C-print, 21 x 29.7, 2016

Resim 47. Sergei Sviatchenko, Nature Matter, Bina Cephesine Yerleştirme, 8,5 x 45 m, 2018

Resim 48. İrfan Önürmen Sanatçı Atölyesinde (Fotoğraf : Kayhan Kaygusuz)

Resim 49. İrfan Önürmen, Gazete Serileri, Gazete Kağıdı Üzerine Karışık Teknik Kolaj, 19 x 15 cm, 2000

Resim 50. İrfan Önürmen, BBG Evi, Tül Kolaj, 35x50 cm, 2003 (Fotoğraf : Pi Artworks İstanbul)

Resim 51. İrfan Önürmen, İsimsiz, Akrilik ve Kağıt Kolaj, 100 x 65 cm, 2019 (Fotoğraf : İrfan Önürmen Arşivi)

Resim 52. Furkan Öztekin, Gittikçe Daha Az Evindesin, Grid Sergisi , Mixer , 2016

Resim 53. Furkan Öztekin, Gittikçe Daha Az Evindesin, Mukavva üzerine kağıt kolaj, 14x14 cm, 60 parça, 2016

Resim 54. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Resim 55. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 14 Adet, 25x17cm, 2017 Koloni Sergisinden Görünüm, Abud Efendi Konağı, İstanbul (Fotoğraf : Güncel Sanat Arşivi)

Resim 56. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Resim 57. Furkan Öztekin, Seyir, Kağıt Kolaj, 25x17cm, 2017 (Eda Kehale Argün Koleksiyonu)

Resim 58. Furkan Öztekin, Güneş Doğana Kadar Sohbet, Kağıt Kolaj, 12 Parça, 20 x 25 cm, 2019 (Fotoğraf : Nazlı Erdemirel, Biz Aslında Sergi Fotoğrafları)

Resim 59. Furkan Öztekin, Güneş Doğana Kadar Sohbet, Kağıt Kolaj, 20 x 25 cm, 2019

Resim 60. Furkan Öztekin, Pembe Yolculuk, Değişken Boyutlar, 14 Parça, Kağıt Kolaj, 2019 (Fotoğraf : Nazlı Erdemirel – Dört Mevsimlik Mayıs Sergi Fotoğrafları)

Resim 61. Furkan Öztekin, Pembe Yolculuk, 24 x 14 cm, Kağıt Kolaj, 2019