

**T.C.  
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**OTOMATİZM'İN SANATTAKİ YAPISAL BAĞINTILARI**

**Hazırlayan  
Efe SEMBOL**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Aygöl AYKUT**

**Yüksek Lisans Tezi**

**MAYIS 2012  
KAYSERİ**



**T.C.  
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**OTOMATİZM'İN SANATTAKİ YAPISAL BAĞINTILARI**

**Hazırlayan  
Efe SEMBOL**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Aygöl AYKUT**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Mart 2012  
KAYSERİ**

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK**

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Efe SEMBOL

İmza:

## YÖNERGEYE UYGUNLUK

“OTOMATİZM’İN SANATTAKİ YAPISAL BAĞINTILARI” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Efe SEMBOL

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Resim Anasanat Dalı Başkanı

Doç. Hakan PEHLİVAN

Yrd. Doç. Dr. Aygöl AYKUT Danışmanlığında Efe Sembol tarafından hazırlanan “OTOMATİZM’İN SANATTAKİ YAPISAL BAĞINTILARI” adlı çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

**JÜRİ:**

Danışman	Yrd. Doç. Dr. Aygöl AYKUT	.....
Üye	Doç. Nurdan Karasu GÖKÇE	.....
Üye	Doç. Kaan CANDURAN	.....

**ONAY**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve ..... Sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Enstitü Müdürü V.

Kaan CANDURAN

## ÖNSÖZ

Tezin konusunu ‘Otomatizm’in Sanattaki Yapısal Bağınıtları’ olarak belirlememin sebebi, konuya ve özellikle ruhsal otomatizm’in doğadaki varlığına duyduğum ilgi nedeniyledir. Algılar ve gerçeklik üzerine yazdığım ve aynı zamanda bir dil eleştirisi olarak ortaya koyduğum felsefi önermeler, beni insan bilinçaltının somutluğunu ifade etmeye yönelmiştir. Sanatta spontaneizm ve otomatizm konusuna dair yaptığım ve yapmakta olduğum araştırmalarda, konunun içerdiği gizemin, insanın özünde bulunan bir gerçekliği barındırdığını ve insanlığın varoluşuna kadar giden bir niteliği olduğunu anlamış bulunmaktayım. Bununla beraber, söz konusu mevzunun hurafe veya batıl bir inanışın hikâyesel yapısından çok daha farklı özellikleri barındırdığını bilimsel bulgulara dayanarak somutlaştırmış bulunuyorum. İncelemelerimde tarihin farklı süreçlerinden örneklemeler yapmış olmamın sebebi, bu konunun sanatın her döneminde değişerek daha farklı boyutlara açılmış olması ve sanatta otomatizm’in tecrübe edilmiş şekilleri ve tanımlarının farklılaşarak çoğalmış olmasıdır. Tezin yapılaşdırılma sürecinde, aktüel sanatçıların görüşlerine de yer verilmiş, otomatizmin sanattaki yapısal bağınıtları bilimsel verilerle geliştirilip bir bütün haline getirilerek konu somutlaştırılmıştır. Bu yaklaşım, sanatta otomatizm kavramının özüne inme ve konuyu farklı bakış açılarıyla yalınlaştırarak irdeleyebilmeme olanak sağlamıştır.

Tezimin başlangıcında tez danışmanlığımı üstlenen Doç. Dilek Türkmenoğlu’na ve olgunlaşmasında yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç Ahmet Albayrak’a katkılarından dolayı, ayrıca tezimin sonuçlandırılmasını sağlayan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Aygöl Aykut, ile kütüphanesini açan ve görüşlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Sencer Şahin ve Doç. Dr. Eda Akyürek Şahin’e aynı zamanda bana gravür atölyesinde kendisiyle görüşme imkânını sunan Joelle Pontseel’e teşekkürlerimi sunarım

Efe SEMBOL

Kayseri, 2012

## OTOMATİZM'İN SANATTAKİ YAPISAL BAĞINTILARI

Efe SEMBOL

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2011

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Aygül Aykut

### KISA ÖZET

'Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağıntıları' isimli bu tez'de, otomatizm'in, tarihteki kökenlerinden günümüze kadar geçirdiği evrelerde aldığı yol betimsel yolla incelenmiştir. Bu süreçte elde edilen verilerden yola çıkılarak otomatizm kavramının anlamı kısa bir özet halinde açıklanmıştır.

Araştırmanın kapsamı, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve 1940 sonrasında günümüz sanatına dek uzanmaktadır.

Tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm içerisinde, otomatizm kavramının felsefedeki, mitolojideki ve psikolojideki anlamı, kelimenin eski Latincedeki kökenleriyle bağlantı içerisinde konularak, bu olgunun retorik ile arasındaki ilişki açıklanmıştır. Ayrıca *Otomatizm* kavramının sanattaki işlevi farklı bakış açıları ile aydınlatılmıştır. Ele alınan farklı görüşler kaynaklandığı disiplinlere ilişkin verilerin çeşitlendirilmesine olanak sağlamıştır. Bu tür bir yaklaşım otomatizm'in tarihsel süreciyle geniş, disiplinlerarası yaklaşımlarla derinleşen yapısının incelenmesine olanak tanımıştır.

İkinci bölümünde, araştırmanın ilk bölümünde genişlemesine farklı sanat akımları etrafında şekillenen konular ve kavramlar resimlerle örneklendirilerek açıklanmış, sözü edilen süreçler günümüze kadar olan değişimiyle ele alınarak çözümlenmiştir. Bu bölümde sanat eleştirmeni, bilim adamı ve sanatçıların görüşlerine de yer verilmiştir. Ayrıca konulara ilişkin kuramsal bağıntılar resimlerle örneklenerek ve birinci



bölümdeki kavramsal alt yapı ile bütünleştirilerek yapılan tanımlara otomatizmin yapısal çözümlemesi pekiştirilmiştir.

Üçüncü bölümde, 1940 sonrası sanatında otomatizm olarak nitelenen yeni bağıntılar günümüze dek gelişen, değişen farklılıkları ile birinci ve ikinci bölümlerle ilişkilendirilerek çözümlemelerde bulunulmuştur.

Tezin son kısmında, elde edilmiş olan verilerden yola çıkılarak sonuçlara varılmıştır. İlgili kısımda, sanatta otomatizm'in ne olduğu, tarihten bugüne dek kazandığı çeşitli anlamlar incelenmiş, çok yönlü bir sonuca varmak için irdelemeler yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler: Otomatizm, Serbest çağırışım, Arketip, Bilinçaltı**

# **THE STRUCTURAL RELATIONS OF AUTOMATISM IN ART**

**Efe SEMBOL**

**Erciyes University, Faculty of Fine Arts**

**M.Sc. Thesis, August 2010**

**Supervisor: Assist. Prof. Aygül Aykut**

## **ABSTRACT**

In this study named ‘The Structural Relations of Automatism in Art’, automatism has been examined in a scientific way beginning from its roots in history and ending with the stages it has gone through until today. With the help of the collected data, the meaning of automatism concept has been briefly explained.

The scope of the research has been limited to Dadaism, Surrealism and after 1940 s until today.

Thesis consists of three sections: In the first section, the meaning of automatism concept in philosophy, mythology and psychology has been explained together with the original form of the word in Latin as well as the connection between this phenomenon and rhetoric. The usage of this concept in art has also been clarified from different points of views. As these perspectives are from different disciplines, automatism has been examined from a wide-angle and understood deeply.

In the second section, the subject explained in the first section of the research has been exemplified with pictures and its formation in different artistic trends has been analyzed together with the changes in time until today. A view of art critics, scientists and artists has been given in this section. The subject has been exemplified with pictures and consolidated with referring to the definitions given in the first section.

At the third section, different approaches of the artists from 1940 s until today have been put into the relationship with the first and second sections than the structural relations of automatism have been also established.

A conclusion has been reached with the help of the collected data at the end of the thesis. In the related section, the meaning of automatism in art and its different meanings in the historical process have been reexamined; a general and absolute conclusion has been reached by taking the relation in-between into consideration.

**Keywords: Automatism, Archetype, Free association, Unconscious**

## İÇİNDEKİLER

		<u>Sayfa</u>
	<b>BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....</b>	ii
	<b>YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....</b>	iii
	<b>KABUL VE ONAY SAYFASI .....</b>	iv
	<b>ÖNSÖZ.....</b>	v
	<b>ÖZ.....</b>	vi
	<b>ABSTRACT.....</b>	viii
	<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	x
	<b>ŞEKİLLER LİSTESİ.....</b>	xiv
	<b>GİRİŞ.....</b>	1
<b>1.</b>	<b>Otomatizm.....</b>	3
1.1	Otomatizm Kelimesinin Kökenleri.....	4
1.2	Otomatizm’in Psikiyatri ile Olan İlişkisi.....	7
1.2.1	Arketipler.....	10
1.3	Felsefede Otomatizm Kavramı.....	11
1.4	Otomatizmin Retorik ile olan ilişkisi.....	15
<b>2.</b>	<b>Tarihsel Süreçte Otomatizm .....</b>	17
2.1	Otomatizmin Doğuşu.....	17
2.1.1.	Primitif İfadede Otomatizm’in Sembolik Boyutu.....	19

2.1.2.	Otomatizm Olgusunda ‘Çocukluğa Dönüşün’ İşlevi.....	21
2.1	Gelecekçi Yaklaşımda Otomatizmin Varlığı.....	27
<b>3.</b>	<b>Dadaist Sanatta Otomatizm Kuramının Gelişimi.....</b>	<b>33</b>
3.1	Hans Arp’ın Eserlerinde Şiirsellik ve Şans Prensipleri.....	39
3.2.	Man Ray’ın Fotoğraf Çalışmalarında ‘Kaza Eseri’.....	45
<b>4.</b>	<b>Otomatizm’in Gerçeküstücülükteki Açılımları.....</b>	<b>47</b>
4.1.	Sürrealizm Kavramının Kökenleri.....	49
4.1.1.	Akımın Ortaya Çıkışı ve Sanattaki Yeri.....	50
4.2.	Serbest Çağırışım Tekniğinin Otomatizmle Olan İlişkisi.....	61
4.3.	Doğaçlama İfadenin Yazınsallıktaki İstençdışı Pratiği.....	63
4.4.	Sürrealist Yaklaşımda Yengecin (Pagür) Otomatizmle Olan İlişkisi	67
4.5.	Deliliğin Sanatsal İfadesinde Bilinçaltsal Özgünlük.....	72
4.6.	Sürrealizm’de Şiirselliğin Kontrol Dışı Çizime Yansıması.....	84
4.7.	Max Ernst’in Gerçeküstücülükteki Sanatsal Yaklaşımları.....	97
4.7.1.	Dekalkomani Tekniği.....	97
4.7.2.	Sürtüştürme Metodu.....	100
4.7.3.	Kesyap Yöntemi.....	102
4.8.	Sürrealist Düşünce’de Salvador Dali’nin Sıradışı Tutumu.....	105

4.8.1.	Eleştirisel Paranoya Metodu.....	106
4.8.2.	İstençdışı Heykeller.....	111
4.8.3.	Simgesel İşleyişli Nesnelere.....	114
4.8.4.	Gerçeküstücü Sinemanın Rüyasal Niteliği.....	119
<b>5.</b>	<b>Sürrealizm'den Günümüze Otomatizm'in Çeşitli Boyutları.....</b>	<b>125</b>
5.1.	Soyut Dışavurumculukta Motherwell'in Lekeci Pratiği.....	127
5.2.	Pollock'un Faaliyet Sanatındaki Primitif Yaklaşımı.....	131
5.3.	Yves Klein'in Yaklaşımında Ayinsel Bir Faaliyet Olarak Otomatizm	138
5.4.	Kobra Grubunun Sanatında Tabloların Kelimeselleştiriliş.....	140
5.5.	Sonsuzluk Bağlamında Özdevinim Kuramı; Max Bill.....	143
5.6.	Cai Guo Quiang'ın Yaklaşımında Kendiliğindenlik ve İçgüdüsellik...	146
5.7.	Kesintisiz Çizginin Yüz İfadesi; Joelle Pontseel.....	148
5.8.	Dora Maurer'in Katlama Çalışmalarındaki Sürrealist Yaklaşım.....	150
5.9.	Tina Modotti'nin Fotoğraflarında Özgünlük Olgusu.....	155
5.10.	Marie Vinouise'un Buruşturma Çalışmaları.....	160
5.11.	Eduardo Bassualdo'nun Yaklaşımında Kontrolsüzlük Hissiyatı.....	164
5.12.	Rupert Shrive'in Deforme Edilmiş Portreleri.....	167
5.13.	Marc Pessin'in Sanatında Şuuraltının Dili.....	172
5.14.	Marie – Christine Schrijen'in Kaya Aşındırma Metodu.....	177
5.15.	Françoise Tchartiloglou'nun Resimlerinde Armonisel Çağırışımı...	180
5.16.	Eric Ferber'in Sanatında An'lık Etki Yanılsamaları .....	184
5.17.	Lucien Massaert'in Yaklaşımında Paradoks Olgusu ve Kesinti	187

Durumu	
5.18. Kikie Crevecoeur’ün Özgün Baskı Çalışmalarındaki Lekeseli Simgeler	191
5.19. Dan BARichasse’in Sanatında Akışkanlığın Biçimsel Etkileri.....	196
5.20. Aurélie Gravelat’in Simgesel Yaklaşımında Özdevinim Olgusu....	199
5.21. Jenny Saville’in Vücut Fragmanları.....	204
<b>SONUÇ.....</b>	<b>208</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>219</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>230</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1- Geyik Kafası**, 150m, Pergouset Mağarası, Fransa.....19
- Şekil 2- Jean Miro**, ‘Aydaki Kadın’, 1944, Tuval üzerine yağlı boya, San Diego Müzesi, Perez Simon Koleksiyonu; Meksika.....19
- Şekil 3- Leonardo De Vinci**, ‘Bir Vadiden Taşan Sel’, 1515, Siyah taş üzerine, 167 \* 207 mm, Windsor Castle Kraliyet Kütüphanesi; Londra... ..24
- Şekil 4- Alexander Cozens**, ‘Leke Çalışması’, 1759, Aquatint tekniği, 24 \* 31,5 cm, Tate Galerisi; Londra.....26
- Şekil 5- Eadweard Muybridge**, ‘Güreşen iki adamın son hızda sıralanışı’, 1872 / 85, Seri Fotoğraf Çalışması, 350 \* 222 cm, Kingston Museum, Eadweard Muybridge Collection;..... 28
- Şekil 6- Luigi Russolo**, ‘Bir Otomobilin Dinamizmi’, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, 104 \* 140 cm, Milli Modern Sanat Müzesi; Paris..... 29
- Şekil 7- Umberto Boccioni**, ‘Futbol oyuncusu’, 1913, Tuval üzerine yağlı boya,193,2 \* 201 cm, Modern Sanat Müzesi; New York..... 31
- Şekil 8- Anton Giulio Bragaglia** ‘Daktilo Yazıcısı’, 1911, ‘Fotoğraf tekniği’ ..... 32
- Şekil 9- Jean (Hans) Arp**, ‘Şans yasalarına göre yerleştirilmiş nesnelere’, 1930, Ağaç, 26 \* 28 \* 5,4 cm, Modern Sanat Müzesi; New York..... 41
- Şekil 10- Jean Arp**, ‘İsimsiz’, 1917, Kes-yap tekniği, 33 \* 25 cm, Modern Sanat Müzesi; New York..... 42
- Şekil 11- Ernst – Arp**, ‘Fatagaga’, 1920, Kes-yap tekniği..... 43
- Şekil 12-Man Ray**, ‘İsimsiz’, 1922, Radyografi tekniği, 30 \* 23 cm, Modern Sanat Müzesi; New York..... 45
- Şekil13- Deleuse**, Cinema ‘Project 1’ 1985, Fotoğraf tekniği..... 53



- Şekil 14-Anonim (Akıl Hastası)** ‘İnsan Kafası’, Resim kâğıdı üzerine karakalem çalışması, Hans Prinzhorn Patolojik Sanat Koleksiyonu..... 78
- Şekil 15- Anonim (Akıl Hastası)** ‘Deli Gömleğindeki Adam’, Resim kâğıdı üzerine karakalem çalışması, Hans Prinzhorn Patolojik Sanat Koleksiyonu.....80
- Şekil 16-André Masson**, ‘Öfkeli Güneşler’, Resim kâğıdı üzerine mürekkep çalışması, 1925, 42 \* 31 cm, Modern sanat müzesi; New York..... 85
- Şekil 17- André Masson**, ‘Kuşların Doğuşu’, Resim kâğıdı üzerine mürekkep çalışması, 1925, 41 \* 34 cm, Modern Sanat Müzesi; New York.....85
- Şekil 18- André Masson**, ‘Gölgeler’ 1896, Kum yansıtması tekniği, 50 \* 54 cm, Galeri Simon; Paris..... 92
- Şekil 19-André Masson** ‘Benim Evrenimin Anatomisi’,1938 – 40, Resim kâğıdı üzerine karakalem çalışması, Özel Koleksiyon..... 93
- Şekil 20-Man Ray, Yves Tanguy, Max Morise, André Breton**, ‘Nefis Kadavra’ 1927, Resim kâğıdı üzerine mürekkep, karakalem ve renkli kalem, 35,9 \* 22,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi; New York..... 95
- Şekil 21- Max Ernst**, ‘Yağmur Sonrasında Avrupa’, 1940, Tuval üzerine yağlı boya,54 \* 146 cm, Wadsworth Atheneum; Hartford..... 98
- Şekil 22- Max Ernst** ‘Nymphé Eco’ 1936, Tuval üzerine yağlı boya, 55 \* 46 cm, Modern Sanatlar Müzesi; New York..... 99
- Şekil 23- Max Ernst**, ‘Bir Hayır Haftası’, 1934, Kes yap çalışması, 27 \* 20 cm, Modern Sanatlar Müzesi; New York.....103
- Şekil 24- Max Ernst**. ‘Orman ve Güvercin’, 1927, Tuval üzerine yağlı boya, 100 \* 82 cm, Tate Galerisi; Londra.....104
- Şekil 25- Salvador Dali**, ‘Amerika’nın şiiri’, 1943, Tuval üzerine yağlı boya;117 \* 79, (bitirilmemiş), Gala-Salvador Dali Kuruluşu, Figueras; İspanya.....108
- Şekil 26-Salvador Dali**, ‘Uyku’, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 51 \* 78 cm, Salvador Dali Müzesi, Özel koleksiyon.....110

<b>Şekil 27- G. H. Brassai</b> , ‘İstençdışı heykel’, ‘Fotoğraf tekniği’ 1932.....	112
<b>Şekil 28- G. H. Brassai</b> ‘Otomatik yazmayla üretilmiş görüntü’ 1932 civarları.....	113
<b>Şekil 29- Salvador Dali</b> , ‘İstakoz Telefon ya da Afrodizyak Telefon’, 1936, Telefon ve boyanmış alçıdan ıstakoz, 18 * 12,5 * 35,5 cm, Museum fur Kommunikation; Frankfurt.....	115
<b>Şekil 30- Salvador Dali</b> , ‘Afrodizyak Ceket’ 1936.....	116
<b>Şekil 31- Salvador Dali</b> , ‘Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri’, 1936 .....	118
<b>Şekil 32- Salvador Dali, Luis Bunuel</b> ‘Bir Endülüs Köpeği’, ‘Film sahnesi’, 1929.....	119
<b>Şekil 33- Salvador Dali, Luis Bunuel</b> ‘Bir Endülüs Köpeği’, ‘Film sahnesi’ 1929.....	120
<b>Şekil 34- Salvador Dali, Luis Bunuel</b> , ‘Bir Endülüs Köpeği’, ‘Film sahnesi’ 1929.....	121
<b>Şekil 35- Salvador Dali, Luis Bunuel</b> , ‘Bir Endülüs Köpeği’, ‘Film sahnesi’ 1929.....	122
<b>Şekil 36- Salvador Dali, Luis Bunuel</b> , ‘Bir Endülüs Köpeği’, ‘Film sahnesi’ 1929.....	124
<b>Şekil 37- Robert Motherwell</b> , 'Catalonia', 1951, Tuval üzerine yağlı boya, 80 * 100 cm, St. Louis Sanat Müzesi; St. Louis Missouri.....	129
<b>Şekil 38- Jackson Pollock</b> , ‘One / Number 31’, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 269 * 530, Modern Sanatlar Müzesi; New York.....	131
<b>Şekil 39- Yves Klein</b> , ‘Fırça Kadınlar’, 1960, Vücut Baskısı, 600 * 291 cm, Pampidou Sanat Merkezi; Paris.....	138
<b>Şekil 40- Christian Dotremont</b> , ‘Sinirli’, 1979, Resim kâğıdı üzerine mürekkep çalışması, 18 * 27 cm; Belçika; Brüksel.....	142
<b>Şekil 41- Max Bill</b> , ‘Sonsuz Kurdele’ 1947, Bronz Heykel, Middleheim parkı; Anwers .....	143
<b>Şekil 42- Max Bill</b> , ‘Devamlılık’ 1986, Beton heykel, Alman bankası; Frankfurt .....	144
<b>Şekil -43 Cai Guo-Qiang</b> , ‘Baş önde’, 2006, Doldurulmuş hayvan postları, Guggenheim Müzesi; New York.....	146

<b>Şekil -44 Cai Guo-Qiang</b> , ‘Taroko Gorge’, 2009, Kâğıt üzerinde barutla ateş çalışması, 250 * 900 cm, Guggenheim Müzesi; New York.....	147
<b>Şekil - 45 Dora Maurer</b> , ‘Yedi Kere Döndürme’, 1979, Fotoğraf tekniği, İstanbul Bienali; İstanbul.....	151
<b>Şekil -46 Dora Maurer</b> , ‘Saklı Yapılar Serisi’, 1977, Kağıt üzerine sürtüştürme çalışması, İstanbul Bienali; İstanbul.....	153
<b>Şekil -47 Dora Maurer</b> , ‘Raumbelaung’, 1972, 73,5 * 52.5cm, Serigrafı, İstanbul Bienali; İstanbul.....	154
<b>Şekil -48 Tina Modotti</b> , ‘Bayraklı Kadın’, 1928, Fotoğraf tekniği, İstanbul Bienali; İstanbul.....	156
<b>Şekil -49 Tina Modotti</b> , ‘Orak Çekiçli Meksika Şapkası’, 1927, Fotoğraf tekniği, İstanbul Bienali; İstanbul.....	157
<b>Şekil -50 Marie Vinhouse</b> , ‘Buruşturulmuş Kâğıt Heykeli’, 2010, Gümüşten yapılmış soyut heykel, 50 * 50 cm, Vinouse koleksiyonu; Loire – Atlantique.....	160
<b>Şekil-51 Marie Vinhouse</b> , ‘İsimsiz’, 2010, Tuval üzerine karışık teknik, 50 * 50cm, Vinouse koleksiyonu; Loire – Atlantique.....	161
<b>Şekil -52 Marie Vinhouse</b> , ‘Altından çeşitlemeler’ 2010, tuval üzerine karışık teknik, 50 * 60 cm, Vinouse koleksiyonu; Loire – Atlantique.....	163
<b>Şekil- 53 Eduardo Basualdo</b> , ‘Sirenlerin Sessizliği’, 2011, Enstalâsyon, Lyon Bienali; Lyon.....	164
<b>Şekil- 54 Eduardo Basualdo</b> , ‘Sirenlerin Sessizliği’, 2011, Enstalâsyon, Lyon Bienali; Lyon.....	165
<b>Şekil- 55 Eduardo Basualdo</b> , ‘Sirenlerin Sessizliği’, 2011, Enstalâsyon, Lyon Bienali; Lyon.....	166
<b>Şekil 56- Rupert Shrive</b> , ‘İsimsiz’, 2008, Boyanmış ve buruşturulmuş duvar kâğıdı üzerine akrilik ve vernik.....	168
<b>Şekil57- Kakemono de Kaigetsudo Ando</b> , ‘Ukuyo-e’, XII. Yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve boya çalışması.....	169
<b>Şekil58- Rupert Shrive</b> , ‘Çinli Kız’, 2008, Boyanmış ve buruşturulmuş duvar kâğıdı üzerine akrilik ve vernik, 210 * 2145* 12, Özel Koleksiyon.....	171
<b>Şekil 59- Marc Pessin</b> , ‘53 numaralı gravür’, 2008, Parşömen üzerine lazer tekniğiyle yapılmış kuru gravür baskısı, 120 * 80cm., Marc Pessin Atölyesi.....	174

<b>Şekil 60- Marc Pessin, 'İsimsiz', 2008, Monotip özgün baskı tekniği, Marc Pessin Atölyesi.....</b>	176
<b>Şekil 61- Marie – Christine Schrijen 'Düşünen', 2008, Kaya aşındırma tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	177
<b>Şekil 62- Marie - Christine Schrijen 'İsimsiz', 2009, Kaya aşındırma tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	178
<b>Şekil 63- Marie – Christine Schrijen 'Garip peyzaj Serisinden' 2004 sonrası, Fotoğraf tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	179
<b>Şekil 64: Françoise Tchartiloglou 'Şiir'in Yolu', 2010, Tuval üzerine yağlı boya, 81 * 60, Özel koleksiyon.....</b>	181
<b>Şekil 65: Françoise Tchartiloglou, 'Suya değin düşünce', 2009, Tuval üzerine yağlı boya, 73 * 60, Özel koleksiyon.....</b>	182
<b>Şekil 66: Françoise Tchartiloglou, 'Bir yerlerde', 2010, Tuval üzerine yağlı boya, 65 * 54, Özel koleksiyon.....</b>	183
<b>Şekil 67: Eric Ferber, 'An'lar serisinden', 2011, Fotoğraf tekniği, Özel koleksiyon ...</b>	185
<b>Şekil 68: Eric Ferber, 'An'lar serisinden', 2011, Fotoğraf tekniği, Özel koleksiyon .....</b>	186
<b>Şekil 69: Lucien Massaert, 'İsimsiz', 2002, Karışık teknik, Özel koleksiyon.....</b>	188
<b>Şekil 70: Kikie Crevecoeur, 'Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisinden', 2007, Lino – gravür çalışması, Özel koleksiyon.....</b>	191
<b>Şekil 71: Kikie Crevecoeur, 'Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisi', 2007, Lino – gravür çalışması, Özel koleksiyon.....</b>	192
<b>Şekil 72: Kikie Crevecoeur, 'Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisi', 2007, Lino – gravür çalışması, Özel koleksiyon.....</b>	193
<b>Şekil 73: Kikie Crevecoeur, 'Glossolalie III', 2001, Lino – Gravür çalışması, Özel koleksiyon.....</b>	194
<b>Şekil 74: Dan Barichasse, 'İsimsiz', 2011, Tuval üzerine yağlı boya tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	196
<b>Şekil 75: Dan Barichasse, 'İsimsiz', 2011, Tuval üzerine yağlı boya tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	197

<b>Şekil 76: Dan Barichasse, ‘İsimsiz’, 2011, Tuval üzerine yağlı boya tekniği, Özel koleksiyon.....</b>	<b>198</b>
<b>Şekil 77: Aurélie Gravelat, ‘Defter’, 2009, Defter üzerine Çin mürekkebi, akrilik ve kesyap, 42 * 59 cm., 12 sayfa; Uluslar arası Resim Fuarı.....</b>	<b>200</b>
<b>Şekil 78: Aurélie Gravelat, ‘İsimsiz’, 2010, Resim kâğıdı üzerine Çin mürekkebi, Charlot Galerisi.....</b>	<b>201</b>
<b>Şekil 79: Aurélie Gravelat, ‘İsimsiz’, 2010, Resim kâğıdı üzerine Çini mürekkebi, Charlot Galerisi.....</b>	<b>202</b>
<b>Şekil 80: Jenny Saville, ‘Hybrid’, 1977, Tuval üzerine akrilik boya, Özel koleksiyon..</b>	<b>204</b>
<b>Şekil 81: Helen Chadwick, ‘Loop My Loop’, 1991, Enstalasyon çalışması, Harris Museum &amp; Art Gallery.....</b>	<b>206</b>

## GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu, Otomatizm olgusunun sanattaki yapısal bağıntıdır. Araştırma kapsamında incelenen Otomatizm kavramı, sanat alanında kullanımı itibariyle ruhbilimsel açıklamaları temel alır ve bilinçaltının ifade edilmesine olanak veren bir teknik olarak anlaşılmaktadır. Otomatizm'e sanatsal açıdan bakıldığında, iradeden bağımsız olarak ve hatta kimi zaman bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden, doğaçlama, şans eseri, özdevinim faaliyetleri olarak tanımlanabilmektedir.

Otomatizm, kelimesinin felsefedeki anlamı ise, kimi zaman *vitalizm* ve *animizme* karşıt olmak üzere Descartes'ın biyolojik mekanizma anlayışını belirtmek için de kullanılmaktadır. Öyle ki bu anlam, otomatizm kavramının çağdaş sanat içerisindeki etkilerini vurgular niteliktedir. Çünkü biyolojik mekanizm teorisi, bedenin bir makine olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca Descartes'in, bedeni, insan tarafından imal edilen otomatlarla özdeşleştirdiği de kanıtlanmıştır. Kimi zaman, otomatizm denince, daha dar bir anlamda, makine-hayvanların otomatizması kastedilir. Bugün, insanın yalnız bitkisel hayatında değil aynı zamanda kas hareketlerinde ve hatta zihni hayatında bile otomatizmin belirli bir payı olduğu kabul edilmektedir. Modern sanat teorileri ve ruhbilim çalışmaları arasında doğrudan bir ilişki ancak otomatizm kavramının sanat süreçlerine yansımalarını incelemekle mümkün gözükmektedir.

Sanat dizininde, istemsiz sanatsal jestlerin figüratif ifadesine 'Otomatik çizim' ismi verilmektedir. Bu çizimler, herhangi bir ön hazırlık olmadan, düşünmeye zaman vermeyecek bir hızla oluşturulan sanatsal ifadelerdir. Diğer bir ifadeyle, sanatçı, modern dünya'da şuuraltına ittiği ilkelliğini yüzeye çıkartmakta ve sanatsal ifade biçimlerine yansıtmaktadır. Dolayısıyla bilinçaltı, şuurun algılayabileceği bir boyuta getirilmektedir. Öte yandan, otomatizm tekniğinin bir kavram olarak sanatta kendisini göstermeden önce bile ilkçağlardan beri var olduğu çoğu eleştirmenin yapıtlarında gözlemlenmiştir.

Sanat kuramları açısından Modernizm süreci başlıca üç akım etrafında gelişmiştir. Bunlar; Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuktur. Otomatizm, söz konusu sanatsal hareketlerin içinde en açık haliyle Gerçeküstücülükte bu akımın özündeki düşünceyi aydınlatmak için, Andre Breton tarafından şu şekilde belirtilmiştir;

“Sürrealizm, bizim gerek kelimelerle, gerek yazıyla ya da daha farklı yöntemlerle akıl tarafından uygulanan ahlaki veya estetik bir kontrol olmaksızın, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmemizi sağlayan psişik otomatizm’in bir yansımasıdır.”<sup>1</sup>

Gerçeküstücülük akımında otomatizm’in şiirselliğe dayandığı, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından belirtilmiştir. Ayrıca otomatizm, bu akım içerisinde, kendisini kesyap çalışmalarında, çıkartma resimlerde, is çalışmalarında ve sürtüştürme metodunda göstermiştir.<sup>2</sup>

Bu araştırmanın amacı otomatizmin sanattaki uygulamalarını incelerken eserin oluşumu ve sanatçı arasındaki bağıntıların yapısına inebilmektir. Bu amaca ulaşabilmek için yukarıda söz edilen sanat akımlarındaki düşünceleri geliştirerek eserler veren sanatçılardan güncel sanat örneklerine kadar sanatta otomatizm metodunu kullanma biçimleri sorgulanmış ve otomatizmin farklı bağlamlardaki yapısı günümüz sanatı açısından da ele alınmıştır. Sözü edilen süreç içerisinde farklı ifade biçimleri kazanan otomatizm, modernizm sonrasında *ruhsal kendiliğindenlik* olarak tanımlanırken, güncel sanatta A.Giraud tarafından *özgün hareket* şeklinde açıklanmıştır<sup>3</sup>. Bu sanatçılar arasında Joelle Pontseel, Kobra grubu sanatçıları, Cai Guo Quiang, Max Bill ve diğerleri sayılabilmektedir. ....

Araştırmanın otomatizm olgusunun sanat dizinindeki yeri ve kuramsal açıdan bütünlükçü bir yaklaşım sunma konusunda sanat literatürüne değerli katkılarda bulunacağı kanısına varılmıştır.

---

<sup>1</sup> A.Breton, 1972, S.34

<sup>2</sup> J.Ferrier,Y.Pichon, 1999, S.946

<sup>3</sup> A.Giraud, 1927, S.9

## 1.Otomatizm

Bilimsel bulgulara dayanılarak, sanatta otomatizm'in bir metot olma özelliğini taşıdığı eleştirmenler ve düşünürler tarafından belirtilmiştir. Ayrıca söz konusu tekniğin, sanatçının faal olduğu çalışma sürecinde, jestlerindeki bilinçsel kontrolü kaldırarak, istençdışı ifadelerinde, P.Janet tarafından *düşünen bir varlık* olarak belirtilen şuuraltının, kendisini ifade etmesine olanak sağladığı da birçok sanatçı tarafından kabul edilmiştir. Dolayısıyla, otomatizm'in, şans eseri beliren imgelerin kışkırttığı hayal gücünden gelen sanatsal ifadeye gözlemlenebileceği öne sürülebilir. Ayrıca bu terimin, sanatta kaza eseri olarak anlaşıldığı ve bu tanımının dışında, kendisini insandaki özdevinimin yalın bir figüratif ifadesi olarak gösterdiği kanısına da konu üzerine yapılan araştırmalardan elde edilen bulgulara dayanılarak varılmıştır. Buradan yola çıkarak, otomatizm'in sanatçıların belirli bir tekniği kullanarak tecrübe etmeye çalıştıkları '*kendiliğindenlik*' olduğu kabul edilebilmektedir. Bunun nedeninin, rastgele imgelerden kaynaklanan bilinç dışı algıların, kendiliğinden gelen sanatsal eylemlere dönüşmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Söz konusu bilinç dışı algısallığın, herhangi bir yüzey üzerinde kaza eseri algılanan görüngülerin, insan'da istençdışı uyanan etkisi olduğu ve bu etkinin, kişiye şuuraltından nükseden bir imgeselliği tetiklediği, De Vinci üzerinde yapılan araştırmalara dayanılarak bulgusallaştırılmıştır. Ayrıca, otomatizm'in sanatçıların tarafından suni olarak kullanılan bir metot oluşunun yanı sıra, akıl hastalarının resim ve yazılarında gözlemlendiği de araştırma verilerine dayanılarak açıklanmıştır. Bu bağlamda, '*saf otomatik ifade*' olarak tanımlanabilecek resim veya yazıların, psikolojik rahatsızlığı olan bu kişilerin bir tür hastalık belirtisi olduğu kanısına varılmıştır.

En belirgin haliyle Gerçeküstücü sanatçıların tarafından ele alınan otomatizm tekniğinin, kişinin şuuraltında var olan ilkel sembollerini yeniden yüzeye çıkarttığı, özellikle Barbara Rose ve diğer yazarların düşüncelerine dayanarak belirtilmiştir. Bununla beraber otomatizm'in primitif olan bir yönünün var olduğu da örneklerle ele alınmıştır. Ayrıca bu tekniği kullanan sanatçıların eserlerinde çocukluğa dair olan bilinçaltının ifadesinin gözlemlendiği ve primitif yaklaşımdaki 'ilk örneklerin' de bu boyutta var oldukları, sanatçı ve düşünürlerin açıklamaları değerlendirilerek aydınlatılmıştır. Söz konusu kavramın, insana kendiliğinden gelen bir özelliğinin oluşunun, onu aynı zamanda



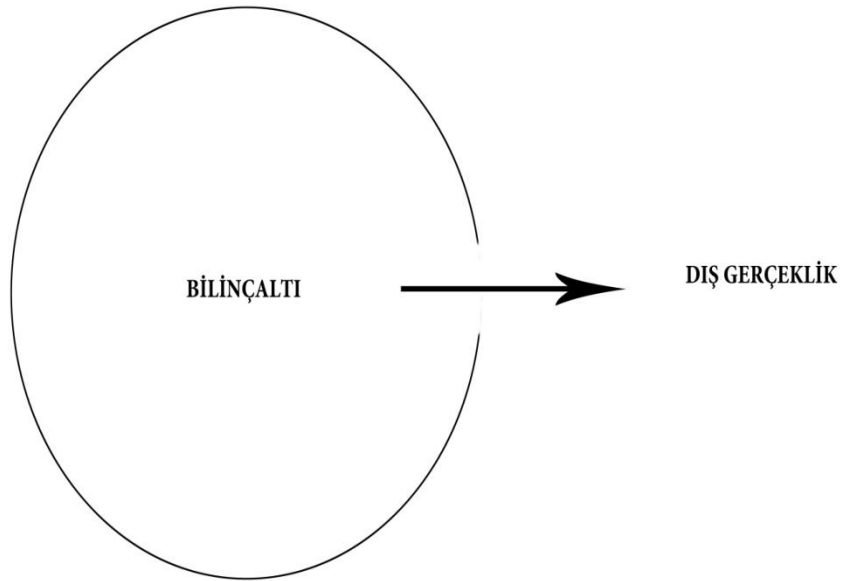
ilham'a denk düşürdüğü kanısına varılmaktadır. Otomatizm üzerine yapılan çalışmalarda belirtilen alıntıların, çağrışıma dair olduğu gözlemlenmiş, bundan dolayı, 'feyiz' ile özdeşleştirilebileceği görüşü belirtilmiştir.

### 1.1.Otomatizm kelimesinin kökenleri

Klasik eski diller uzmanı olan Prof. Sencer Şahin ile 06/11/2010 tarihinde konu hakkında yapılan görüşmede, otomatizm'in etimolojisinin eski Yunan dilindeki *Autos* (kendisi, kendine özgü, kendiliğinden) sıfatından türetilmiş bir terminoloji olduğuna değinilmiştir. *Auto* ile başlayan sözcüklerin kendi iç dinamiğinden kaynaklanan bir eylemi ve kendine yeterliliği ifade eden anlamlar aldığı açıklanmış, bununla beraber eski Yunancadan hareket edip, modern dünyadaki sanatsal faaliyetlerde, Otizm kelimesinin '*insanın bilinçaltından dışarıya yansıyan bir eylem*' anlamını taşıdığı belirtilmiştir. Şahin'e göre 'Spontane' sözcüğü, otomatizm'in eş anlamlısı olup, keza istem dışı, yani kendiliğinden ortaya çıkan doğal bir eylemi ifade etmektedir. Bu olgu, bir tür doğaçlama olarak kabul edilebilmektedir;

ÖNERME 14

SENCER ŞAHİN'İN YAKLAŞIMINDA DOĞAÇLAMA İFADE ŞEKLİ  
(OTİZM)



Sosyal yaşamdaki bir otomat ele alınırsa, onun sanatsal değerinin değil, işlevselliğinin ön planda olduğu ve ortaya çıkartılış amacının da bu olduğu kanısına varılabilmektedir. Yani insana hizmet edip onun ihtiyacını karşılamak için tasarlanmış bir mekanizma olduğu düşünülebilir. Ayrıca, Sencer Şahin'in açıklaması değerlendirilecek olunursa, bu mekanizma, kendisinde bir doğallığı barındırmamakla beraber, insan zihninin bir tasarımı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda eski yunanca da 'kendisi' ya da 'kendisinin' anlamını taşıyan *Autos* 'tan türediği için, bu mekanik olgunun, '*düşüncenin kendisi*' veya '*kendiliğinden olan bir düşünce*' olarak yorumlanabileceği belirtilebilir. Dolayısıyla düşünce'de var olan bu otomatizm'in, kendiliğinden geldiği ve tasarlanamadığı düşünülebilir fakat tasarlama yapılırken insana kendiliğinden gelen bir düşünce olma özelliğine sahip olduğu da öne sürülebilmektedir.

Meydan Larousse ansiklopedisinden elde edinilen bilgiler ışığında, otomatizm'in en eski örneğinin mitoloji tarihinde, Daidalos tapınağında bulunduğu öne sürülen hareketli heykeller olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu mitolojik anlatıda, bu heykelleri, Labirent'i inşa ettiği anlatılan Daidalos'un yaptığı şu şekilde açıklanır; '*Helen öncesi çağda yaşamış olan sanatların onunla başladığı söylenilir. Girit kralı Minos'un hizmetinde birçok canlı heykelden başka, insan bakışına anlam ve gövdesine hareket veren ilk sanatçı sayılmıştır*'<sup>4</sup>

Bu ifadede değerlendirilecek olunursa, bir mekaniğin, kendinin zıttı olan doğallıkla bütünleştiği ve bunun nedeninin de, insanın müdahalesinden kaynaklandığı kanısına varılabilir. Dolayısıyla Daidalos'un mitindeki otomatizm'in, 'sanatçının, yaşamı doğadan alıp eserine vermesi' düşüncesiyle bağdaştığı düşünülebilir. Öyle ki, insan zihninin bir ürünü olan bu otomatların yapmacıklığına karşın, bakışlarındaki anlam ve bedenlerindeki hareketin, sanatçının suni olana doğallık niteliğini kazandırmaya muktedir olduğunun bir ispatı olduğu da öne sürülebilir.

Yapılan araştırmalardan yola çıkılarak, mitolojik hikâyelerde aldığı yerin dışında, otomatizm'in mitolojiyle olan ilgisinin daha farklı boyutlarda belirlediği gözlemlenmiştir. Örneklenecek olunursa, Salvador Dali'nin paranoya eleştirisi metodunu kullanarak ortaya çıkardığı eserlerdeki mitolojik varlıkları betimleme tarzı değerlendirebilmektedir. Bununla beraber, otomatik yazı tekniğinin kendisini

<sup>4</sup> Meydan Larousse, c.3, 1981, S.343, bk. *Daidalos*

mitolojiye değin bir ifade tarzının içine kapattığı da eleştirmenler tarafından belirtilmiştir.

Günlük yaşamda kullanılan dilde, kendiliğinden veya kaza eseri meydana gelen bir eylemin ya da bir olgunun, doğal olduğu ve istendişi gerçekleştiği düşünülebilir. Bununla beraber bu kendiliğindenliğin, ‘otomatik gelen’ ile aynı anlama sahip olduğu ve otomatizm’in doğal olana eş düştüğü öne sürülebilir. Sanattaki otomatizm’de ise, kaza eseri beliren ifadede, kişinin şuuraltının yüzeye çıkartılmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bu metodun, sanatçının kendi yaklaşımını ikinci plana atarak, ona bir aracılık işlevi verdiği ve bu görevin, söz konusu tekniğin işleyişinde, doğal olanın, kendiliğinden belirebilmesini sağladığı kanısına varılabilir. Öyle ki, otomatizm tekniğinin uygulandığı süreç içerisinde, ‘sanatçının bilincinden ayrı bir varlığa ve bir us’a sahip olduğu’ belirtilmiş olan bilinçaltının, kendisini ifade edebilmesinin amaç güdüldüğü ve söz konusu amaç gerçekleştirebilmek için de, sanatçının bir araç haline getirildiği kanısına varılabilir. Özetlenecek olunursa, şuuraltının, kendisini ifade edebilmek için sanatçıyı kullandığı belirtilebilir. Bu düşünceler değerlendirilecek olunursa, bilinçaltının, doğal olan veyahut öz’e değin olan bir olgu olarak ta algılanabileceği öne sürülebilir. Dolayısıyla, karşılıklı olarak, insan bilincinin de suni olana eş düşeceği anlaşılmaktadır.

Söz konusu ‘*aracılık*’ hali, otomatizm metodunu kullanan bazı Amerikan sanatçıları tarafından medyumlukla eş görülmüş, kendilerini primitif ayinlerdeki şaman din adamlarıyla özdeşleştirmişlerdir. Eserin yaradılış süreci içerisindeki faaliyetlerini bir ayin haline getirerek, kendilerini de bu ayin’in bir parçası saymaktadırlar. Bununla beraber, otomatizm metodunun, bu sanatçılar tarafından primitif bir ayinin işleyiş süreci içerisinde yer aldığının kabul edildiği öne sürülebilir. Diğer taraftan Gereküstüü sanatçıları ele alırsak, onlarda da, Amerikan sanatçılarında olduğu gibi, medyumluk ve spiritüel uygulamaların önem kazanmış olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle ‘otomatik yazı’ tekniğinin, alanında uzman araçların ruhsal âlemle iletişime geçmek için kullandıkları bir yöntem olduğu ve söz konusu yaklaşımın, Sürrealist sanatçıların Sigmund Freud’dan esinlenerek uyguladıkları serbest ağırılışım metoduyla bağdaştırıldığı elde edilen bulgulara dayanılarak anlaşılmaktadır. Bununla beraber, bu akımın sanatçılarının, istendişi yazma yöntemlerini, Freud’un söz konusu tekniğini kullanarak gerçekleştirdikleri bulgusallaştırılmıştır. Fakat ikisinin arasında farklar bulunduğu aşıkârdır. Çünkü medyumların durumunda, bu metot, manevi âlemdeki

esprilerle temasa geçmek için işlevselleştirilirken, Gerçeküstücülerde şuurlarını yüzeye çıkarmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, Sürrealistlerde söz konusu tekniklerin birbiri ile ilişkilendirilmiş olmasının, her ikisinin de gizemselliğe yönelmesinden kaynaklandığı kanısına varılabilir.

## 1.2.Otomatizm'in Psikiyatri ile olan ilişkisi

J. Gibson, Sürrealist sanatın psikiyatri bilimine göre değişkenlik göstermediğini ve Gerçeküstücü yaklaşımda anlaşılan psikiyatrinin, Breton'un ve arkadaşlarının bu bilimi algıladıkları şekilde açıklandığını belirtmiştir<sup>5</sup>. Bu ifade değerlendirilerek, otomatizm'i sanatta tecrübe eden Sürrealist sanatçıların, psikiyatri dalındaki bilimsel çalışmalardan ilham aldığı belirtilebilir. Öyle ki, bu kavrama Sürrealist sanatçıların kendi yorumlarını katarak ortaya çıkardıkları eserler ele alınarak bakıldığı zaman, bilimsel değil, sanatsal bir yaklaşımın var olduğu aşikârdır.

J. Filloux'dan edinilen bilgilere göre, otomatizm'i tecrübe eden sanatçılar, esinlendikleri Pierre Janet'in, anestezi altında olan veya hipnotize edilmiş hastaların şuursuz buldukları durumlarda yazdıkları yazılar üstüne yaptığı çalışmalardan yola çıkmışlardır. Janet'in bu çalışmalarında belirtilen otomatik yazı metodunu ise, Sigmund Freud'un psikanaliz'de kullandığı *serbest çağırışım* tekniğini kullanarak kendilerinde tecrübe etmişlerdir<sup>6</sup>. Bu yöntemi kullanmalarının sebebinin, Sürrealist sanatçıların *düşüncenin gerçek işleyişini* tecrübe ettiklerini öne sürdükleri 'bilinçaltıyla' olan münasebetlerine bağlı olduğu öne sürülebilir. Breton'un Sürrealizm akımını açıklayan 'ruhsal otomatizm' kavramının temelleri ise, psikoloji biliminde Jean Pierre Janet tarafından geliştirilmiştir. '*Psşik otomatizm olgusunun, irade ve istek tarafından herhangi bir müdahale olmadan tamamlanmış ve zihinsel olan bütün görüngülerin aldığı isim olduğunu söyleyebiliriz.*'<sup>7</sup> Janet, Psşik Otomatizm adını taşıyan eserinde, hipnotize edilmiş olan hastanın, hareketsiz duran bir heykele benzediğine değinerek, bu hastayı tanımlayan niyetin, zihnin yaratıcı faaliyetleri tarafından saklanan alt sistemlerin varlığını meydana getirdiğini belirtmiştir. Kendisi psikolojide, arka-kişilikte var olan bir

<sup>5</sup> J.Gibson, 1987, S.56

<sup>6</sup> J. Filloux, 1947, S.15-54

<sup>7</sup> P.Janet, 1930, S.210

hafızadaki kendiliğindenliği incelemiş ve insan zihnini mekanik işleyen alt sistemlere ayırmıştır. Bununla beraber, birbirinden bağımsız olan birden fazla kişiliğin varlığının olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Janet'e göre, otomatik işleyen bilinçaltı, bölümlere ayrılmış olmasına rağmen, psikolojik yaklaşımda bir bütün halinde ve *us'a sahip* gözükmektedir. Belirtilen bu düşünceler değerlendirilecek olunursa, otomatizm olgusunun, bilincin bir ters-odası olarak ifade edilen şuuraltında belirlediği fakat bu odanın aynı zamanda düz mantık tarafından kavranamayan bir varlığının olduğu anlaşılabilir. Ayrıca J.P. Janet, otomatizm'i bilinçaltısal bir faaliyet olarak şu şekilde nitelendirmiştir;

“Otomatizm'in üzerine yapılan bir araştırma bizleri, imajların düzenli olarak birbirini takip ettiği bilinçaltısal zihinsel oluşumlara ve alışkanlıklara götürmüştür. Bunu daha yalın ifade edersek, tekrar etmeye ve korumaya yönelik faaliyet olduğunu belirtebiliriz”<sup>8</sup>

Bununla beraber, A.Akoun, *Bilinçaltının Dili ve Yasaları* isimli kitabında, Janet'in otomatizm kavramından anladığı şeyin, tıpkı hipnotize edilmiş bir kişide gözlemlenebilen, sadece üretici olan ve hiçbir 'niyeti' bulunmayan faaliyetler olduğunu belirtmiştir. Janet, otomatik yazı olgusunda da gözlemlediği gibi, bu ve buna benzer bilinçaltısal faaliyetlerin, normal olmayan kişilerde görünen bir tür psikolojik bölünmenin yansıması olduğunu açıklamaktadır. Ona göre, bu psikolojik dağılmanın (dalgınlık) temelinde, dikkati ve iradeyi azaltan derin bir zihinsel ya da fiziki yorgunluk durumu söz konusudur. Normal bir insanda fark edilebileceği gibi, akıl hastalarında da gözlemlenen bu zayıflık, Janet'in deyimiyile *bilinçsel hâkimiyet alanının daralması* olarak nitelendirilir. Bu durum, kendisine göre, akıl hastasının bilinçaltındaki yerleşik düşüncelere boyun eğmesinin nedenidir. Öyle ki, kontrol dışı gelişen bu düşüncelerin, söz konusu halsizlik durumunda hastaya doğrudan etki etmekte olduğu ve aynı zamanda hastanın rüyalarında da belirlediği ifade edilmiştir<sup>9</sup>.

Barbara Rose'un düşünceleri değerlendirilirse, otomatizm'in aynı zamanda sembolik bir boyutunun olduğu gözlemlenebilir. Rose'a göre Sürrealist anlayıştaki otomatizm, sanatçının, bugünün modern insanının yaşamında yeri olmayan ve bilinçaltına püskürttüğü ıllıklığını yüzeye çıkartmak için kullanılan bir metot'tur;

<sup>8</sup> Age, S.486

<sup>9</sup> A.Akoun; G.Veraldi, 1972, S.15

“Otomatizmin hedefi, insana şuurdu bilinç tarafından algılanamayan ve bilinçaltında var olan imgeleri ‘semboller’ ortaya çıkartma imkânını sunmaktı. Dolayısıyla, kontrolsüz yapılan bu fuzuli karalamalar, daha sonrasında gerçekleştirilecek düzeltmeler için bilince bir altyapı hazırlıyordu”<sup>10</sup>

Buradan yola çıkılarak, bu sembollerin, bilinçaltında saklı olduğunu ve günlük yaşamın mantığına yabancı kaldıkları kanısına varılabilmektedir. Sürrealist sanatçıların esinlendiği bilim adamı Carl Gustave Jung’un teorileri incelenirse, açığa çıkartılmaya çalışılan ve ilkel olan bu semboller, Arketip adını vermiş olduğu ilk örneklerdir. Kendisinin belirttiği üzere bu fikri St. Augustine’dan almıştır; ‘*St. Augustine, principal ideas kavramını kullanmıştır. Bu kavram, edebiyatta Arketip anlamına gelmektedir. Ayrıca Arketip kelimesi, daha ilk çağlarda Platon’un kullandığı ‘idea’ kavramıyla eş anlamlıdır*’<sup>11</sup> Sürrealistlerin de modern insanın ilkelliğini yüzeye çıkartabilmek için sembollere yönlendikleri göz önünde bulundurulursa, bu temsillerin eski çağda mağara duvarlarının üzerlerine kazınmış olan resimlerle ilgili olduğu anlaşılır.

Bu konu daha farklı bir bakış açısı ile değerlendirilecek olunursa, B.Rose’un da belirttiği şekliyle insanın ilkelliğine dair olan söz konusu olgu, Thomas Hobbes tarafından öz ile ilişkilendirilmiştir; Hobbes, ‘Şehirli’ isimli eserinde bu öz’ün sivil toplumun etik kurallarının ortadan kalktığı milletler arası savaşlarda ortaya çıktığını belirtir. Kendisine göre; insanlar arasında barışın sağlanabilmesinde doğal yasalar etkisiz kalmaktadır ve insanın doğal halinde bu yasalar susmaktadır. Bununla beraber, iki türlü sivil toplumun olduğunu ifade eder; Bunlardan birisi doğal halinde bulunan toplum, diğeri ise insanların tasarladığı toplumdur<sup>12</sup>. Bu düşüncelere dayanarak, otomatizm tekniğinde, insanların tasarladığı ‘sivil’ bir toplumda yer almış olan sanatçının kontrol dışı gelen sanatsal ifadesinde yüzeye çıkartmaya çalıştığı ilkelliğinin aynı zamanda onun özüne değin olduğu düşüncesine varılabilmektedir.

<sup>10</sup> Rose B, 1967, S.165

<sup>11</sup> J.Jacobi, 2002, S.66

<sup>12</sup> T. Hobbes, 1982, S.139

### 1.2.1.Arketipler

02/10/2010 tarihinde Sencer Şahin ile konu hakkında yapılan görüşmeden edinilen bilgilere göre, *Arkhe*, ilk olan anlamındadır ve *Arketip* ise, dünyada var olan şeylerin ilk örnekleridir. Kendisine göre bir ağacın ilk örneği bir yapı olarak düşünce bazında var olmaktadır. Ağaç gibi dünyadaki bütün objelerin Arketipleri olduğuna değinen Şahin, bununla beraber ilk örneklerin, Platon'un idealar dünyasına var olduklarını belirtmiştir. Yani, bir ağacın ya da başka bir hayvanın ilk örneğinin, Platon'un belirttiği düşünsel dünyada bir sembol olarak var olduğu kanısına varılabilir.

A.Ayten'in açıklamaları değerlendirilecek olunur ise<sup>13</sup>, Carl Gustave Jung, Arketipleri '*İnsanlığın bilinç dışında var olan kendi değerlerine ulaşmasında bir aracı*' olarak görmektedir ve onların, '*Tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip olan doğal merkezler*' olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bütün dinlerin, kendilerini Arketipler aracılığıyla ifade ettiklerine değinen Jung, farklı dini gruplar ve kişiler tarafından kullanılan semboller arasındaki önemli paralellikleri gözlemlerken, bu benzerlikleri söz konusu ilk örneklerle bağdaştırır. Kendisi Arketip'e dair olan görüngülerin, '*değişik dini ifadelerde sembolik bir biçim alarak insanlık tarihinin değişik dini geleneklerinde temel benzerliği resmettiklerini*' açıklar. Jung'a göre bütün dinler bu Arketipsel imgelerle doludur ve ayin'in amacı da insanların insanüstü âlemlerle anlamlı bir ilişki kurmalarını sağlamaktır. Dinlerin kendilerini ilk örnekler aracılığıyla ifade edişlerinin onların ortak yönleri olduğunu belirten Jung'un, gerek dini inançlar gerekse ayinlerdeki sembolik farklılıklar konusunda herhangi bir açıklama yapmadığı gözlemlenmiştir. Ayrıca Tanrı kavramını açıklarken, onun bir Arketip olduğunu öne sürmüştür<sup>14</sup>. Kendisinin tanrının bir ilk örnek olduğunu söylediğinde insandaki bir tip'e işaret etmekte olduğu açıklanır. Tip kelimesinin, '*esmek, iz bırakmak ve damgasını vurmak*' anlamlarını taşıdığı görüşünde olan Jung, Tanrı ilk örneğinin de bilinçaltından bilince ulaşarak bireyler üzerinde etki yaptığını ve kendisini kabul ettirdiğini açıklamaktadır. Dolayısıyla bir Arketip'in, insana damgasını vuran ve onun üzerinde etki bırakan bir özellik taşıdığı kanısına varılabilinmektedir.

<sup>13</sup> A.Ayten, 2006, S.51

<sup>14</sup> G.Jung, 1984, S.259

“Jung’a göre bireyleşme süreci, bilinç ve bilinçaltı arasındaki bütünleşme sürecidir. Bu bütünleşme sürecinde ise, ‘kendilik’ Arketip’i temsil etmektedir. Jung bu Arketip’e aynı zamanda Tanrı imgesi anlamını da vermektedir. Dolayısıyla fert, bireyleşme sürecinde bütünlüğe ulaşırken, Tanrı imgesine ve tanrıya ulaşır”<sup>15</sup>

Bu açıklamalardan yola çıkarak, insanın kendi imajını anlamlandırışında aynı zamanda Tanrı imgesini de oluşturduğu, yani Tanrıyı bir ideal olarak hayal ettiği öne sürülebilir. Bunun da, Jung’un da belirttiği gibi, bilinçaltına püskürtülen ilk örneklerde alakalı olduğu göz ardı edilemez. Dolayısıyla otomatizm tekniğinde, B.Rose’un da belirtmeye çalıştığı gibi insanın üzerinde bir kontrol niteliği olan ve onda bir iz bırakan, onu damgalayan bu temsillerin, sanatsal bir ifadesinin elde edildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu ilkel sembollerin, günlük yaşamda, insanın bilinçaltına püskürttüğü fakat kendisine has, özünde var olan olgular oldukları düşünülebilir. Yani otomatizm’in bir işlevinin de, *‘modern dünyada yaşayan insanın bilinçaltına hapsolmuş bu temsillere bağımsızlıklarını kazandırarak, sanatsal ifadede yüzeye çıkmalarını sağlamak’* olduğu görüşüne varılabilir.

### 1.3.Felsefede otomatizm kavramı

Felsefede alanında otomatizm terimi, Descartes’in biyolojik mekanizm anlayışını belirtmek için kullanılmıştır. Bu teoride, bedenin bir makine olduğu ileri sürülerek, vücut, insan tarafından imal edilen otomatlarla özdeşleştirilir. Bu bağlamda, hayvanların veya makine-hayvanların otomatizmini ön planda incelemiştir. Aynı zamanda, bugün de, bu öğretilen yola çıkılarak insanın yalnızca kendi hayatında değil, kas hareketlerinde ve zihinsel yapısında da otomatizmin olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu teori, bütün olayları mekanizmaya değin olan bir etkiyle açıklayan sistem olan mekanikçiliğin içinde yer almaktadır. Aristoteles’te ise bu terimin *şans eseri* ile aynı anlamı taşıdığı açıklanmıştır<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> D.Cox, 1973, S.157

<sup>16</sup> A.Lalande, 2002, S.98



*‘Böylece, yaşayan her varlığın organik vücudu, bütün suni otomatlardan sonsuz kere üstün olan doğal bir otomat ya da bir çeşit ilahi makinedir’<sup>17</sup> Leibniz’in bu düşüncesi değerlendirilecek olunursa, otomatizmin insanın ve doğanın özüne değin olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda ilginç olan, ilahiyata gönderim yapılmasıdır. Yani insana suni olan otomatlardan sonsuz kere üstün olma özelliğini veren enerjinin, onu devindiren ilahi güç ile alakalı olduğu belirtilebilir.*

*‘Oysa Tanrı’nın elleriyle yapılmış olduğundan o, öbürleriyle karşılaştırılmayacak kadar iyi düzenlenmiştir ve insanların tasarladığı makinelerin hiçbirinde bulunmayacak biçimde kendi kendine eşsiz devinimler yapmaktadır’<sup>18</sup> Descartes’in bu ifadesi ele alınırsa, kendisinin, otomatizm’in doğallığının, ilahi olana dair bir özellik taşıdığı görüşünde olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber, yaratıcı olarak algıladığı Tanrı’nın, canlıların bedenlerine kazandırdığı otomatizm’in, doğanın bir parçası olduğu düşüncesine de varılabilir. Söz konusu yaklaşımla, Jung’un Arketipleri arasında ilişki kurulacak olunursa, otomatizm’in ilk örneğinin, yaratıcının bir parçası olan canlının ya da insanın özünün, madde üzerindeki yansıması olduğu öne sürülebilir. Bunun bir ‘yansıma’ olarak ele alınabilmesinin sebebi ise, öz’ün, Descartes tarafından ‘bedeni devindirici güç olarak’ açıklanmış olması ile bağdaştırılabilmektedir. Ayrıca, bu devinimin biricikliğinin, ya da tek olma özelliğinin, doğaya değin oluşuyla alakalı olduğu belirtilebilir. Yapay olanla arasındaki farkın ise yukarıda belirtildiği üzere ilahiyata dair olan niteliğinden kaynaklandığı düşünülebilir.*

Felsefe’de otomatizm kavramının daha farklı bir bakış açısıyla değerlendirilebilmesi için, öne çıkan düşünürlerden Spinoza örnek alınabilir. Spinoza’nın felsefesinde öz’ün *tıpkı manevi bir otomat gibi işlediğine değinmiştir*. Burada bahsedilen ‘otomatın maneviyatı’ *insanın düşünsel doğası üzerindeki bir işaret* olarak açıklanmaktadır. Spinoza’ya göre eğer ruh, işleyişi bakımından bir otomata benziyor ise, söz konusu otomat, düşünce üreten manevi bir makinenin özelliklerine sahiptir<sup>19</sup>.

“Bizler, gerçek düşüncenin ne kadar basit olduğunu ya da basit şeylerden oluştuğunu onun herhangi bir şeyin neden ve niçin yapıldığını açıklamasından örnek alarak göstermiştik. Bizler, aynı zamanda düşüncenin, ruhun içindeki objektif etkilerinin,

<sup>17</sup> Age, S.99

<sup>18</sup> R.Descartes, 1962, S.85

<sup>19</sup> S.M. Charles, 2004, S.9

nesne'nin biçimsel özüyle uyumluluk içinde hareket ettiğini de gösterdik. Aynı şey, eskilerin de dediği gibi gerçek bilimin nedenlerden sonuçlara yönelmesidir. Bunun gibi ve benim bildiğim kadarıyla, onlar hiçbir zaman ruhun tamamlanmış olan kurallara uygun olarak işleyen manevi bir otomat olduğunu kestiremediler”<sup>20</sup>

Charles'ın düşüncesine göre Spinoza'nın üzerinde durmuş olduğu soru; ruhun mekaniğe değin olan anlayışının ne olduğu ve hangi manada bu yaklaşımın etik bir gelişime izin verdiğidir. Charles, Spinoza'nın görüşünde, otomatizm ile insan bilinci arasındaki gerginlikten yola çıkarak ortaya konulan bir üçüncü alternatifin olduğundan bahseder. Bunun ise, öz'ün, kendi otomatik işleyişi için kendisine ait olan bilincini kullanabilme yetisi ile ilgili olduğunu belirtmiştir<sup>21</sup>.

S.Charles, 'otomatizm'deki, ruhu işleten nedensellik ilkesinin dairesel bir modele göre devam ettiği ve ruhsal etkileşimlerle meydana gelen farklı değişimlerin nedeni olduğunu ifade eder. Aynı zamanda bütün ruhların, kendilerinde, işleyiş kurallarına göre gelişmelerini sağlayan kaynaklarının bulunduğuna değinmiştir. Ruhun, kendi işleyişini sağlayan tetikleme mekanizmasının, yine kendi doğasında olduğunu öne sürmektedir. Bununla beraber, Spinoza'ya göre, *doğuştan* terimi, insanın kendi fakülte ve güçlerini geliştirebilmesi için gereken işleyişi, dairesel bir nedensellik bağlamında açıklayabilme özelliğine sahiptir<sup>22</sup>.

Söz konusu yaklaşımın, kendiliğinden olanın bir tasviri olma özelliğini taşıdığı düşünülebilir. Sencer Şahin'in ifadelerinden yola çıkılarak, '*Doğal bir şekilde, herhangi bir dış etki olmaksızın*' olarak açıklanan '*kendiliğindenlik*' hakkında, söz konusu faaliyeti tetikleyen sebebin ne olduğu üzerinde akılcı bir sebep üretilmeye çalışılırsa, mantıklı bilinçle otomatizmin arasındaki gerilimin bu akıl yürütme çabasından doğduğu görüşüne de varılabilmektedir. Çünkü mantık, bir sistem olarak değerlendirilirse, bu sistemin dışında gerçekleşen bir işleyişin ona aykırı düşeceği ve 'kendiliğinden olan' olarak nitelendirilebileceği aşikârdır. Dolayısıyla kendiliğinden olan, insan mantığının dışında kalışından dolayı ve sebebi bilinmediği için normal olmayan bir işleyiş olarak ele alınabilir. Öte yandan, bunun tam tersi olarak, mantıklı bilincin, kendiliğinden

---

<sup>20</sup> Age, S.10

<sup>21</sup> Age, S.9

<sup>22</sup> S.M. Charles, Age, S.10

gerçekleşmiş olan bir şeyi *doğal* kabul ettiği için olabildiğince normal bulduğu düşünülebilir. Söz konusu ilişkilerde, bir paradoks belirmektedir.

Daha farklı bir yaklaşıma sahip olan Antoine Giraud, ‘*Sanatta Otomatizm*’ isimli eserinde, tarihte yer edinmiş düşünürler ve felsefe adamlarının ilham’a dair olan görüşlerini derlemiştir. Kendisi otomatizm’in bilinçaltıyla aynı anlamda düşünüldüğünü ifade etmiştir. Giraud’a göre bilinçaltının bir otomatizm olduğu doğrudur. Buna rağmen, otomatizm’in sınırlarının bilinçaltınınkinden çok daha geniş olduğunu belirtir. Bilinçaltını bilince bağlayan algısal görüngülerin dışında, otomatizm’in, bilince ve düşünceye dair olan faaliyetleri de kapsadığı kanısındadır. Bunun banal bir örneği olarak ‘*takıntıyı*’ vermektedir. Bir insanın takıntı üzerinde akıl yürütebildiğini, fakat bunlara rağmen kendi takıntılarında kurtulamadığına değinerek, günlük yaşamda en ufak ayrıntısına kadar inceleme takıntısı olan entelektüellerin kendiliğinden gelen düşüncelerin karşısında zayıf bir izleyici olarak kaldıklarını belirtmiştir. Kendisine göre, insandaki yanılısamlar, bilinçsel bir otomatizm’den kaynaklanmaktadır. Ayrıca otomatizm’in, bilinçaltı ya da irade tarafından sınırlanamadığı için, onun orijinal manasının *özgün hareket*’e eş düştüğü görüşündedir. Aynı zamanda, insanların bilinçaltı ve bilinç anlayışının gerçekler üzerine kurulu olmadığını açıklayarak, onların sadece bazı görüngüleri kavrayabilmek için ortaya konulan kişisel bakış açıları olduğu kanısına varmıştır<sup>23</sup>. Söz konusu düşünceler göz önünde bulundurularak, Giraud’un gerçekçi bir bakış açısına sahip olduğunu ve sezgiselliğe dair olan kavramlara karşı durduğu öne sürülebilir. Buna rağmen eserinde ele almış olduğu düşünceler, bunun tersini göstermiştir;

“Schopenhauer: Kendi felsefemi ben yaratmadım. O kendiliğinden bende var oldu. Benim felsefi görüşlerim, benim herhangi bir müdahalem olmadan, irademin uykudaki gibi ve zihnimin öngörölmüş bir yöne doğru ilerlemediği zaman bende kendiliğinden var oldular. Böylece, kendim esere yabancı gibi idim.”<sup>24</sup>

Shaupenhauer’dan yapılan bu alıntıda değinmekte olduğu olgunun, ‘düşüncelerin, bilinçten bağımsız olarak, kendiliğinden insana gelişi’ olduğu anlaşılmaktadır. Otomatizm kavramının da, burada ifade edilen kendiliğindenlikle bağdaşabileceği

<sup>23</sup> A.Giraud, *Age*, S.35

<sup>24</sup> *Age*, S.18

görüşüne varılabilir. Öyle ki, söz konusu olgunun, *ilham* ile özdeşleştiği fark edilmektedir.

#### 1.4.Otomatizmin Retorik ile olan ilişkisi

L. Jenny'nin görüşüne göre, başlangıcından beri kendiliğindenlikle bağdaşan otomatik yazı, sadece üretimde değil fakat tutarsız olayların algılanışında da güzel konuşma sanatının bir parçası olmaktan kaçamamıştır. Jenny, Breton'un otomatik yazılarını kaleme aldığı 'Manyetik Çayırklar' isimli eserde, sadece çekici, karanlık ve süslü cümlelerin gözlemlendiği kanısındadır. Jenny, otomatizm hususunda, onun önceden var olan biçimlerinden sonra, yeni sanatsal yaklaşımda yerini alarak doğru varsayıldığını belirtmiş ve retoriğe değin olan varlığı kabul edildiğinden beri, onun, *figüratif bir niyetin sanal izi olduğunu* ifade etmiştir. Bununla beraber, otomatizm hakkındaki sanatsal görüşlerin ortaya çıkışından sonraki şiirlerin Gerçeküstücü bir özgünlüğün konusu olduğunu açıklamıştır. Kendisi otomatizm'i üretkenliğe dair olan yönüyle değerlendirmiştir. Ayrıca, Gerçeküstücü bildiride '*Büyülü Sürrealist Sanatın Sırları*' başlığı altında buluş metotları serisi olarak tanıtılan cümlelerin retoriğe değin oldukları görüşündedir. Sürrealistlerin '*Büyülü Sanat*' olarak nitelendirdikleri düşüncenin, güzel konuşma sanatından ibaret olduğunu öne sürer. Otomatik yazının, yapısından dolayı, tutarsız olan bir üretim ve algılama şekli oluşturduğu göz önünde bulundurularak, otomatizm'in retoriğinin şimdiye kadar hiç görülmemiş olan ve bilinmeyen bir tür söz sanatı olduğu kanısına varılmıştır. Ayrıca bazı eleştirmenlerin bunu *olumsuz retorik* olarak anlamlandırıldığına değinerek söz konusu teoriyi, otomatik konuşma sanatının sadece buluş'a adanmış olmasına ve bir tür irade dışılıkta kendisini inkâr etmesine bağlayarak açıklamıştır<sup>25</sup>. Bu düşünceler, Janet'in ifadeleri ile kıyaslanacak olunursa, otomatizmin kontrol dışılığa dair olan yapısının, '*kendisini inkâr* niteliği taşıdığı' kanısının tamamıyla doğru olmadığı anlaşılır. Bunun nedeninin ise, Janet'in bilimsel bulgulara dayanarak ifade ettiği şekliyle 'şuuraltıdan gelen sesin us'a sahip bir varlığa ait olduğu' belirtilebilir. Derinlerden konuşan bu varlığın yönlendirdiği sanatsal ifadede, bir retoriğin aranmasının ya da birtakım kuralları olan güzel konuşma sanatını temel alarak değerlendirme yapılmasının yanlış olacağı aşikârdır. Öyle ki, retorikte, bir uyum

<sup>25</sup> L. Jenny, 1989, S.107

ve estetiğin söz konusu olduğu gözlemlenebilir fakat bu armoninin kurallarını ve düzenini oluşturanın, şuurlu bilinç olduğu aşikârdır. Öte yandan, otomatik ifade’de, şuuraltında konuşan söz konusu varlığın, bilinci yönlendirerek kelimelerin arasındaki anlamlar düzeneğini meydana getirdiği düşüncesine varılabilmektedir. Bu durumda, otomatik ifade hakkında herhangi bir konuşma sanatından bahsetmenin yerinde bir karar olmayacağı kanısına varılabilmektedir. Çünkü kontrol dışılığın getirdiği kuralsızlık, yapısında herhangi bir uyum ya da estetiği barındırmaz.

“Düşünülerek verilen kararlarda ve tartışmalarda kesinlikle yer verilmesi gereken, ikna etmeye yönelik bu konuşma biçimi, Yunanların ataları tarafından bir teknik olarak geliştirilerek, akıl ve söz anlamlarına gelen *logos* aracılığıyla başkalarının üzerinde etki bırakma işlevine sahiptir. Bu şekilde, Yunan ve Latin antik çağlarında retorik kullananların neden felsefecilere karşı durduklarını anladım. Felsefeci gerçekleri ve görüngüleri araştırırken retori sanatını kullananlar, yaşamda ve özellikle politikada büyük önemi bulunan metotla, insanları kelimelerle etkilemeyi ön plana aldılar.”<sup>26</sup>

Perelman’ın düşüncesi göz önünde bulundurularak, retorik metodu ile otomatizm tekniği arasında olan ilişkinin, insan üzerinde bırakılan etki ile alakalı olduğu düşünülebilir. Bununla beraber, Sürrealist bir eserin uyandırdığı etkinin, sıra dışılığından dolayı bu tarzın dışında kalan başka bir eserinkinden çok daha farklı boyutlarda olacağı öne sürülebilir. Bu durum, söz konusu etkiselliğin estetik yönünden dolayı, sanatçıyı, onun retorik değin bir niteliğinin olduğu düşüncesine itebilmektedir fakat otomatizm tekniğinin bir retorik metodu olduğu söylenemez çünkü insanlar üzerinde bir etki bırakmak amacı güdülen ve bilinçli olarak yapılmış değildir. Ayrıca, sonuçtaki yazınsallık, şuurun müdahalesi olmadan gelmektedir ve uygulama aşamasında, önceden belirlenmiş bir hedef alınarak elde edilmez. Retorik tekniği ise amaç güderek gerçekleştirilmektedir ve belirli bir kitleyi ya da insan topluluğunu hedef alır. Dolayısıyla, otomatizm’in, sanatsal ifadesinde, kendisine has bir retorik yönünün gözlemlendiği doğru olabilir fakat Retorik’in bir otomatizm olduğu düşüncesinin doğruluğu tartışılır.

---

<sup>26</sup> C. Perelman, 2002, S.10

## 2.Tarihsel süreçte otomatizm

Tarihte otomatizm sürecine ışık tutulabilmesi için, yapılmış olan ilk sanat eserlerine ve onların primitiflik özelliklerine yönelilmesi gerektiği belirtilebilir. İlk insanın bu sanat eserlerini ne şekilde ve hangi amaçlarla kullandığına değinilmesi, işlevselliklerinden yola çıkarak, otomatizm konusunun aydınlatılmasına yardımcı olacaktır. Çünkü sadelik ve açıklığın hâkim olduğu Primitivizm, otomatizm kavramında şekillenerek, modern ve çağdaş sanat üzerinde kalıcı bir etki yaratıp bunlara kalıp hazırlamıştır. Ayrıca, çoğu sanatçının, ilkel sanatın etkisi altında kalmış olduğu ve betimlemelerinde ilkel kabile sanatlarının taşıdığı özelliklere gönderme yapmış oldukları eleştirmenler tarafından gözlemlenmiştir.

### 2.1.Otomatizm'in doğuşu

Ruhsal otomatizm'in kökenleri, ilk mağara resimlerine dayanmaktadır. Dünya tarihinde, sanat eserlerinin heykel ve resim olarak ilk ortaya çıkışının M.Ö 50 000 yılında olduğu belirtilir. Mağara devrinden kalma ilk eserlerin, küçük heykeller olduğu ve kaba taşın aletlerin de bulunduğu gözlemlenmiştir. İlk insanların, bu aletlerin malzemesini kullanıp yeniden şekillendirdikleri ve bunların içinde en eski olanının Fransa'nın Garonne Irmağı Vadisinde, Brassempuy'da 1894 yılında bulunan mamut dişinden yapılmış kadın başı olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu eserin, tahminen bugünden 40 000 yıl öncesine ait olduğu düşünülmektedir. Bu güne dek ulaşan en eski resimlerin M.Ö. 15000 – 10000 dolayları Altamira – İspanya ve Lascaux – Fransa'da mağara duvarlarında bulunan bizon ve at resimleri olduğu açıklanmıştır. Ayrıca bu resimlerinin resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri olduğu ve ilkel insanların avlayabildikleri hayvanların resimlerini yaparak gerçek hayvanların kendi güçlerine boyun eğebileceğine inandıkları kanıtlanmıştır. Bunların dışında, resimlerin önemli olan diğer bir özellikleri de konularıdır. Eserlerde insan resimleri bulunmuştur ve bu figürlerin hareket halinde olmaları gerçeğe uygun bir ifade tarzlarının olduğunu düşündürür. Bu resimlerdeki insanlara farklı manalar yüklenmiş, bazen hayvan başlı, bazen de kuş başlı olarak tasvir edilmişlerdir. Kuş sembolünün, bugün birçok Alaska, Orta Afrika, Avustralya ve Sibirya kabilelerinde ruhu temsil ettiği

ve bu inanışların sanatı farklı biçimlerde etkilediği açıklanmıştır. Bununla beraber, sanat yapıtlarının çoğunluğunun amacının, bu dinsel törenlerin bir parçası olduğu ve burada önemli olanın, yapıtın yarattığı etki olduğuna da değinilir. Amerika yerlilerinden verilen örnekte, büyü amacıyla kuma resimler çizdikleri ifade edilmiştir. Dolayısıyla ilkel sanattan bahsederken, onun önceden saptanmış bir yol izlediği ve sanatçıya kendi yeteneğini gösterme olanağını verdiği kanısına varılmıştır<sup>27</sup>. Bu düşünceler göz önünde bulundurularak, eski çağdaki ayinlerde kullanılan sanat eserlerinin, bunlara şekil veren kişiler tarafından, kendileriyle manevi dünya arasındaki bir geçit'in işlevselliğini gören birer 'adak' olarak kabul edildikleri düşünülebilir. Öyle ki, Jung'un fikirleri değerlendirilecek olunursa, adakların ilk başta birer biçim olarak, düşüncede var oldukları ve bu biçimlerin, simgesel bir yapıya sahip olan ilk örnekler oldukları anlaşılmaktadır. Sonrasında materyal hale getirilen bu ilkel göstergelerin, B.Rose'un belirttiği şekliyle otomatik ifade de açığa çıktığı açıklanmıştır.

B.O.Bayram'a göre, otomatizm'i de kapsayan Primitif sanat, toprağa yarı yerleşmiş ilkel kabilelerin sanatıdır. Ayrıca, bu kabilelerde yaşayan insanların, dar sınırlar içinde düşünüp, kendilerini aşan kuvvetlere bağımlı olarak yaşamlarını sürdürdükleri için, sanatlarının da büyü ve dinin hizmetinde geliştiğini belirtir. Eskiçağ resimlerinin insanüstü güçlere sahip olabilmek için yapılmış olduğu ve bu figür ile uzaklardaki bir esprinin üzerinde yaptırım gücü kazanma amacı güdüldüğü bulgularla kanıtlanmıştır. Aynı zamanda, Afrika kabilelerinde gözlemlenen maske, heykel ve totem yapılarının da bir sanat olarak tanrılarla ilgili olarak geliştiğine değinilir. Örneğin, kötülüğe yönelmiş bir enerji olan şeytan motifi taşıyan maskelerle diğer kabileleri korkuttuklarına inandıkları ifade edilmiştir. Bununla beraber, 20.yy sanatçılarına, ilkelerin sanatında yer edinmiş değerlere ilişkin yeni bir kavrayış kazandıranın da bu tavır olduğu kanısına varılmıştır. Farklı sanatçıların, klandaki sanatçılarla ve onların gizemli bir güçle dolu olduğuna inanılan ve grubun en önemli ayinlerinde işlevleri bulunan eserleriyle ilgilendikleri belirtilir. Sanatçıları etkileyen başlıca unsurun, bu sembollerin barındırdığı gizem olduğu anlaşılmaktadır.

Buradan yola çıkılarak, primitiflikle aktüel sanat arasında bir bağ kurulacak olunursa, aktüel sanatçıların eskiçağ sanatçılarında bulunan değerlere farklı bir bakış açısı kazandırma çabalarının bu tavırdan dolayı olduğu düşünülebilir. Öyle ki, Jackson

<sup>27</sup> B. O. Bayram, 2002, S.19-20

Pollock örnek alacak olunursa, Primitif kültürdeki bu olguların, sanatta daha farklı bir yaklaşım içerisinde değerlendirildiği göze çarpmaktadır. Pollock'un, Primitif bir kültürün ayinsel faaliyetlerinden etkilendiği, ayrıca sanatsal yaklaşımında belirttiği '*Kendiliğinden geliş*' ifadesinin, bir primitifin anlayışında *tutsaklığa*, yani başka bir güç tarafından ele geçirilip yönetilme durumuna eş düşmekte olduğu belirtilmiştir. Kedisinin sanatsal ifadesinde elde etmek istediği psişik etkinin, sadece, kesintisiz devam eden çalışmada, *kendi ruhunun obje içerisinde emildiği bir tutsaklık durumunda* ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, belirtilen primitifliğe değin olan bu tutsaklık halinde, sanatçının, psişik bir enerjiyi ileten bir medyum veya şaman büyücüsünün rolünü aldığı da açıklanmıştır.

### 2.1.1.Primitif ifade'de otomatizm'in sembolik boyutu

Otomatizm'in modern sanattan önceki tarihteki ilk örneklerinin mağara resimlerinde belirdiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, çağdaş dünya'da bu tekniğe başvuran sanatçılar, Freud ve Jung'un teorilerinden esinlenerek, bilinçaltında var olan sembollere yönelmiş olmakla beraber, bu imgelerin insandaki ikelliğe dair olduğuna inanmaktadırlar. Bu bağlamda, ilk çağa ait mağara resimleri ile Jung'un Arketipleri ve Gerçeküstücü tarzda ürünler veren sanatçılar arasında ilişki kurulabilmektedir.



Şekil 1: Pergouset Mağarası 'Geyik kafası' 150 m. Şekil 2: Jean Miro 'Aydaki Kadın' 1944



“Gerçeküstücülük akımındaki otomatizm, Sürrealist sanatçıların yüzeye çıkartmak istedikleri, modern insanda var olan ilkeliktir. Böylece, Freud’un serbest çağırışım metodundan esinlenerek psişik otomatizm tekniğini ortaya çıkartmışlardır. Bu teknik sayesinde, şair veya sanatçı, sanatsal jestlerini bilinçten bağımsız bırakarak, kendiliğindenliği yakalayabilme olanağını bulmuştur.”<sup>28</sup>

B.Rose’un ifadesinden de anlaşılacağı üzere, bu teknik, sanatçının bugünün modern insanının yaşamında yeri olmayan ve bilinçaltına püskürttüğü ilkelikliğini yüzeye çıkartmak için kullanılan bir yöntemdir. Bununla beraber, M.J. Boulter, mağara resimlerindeki bu sembollerini örnek alırken, Gerçeküstücü sanatta simgesel ifadelere karşılık düşebilecek ‘yansıma’ kavramını kullanmıştır.

“Benim için ‘bilinç’ geleneksel olana dair olan ve dış dünyanın gerçekliğini algılayan ayık zihindir. Bilinçaltı ise, arketiplerin işlemekte olduğu yerdir. *Yansıma* olarak adlandırdığım şey ise, dünya’daki başka bir nesneye ait olan ve nesnenin ‘gerçekliğinin’ yaratılmasına yarayan bilinçaltısal ilk örneklerdir. Arketipleri Jung’dan esinlenerek eğretilme yoluyla farklı isimlerde de dile getirmişimdir. ‘Gölge’ ‘Anima’ ‘yaşlı bilge adam’ ben bu terimi açıklarken kullandığım kelimelerdir. Fakat bu kelimeleri mitlerin yapısal temellerini oluşturan nitelendiriciler olarak kullanmaktayım.”<sup>29</sup>

Boulter’in ‘*Mitlerin yapısal temellerini oluşturan nitelendiriciler*’ olarak kullandığı düşüncelerinin, Arketipleri isimlendirme biçimi olduğu öne sürülebilir. Bu bağlamda, otomatizm metoduyla ortaya çıkan bilinçaltının, içerisinde barındırdığı sembollerin, doğrudan rüyalarla ilgili olduğu kanısına varılabilir. Çünkü Freud’un teorileri değerlendirilerek, şuuraltının kendisini ifade ettiği bir tür dili olduğu, ayrıca söz konusu iletişim aracının, semboller aracılığıyla işlediği açıklanmıştır. Daha yalın ifade edilirse, rüyada var olan bir olgu, gerçek yaşamdaki başka bir şeyi temsilen orada bulunmaktadır. Dolayısıyla bu dilin deşifre edebilmesi için Psikanalitik bir bakış açısına sahip olunması gerekmektedir.

Bir sembol’ün, her şeyden önce başka bir şeyi anlamlandıran bir tanımlayıcı olduğu, ayrıca benzeştirme veya bir ilişki aracılığıyla, kendisi olmayan farklı bir manaya

<sup>28</sup> B.Rose, Age, S.165

<sup>29</sup> M. J.Boulter, 1998, S.7

büründüğü görüşüne varılmıştır. Örnek olarak, cebirsel bir sembol'ün, formül içerisinde belli bir kategorinin mümkün olan bütün değerlerini tanıtan bir harf olduğu ifade edilebilir. Bu durumdaki bağıntının mantıksal olacağı için tamamıyla uyuşabilir özellikte olabileceği, fakat çoğu zaman, önceden belirlenmiş olan ilişkilerin, sembol'ü, sembolize ettiği şeye bağlamakta olduğu kanısına varılmıştır. Psikanalistlerin tecrübelerinin, rüyaların belirsiz imgelerinin arasından birtakım sembolleri ayırabilmelerini sağladığı gözlemlenmiştir. Bununla beraber, bu bilim adamlarının, saklı olan başka imgelerin yerine geçen işaretlerin üzerine yoğunlaşarak aradaki bağıntıyı kurabildikleri de belirtilir. Filloux, bu sembolizm'in, bilinçaltının, bilincin sansürleriyle başa çıkabilmesi için geliştirdiği bir kurnazlık metodu olduğuna değinmiş, söz konusu tipik sembollerin farklı çeşitlerde olduğunu açıklarken, anne baba otoritesini temsil eden kral ve kraliçe imgelerini örnek vermiştir. Rüyasal sembollerin yorumlanmasının farklı düşünebilme yetisini gerektirdiği, ayrıca izole halde bulunan bir sembolün, şuuraltını yorumlayabilmek için herhangi bir yardımcı olamayacağını ifade etmiştir. Filloux için, şuuraltına yönelik olan sembolik metot, yine bir otomatizm tekniği olarak beliren serbest çağırışım yönteminin yardımcısı olmuştur. Bu bağlamda, Freud, sembollere dair olan tekniğin, serbest çağırışım üzerine kurulu olan yaklaşımın yerini alamayacağına ve onun kadar yeterli olamayacağına değinmiş, sembolist metodun sadece bu yaklaşımı tamamlayarak, faydalanılabiliyor bulgular getirebileceğini ifade etmiştir. Filloux ise bu analizlerin, rüyada, bilinçaltı ve bilinç arasındaki bağıntının karmaşıklığını gösterdiğini açıklamıştır<sup>30</sup>.

### 2.1.2.Otomatizm olgusunda 'çocukluğa dönüşün' işlevi

E. Adamowicz'e göre<sup>31</sup> mağara resimleri, Sürrealist sanatçıların çocuksu dünyalarındaki imgeleri çağrıştırmaktadır. Jean Miro'yu örnek alarak, sanatçının gizemli işaretler ve çocuksu peri masallarına yönlendiğini açıklarken, Miro'nun görüş açısını bir çocuğunkiyle bağdaştırmış, onun sanatına yansıyan görüngülerin, '*mucizeyle aydınlanmış bir çocuğun*' tutumuyla ilgili olduğuna değinmiştir. Adamowicz'e göre, Miro'nun eserlerinde çocukluğa dair olan bir bilinçaltının ifadesi gözlemlenmiştir ve

<sup>30</sup> J.C.Filloux, Age, S.74-75

<sup>31</sup> E.Adamowicz, 2004, S.86

primitif yaklaşımdaki ilk örnekler bu boyutta var olmuşlardır. E.Adamowicz, Miro gibi, Andre Breton'un da eserlerini yaratma sürecinde çocukluğa dönmesinin sebebini, dünyayı yeni keşfeden çocuğun saflık ve masumiyetini yitirmediği bu çağlarda, hayal gücünün yetişkinlerinkine göre çok daha geniş olmasıyla ilintilendirmiştir. Aynı zamanda Sürrealistlerin, resmi kültüre karşı duran çocuk ruhunun, tutarsız ve eğlenceli bir maneviyatı ortaya çıkardığına değinmiş, toplumun yapısallaştırdığı kurumsal mitlere karşı bir tutum sergileyerek mitolojiyi bu yozlaşmadan bağımsızlaştırdığını düşündüklerini belirtmiştir. '*Öyle ki, Miro'nun hassasiyeti, çocuğu ve primitifi figüratif ifadeye yönlendiren çağrışıma dair, çocukluğun sanatsal ruhundan aldığı düşünce tarafından yönetilmektedir.*'<sup>32</sup> Bu düşüncelerden yola çıkarak, Jung'un yaklaşımında ele alınan Arketip'lerin, sanatçının içinde barındırdığı çocukluğuna dair bir hayal gücünde beliren Primitif semboller olduğunu ve söz konusu simgelerin B.Rose'un da belirttiği gibi, sanatçıların otomatizm metodunu kullandıkları eserlere yansdıkları kanısına varılabilmektedir. Aynı şekilde, Adamowicz'in değindiği '*çocukluğa değin olan bilinçaltından*' gelen sanatsal yaratıcılığı açan otomatizm metodunun temelinde, oyuna dair olan bir özelliğin bulunduğu öne sürülebilir. Buna neden olarak, oyunun, insana günlük yaşamında elde edemediği bir bağımsızlığı sunarak, gerçeklikten kopuşa imkân vermesiyle yaratıcılığı tetiklediği ve bu yaratıcılığın, kişinin şuuraltında yaptığı keşiflerden geldiği belirtilebilmektedir.

Modern sanatta, Sürrealistlerin otomatizm tekniğini tecrübe ettikleri '*Gerçeküstücü oyunun*' çocukluk olgusuyla yakından ilgisi bulunmaktadır. Andre Breton, çocukluğun, şuuraltıyla olan münasebetinden dolayı 'gerçek yaşama' en yakın olduğu kanısındadır. Bu ifadeyi kullanmasının sebebini, Sürrealist yaklaşımda büyük önemi bulunan, şuuraltındaki *düşüncenin gerçek işleyişini*, çocukluğa bağlamasından kaynaklandığı öne sürülebilir. Bunun nedenin ise, dünyayı yeni keşfetmekte olan bir çocuğun kendi bilinçaltı ile olan yalın ilişkisine bağlı olduğu anlaşılmaktadır.

"Sürrealistlere göre sanat, bir nevi oyundur. Tabii ki büyüklerin oynadığı oyun. Nasıl çocuk, oyuncakları ile her türlü kayıttan azade muhayyilesindeki dünyayı kurar ve onun içinde yaşarsa, sanatkar da bastırıldığı arzu, istek ve hayallerini, sanatın imkânları içinde

<sup>32</sup> M, Raynal, 1934, S.24

yaşar ve tatmin olur. Okuyucunun eserle özdeşleşmesi ise, yazarın durumuyla paralellik arz eder.”<sup>33</sup>

Çetişli'nin belirtmiş olduğu gibi, otomatizm metodunun en rahat pratiğe döküldüğü yer, oyundur. Bunun nedeninin ise, insanın, oyun esnasında, mantığın kendisine dayattığı kontrol çizgilerinden bağımsızlaşma imkânını yakalayabildiği bir mekâna açılabilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Sürrealist sanatçıların bir tür ‘çocukluğa dönüşü’ tecrübe ettikleri kanısına varılabilmektedir.

“Sürrealistlerde dikkati çeken bir başka husus, çocukluğa dönüş, çocukluk dönemine özlemdir. Zira çocukluk, insan hayatının en hür, en serbest, en gerçekçi dönemidir. Breton bu konuda şunları söyler: ‘Yaşama ne kadar inanırsak inanalım, sonunda gerçek yaşam kendini ortaya koyar ve inancımız da kaybolur. Yaşamdan payına düşen şöyle böyle, sıradan bir ömürdür. Düş kırıklığı içinde insan avuntuyu mutlu çocukluk günlerinde bulur. Böylece birçok yaşamı birlikte sürdürme olanağı bulur. Bu hayal içinde tüm güçlükler ortadan kalkar. Öyle ya, çocuklar her sabah kaygıdan, tasadan uzak evlerinden çıkarlar. Her şey hazırır’ ”<sup>34</sup>

Çetişli için, Gerçeküstücü sanatçıların başlıca çağrışım tarzlarının rüya olduğu aşikârdır. Ayrıca rüyanın, insana, kendi iç dünyasına yönelme, bu dünyanın sırlarını yakalama ve keşfetme imkânı verdiği öne sürülebilir; Düş'lere yönelişin, insanı akıl, mantık ve gözün gerçeklerinden uzaklaştırdığı düşüncesine de varılabilmektedir. Rüyaların, uyanırken tecrübe edilenlerden daha da gerçek oldukları ve onların, şuurumuzun bastırıldığı şuuraltındaki olguların simgesel dili oldukları belirtilmiştir. Çetişli'ye göre, Sürrealist sanatçılarda gözlemlenen ‘rüyaya sığınma durumu’, aynı zamanda hayatın çirkinliklerinden bir kaçış ve kurtuluş yöntemidir. Söz konusu durumun, insanın üzerinde savaş sonrası belirmiş olan bir etki olduğu anlaşılmaktadır.

Gerçeküstüçülerin değindikleri, çocukluğa dair olan bilinçaltının varlığıyla ilgili sanatsal yaklaşımın benzeri, Leonardo De Vinci'de gözlemlenmiştir. R. Fotiade, Sürrealistlerin otomatizm'i tecrübe ettikleri sürtüşürme ve çıkartma resim yöntemlerini,

<sup>33</sup> İ.Çetişli, 2006, S.137-143

<sup>34</sup> Age, S.137-143

De Vinci'nin, zamanında, öğrencilerinin ilham almaları için bakışlarını eskimiş bir duvarın yüzeyine yönlendirmelerini gerektiren bir tekniğe borçlu olduğunu belirtir<sup>35</sup>. Kendisinin açıklanmak istediği düşüncenin, sanatçının, kirli bir duvarı veyahut üzerinde lekeler olan herhangi bir yüzeyi gözlemlerken kendiliğinden beliren şekiller ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla De Vinci'nin bu yaklaşımında göze çarpan otomatizm olgusunun somut bir ifadeyle belirtilemeyecek kadar derin ve karmaşık olduğu kanısına varılabilir. Bu açıklamalar değerlendirilerek belirtilebilecek olan en yalın ifadenin, *'otomatizm'in, insanın algıladığı dış dünya ile kendi bilinçaltı arasındaki devingen bir geçit'in işlevselliğine sahip olduğu'* öne sürülebilir. De Vinci'nin su resimleri örnek alınacak olunursa, bu eserlerde, çizimin yapım aşamasında beliren ve sanatçının kendi iradesinden bağımsız olarak ortaya çıkan yüz ifadeleri ve daha değişik biçimler olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 3: Leonardo De Vinci 'Bir vadiden taşan sel' 1515

F. Zöllner, De Vinci'nin, su resimlerindeki akışkanlık hissiyatının saçların dalgalanmasıyla özdeşleştirildiğini belirtmiştir. Kendisine göre De Vinci, suyun özgün hareketindeki kıvrımlarla, saçların biçimi ve şekillenışı arasında benzerlik kurmuştur<sup>36</sup>. Dolayısıyla, Zöllner'in ifadesinden, De Vinci'nin, saçların kendilerine has olan özgün

<sup>35</sup> R. Fotiade, 2000, S.33

<sup>36</sup> F. Zöllner, 2003, S.513

hareketlerindeki kendiliğindenliği tecrübe ettiği kanısına varılabilir. Bununla beraber, De Vinci’de, kontrolsüz beliren söz konusu görüngüleri şu şekilde yorumlamıştır;

“Evrensel olabilmek ve birçok zevke hitap edebilmek için, kompozisyonda hafif gölgelendirilmiş ve daha karanlık alanların bulunması gerekmektedir. Kendinize bir duvarın yüzeyindeki lekeleri seyretmek için kaç kere durduğunuz sormanız kötü bir örnek olmayacaktır; Küllerde, şelalelerde, su yüzeyinde ve bulutlarda: eğer onlara dikkatlice bakarsanız, sanatçının ruhundaki dâhi’nin, hayvan ve insan boğuşmaları, şeytanlar ve fantastik canlılar gibi birçok örneği ele alarak resmedebileceği çok sayıda keşif’in olduğunu anlayabilirsiniz.”<sup>37</sup>

Otomatizm’in şuuraltını ortaya çıkaran bir yöntem olduğu göz önünde bulundurulursa, De Vinci’nin bu ifadesinde belirtmiş olduğu *sanatçının ruhundaki dâhi’nin*, insan bilinçaltı olduğu öne sürülebilir. Dolayısıyla, burada belirtilmiş olan ‘keşif’ in, yine şuuraltında yapıldığı kanısına varılabilinmektedir. Öyle ki, Janet’in düşünceleri değerlendirilecek olur ise, otomatik işleyen bilinçaltının, bir bütün halinde olduğu ve us’a sahip bir varlık olarak belirtildiği gözlemlenmiştir. Söz konusu düşünceden yola çıkılarak, insanın, otomatizm tekniğini tecrübe ettiği süreçte, konusu geçen bu ikinci varlığa, kendisini ifade etme imkânı verdiği öne sürülebilir. Ayrıca, insanın oyunu oynadığı süreç içerisinde, kendisine gerçeklerden kopabilme olanağını verebildiği ve rüyasal olana yönelme imkânını kazandığı göz önünde bulundurulursa, sözü geçen varlığın yüzeye çıkmasını sağlayabilmek için gereken şartların oyunda sağlanabildiği kanısına varılabilinmektedir.

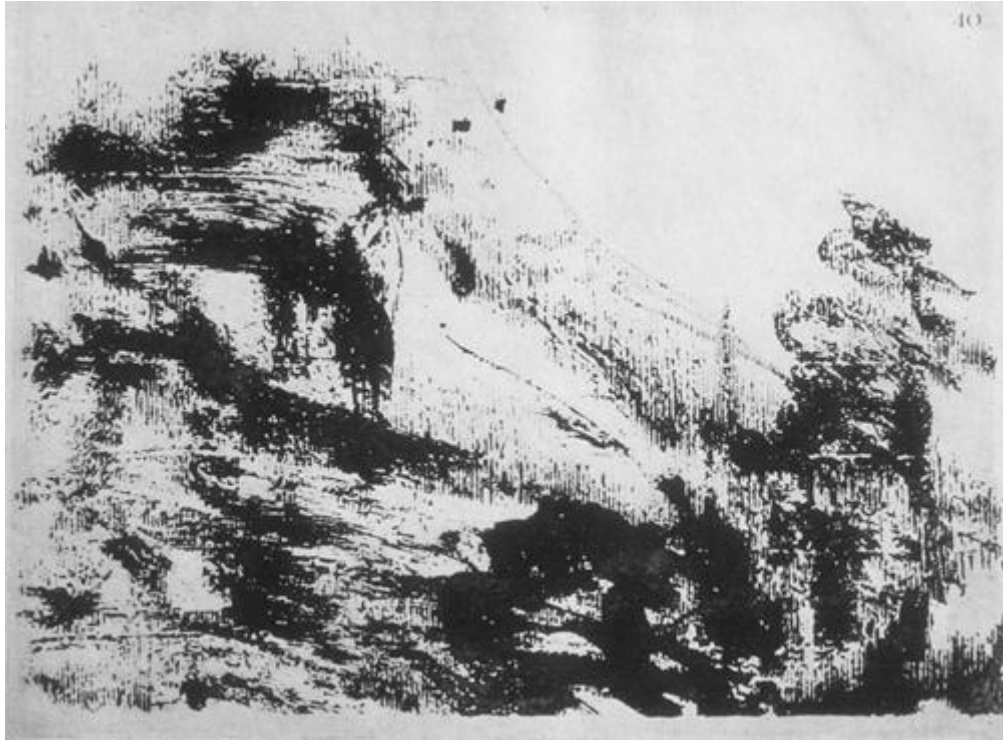
De Vinci’nin bu yaklaşımı ile aktüel sanat arasında bir bağıntı kurulacak olunursa, Eduardo Basualdo örnek alınabilir. 2011 Lyon çağdaş sanat Bienalinde suyun akışkanlığı üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarda, kontrolsüzlüğün hissiyatına yönelmiştir. Kendisinin inşa ettiği havuzlardaki adacıkların üzerlerinde duran insanlara bu kontrolsüzlüğü yaşatarak, bedendeki ve doğadaki akışkanlığın kendiliğindenliğini ifade etmiştir.<sup>38</sup> Basualdo’nun bu yaklaşımı değerlendirilecek olunursa, De Vinci’nin su resimlerinde, kendi özünde kontrolsüz devinen söz konusu akışkanlığı çizimlerine

<sup>37</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.258

<sup>38</sup> <http://www.biennaledelyon.com/>

yansıtarak, sonrasında, eserde kendiliğinden beliren biçimleri algıladığı esnada ruhsal bir otomatizm'i tecrübe ettiği öne sürülebilmektedir.

Otomatizm tekniğini, bu kavram modern sanatta kendisini göstermeden tecrübe eden diğer bir kişi de Alexander Cozens olmuştur. Yüze attığı lekelerde kaza eseri ortaya çıkan biçimleri kullanan bu sanatçı, birtakım peyzaj imgeleri elde ederek, bu faaliyetinde otomatizmi tecrübe ettiğini açıklamıştır. Cozens, bu imajları meydana getirirken, niyetinin şans eserini kışkırtmak olduğunu ve bütün eserlerin kendilerinde doğaya değin olan estetiği barındırması gerektiğini *bir metot olarak kaza eseri* başlığı altında ifade etmiştir. Kullandığı otomatizm tekniğinde sanatçının yönlendiği düşüncenin doğa olduğu da eserlerinin tanıtımında belirtilmiştir<sup>39</sup>.



Şekil 4: A.Cozens 'Leke Çalışması' 1759

Sanat tarihinde, De Vinci ve Cozens'in dışında, Boticelli, Breugel, Boch, Blake, Goya gibi sanatçıların şuuraltından tesadüfe, rüyaya, sayıklamaya, cinnete giden alışılmamış

<sup>39</sup> A.Cozens, 2005, S.94

ruhi hallerden meydana gelen sınırları sanatsal ifadelerine yansıtırları gözlemlenmiştir fakat Cozens'in durumunda öne çıkan olgunun, kaza eserinden beliren biçimleri elde edebilmek için geliştirilmiş olan tekniğe dair olduğu anlaşılmaktadır.

Cozens'in kullandığı özgün baskı yönteminde tecrübe ettiği otomatizm, aktüel sanatla ilintilendirecek olunursa, gerek metal baskı, gerek Lino-gravür metotlarıyla gündemde olan Kikie Crevecoeur örnek gösterilebilir. Bu sanatçı, özgün baskılarında, başlangıçta aside batırılıp kendiliğinden oluşmuş olan biçimlerden uzaklaşarak, aynı teknikle rastgele değişimler elde etmiştir. Aynı zamanda Crevecoeur'un eserlerinde, müzikal yan anlamlar ve doğaçlama hareketler de yer aldığı için, ritimselliğe dair olan bir hissiyatın tecrübe edildiği gözlemlenebilir<sup>40</sup>.

### **2.1.3. Gelecekçi yaklaşımda otomatizmin varlığı**

Dalbalan'ın edindiği bilgilere göre, iki dünya savaşının yaşandığı 1914 – 1945 yılları arasında beliren siyasi, kültürel ve ekonomik yapıdaki değişimler, toplumsal yapıda önemli bir yeri olan sanatı da etkilemiştir. Dünya tarihinde belirleyici olan bu dönemin, sanatın toplum üzerindeki öncü, tepkisel, yaratıcı ve eleştirel yönleriyle yaşama yeni açılar verdiği ve Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte, etnik yapılanmaların dünyayı sardığı dönemde, Avrupa'daki sanat çevrelerinin de değişim halinde oldukları açıklanmıştır. Söz konusu değişimin dağılımı; İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Kübizm, Rusya'da önceleri siyasi rejimi arkasına alan Konstrüktivizm, Avrupa'da değişen toplumsal ve yaşamsal değerlerle bir yere oturan soyut sanat, savaşın bütün etkilerini içinde barındıran Dada hareketi ve sonrasında gelişen Gerçeküstücülük olarak belirtilir. Ayrıca, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı öncesi, endüstriyel yeniliklerin yaşandığı süreçte gelişen teknolojinin hayata kattığı kolaylık açısından heyecanla karşılandığı gözlemlenmiştir<sup>41</sup>.

Bu dönemlerdeki fotoğrafçılık değerlendirilecek olunursa, hareketin devamlılığı üzerinde çalışan Eadweard Muybridge'in ve Etienne Jules Marey'in sanatsal yaklaşımından otomatizm olgusunun çıkartabileceği fark edilebilir. Bu konu hakkında

<sup>40</sup> <http://www.centredelagravure.be/Page.asp?docid=12817&langue=FR>

<sup>41</sup> Dalbalan H. K, 2006, S. 7



yapılan açıklamaya göre, Muybridge, bir canlının hareketlerini fotoğraf tekniğiyle sıraya koyarak *hayvanın ve insanın lokomotifliğinin* sırrını çözmeye çalışırken aynı hedefe ulaşmaya çalışan Marey'in, eserlerinden birinde, söz konusu dinamizmi 'bir kuşun kanat çırparak uçuşunu' betimleyerek yansıtmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Öte yandan, Muybridge, pist üzerindeki bir atı veya bir atletizm salonundaki sporcunun hareketlerini araştırabilmek için fotoğraflamış, sonrasında ise elle çizimine yönelmiştir. Bu tecrübelerinden yola çıkarak, çıplak gözün bir otomatın hareketlerini algılayamadığını ve bu çizimleri yapmakta çaresiz kaldığını fark etmiştir. Dolayısıyla, sanatçının, vücuda dair olan otomatikliği, sanatta, fotoğraf makinesi gibi bir aracı olmadan, doğrudan aktaramadığı kanısına varılabilmektedir<sup>42</sup>. Sanatçının bu arayışındaki hız ve ritmin hissiyatında, iç doğasında barındırdığı otomatizm'in arayışı içinde olduğu anlaşılır. Bununla beraber, hızın barındırdığı ritim olgusunun, geri kalan bütünle olan ilişkisindeki estetikte var olduğu da öne sürülebilir.



Şekil 5: Eadward Muybridge 'Güreşen iki adamın son hızda sıralanışı' 1872

Gerçeküstücülük akımından önce, otomatizm'in kendisini gösterdiği akımlardan en belirgin özelliklere sahip olanın Fütürizm olduğu belirtilebilir. Öyle ki, kurucularının, Sürrealizm akımında olduğu gibi, yaklaşımlarının özünde psişik otomatizmin olduğunu ileri sürdükleri gözlemlenmemiştir fakat Fütürist sanattaki otomatizm olgusunun farkına varılabilmesi için onun daha farklı bir yönden ele alınması gerekmektedir.

<sup>42</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.58

1909-1918 seneleri arasında varlığını sürdürmüş olan ve özellikle İtalyanlara ait olan bu akım, Kübizm'den çok uzakta değildir. Bununla beraber, yapısında hareket arayışını bulundurmaktadır. Bu akımın öncülerinin bir takıntısının, *hareketsiz duran bir tuval üzerine aktardıkları sanatsal yaklaşımlarında, hareketin ve hatta bir baş dönmesinin hissiyatını vermek* olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla, kullanılan materyalin hareketsiz yapısı ile aktarmak istedikleri hissiyatın dinamizmi arasındaki zıtlığı değerlendirerek, bir sonuca varmak istedikleri anlaşılmaktadır. Paris'te yapılan bir bildiride, İtalya'yı, bu ülkenin bir kangreni olarak algıladıkları '*Profesörler, arkeologlar, antikaçılardan*' kurtarmayı ve çare olarak, geleceğe dönerek 'mekanik otomatların ve teknolojinin faydalarına yönelmeyi' sunmuşlardır. Bu akımın kurucusu olan yazar Marinetti, Luigi Russolo'nun '*Bir otomobilin dinamizmi*' isimli eserine eleştirel yönden yaklaşmaktadır. Bu tabloda, Russolo'nun, çok hızlı hareket ederek tuvalde geçen bir taşıtı betimlerken, özellikle hızı, algıladığı gibi yansıtmak istediği ifade edilmiştir<sup>43</sup>.



Şekil 6: Luigi Russolo 'Bir otomobilin dinamizmi' 1912

Fütürist akımda ele alınan başlıca unsurun, bu başka bir çerçeve altında belirtilmiş olsa da, *hızın barındırdığı ritim olgusunun, bütün içerisinde oluşturduğu estetik* olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber söz konusu bütünü, işlevsellik durumunda olan bir

<sup>43</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.137

otomatın hareketindeki hissiyatın ‘dışa vurumu’ olduğu ve deviniminde tuvalin sınırlarının dışarısına çıkma özelliğini barındırdığı belirtilebilir. Yani çerçevenin dışarısına taşan devamlılığın, aynı çerçevenin sınırlarının içerisinde kalan ritimsel titreşimde sanatsal değerini ortaya koyduğu düşünülebilir. Bununla beraber, bu olgunun özündeki düşüncenin orijinalliğine rağmen, ifadesinde, yorumu yapan kişiye göre değerlendirilerek daha farklı boyutlarda tanıtılmış olduğu kanısına da varılabilmektedir. Sürrealist akımda belirtilen otomatizm’deki *düşüncenin gerçek işleyişinin*, Fütürist yaklaşımdaki otomatizm olgusundan farklı olduğu aşikârdır. Gelecekçi sanatta ifade edilenin, insan düşüncesinin bir ürünü olan ‘mekaniğin’ işleyişindeki hızın estetiğinde var olan bir otomatizm olduğu öne sürülebilir. Bu düşüncenin ise, sanatta otomatizm’in çoğu sanatçının düşündüğü gibi, kaza eserinden ortaya çıkan bir yaratıcılığa dair olmadığını ispatladığı görüşüne varılabilmektedir.

Gelecekçilik akımında, psişik otomatizm metodunun gözlemlenebileceği başka bir alan ise sinema’dır. Fütürist sinema’da kullanılan foto-dinamizm tekniğinin, şans eserinden gelen yaratıcılığı tetikleyen bir unsur olduğu öne sürülebilir. Öyle ki, hareket halinde bulunan bir vücudun ya da nesnenin, foto-grafik imgeye yansıyışında, fotoğrafı çeken kişinin istencinden bağımsız olarak ortaya çıkan etkilerin bulunduğu fark edilmektedir. Söz konusu etkilerin çoğunda, De Vinci’nin su resimlerinde olduğu gibi, kendiliğinden beliren biçimler bulunmaktadır.

Fütüristlerin kullandıkları fotoğraf teknikleri arasında Boccioni’nin geniş açılı lensleri kullanarak gerçekleştirdiği imge bulandırma metodu ve ‘Geçirgen Vücutlar’ sayılabilmektedir. Plastik-dinamizm kavramı altında derlenmiş olan eserlerinde, kontrol dışı ortaya çıkmış şekiller gözlenmektedir. Bununla beraber, aynı olguya kübist resimlerde de rastlanmaktadır. Fütürist akım içerisinde, Boccioni ve diğerleri, Sürrealist sanatçılar gibi medyumluga ve spiritüel tecrübelerle büyük ilgi duymuştur ve fotoğraf çalışmaları, yarı bilimsel belge olarak kabul edilir.



Şekil 7: Umberto Boccioni 'Futbol Oyuncusu' 1913

Daktilo yazıcısı isimli eserin sahibi olan Bragaglia'nın keşfettiği hareket eden imge kavramı, Henri Bergson'un '*zamanın devamlılığı*' düşüncesinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Bragaglia, bu metodu ortaya çıkardığı zaman, E.J.Maney'in krono-fotoğraf üzerine yaptığı denemelerde beliren '*Fotoğrafın mekanikliğinden*' kendisini ayırmaya çalışmıştır. Bragaglia, fotoğraflarına mekanik bir ardı ardına sıralanış yerine kompozisyonu oluşturan öğelere kendiliğinden gelen bir akışkanlık kazandırarak bütünleştirmiştir. Bu bağlamda, Bragaglianın eserleri Maney'inkinden farklıdır. Kendisi, foto-dinamizm ile mekanikçiliğin arasındaki ortak olan tek yönün, kameranın sağladığı imkânlarla bağımlı olmalarından kaynaklandığını ifade eder. Bragaglia'ya göre, hareketin karmaşıklığını, ritim ve gerçekliğe bağlayan foto-dinamizm metodu, gerçek sanat'ın amacını göstermektedir. Kendisinin sinemada kullandığı etkilerin, Fütürizm'den daha çok, özünde psişik otomatizm düşüncesini barındıran Sürrealist filmlerin değişik imgesel bulantı ve sanrılarına benzemekte olduğu açıklanmıştır<sup>44</sup>.

"Fütürizm, *Evrensel Dinamizm* ilkesi çerçevesinde akımın amaçlarını açıklıyordu. Bu ilkeler geleneksel toplum ve sanat değerlerinin tümüyle yıkılması, geçmişin yadsınması ve bunların yerine hız, hareket ve makine gibi modern çağın yeniliklerini yansıtan

<sup>44</sup> Tisdall C; Bozolla A. 1993, S.137-14

kavramların getirilmesiydi. Gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renklerle yansıtılamayacağı, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu ve sanatçının da bu ‘Evrensel Dinamizmi’ yansıtılmakla yükümlü bulunduğu savunuluyordu.”<sup>45</sup>

Hareket ve değişim halinde bulunan olguların sanatsal ifadesinde dikkati çeken başlıca unsurun, belirsizlik olduğu öne sürülebilir. Ayrıca söz konusu belirsizliğin karmaşık yapısında algılanan imgelerin istençdışı ortaya çıktığı göz önünde bulundurulursa, Fütürist teknikte otomatizm’in tecrübe edildiği anlaşılmaktadır. *Daktilo yazıcısı* isimli eserde de görülebileceği gibi, hareket halinde bulunan bir nesne ya da kişinin dinamik imgesinin, kontrol dışı ortaya çıkmış olan farklı etkileri barındırdığı gözlemlenebilir. Ayrıca, bunların geçirgenlik etkisiyle birbirinin üzerine binerek daha değişik etkiler yaratmakta olup, kişinin hayal gücüne çağırışım yapan olguları tetiklediği anlaşılmaktadır. Burada belirtilmesi gereken önemli bir olgu, bu doku etkilerinin çağrıştırdığı biçimlerin insandan insana değişkenlik gösterdiğiidir.

Bununla beraber, mevzusu geçen bu doku etkilerinin, Giraud’un da düşüncelerine dayanılarak, insanın takıntılarını kendisine gösterebilme niteliğine sahip oldukları kanısına varılabilmektedir.



Şekil 8: Anton Giulio Bragaglia ‘Daktilo Yazıcısı’ 1911

<sup>45</sup> Adam E. 1997, S.665

Gelecekçilik akımında kullanılan diğer metotların ise, simgesel resim ve anti-natüralist portre oldukları gözlemlenmiştir. Simgesel resim tekniğinde, Henri Toulouse Lautrec'in, yoğunlaştırılmış simgesel bir ifade elde edebilmek için kendisini fotoğraf makinesinin önünde hareket ettirerek bulandırılmış imgeler elde etmeye çalıştığı açıklanmıştır. Anti-natüralist yaklaşımda ise, gerçekliğin doğasal bakış açısı eleştirilip buna karşı çıkmaktadır. Marey'in krono-fotoğrafları örnek alınır, gerçekliğe, yeni bir bakış açısı kazandırdığı anlaşılmaktadır. Fakat bunlar, gözün algılama kapasitesinin ötesine geçememiştir. Bunun yanında, Bragaglia'nın eserleri incelenecek olunursa sanrısız ve gizemsel bir boyut taşıdığı fark edilir.<sup>46</sup>

### 3.Dadaist sanatta otomatizm kuramının gelişimi

Dadaist sanatçılar, şimdiye kadar yapılan ve oturtulan gelenekselleşmiş yaklaşımları alaya almışlardır. Dolayısıyla sanatçının yaratıcılığını da tanımamış ve küçümsemişlerdir. Ayrıca, amaçlarını gerçekleştirebilmek adına, ellerindeki olanakları sonuna kadar kullanmakla beraber, Kübistlerin kullandıkları kesyap yöntemini uyguladıkları ve '*fotomontaj*' tekniğini geliştirdikleri kanıtlanmıştır. Bu akımın sanatçılarının yaklaşımlarında fark edilen bir diğer özellik ise, hazır nesnelere kendi kullanım olanaklarına göre yorumlayıp, sanat eseri olarak ilan ediyor olmalarıdır. Dadaist sanatçı Duchamp'ın bu alanda yaptığı çalışmalardan '*Standard Stopaj*' çalışması örnek verilebilmektedir. Ayrıca, G.Grosz, W.Herzfeld, M.Ernst, K.Schwitters gibi sanatçıların sıkça kullandıkları '*kolaj*' ve '*kolaj-fotomontaj*' tekniklerinin kullanımıyla *sanat öldü* söyleminin bir ölçüde gerçekleştiği belirtilebilir. Bununla beraber, günlük hayatta kullanılan nesnelere buldukları konumdan ve işlevden farklı kullanarak ve yeni anlamlar vererek ortaya çıkardıkları '*hazır yapım*' projelerini de Duchamp ve Man Ray gerçekleştirmiştir<sup>47</sup>. Dadaizm akımının savaş sonrasında ortaya çıkışı, Dalbalan tarafından şu şekilde açıklanır;

<sup>46</sup> G. Lista, 1981, S.360

<sup>47</sup> Dalbalan H. K, Age, S.20

“Birinci Dünya Savaşı’yla yaşanan yıkım ve felaketler, ardında derin sorgulamaları ve tepkileri getirir. Savaşla birlikte boş yere sönen hayatlar yaşamadaki belirsizlik ve toplum üzerindeki kaygı verici durumlar, dada üzerinde belirleyici olur. Birinci Dünya Savaşıyla dünya coğrafyasında hareketlilik görülür; yeni sınırların oluşması göçlerin yaşanması şeklinde oluşan değişimler görülür. Savaşın bariz etkileriyle birçok sanatçının da maruz kaldığı göç olaylarından birisi de; farklı ülkeden gelen sanatçıların Zürih’te toplanmasıdır. H. Ball tarafından “Cabaret Voltaire” adlı bir kulüp de 1915 – 1916 yıllarında oluşmaya başlayan dada’nın kuruluşunda, yine kendisi gibi sanatçı olan, S.Tzara, J.Arp, R.Huelsenbeck gibi sanatçıların yanı sıra, yukarıda da söz edildiği gibi göçlerin etkisiyle Zürih’e gelen birçok sanatçının da katılımı görülür. Dada, bulunduğu dönemdeki toplumsal, siyasal, kültürel olaylara tepkisel bir dil geliştirerek, hemen her alanda yapmış olduğu Avangard yaklaşımlarıyla daha sonraki yıllarda da, farklı sanat anlayışlarının oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Dada, burjuvazinin çıkarları doğrultusunda hareket edilerek gerçekleştirilen savaşın yıkıcılığını, anlamsızlığını, savaşın etkilerini içinde birebir yaşatarak ve anarşik bir üslupla sunarak gösterir.”<sup>48</sup>

Bununla beraber Fütürizmin, Dadaizm’e de zemin hazırlamış olduğu belirtilebilir. M.Porebski’ye göre, düzyazı, bildiri ve özet, Fütüristlerin açtığı yolu takip eden Dadaistlerin özelleştirilmiş faaliyet imkânı haline gelmiştir. Temellerinde, isyan ve hayal kırıklığını barındıran Dadaizm’in, ilk başlarda, gençlerin Birinci Dünya Savaşının tetiklediği krize olan bir tepkisi olduğu ve hiçbir olumlu programı içermediği belirtilir. Porebski’nin Tristan Tzara’dan yaptığı alıntıda, Dadaizm akımının her şeye karşıt bir görüş sergilediği ve aynı zamanda kendisini de inkâr ettiği anlaşılmaktadır; “*Ben bir bildiri yayınladım ve hiçbir şey istemiyorum, buna rağmen bazı şeyleri söylüyorum fakat prensip olarak, prensiplere karşı olduğum gibi bildirilere de karşıyım.*”<sup>49</sup>

Dada’nın, Fransız çocuk lisanındaki *tahta atçık* kelimesinden alındığı ve bu akımın, Zürih ve Cenevre’deki radikal ressam ve edebiyatçıların hareketidir. Dadaizmin harp militarizmine karşı çocukça basitliği talep etmiş olduğu ve sahte itibarlıklara, artık içi boşalmış Avrupa kültürüne karşı entelektüel bir isyan olma özelliğini taşımakta olduğu da gözlemlenmiştir. Bu akımın esas gayesinin sanat, ulvilik, ebedi değerler değil, bilakis şüphe, protesto ve insan için hürriyet olduğu ifade edilmiş, kendisinden sonra gelmiş olan Gerçeküstücülük akımına zemin hazırlamış olduğu görüşüne varılmıştır<sup>50</sup>. Sanat tarihinde Dadaist akımda bulunan sanatçıların çoğunun, sonrasında Sürrealizm

<sup>48</sup> Age, S.16

<sup>49</sup> M. Porebski, 1984, S.152

<sup>50</sup> A.Turan, 1960, S.215

hareketinde yer aldıkları fark edilir. Bunun yanı sıra, her iki akımda da, başkaldırı olgusunun öneminin büyük olduğu aşikârdır.

Dadaistlerin ve Gerçeküstücülerin durumunda, insanı Avrupa toplumunun çürüyüşüne, kanun ve emniyetin yokluğuna inandıran savaşın şiddetinin önem taşıdığı vurgulanmıştır. Bunun üzerine, entelektüellerin, kapitalist toplumun içinde bulunduğu çelişki durumu ve insan (köle) ticaretinin bilincine varmış olmalarının da tepkilere neden olduğuna değinilir. İlk Dadaist ve Sürrealist bildirilerin, burjuvazi düzeni ve bu düzenin temellerini oluşturan; akıl, toplumsallaşma ve kalkınma düşüncelerine karşı olan öfkeli protestolar oldukları anlaşılmaktadır. Bu akımların öncülerinin '*Dünyayı değiştirmek*' ve '*Yeniden yaratmak*' sloganlarının, o dönemlerdeki burjuva ideolojisinin yansımaları olan edebiyatın, sanatın ve kültürün yeniden soruşturulmasına yol açmış olduğu açıklanmıştır<sup>51</sup>. Bu noktada göze çarpan olgu, savaşın, toplumlarda bir dönüşüme sebebiyet verdiğidir. Söz konusu dönüşüm hakkında, W.Willy, bunun, kişinin çocukluğuna sığınma ihtiyacından kaynaklandığını ve insanın, bu dönüşümü gerçekleştirme yeteneğine sahip olduğunu ifade eder. Örnek verirken, insanın çocukluğunda da benzeri kültürel süreçlerden geçmiş olduğuna değinmektedir. Bu bağlamda, insanın, içgüdülerini yönlendirmediği ve bilincin yaptırım gücünün *doğal ya da kısmen doğal* olmadığı dört yaş öncesindeki çağa yeniden döndüğü açıklanmıştır. Bununla beraber, Dadaist sanatçıların, akımları için seçecekleri isim üzerinde akılcı bir yol izlemek yerine, rastgelelik ve kendiliğindenlik prensibine dayanan bir yöntemle başvurdukları ve bu yaklaşımın savaş sonrasında ortaya çıkan 'dönüşümün' bir sonucu olduğu belirtilmiştir. Willy'e göre, Psikiyatri bilimiyle uğraşan çevreler, insanın dış gerçekliğe uyum gösteremediği ve büyük hayal kırıklıklarına uğradığı evrelerde ortaya çıkan söz konusu bu 'dönüşümü' Freud'un düşüncelerinin etkisiyle kabul etmişlerdir. Bu düşünceye göre, kişinin, yaşamında tecrübe etmek istemediği yeni hayal kırıklıklarından kurtulabilmek için kendisini, daha mutlu olduğuna inandığı bir zamana doğru iterek bunu hayal ettiği belirtilir. Söz konusu durumda, 'dönüşüm' dış dünyayı hedefliyor ise, bir protesto niteliğini taşımakta, içe dönük bir dönüşüm ise, umutsuzluğun tesellisi ya da hayal kırıklığından kaçışın bir sığınağı olma özelliğine sahip olmaktadır; buradaki kazancın, ilkel içgüdüünün, bilincin müdahalesi olmadan tatmin edilişi olduğuna değinilmiştir. Bununla beraber Willy, Dadaist eğilimlerin bu psişik dinamizmin etkisinde ilerlediği görüşündedir. Bu bağlamda, Dadaistlerin kendi

<sup>51</sup> M.D. Shelton, 1984, S.320



faaliyetlerinin, içinde buldukları devrin düşünce sistemine karşı bir protesto özelliğini taşıdığı farkında olduklarını ve sanata ilişkin söz ve eylemlerinde, yaşadıkları zamanın tercihlerine karşı saygı duymadıklarını belirtir. Ayrıca Dadaist sanatçıların bu protestolarının kendilerine psikolojik bir koruma sağladığını kabul etmiş oldukları, çünkü dış dünyaya dönük olan bu protestoda, kendi iç dünyalarına doğru bir ‘dönüşümün’ söz konusu olduğu da ifade edilmiştir. Sanatsal faaliyetlerinin, insanları tam bir umutsuzluğa sürükleyen akılcılığa karşı çıkan bir isyan olma özelliğini taşıdığına dikkati çeken Willy, Dadaistlerin şiirleri ve tablolarında, mantıkdışı bir kargaşanın ifadesinin olduğu kanısındadır. Willy, Dadaistlerin durumunda olduğu gibi, oyuncuğunu kıran bir çocuğun sadece onu harap etmekle kalmadığını fakat daha sonradan yeniden inşa edebilmesi için gereken tecrübeleri edindiğini düşünmektedir. Kendisi, bu akımın öncülerinden Hugo Ball’ın, çocukluğa değinirken, çocuksu sadeliğin paranoyaya ve deliliğe yaklaştığını ve onun bilinçaltına püskürtülmüş olan, artık tanınamayacak kadar harap olmuş bir dünyadan geldiği görüşünde olduğunu ve bu dünyanın sanatsal ifadede, bastırılmaz bir coşku tarafından bağımsızlaştığını ifade etmiştir. Willy, aynı dönemin kritiklerinin söylemlerinden örnek verirken, sanatçılarla, çocuklar ve akıl hastaları arasındaki farka değinmiştir; ona göre sanatçı, hayali âlem ile gerçeklik arasındaki farkın bilincinde bulunmaktadır. Buna karşın çocukların ve hastaların bu ayırımı yapamadıklarına dikkati çeker. Ayrıca Dadaistlerin, çocuksuluklarının farkında oldukları için faaliyetlerini yargılama ve yönlendirme kapasitesine sahip olduklarını, bu yüzden onların birer akıl hastasıyla aynı kefeye konulamayacağını açıklamıştır. Bu akımın sanatçılarının, Dada isminin seçimini sözlüğün sayfalarını rastgele çevirerek şans eserine bırakmalarının, Freud’de kendisini belli eden serbest çağırışım metoduyla hemen hemen aynı özelliklere sahip olan bir yaklaşım olduğu da belirtilir. Bununla beraber, sözlükten çıkan milyarlarca kelime arasından, çocukluğa değin olan bir ifadeyi seçmiş olmalarının nedeninin de buna bağlı olduğu göz önünde bulundurularak, Dadaistlerin, yaşadıkları zamandaki insanların savaşın sonucu ortaya çıkan ihtiyaçlarına cevap veriyor olmalarının, onların geniş bir üne sahip olmalarını sağlamış olduğu kanısına varılmıştır. Dadaist sanatçıların yaklaşımlarında, bir sanat eserini oluştururken onları etkileyen başlıca unsurun bilinçaltı olduğu gözlemlenmiştir. Hülsenberg, Dadaistler için önemli olanın çok derin bir karanlıkta çalışma isteği olduğunu ve bu faaliyetlerini, bu ortamda ne yaptıklarının farkında olmadıkları için gerçekleştirdiklerini ifade etmiştir. Burada belirtmek istediği

olgu, koyu karanlığın, bilinçaltının derinliklerindeki primitif içgüdülere engelsiz gelişme olanağını vererek onların yüzeye çıkmalarını sağladığıdır. Willy, Dadaist sanatçıların yaklaşımlarını ele alırken, Şizoid kişilik bozukluğu olan hastalara dikkati çekmektedir. Söz konusu hastanın, dünyasından ve kendinden ayrılarak bilincinin katı sesinden kaçmaya çaba gösterdiğini, buna rağmen ilk başta bir kaçış niteliği taşıyan bu bölünmenin, kendisine duygularını bağımsızlaştırma olanağını sunduğunu belirtir. Böylece, hastanın eşzamanlarda ağırbaşlı ve laubali, kontrollü ve vahşi olduğunu açıklamaktadır. Söz konusu ikiyüzlü karakterin, Dadaistlerin sanatsal yaratılarının en belirgin özelliği olduğu ele alınarak, bu akımın sanatçılarına ait olan yazınsal eserlerin bazı geçişlerinde aynı cümlede kullanılan müstehcen ve anlamsız olan kelimeler, arkaik bir karmaşanın içine rastgele atılmış olan sert kurallarla oluşturulmuş kafiyeler, geometrik ölçülü şekiller örnek olarak verilmiştir. Bu durumun, çocuğun gelişim sürecinin bir evresini teşkil ettiği, bu evrede çocuğun gerçekliği henüz çözemediği ve bir arayış içinde olduğu düşünülmektedir. Çocukların, nesnelere bazı Dadaist sanatçıların yaptığı gibi keyfi bir sırada yerleştirdiği göz önünde bulundurularak, çocuğun gelişiminin bir sonraki etabının, hayal gücüne dair olan oyunları olduğu belirtilir. Bu dönem içerisinde her şeyin, arzuların gerçekleştiği rüyalar ve içgüdüler tarafından dikte edilen fantezilerin hâkimiyetinde olduğu açıklanmaktadır. Willy, bu iki döneme çok benzeyen süreçteki gelişiminde, Sürrealizm akımının Dadaizm'den sonra gelmesinin kaçınılmaz olduğu görüşündedir. Kendisine göre, Dadaistlerin hepsinin çocukluklarının, içgüdü kavramının yok sayıldığı, utanmazlıklarla dolu olan nadir bir döneme rast gelmesi ve çok katı bir şekilde eğitilmiş olan bu kişilerin bütün yaptırım güçlerinin yıkıldığı bir zamanda yetişkin olmaları, sözü edilen ikiyüzlü karakteri aydınlatabilmek için gereken sosyolojik ve psikolojik nedenleri açıklayabilir. Çünkü bu dönemde hüküm süren keyfi yaptırım gücü ve kargaşanın, bir yandan içgüdülerin isteklerine düzen getirmesi icap ederken diğer yandan da katı bir eğitime eşlik etmesi gerekmiştir. Willy, Sürrealistlerle beraber değerlendirdiği Şizoid hastaları hakkında, onların konuşma ve düşünme yordamlarının yoğunluğundaki akıldışı kelimelerin ilişkilerinin de aynı şekilde belirlediğine dikkati çekmiş, kullandıkları bu cümlelerin, eşzamanda düzene sokmaya çalışılan, birbirine zıt olan iki gereklilikten doğduğunu ifade etmiştir. Bununla beraber, Max Ernst'in kesyaplarının da aynı prensibe değin olduğu görüşüne varmıştır. Ayrıca, Sanat eseri ile hastalık belirtisinin arasında çok büyük benzerlik görüldüğü fakat onları ayıran başlıca özelliğin, gerçekleştirilme

şekillerinde ve sosyal niyetlerinde belli olduğu gözlemlenmiş, bir eserin içeriğinin, akıl hastasının kontrolsüz ortaya çıkan belirtileri ile aynı sembolleri barındırabildiği kanısına varılmıştır. Buna rağmen, bu sembollerin etkilerinin sadece bir sanat eserinde fark edilebildiği fakat akıl hastasının bu sembolleri üretmeye zorunlu olduğu çünkü kontrol edemediği, dolayısıyla bunun sonraki etkilerine düşünmediği belirtilmiştir. Bunun, onun hastalığının belirtisi olduğu ve söz konusu zıtlıktan meydana gelen kargaşanın, kendiliğinden gelen bir ifadesi olma niteliğini taşıdığı düşünülmektedir. Bunun dışında, sanatçının, eseri üzerinde çalışırken, bu aşamada herhangi bir topluluğa seslenmese de, bir etki yaratma niyetinde olduğu, dolayısıyla söz konusu belirtilerin, sadece sanat eserinde, yaratma sürecindeki fazlalıklardan arınmış ve bir sonuca ulaşmış olarak değerlendirildiği kanısına varılmıştır. Belirli bir akışkanlık ve uyumun, gerginlik ve serbestliğin armonisinde şekillendiği, söz konusu armoninin ise, bütün sanat eserleri için temel yasa olduğu açıklanmaktadır.

Ayrıca, Dadaistlerin, toplum üzerindeki etkilerinin sanatsal yaratılarının sayesinde olmadığı fakat akımın özündeki düşüncelerden kaynaklanmış olduğu da belirtilmiştir<sup>52</sup>. Willy'nin yaklaşımlarından yola çıkarak, otomatizmin bir hastalık belirtisi olarak anlaşılabilir. Öyle ki, bu yaklaşımın sanattaki varlığının, bir akıl hastasının kontrol dışı ortaya çıkan belirtilerine paralel olarak ilerlemiş olduğu da yapılan açıklamalara dayanılarak düşünülebilir. Her ikisinde de aynı sembolik ifadelerin gözlemlenmesine rağmen, eğer bu belirtilerle sanat eseri arasındaki fark, sosyal niyette kendisini gösteriyorsa, herhangi bir değerlendirmede bulunabilmek için, insanın toplumun normlarıyla kendi arasına mesafe koyması gerektiği aşikârdır. Sanat eserlerinde, istenilen etkiyi elde edebilmek için bilinçli bir müdahalenin söz konusu olduğu görülür. Yani sanatçının, ilk etabında kontrolsüz ilerleyen çalışmasına sonradan müdahale etmiş olduğu, oysaki bir akıl hastasının ortaya çıkardığı imgelerin, hastanın özgür iradesinden kaynaklanmamakla beraber, herhangi bir etki yaratma amacı güdülmeden ortaya çıktığı açıktır. Dolayısıyla, özünde kontrol dışılığı barındıran otomatizm'in, en yalın haliyle, akıl hastalarının bu ifadelerinden belirlediği öne sürülebilmektedir. Öte yandan, Willy'nin açıklamalarından yola çıkılarak, Dadaist sanatçıların, kaza eseri ortaya çıkan etkileri yakalayabilmek için, çocuksuluklarına yönelerek, oyundaki rastgeleliği kullandıkları anlaşılabilir. Bu düşüncelerden yola

---

<sup>52</sup> W.Verkauf, 1975, S.76 – 85

çıkılarak, bir sanatçıyla akıl hastası arasında büyük farkların olduğu kanısına varılmaktadır.

“Dada'nın sanatın hemen her alanında boy gösterdiği görülür. Bilinçaltının olanaklarından, otomatizm yöntemini ilk onlar kullanırlar. Bu yöntem daha sonra gerçeküstücüler tarafından da kullanılacaktır. Hiçbir bağlantısı ya da anlamı olmayan sözcükler arkasına sıralanarak şiirler oluştururlar. Yayımlanan dergilerle edebiyat alanında oldukça etkilidirler.”<sup>53</sup>

Dalbalan, Dadacıların sözcükleri günlük anlamlarından sıyrarak kullandıklarını belirtir. Kendisine göre, Dadacıların, sözcükleri rastgele, anlamsızca ve sadece fonetik açıdan hoş gelenleri bir araya getirerek kendi aralarında icat etmiş oldukları oyunlar bulunmaktadır. Elindeki bulgulara dayanarak, kelimelerin anlamlarının önemsenmeden kullanılmış olmasının, köklü bir güvensizliğin göstergesi ve aynı zamanda bir sorgulama biçimi olarak algılanabileceğini öne sürmüştür. Ayrıca, Tzara'nın kullandığı ‘*Rastlantısal Düzen*’ yönteminde, kitap, dergi v.b. kaynaklardan rastgele kesilen kelimeler bir araya getirilerek oluşturulan *Rastlantısal Şiirlerin*, dadacıların anlamsız yaklaşımlarını gösterir nitelikte olduğunu belirtir.<sup>54</sup>

### 3.1.Hans Arp'ın çalışmalarında şiirsellik ve şans prensibi

Edger, bu akımın temelindeki amacın, akılcılığın hayal kırıklıklarını yıkarak irrasyonel düzeni keşfetmek olduğu görüşündedir. Bunu gerçekleştirebilmek için Dadaist sanatçıların farklı metotlara başvurduklarına değinerek, Zürih'te bulunan Dadaistlerin, şok etkisi, alaya alma ve akla aykırılığı eserlerinde ifade ettiklerini açıklamıştır<sup>55</sup>. Gerek Dadaizm'de gerekse Sürrealistlerde, sanatsal yaklaşımlarının, şiirlerinin bir yansıması olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu yaklaşım örneklenecek olunursa, Hans Arp değerlendirilebilir;

<sup>53</sup> Dalbalan H. K, Age, S. 18

<sup>54</sup> Dalbalan H. K. Age, S. 18

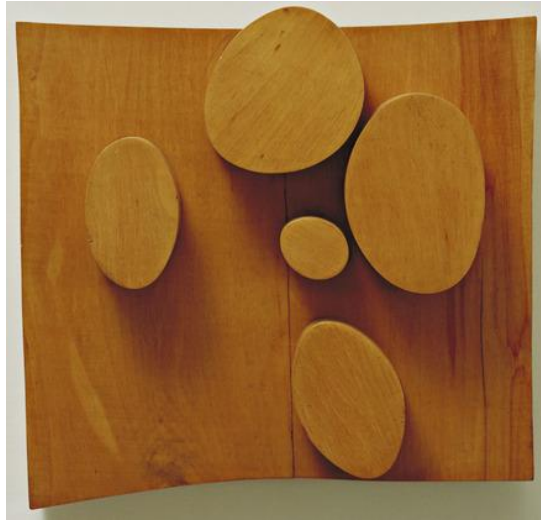
<sup>55</sup> D.Edger, 2004, S.9

Jean Hans Arp'ın yirminci yüzyıl Avrupa sanatındaki öneminin, 1916 senesinde Zürih Dadaistleriyle çalıştığı süre zarfında başladığı belirtilmiştir. Arp'ın Dada'daki yirmili yıllarından kalan çalışmalarının en önemlileri kesyaplar olmakla beraber tahta üzerine kazıyarak gerçekleştirdiği eserleri de bulunmaktadır. Rimbach, bu çalışmaların özelliğinin hassas ve şiirsel olmalarından kaynaklandığı görüşünde olmakla beraber, Hans Arp'ın gerçekleştirdiği eserlerden çoğunun şiirleriyle bağlantılı olduğunu ifade etmiştir. Dadaist sanatçıların amaçlarının akılcı dilin yok edilerek mantığın ortadan kaldırılması olduğuna değinerek, yerine gelecek olan dilin, yine konuşulan ve yazılan bir iletişim aracı olarak belirlediğini ve akılcı olmayan bu yeni iletişim aracının, Dadaistler tarafından rasyonellikten bir kurtuluş yolu olarak kabul edildiği görüşündedir. Dadaistlerin yeni bir gerçekliğin yaradılışına inandıkları fakat bu hareket içerisinde çok sayıda yetenekli sanatçının yer almadığı, İçlerinden çoğunun, inandıklarını olgunlaşmamış bir şekilde ifade ettiklerini düşünmektedir. Rimbach'ın görüşüne göre, ister anlamsız şiirlerinde, homurtulu seslerinde veya patlayıcı kekelemelerde olsun, Dadaistler, 'Friedrich Schlegel' in insan doğasının ilkel karmaşasına dalma isteğini yerine getirmekte, aynı zamanda Guillaume Apollinaire'in ve Mallarmé'nin bazı tekniklerine uyum göstermektedirler. Aralarında, Dadaizm'in dar kapsamını aşabilen tek kişinin Jean Hans Arp olduğunu, bunu ise, kendi tekniğini kullanarak şiirler yazmaya devam etmesine ve en başından beri, Dada'yı sadece Arp'ın kendi sanatsal projelerinin bir parçası olarak düşünmüş olmasına bağlamıştır. Ayrıca, bu anti – entelektüel hareketin önderinin bütün çalışma hayatını felsefi bir problem etrafında yoğunlaştırmış olduğunu ve Arp'ın felsefecileri de doğa bilimcilerinin yanında kabul ettiğini açıklar. Bununla beraber, Arp gibi felsefe karşıtı birinin bile kaçamadığı bir problem olarak 'bir birey olma ve kişiselleşme bulmacasının' varlığından bahsetmiştir. Söz konusu kişiselleşme prensibinin, Arp'ın bütün sanatsal çalışmalarının yoğunlaştığı yer olduğu ve 1930'dan sonra Arp'ın eserlerinde beliren mistik arzunun, onun kişiliğinin ağır basan yanından geldiği kanısındadır. Hans Arp'ın Şiirlerinde kullandığı yöntemi örneklerken *çift ayna etkisi*'ni belirtmiştir; *'Bir ağzın içerisinde başka bir ağız açılır .. bunun içerisinde başka bir tane daha .. ve böylece devam eder .. bu hüznü bir perspektiftir ..'*<sup>56</sup> Bu bağlamda, Salvador Dali'nin resimleri değerlendirilecek olunursa, bu etkiyi kullanarak gerçekleştirdiği eserlerinin de olduğu özellikle *Savaşın Yüzü* isimli yağlıboyasında fark edilmektedir. Bütün sanat kariyeri

<sup>56</sup> C. G. Rimbach, 1963, 156 – 157

boyunca verdiği eserlerde, Arp'ın şiirlerinde *çocuksuluk* olgusu ağır basmaktadır. Bununla beraber Hans Arp'ın çalışmalarında gözlemlenen diğer iki yaklaşımın büyük önemi bulunduğu kanısına varılmıştır; Bunlardan birinin, diğer sanatçılarla olan ortaklaşa çalışmaları, diğerinin ise şans prensibi olduğu belirtilmiştir. Bunların her ikisi de, eserlerine kişisel olmayan bir anlam kazandırmayı denediğini kanıtlamakla beraber, Arp'a, yaratıcı dâhiliğin sanatçıya ait olmadığını göstermiştir. Başka sanatçılarla beraber yaptığı çalışmalarında ise, tıpkı şans prensibinde olduğu gibi kendisine yaratım sürecinin bir parçası olma özelliğini vermektedir. Arp'ın, kabartma çalışmaları için, kullandığı ağaçları kestirmeden önce genellikle bu malzemelerdeki motiflerin birden çok kopyasını alarak, farklı çalışmalarında çeşitli etkiler elde edebildiği belirtilmiştir.

1917 senesinde, '*Şans yasalarına göre yerleştirilmiş*' ismini koyduğu, kesyap çalışmalarından oluşan bir koleksiyonu örnek olarak sunulmuştur<sup>57</sup>.



Şekil 9: Hans Arp '*Şans yasalarına göre yerleştirilmiş nesnelere*' 1930

Dadaist hareketin tarihçisi Hans Richter, şans yasalarının, Dadaizm'in aktüel merkezi olarak onaylanışının bu akımı canlandırdığı ve bu olgunun, Dada'nın sadece çalışmalarına değil fakat bütün varlığına aşılana bir gizem olduğu görüşündedir. Söz konusu şans eserinin, gelecek olan yeni eserler için bir başlangıç noktası oluşturduğu

<sup>57</sup> D.Elger, Age, S.30

düşünmektedir. Richter, Arp'ın çalışmalarını bir patlama sonrasında kaza eseri oluşan lekelerle benzetmiştir. Hans Arp'ın kes – yap çalışmalarında kullandığı tekniğin, on üç adet kâğıt parçasını, gelişigüzel keserek bu parçaları karton bir yüzeyin üzerine belli bir yükseklikten bırakmaktan ibaret olduğu belirtilir. Buradan ortaya çıkan sonucu, yapılacak olan müdahaleye zemin hazırlamak amacıyla elde ettiği, sonrasında ise, yüzey üzerine serpiştirilmiş olan parçaları kompozisyonun son halini oluşturana kadar farklı yönlerde ittirilerek yerlerini değiştirdiği açıklanmıştır. Ayrıca, söz konusu tekniğin, Tristan Tzara tarafından Dadaist şiirleri yazmak için kullanıldığına da değinilmiştir<sup>58</sup>. Tristan Tzara'nın yayınladığı 'Yedi Dada Bildirisi' isimli eserde, Dadacı şiir yazmak için başvurdukları yöntem açıklığa kavuşturulmuştur. Buna göre, gazeteden bir makale seçilmeli ve bu makale, yazmak istenilen şiirin uzunluğu kadar olmalıdır. Makalenin her bir kelimesi kesilerek torbaya konulduktan sonra, geri çekilen kelimelerin çekiliş sırasına göre kâğıda yazılmış olduğu, ardından ortaya çıkan şiirin, bu çekilişi yapan insana benzediği ve özgün olduğu belirtilmiştir<sup>59</sup>.



Şekil 10: Jean (Hans) Arp 'İsimsiz' 1917

<sup>58</sup> D.Elger, Age, S.30

<sup>59</sup> T.Tzara, 2004, S.58

Kolaj çalışmalarındaki sonuç aşamasında, eserin, kompozisyonun uyumu ile şans prensibi arasında sallantıda kaldığı kanısına varılmıştır. Bununla beraber, sanatçının, eserin yapım aşamasında kullandığı araç olan ele, herhangi bir yaptırım kuralı koymamakla beraber, yüzeye olan müdahalesinde sadece ‘seyircinin’ rolüne sahip olduğu belirtilir. Hans Arp tarafından uygulanmış olan bu tekniğin, aynı zamanda Max Ernst tarafından da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Dadaizm akımının sonunda, Arp, Max Ernst ile çalışarak *Fatagaga resimleri* icat edilmiştir. Bu ifade, *gazometri garantili tablo üretiminin* kısaltılmış hali olarak anlaşılmaktadır.



Şekil 11: Ernst-Arp ‘Fatagaga’ 1920

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Fatagaga resimlerin, savaşla yakından ilgili oldukları ve bu çalışmaların özünde, yıkıntıların içindeki çağdaş dünyanın parçalarını klasik dünyanın çerçevesi içinde birleştirme düşüncesinin yer aldığı ifade edilmiştir<sup>60</sup>. Bu kolaj çalışmalarının yapılış aşamasında, Ernst’in, günlük gazete kâğıtları, kataloglar ve diğer dergilerden parçalar keserek bunları farklı bir yüzey üzerinde yeniden bütünleştirdiğine değinilerek, üzerlerinde yağlı boya veya diğer malzemelerle

<sup>60</sup> J.F. Schattler, 1999, S.6



oyunlar yaptığı açıklanır. Bitim aşamasında, sanatçının, gerçek dünyanın henüz piyasada tanıtılmamış materyallerini yeniden kullanarak bunları birer ‘sanrıya’ çevirdiği kanısına varılmıştır<sup>61</sup>. Bununla beraber, Arp’ın şiirlerinde armonisel bir çağırışımın olduğu ve kendisini semantik ve fonetik boyutlarda belli eden bu ilhamın, cümleye değin olan uyumsuzluklar tarafından bozulduğu için, düzgün bir yoruma ve okunuşa sahip olmadığı gözlemlenmiştir. Reinhard Döhl, Arp’ın, şiirlerindeki fonetik armoni ile cümlesel çıkmazlarda, bir tür *non – sens*’in gözlemlendiği görüşünde olmakla beraber, kelimelerin belirtici özelliğinin bulunmadığı fakat onların bölümlere ayrılmış sessel üniteler olduklarını düşünmektedir. Yani Arp’ın şiirlerinde öne çıkanın, anlamsız kelime birleşimleri olduğu, ayrıca ilk bakışta bu cümlelerin anlamlı gözükmelerine rağmen, içli dışlı cümlesel karmaşalardan ve içerikten dolayı yazının bütün anlamının kaybolduğu belirtilmiştir. Döhl’un fark ettiği ikinci bir olgu ise, Arp’ın yazınsallığındaki semantik yaklaşımın, şiirdeki akustik boyutun arkasında anlamını kaybettiğidir. Dolayısıyla, Arp’ın Dadacı şiirlerinin istençli olarak anlamsızlık içermekte oldukları düşüncesine varılmıştır<sup>62</sup>.

“Sorumuza geri dönelim; Arp’ın şiirlerindeki cümlesel ilişkilerin içinde var olan çıkmazları nasıl açıklayabiliriz? Başlangıç için, bu çıkmazın sadece yüzeysel olduğunu belirtebiliriz. Sonuç olarak, bizler ‘şans yasalarına’ bağlı olan semantik ve cümlesel uyumsuzlukları mantıklı ve akılcı yoldan yorumlayamayız fakat Arp’ın keşfetmeye çalıştığı doğanın özünü, organik gerçekliği oluşturan olgu budur. Bu bağlamda ele alınırsa, semantik ve cümlesel uyumsuzluklar birdenbire son derece uyumlu görünmektedir. Bu durum, Rönesans’tan beri Avrupalı düşünceyi oluşturan rasyonel ve mantıklı nedensellik ilkeleri için geçerli olmasa da, ‘ilk nedeni’ bulabilmek ve doğayla yeniden uyumlu bir ilişki kurabilmek için uygundur. Jean Arp, doğayı taklit etmeksizin, onunla birleşerek, armonik bir ilişki oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda doğal işleyişleri şiirsellikle birleştirmiştir. Bu anlamda, şiirlerindeki cümlesel uyumsuzluklar sadece organik boyuta ters düşmekle kalmaz, aynı zamanda Arp’ın yazınsallığında vazgeçilmez bir unsur olan hayali boyutta var olurlar.”<sup>63</sup>

<sup>61</sup> E.B. Mee, 2002, S.87

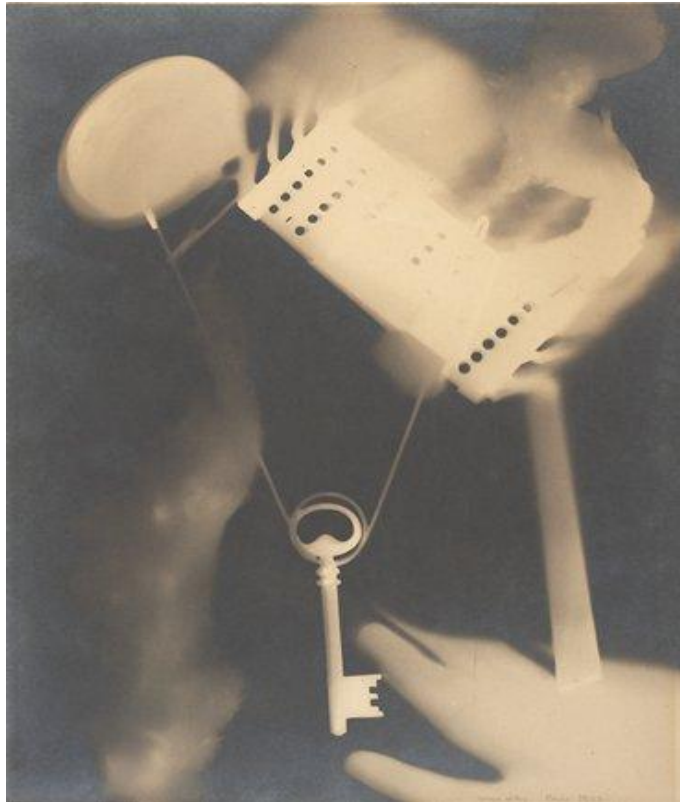
<sup>62</sup> H.Ritter, A. S. Nordholt, 1993, S. 212- 15

<sup>63</sup> Age, S. 212- 15

Bu ifadeye, Dadacı sanatın doğayla iç içe olduğu belirtilirken bu akımın güttüğü amacın ‘doğa için’ olduğu fakat Dada’nın ‘doğaya yönelerek’ sanat yapmadığı anlaşılmaktadır.

### 3.2.Man Ray’ın fotoğraf çalışmalarında ‘kaza eseri’

J. Perl’e göre, Man Ray’ın otomatizm tekniğini tecrübe ettiği alan, fotoğrafçılıktır. *Schadographie* ismini verdiği metodun, Dadacıların diğer yaklaşımlarında da fark edilen kaza eserine dair olduğunu düşünmektedir. Man Ray’ın bu tekniği keşfinin, Max Ernst’in sürtüştürme metodunu ortaya çıkarttığı dönem gibi, çocukluğuna rastlamakta olduğunu ve sanatçının bu senelerde, deneme kâğıtlarının üzerine yerleştirdiği bitki yapraklarının negatif imgelerini elde edebilmek için güneşte beklettiğini belirtir. Gölge resimlerde ise, aynı teknikten yola çıkmasına rağmen aradaki tek farkın, üç boyutlu olmalarından kaynaklandığı görüşündedir.



Şekil 12: Man Ray ‘İsimsiz’ (rayograf) 1922

Radyografi çalışmalarında, belirsizlik içindeki nesnelere uzantıları ve gölgelerin, insan vücuduna benzer biçimleri andırdıkları gözlemlenebilir. Sıradan mutfak eşyalarının, anahtarlıkların, eldivenlerin, canlı bir vücudu çağrıştıran şekillere bürünerek birbirleriyle ilişki halinde bulunmakta oldukları, bununla beraber, arka ve ön plandaki biçimlerin birbirini bütünlediği belirtilmiştir. Perl, Man Ray'ın radyogramlarının, Lautréamont'un '*Bir dikiş makinesi ile şemsiyenin kaza eseri ameliyat masası üzerinde karşılaşması*' ifadesindeki '*kaza eseri karşılaşma*' düşüncesini fotoğrafta canlandırdığını düşünmektedir. Bununla beraber, Man Ray'ın, Mallarmé'nin '*Zarlar şans uzaklardayken atlamaz*' ifadesinden esinlenerek film çekimine de girişmiş olduğunu fakat sanatçının beklenmeyene ve akıl dışılığa olan merakına cevap veren en iyi sanatsal yaklaşımın radyografi olduğunu kabul ettiğine değinmiştir. Perl, Man Ray'ın bu metodu kullanarak yarattığı imgelerin, kaza eserine dair otantik bir sanat olduğuna dikkati çekerek, söz konusu eserlerin bulunduğu bir serginin başlangıcında algılanan bu görüntülerin, serginin sonunda değişebileceğini belirtir. Bunun nedenini, belirsizlik içinde bulunan imgede görünen biçimlerin, algılayan kişi için devamlı değişim halinde olmalarına bağlamaktadır<sup>64</sup>.

Man Ray'ın sanatında kullandığı radyografi tekniğinin, fotoğraf makinesinin işlevini bütünüyle kaldırmış olduğu düşünülebilir; Kendisi, ışınlama ve filtreler aracılığıyla yapılan baskıların, makinenin ürettiği figüratif imajları yok etmeden belirsizleştirdiklerini fark etmiştir. Işınlama yapılmış olan resimlerin karakteristik özelliğinin ise, ara tonların yok edilerek konturlar üzerindeki ışık etkisinin yoğunlaşması olduğu sanatçı tarafından belirlenmiştir. Bu şekilde, nesnelere gümüş renkli silüetlere dönüşmekte oldukları fark edilmiş, ışınlama çalışmalarında ise, kübist tarzdaki eserlerdeki mekanikliğe dair örneklemeler bulunduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, sanatçının, otomatizmi eserin oluşum aşamasında tecrübe ettiği, kullandığı tekniklerin kaza eseri ortaya çıkan etkilere olanak vermesinden anlaşılabilir. Bu dönemde, sanatçıların, el becerisi gerektirmediği ve mekanik olduğu için fotoğraf tekniğini uzun süre aşağılamış olduklarına da değinilir. Bununla beraber, Man Ray, fotoğrafın onda dokuz mekanik olduğunu ve yağlı boya sanatına göre çok kapalı

---

<sup>64</sup> J.Perl, 1997, S.17-20

hesaplar gerektirdiğini, ayrıca sonucun daha ‘*retinaya değin*’ olduğunu belirtmektedir. Füller, Man Ray’ın bu açıklamasını, Duchamp’tan yaptığı alıntıyla pekiştirmiştir;

“Bu mekanik olgu, Sürrealistlerin bakış açısına göre tamamıyla zararlı değildir ve fotoğraf tekniği ‘otomatik yazının’ özellikleriyle uyuşmaktadır. Öyle ki, eğer ilham alırsa, fotoğrafçı, makineye bağlı olarak mekanik bir şekilde işlemek yerine, kendisini bir aracı yerine koyabilir”<sup>65</sup>

Bu düşünce, aynı zamanda Sürrealist Devrim isimli eserde, Max Morris tarafından desteklenmiştir; “*Edebiyatta Sürrealist yazı*” boyanabilen, fotoğraflanabilen ve görülmek için yapılmış her ifade şekline denir.<sup>66</sup> Bununla beraber, Man Ray, kendisine en uygun olan aracıyı (Fotoğraf) seçmesinin nedeninin, onun Sürrealist bakış açısını yansıtabilen bir aracı olmasından kaynaklandığını ifade etmiştir<sup>67</sup>.

#### 4.Otomatizm’in Gerçeküstücülükteki açılımları

İ. Çeşitli’nin kanısına göre Gerçeküstücülüğün temel kavramlarından biri olan otomatizm, bilinçaltının özgür kılınmasıyla, imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimi kapsayan bu kavramın, Picabia’nın mürekkep lekeleri ve Arp’ın *Rastlantısal düzenle* bir araya getirdiği yapıtları da nitelendirdiği belirtilmiştir. Çeşitli, otomatizm’in, hareketli, soyut ve serbest biçimli sanat ile bu ismi taşıyan bir grup tarafından da yaygın bir biçimde kullanılmakta olduğunu açıklamıştır.<sup>68</sup>

Dadaizm’den Gerçeküstücülüğe geçiş ele alınacak olunursa, B.O. Dalbalan’ın edindiği bilgiler değerlendirilebilir; Kendisi Dadacılığın, savaş sonrası siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal anlamda yaşananlara tepkisel bir yaklaşım olarak belirlediğine değinmiştir. Bu akımın özündeki düşüncenin, şimdiye kadar yaşananlara karşı ve tepkisel bir bakış

<sup>65</sup> J.Füller, 1976, S.131

<sup>66</sup> J.Füller, Agm, S.131

<sup>67</sup> J.H.Matthews, 1962, S.145

<sup>68</sup> İ.Çeşitli, Age, S.137-143

açısı getirmek olduğunu belirterek, Dadaist sanatçıların, var olan değerlere güvenilemeyeceğini ve bu değerlerin önemsizliğini göstermek için; eleştirilerini, yaşam görüşlerini, kendilerine özgü eylemsel bir dil ile duyurmaya çalıştıklarını açıklar. B.O.Dalbalan, Dadacıların eylemlerinde ve kendilerini ortaya koyuşlarında, sanatın hemen her türünden yararlanmış olduklarına dikkati çekmektedir. O zamanlardaki sanatsal faaliyetleri ile her alanda fark edilmelerine rağmen Avrupa'nın çalkantılı siyasi yapısının kendilerine rahat bir ortam sunmadığı için, etki alanlarının giderek daralmış olduğu belirtilir. Dada hareketinin etkilerinin devam ederken, Gerçeküstücülüğün oluşmaya başlamış olduğunu ve Dada'nın aykırı bakış açısıyla paralellik gösteren bu akımın, kuram oluşturma açısından ilkel bir yaklaşım içinde olduğu ifade edilmiştir. Dadacıların, eleştirisel yaklaşımlarını kendilerinden önceki sanatların akılcı, statik bakış açılarına yönelttiklerine dikkati çeken Dalbalan, Gerçeküstücülüğün, Dada'nın, ekonomik, kültürel ve sosyal yaşamdaki inanılan değerlere karşı geliştirdiği tepkisel ve eleştirel yaklaşımlarının sokaklara taşan ve yaşayan bir hareket olduğu görüşündedir. Ayrıca, bu akımın devamında oluşmaya başlayan Gerçeküstücülüğün bireyin düş, duygu ve bilinçaltı dünyasındaki hesaplaşmalara yer veren bakış açısıyla sosyal tedavi etkisi yarattığını açıklamasına eklemiştir. Dadaizm'in kendi içerisinde parçalanmalar yaşandığı 1920 - 23' lı yıllarda, bu parçalanmanın başını çeken A. Breton, P. Eluard, L. Aragon'un, Dadacı toplantılara katılmış olduklarını, bununla beraber Breton'un, Dada'dan ayrıldıktan sonra '*Sürrealist Bildiriyi*' yayınlarak Gerçeküstücülüğün tanımını yaptığını belirtmiştir. Kendisi, Sürrealist sanatçıların edebiyat alanında faaliyet gösterirken, sosyal değişimi ele alan görüşlerin yer aldığı dergiler yayımlamış olduklarına değinir. Yayınladıkları bu dergilerde, dönemin siyasi olaylarına yer vermiş olduklarını ve varoluşa dair siyasi görüşlerini de ifade ettiklerini açıklayan Dalbalan, Breton'un 1929 senesinde yayımladığı '*İkinci Sürrealist Bildiride*' Gerçeküstücülüğün amaçlarını yazıya döktüğünü belirtir<sup>69</sup>;

“Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilenin ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin ait olarak görülebileceği, mavi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar.”<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Dalbalan H. K. Age, S. 14 – 23

<sup>70</sup> R.Passeron, 1982, S.35

Sürrealistlerin yapılanmasında, düşüncelerin yansıtılmasında önemli bir yeri olan dergi geleneğinin köklerini Dadaizm'den aldığı gözlemlenmiştir. Buna rağmen, Gerçeküstücülüğün kendi içinde ilkeleri olan, özgürlükçülüğü ve bireyi ön planda tutan düşünsel yaklaşımlarıyla alternatif üretebilen, sadece tepkilerle sınırlı kalmayan bir yapıya sahip olduğu vurgulanmıştır. Bu akımın düzen karşıtı düşüncelerinde din ve devlet gibi sistematik yöntemlerin olmadığı da aşikârdır.

“Kendilerini cinsel sapkınların, ilaç düşkünlerinin, delilerin, isteriklerin, cezalandırılan çocukların, fahişeleri, boyunduruk altında yaşayanların, serserilerin, Kızılderililerin, zencilerin kardeşi olarak görür ve tam bu sayılanların uzunlukta olsun ya da olmasınlar, onları erdemin taşıyıcıları olarak kabul ederler.”<sup>70</sup>

Gerçeküstücülerin İnsanın özüne yönlendikleri gibi, kendilerinden önceki sanat okullarının yaklaşımlarını inkâr ettikleri ve savaşın etkilerini taşıyan bireyin ‘iç sesiyle’ ilgilendikleri açıklanmıştır. Bununla beraber, değer yargılarını ve gerçekliği aklın ve mantığın baskısı altında yitirmiş olan insanı bağımsızlaştırmaya çalıştıkları düşünülmektedir. Sürrealistler, bireye olan bu yaklaşımlarını şu şekilde ifade etmişlerdir;

“Sevdiğim her şey, düşünüp hissettiğim her şey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır. Burada Gerçeküstücülük, doğrucu gerçekliğin kendisindedir. Onun ne üzerinde ne de dışındadır. Bireyi içeren, aynı zamanda o şey tarafından kapsanan da olabileceğinden bunun tersi de olabilir.”<sup>71</sup>

Sürrealistlerin şiirselliğe dayanan ‘gerçeklik’ yaklaşımının, alışlagelmiş anlayıştaki algısal gerçeklikten farklı olduğu ve bunun, onların var olan gelenekçi düşünceye karşı çıkarak ortaya koydukları amaca hizmet ettiği kanıtlanmıştır.

#### 4.1.Sürrealizm kavramının kökenleri

A.Lalande’ın felsefi terimler sözlüğündeki bilgilerden yola çıkarak, Sürrealizm’e eş düşen *Süpernatürel* kelimesinin daha öncesinde, bunun, doğanın üstünde olan anlamını kazanan doğaüstü kelimesinden gelmiş olduğu ve bu iki kavramın anlamca çok yakın

<sup>71</sup> R.Passeron, Age, S.36

oldukları açıklığa kavuşturulmuştur. Bununla beraber, bu ifadenin, bir bilim dalında yer almadan önce, Hıristiyanlığa değin bir kavram olduğunun da gözlemlendiği ve teolojinin içerisinden çıkartılan bir metafiziğin alanına girdiği söz konusu lügatte belirtilir. Temelde kullanıldığı şekliyle, *tanrı tarafından karşılık olmadan indirilen, hiçbir doğal güç tarafından ne kasti olarak tasarlanmış olan ne de gerçekleştirilen varlığın, onun dışındaki herhangi bir canlının doğal haline eş olmayan bir rütbeyle yaratıcının lütufluyla karşılık beklemeden yükseltilmiş halini* ifade etmektedir. Burada özel olan şeyin, Latince *secretum legis*’e karşılık düşen ilahi yaşamın getirdiği insan-tanrı ilişkisi olduğu, tanrıbilime göre, bu gerçeğin, herhangi bir felsefi yaklaşım tarafından anlaşılamayacağı da açıklanır.<sup>72</sup>

#### 4.1.1. Akımın ortaya çıkışı ve sanattaki yeri

Sürrealizm’in, Guillaume Apollinaire tarafından 1917 senesinde oynanan ve 1918 senesinde yayınlanan *Tresias’ın Memeleri* isimli dramda Gérard de Nerval tarafından ilk olarak ‘Süpernatüralizm’ olarak sunulduğu, sonraları bu kelimedenden esinlenerek en son ismini kazandığı gözlemlenmiştir. Sonraları edebiyat ve sanat okulları tarafından alınan bu kelimenin karakteristik özelliğinin, kendisini psikanalize açarak, bilinçaltının, rüyanın ve insanın şuur kaybına değin olan ruh halleri ile irrasyonel olanın sistematik olarak işlenerek sunulmasından geldiği kanıtlanmıştır<sup>73</sup>. Sürrealizm kelimesinin temellerinde psikoloji bilimine değin bir yön bulunmasıyla beraber, rüya ve bilinçaltı ile ilgili olduğu ve ifade tarzının da bunlara dayandığı düşünülürse, bu sanatın somut gerçekliğe zıt düştüğü anlaşılır. Gerçeküstücülüğün, özünde barındırdığı dinamik düşünceden gelen farklılığıyla çoğu disiplinden ayrı düştüğü için, sanat dünyasındaki yerinin aykırı görüldüğü ve bunun yüzünden olumsuz eleştirildiği kanısına varılabilir. Ayrıca Sürrealizm’in insanların savaş sonrasında geliştirdikleri bir tepkiden doğduğu da aşikârdır;

<sup>72</sup> A.Lalande, *Age*, S.1076

<sup>73</sup> J.Filloux, *Age*, S.236

“Birinci Dünya Savaşı sonrası, gerek Avrupa’da gerekse dünyada yeni bir huzur dönemi tesis etme gayretinin yoğunlaştığı yıllar olarak dikkati çeker. Bir tarafta yapılan çeşitli antlaşmalar ve Milletler Cemiyeti çalışmalarıyla barış ve huzur sağlanmaya çalışılırken, bir taraftan da teknik ve teknolojinin imkânları yeniden insanın emrine verilerek onun ihtiyaçları karşılanmaya çalışılır, insan aklının ürünü olan bilim ve teknoloji dev adımlarla ilerlemektedir. Nitekim belli bir süre sonra maddî refahın hızla yükseldiği görülür. Ancak aklıyla madde dünyasında önemli mesafeler kaydeden insan, aynı başarıyı iç/manevî dünyasını tanıma ve tatmin etmede gösterememiştir. Temeli geçmiş yüzyıllara dayanan ve her geçen gün biraz daha törpülenen manevî değerlerdeki yozlaşma, insanı, teknolojinin duyurmadığı yeni bir açlığa sürükler. Manevî boşluk ve buhran içindeki insan, yeni arayışların peşine düşer. XX. yüzyılın başından bu tarafa gördüğümüz pek çok akım, söz konusu arayışların sanat/edebiyattaki yansımalarıdır.”<sup>74</sup>

Sürrealizm’in de Dadaizm gibi, Avrupa’nın bütün değerlerini ‘dini, ahlaki, aile anlayışı, milli devlet sistemi’ yıkmaya yönelik olduğu, bu akımda aynı zamanda mantığın yerini, esinlendikleri bilim adamı Sigmund Freud’un teorilerinden yola çıkarak özümstedikleri; şuuraltı, rüya, sayıklama ve çıldırma halinin aldığı düşünülmektedir.<sup>75</sup> Gerçeküstücülüğün, diğer bütün modern okullardan ve sanatsal akımlardan farklılığı gözlemlenmiş olup, bundan dolayı sert eleştirilere uğramış olduğu görülür. Bu tepkilerin sadece onu bir saçmalık gibi gören akademik çevrelerden değil, aynı zamanda modern tanınan birçok ressam ve eleştirmenler tarafından da geldiği belirtilmiştir.<sup>76</sup> Gerçeküstücü sanatçıların gözünde, yanlış olanın sadece geleneksel ahlak anlayışıyla kalmadığına değinilerek, onlara göre, üzerinde yeniden düşünülmesi gerekenlerin aynı zamanda edebiyat, bilim, politika, felsefe ve sanat olduğu açıklanır. Deliliğin, çocukluğun, medyumluğun, muhteşem olanın, Gerçeküstücülerin ‘*henüz keşfedilmemiş olanın içine girerek yeni olan şeyleri bulmak*’ için tecrübe etmek istedikleri alanlar olduğu kanısına varılmıştır.<sup>77</sup>

“Sürrealizm, gerçekliğin ve gerçek olmayanın, banal olan ve fantastik olanın, canlı bir sentezidir. Tesadüfler, öngörüler ve kişisel tecrübeler, evrensel olan otomatizm ile bilinçaltına değin olan otomatizm arasındaki doğal bağların yüzeye çıkmasını sağlayan

<sup>74</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143

<sup>75</sup> A.Turan, Age, S.139

<sup>76</sup> Read H, 1974, S.163

<sup>77</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.237



bir şans eserini doğurur. Buradaki şans eseri, günlük yaşamda ‘harika’ya değin olanın’ istilasını açığa çıkartan olaylardır. Sanatçıya uyanık haldeki bir rüya’dan ve şuuraltından gelen şiirsel imgeler, bu akımın öncüsü Breton’a göre düşüncenin gerçek işleyişinin algılarıdır. Bu yeni gerçeklik ‘Üst gerçeklik’ çok büyük duygusal bir güce sahiptir.”<sup>78</sup>

Dolayısıyla, Sürrealist sanatta ifade edilenin somut olmayan bir üst gerçeklik olduğu düşünülebilir. Bununla beraber, ifade edilen bu realitenin, insanların somut olarak algıladığı gerçeği aşarak üste çıkmasının, ‘düşüncenin gerçek işleyişinin’ bir yansıması olduğu ve kaynağını şuuraltından aldığı anlaşılmaktadır.

Gilles Deleuse’un yaklaşımları incelenecek olunursa, söz konusu üst gerçekliğin ve şuuraltındaki düşüncenin gerçek işleyişinin, bir tür *şok etkisiyle* ilgili olduğu öne sürülebilir. Dotk Zabunyan’ın kaleme aldığı *Sinemanın risklerinde konuşmak, görmek ve düşünmek* isimli eserde, Gilles Deleuse’un, Einstein’in düşüncelerine dayanarak geliştirmiş olduğu yaklaşımları, sinemadaki imge-hareket kavramı altında değindiği şok etkisini ele alır. ‘*Tamamıyla fizyolojik bir etkileşim olan, hissettiğim bu şok dalgası; beyin zarı üzerinde etki kurarak düşüncüyü ortaya çıkartan armoniler, imge-hareket anlayışında ben düşünüyorum.*’<sup>79</sup> Burada ifade etmek istediği imge – hareket anlayışında, kendiliğinden beliren düşünsel armonileri, insanda beliren şok etkisine bağlamıştır. Bu yaklaşımı değerlendirilerek, şok etkisinde, insandaki düşüncenin kendiliğinden ortaya çıkış sürecinin otomatizm ile bağdaştırılabileceği öne sürebilir. Deleuze’un sinema’ya dair olan başka bir alıntısına yönelecek olunursa otomatizm ile şok etkisi arasındaki ilişki daha somut anlaşılmaktadır;

“Sinematografik imgenin, düşüncenin üzerinde bir şok etkisi olması gerekir. Aynı şekilde, düşüncenin her şeyi düşündüğü gibi kendiliğinden düşünmesine zorlar. Bu olgu, aynı zamanda ululuğun açıklamasıdır”<sup>80</sup>

<sup>78</sup> B. Stoltzfutz, 1999, S.709

<sup>79</sup> G.Deleuse, 2006, S.152

<sup>80</sup> Age, S.152

Yukarıdaki alıntıda belirtilmiş olan kendiliğinden düşünme olgusunun da, sanatta otomatizm ile özdeşleştirilebileceği aşikârdır.



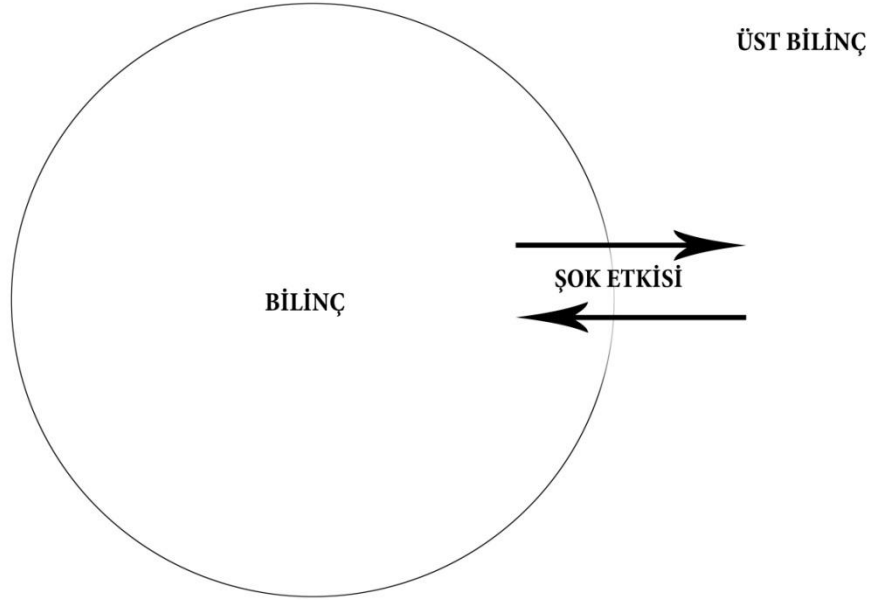
Şekil 13:Deleuse Cinema 'Project 1' 1985

Deleuse'e göre, hissetme yetisinden düşünmeye kadar uzanan, şok etkisinden doğan zorunluluğun intikali, Einstein için bir tür *üst bilincin farkındalığına* varmaktır<sup>81</sup>. Bu olgu ise, Bréton'un *düşüncenin şuuraltındaki gerçek işleyişi* ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca, B. Stolfuz'un, Bréton'dan yaptığı alıntıda belirtilmiş olan *üst gerçeklik* ile şok etkisiyle insanın ulaştığı *üst bilinç* arasında bağıntı kurulabileceği de düşünülebilir.

<sup>81</sup> G.Deleuse, Age, S.152

ÖNERME 9

ŞOK ETKİSİ BAĞLAMI (DELEUSE)



Deleuse'un bu eserinin 7. Başlığında belirtildiği üzere; '*Yüceliği yaratan, hayal gücünün şok etkisiyle en uçlardaki limitlerine itilmesi ve zihnin yine bu şok etkisiyle, hayal gücünü aşan bir bütün olan 'her şeyi' düşünmeye zorlamasıdır.*'<sup>82</sup> Bu ifadenin başında değinilen yücelik veyahut ululuk anlamına gelen 'Sublime' kavramının, özellikle Salvador Dali ve otomatizm tekniğini kullanan diğer sanatçılar tarafından ulaşılmaya çalışan bir amaç haline gelmiş olduğu eleştirmenler tarafından belirtilmiştir.

"Sürrealistlere göre sanattaki her türlü gerçek, yaratıcılığın kaynağı olan bilinçaltındadır. Bugüne kadarki dönemde insan, hayat ve sanatın hemen hemen tek belirleyicisi ve yönlendiricisi akıl, zekâ ve mantık olmuştur. Hâlbuki böyle bir tavır, insanın son derece eksik ve tek yönlü olarak tanınmasına sebebiyet vermiştir. Üstelik bu tanıma şekli, onun yapmacıklı veya maskeli yanıdır. Bu yolla saf ve asıl insana; onun gerçekliğine ulaşmak mümkün değildir. Gerçek insana ulaşmak, öncelikle onun şuuraltına inilmesi ve bu zenginliğin boşaltılması ile mümkün olabilir. Bunun tek yolu ise rüyadır. İnsan rüya'da tam bir hürriyet içindedir. Rüya hâlini sunî olarak elde etmenin biricik yolu ise hipnotizmadır."<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Age, S.152

<sup>83</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143

Gerçeküstücülük akımı, bilinçaltı üzerinde yapılan derinlemesine bir ‘soruşturma’ olarak tanımlanmıştır. Dadaizm ile arasında olan fark ise, birinin her şeye karşı olan tutumuyla kendi sonunu hazırlarken, diğ erinin Freud’un de buluşlarıyla açtığı, kaynağı hemen hemen sonsuz olan yeni araştırma alanlarından faydalanarak gelişmiş olmasıdır.

Deschamps, Gerçeküstücülük akımının önderlerinden, Breton, Eluard, Aragon, Saupault’un bundan seneler önce; Francis Picabia, Ernst, Duchamp, Masson, Arp, Man Ray gibi sanatçıları yazılarında savunmaya girişmelerinden sonra bu sanatçıların, Sürrealizm akımında yer edindiklerinde değ inmiştir. Deschamps’a göre, objektif bir ş ans eseri olarak aldıkları otomatizmi, Gerçeküstücü sanatçılar kullanmadan önce Dadaistler de uygulanmıştır fakat bu sadece teoride kalmıştır. Buna rağmen, Sürrealist sanatçıların seneler boyunca keşfettikleri tekniklerle sistematik olarak tanıtımlarda bulduklarını ö ne sürer. Kendisinin verdiği örnekler arasında; otomatik resim, Andre Masson’un ‘Kum yansıtmaları’, Max Ernst’in ‘Sürtüş türmeleri’, Oscar Dominguez’in ‘çıkartma resimleri’, Wolfgang Paalen’in ‘İslemeleri’, Salvador Dali’nin ‘Paranoya eleştirisi’ metodu ve Jean Arp’in ‘Kâğıt yırtma ve buruşturma’ teknikleri yer almaktadır<sup>84</sup>.

Bilinçaltının, insan kişiliğ inin önemli güçlerini elinde tuttuğ una inanan Sigmund Freud’un düşüncelerini benimseyen Sürrealistlerin, uç noktalardaki bir özneciliğ i tercih etmiş oldukları da, Gordon tarafından belirtilmiştir. Bu tercihlerinde, objektif gerçekliğ i inkâr etmeye kadar gittikleri ya da bu gerçekliğ in, kişinin ‘Gerçeküstü’ tecrübesi ile birleşmesi gerektiğ i düşüncesinde birleştikleri açıklanmıştır. Belli bir süreç zarfında, Gerçeküstücü sanatçıların, hipnoz ve otomatik yazı tekniklerini, herkesin tecrübe edemediğ i için terk etmeye yönelerek bu geleneksel metotlarını geliştirerek çeşitlendirdiklerine değ inen Gordon, bilim adamlarının, Sürrealistlerin yaratıcılık teorilerinde, onların ne yapılıp ne yapılmaması gerektiğ ini söylemelerini akılsızca buldukları kanısına varmıştır. Kendisi bu bağlamda, psikologların Gerçeküstücülerdeki sanatsal yaratıcılığ ın sadece düşünmeye ilişkin olan boyutlarına indiklerini belirterek, Sürrealist teorilere zihinsel süreç’e değ in bir bakış açısından yaklaşmış olduklarını ve bu bilim insanları için önemli olanın, sadece sanatta sarf edilen çabanın sonucu olduğ u üzerine dikkati çekmiştir. Otomatizmde kullanılan aktif metotların örneklerini

---

<sup>84</sup> M. Deschamps, 1999, S.946

çocukların ve delilerin sanatından aldıkları süreç içerisinde ağır eleştirilere uğramış olduklarını, ayrıca 4 - 8 yaşındaki bu normal çocuklar için, psikolojik sanatın, tecrübelenemeyecek kadar ham ve altlarda kalmış olduğunu ifade etmektedir. Söz konusu akıl hastası kişilerin eserlerinin, sanat kültüründe '*Manasız bozuk ifadeler*' olarak kabul edildikleri, öte yandan sanatçının çalışmalarının, söz konusu psikolojik rahatsızlığı yaşadığı süreç içerisinde düşüğe geçtiği ve klinikte normale dönmeye başladığı zaman yeniden düzeldiğinin gözlemlenmiş olduğu kanısındadır. Bütün sanatçıların, bu rahatsızlığı olan kişiler üzerindeki ortak inancının, onların hiçbir gerçek kanıt tarafından desteklenmedikleri olduğunu belirten Gordon, Sürrealistlerin akıl hastası olmadıklarını belirterek, çocukların sanatının bu anlayışla uyuşmadığına dikkati çeker. Kendisi, akıl hastalarının ellerinden geldiği kadar, dış dünyaya uyum sağlamaya çalışmakta olduklarını, onların az miktarda imgeden faydalanmakta ve kendilerine normal gelen saplantılı düşünceler üzerinde mantık yürütmekte olduklarını belirtmiştir. Gordon, sanatçı için, eğer bir akıl hastası değilse, onun şuuraltının devamlı kullanılabilir durumda olan bir araç olmadığını, dolayısıyla bilinçaltına ulaşabilmek için, istençdışı resimler, serbest çağırışlar, vb. suni yollara başvurduğunu açıklamıştır. Akıl hastalarının durumu için, imgesel tasarlama yeteneğinin kişilik bölünmesi nedeniyle kaybolmuş olduğu, fakat Sürrealistlerin, bilinçaltına temas etmeyi amaçladıkları ve mantıksal zorluklar yaşayarak şuuraltıdaki imgeleri sanatsal ifadede kullandıkları kanısına varmıştır. Dali ve Tanguy gibi sanatçıların eserleri üzerinde yapılan incelemelerin, bunların üzerinde büyük zihinsel çaba gösterildiğinin kanıtı olduğu, dolayısıyla, kullandıkları otomatizm tekniğine bilinçsel kontrolün dâhil edildiğini belirtmiştir. Gordon, şuuraltının gizil içeriğinden, takıntıların, aciliyet ve güdülerin imgesel ifadesini elde etmenin mümkün olmadığını, bununla beraber Sürrealistlerin sanatsal ifadelerinde beliren imgelerin, rüya'da tecrübe edilen görüngülere benzediklerini düşünmektedir. Kendisi, bu ifadelerin bilinçaltsal olmadığını ve bunları resmedebilmek için şuuraltına dair bir ilhama gerek duyulmadığını öne sürmüştür. Gordon, eğer Sürrealist sanatın yersiz nesnelere ve rüyasal imgeleri tasarlanmış planlarda resmettiği düşünülürse, bunun somut bir açıklamasının olabileceğini, bu durumda, Sürrealistlerin şuuraltıyla bağlantılı olan yaratıcılık teorilerinin gereksiz gözüktüğünü belirtir.<sup>85</sup> Buna rağmen, Akımın sanatçıları için, durumun çok daha farklı olduğu kanısına varılabilir;

---

<sup>85</sup> D.A.Gordon, 1951, S.237

“Gerçeküstücüler, her türlü sanat kurallarına, ahlâkî değer ve töreye, hatta deneye karşı çıkarlar. Zira aklın ürünü olan bu değerler, şuuraltının su yüzüne çıkmasına engel teşkil ederler. Hâlbuki onların temel amacı; bilinçaltının gizli dünyasını serbest çağrışım yoluyla ifade etmektir. Böylece akılla sınırlanan gerçeği aşmak amacıyla olan Sürrealizm, sanatı aklın ürünü olmaktan çıkararak tesadüf ve otomatizm’in ürünü hâline getirmiş olur. Aklı, hayat ve sanattan kovar. Zira akımın amacı, düşüncenin gerçek işleyişini aktarmak ve düşüncenin sonucunu saf bir biçimde vermektir.”<sup>86</sup> **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

Ayrıca, Mitolojinin, tanrısallığa değin doğüstü olaylardan oluşan hikâyelere dayandığı göz önünde bulundurulursa, bu akımın, doğüstü olana yönelişinin, mitolojiyle bağdaştığı düşünülebilir. Michael Beaujour’un ‘*Sürrealist Mitoloji*’ başlıklı makalesinde yapmış olduğu alıntıda mitolojik hikâyeler şu şekilde belirtilmiştir;

“Mitler, şiirselliği açacak özellikte olan şiirlere denir. Bu ise, onların belirttiği gerçeklikle ilgilidir; Gerçekliğin bildiriminde, akılsallığın ötesine varan bir akıl yürütme biçimi, faaliyetin kendisinde tamamlanmayan fakat şiirsel biçimdeki ayinsel bir davranış şekli, bir faaliyet halidir.”<sup>87</sup>

Beaujour’a göre, modern düşünce şeklinin temelleri, mitoloji’ye değin olan düşünceye karşı durmaktadır. Bununla beraber, Sürrealist sanatçıların hiçbirinin, bilimsel yaklaşımı, mitsel düşünce şekline tercih etmemiş oldukları fakat yazılarında dünyayı değiştirmek için yapılan üretimler ve bilimin, insanlık için bir kazanç olduğu görüşünde oldukları açıklanmaktadır. Gerçeküstücüler için rasyonel düşüncenin, insanın iç dünyası ve onun üzerinde etki eden şeyler üzerinde önemli bir işlevi olduğu ve şişirilmiş olan bu işlevselliğin, insan tecrübelerinin enginliği ile karşılaştırılmaması gerektiği belirtilir. Bununla beraber, bilimselliğin, meşru ilgi alanlarına karışmaksızın, onun hükümdarlığına karşı çıkılması ve yıkıcı niyetlerinden uzaklaşılması da Sürrealist düşüncenin bir parçasıdır. Gerçeküstücülüğün, insana modern dünyada kaybetmiş olduğu manevi âlemini geri kazandırmayı istediğine değinen Beaujour, Sürrealizm’den

<sup>86</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143

<sup>87</sup> M. Beaujour, 1969, S.353

bahsederken, geçmişte tamamıyla hayali, mitolojiye ve dinselliğe değin olan hikâyelerin, gelecekte gizemlerinden arındırılmış olarak, somut bir bütün halinde ortaya çıktığını ifade etmiştir. Ona göre, doğaüstü yaklaşımdaki ilahi önsezi, insanın bilimsel tecrübelerinin sunduğu mütevazı bakış açılarının hepsini kapsamaktadır. Bununla beraber Sürrealist sanatçının, şiirsel dile bağımlı olduğunu fakat kendisini kelimenin manasının içine kapatmadığı için sembolizme yöneldiğini belirtir.<sup>88</sup>

R.Champigny'e göre<sup>89</sup> Sürrealizm, felsefi veya sanatsal bir eğilim ya da bir doktrin değil, otomatik bir işleyiştir. Söz konusu işleyişin ise, Breton tarafından '*düşüncenin gerçek işleyişi*' olarak ifade edilmiş olduğunu, '*saf psişik otomatizm*' tanımının da, otomatizm'in fizyolojiye değin olan anlamıyla çelişkiye düştüğünü belirtmiştir. Yani organların işleyişinin otomatizminin bu akımda belirtilenle uyuşmadığını ifade etmek istemiştir. Gerçeküstücülük akımında belirtilenin şiirselliğe ve kelimelere değin olduğunu ve bunun ifadesinin de dil ve ağız aracılığıyla yapıldığını, dolayısıyla otomatizm'in hem psikolojiye değin olan hem de vücuda değin olan iki farklı işleyişi içerisinde barındırdığını öne sürmüştür. Fakat orijinal olanın, psikolojiye değin olduğuna değinerek, Sürrealizm'in niteliğinin, heceleyici organların bilinçaltına dair olan bu çağrışımları ne şekilde ifade ettiğine değil, fakat anlamlar arasında kurulan ilişkiye dayandığını belirtir. Bununla beraber, otomatizm'in tanımına geri dönerek bunun sadece yazında değil, aynı zamanda resimde de kendisini belli ettiğini gözlemlemiştir. Bu ifade şekillerinin ikisinin de beyne dair olduklarına değinmiş ve tıpkı fizyoloji ve psikolojide olduğu gibi, resimsel ve yazınsal olanda da birden çok otomatizm'in varlığından bahsederek, Gerçeküstücülük çerçevesi altında yazınsal olan ile resimsel olanı bir saydığını açıklamıştır. Bunun doğruluğunu ise, resimsel otomatizm'de ifade edilenin mantığın yazınsal olanla aynı olmasının ispatladığını gözlemlemiştir. Ayrıca, Sürrealist bildiride bu kavramın tanımının yapılırken, ikinci paragrafta kullanılan '*Rüyanın tüm yaptırım gücü*' ifadesinin önem taşıdığına dikkati çeker.

“Sürrealizm, kendisi ortaya çıkana kadar unutulmuş olan çağırışım biçimlerinin üst gerçekliğine olan inanca, rüyanın tüm yaptırım gücüne ve rastgele düşünce oyunlarına

<sup>88</sup> M. Beaujour, *Agm*, S.354

<sup>89</sup> R.Champigny, 1966, S.139

dayanmaktadır. Geride kalan psikolojiye değin bütün mekanizmaları yıkarak yaşamsal problemlerin çözümünde bunların yerini almaya eğimlidir.”<sup>90</sup>

Champigny bu noktada, Breton’un ifadesine karşı çıkmıştır. Çünkü kendisine göre, ‘*Tüm yaptırım gücü*’ değil, sadece ‘yaptırım’ olabilir. Breton’un ise, bu ifadeyi kendisinin icat etmediğini belirterek, söz konusu kavramı politik ve mitolojik dildeki kullanışıyla ele aldığını dolayısıyla amacının etkilemek olduğunu düşünmektedir<sup>91</sup>. Bu düşünceler değerlendirilerek, Breton’un Retoriğe başvurduğu, başka bir deyişle, laf abeliği yaparak insanları etkileme amacı güttüğü anlaşılır. Öyle ki, sürrealist şiirlerdeki amacın da bu olduğu göz önünde bulundurulursa, öne sürdükleri ‘düşüncenin gerçek işleyişinin’ insanları etkileme amacı güdülenek ortaya çıkartılmış bir ifade olduğu düşünülebilir. Bunun dışında, Sürrealist yaklaşımın pasif olan yönlerinin de bulunduğu değinilmiştir; J.H.Matthews, devamlı yıkıcı olan ve içerisinde karşıtlığı barındıran bu akımı ölüye değin olanla bağdaştırmıştır. Kendisine göre, kesmeye ve parçalara ayırmaya dayanan Gerçeküstücülük, ameliyat masasındaki ölü bir beden üzerinde çalışan cerrahın faaliyetine benzemektedir. Birçok eleştirmen için, bu akımın sanatçılarının başlıca arzuları olan yenileşme ve özgürleşmenin, zıtlığın tanımına olmaya başladığı, sanatı değıştirme ve ona yeni bir mana kazandırma amacını taşıyan Sürrealizm’in, ‘*Sanat için tehlikeli bir teori*’ olmaya başladığı açıklanmıştır. Öte yandan, yazarlara göre, Gerçeküstücülüğün çabasında bir şeylerin ters gitmiş olduğu ve bunun anlaşılmadığı sürece, akımın gerçek değerinin ortaya koyulamayacağı belirtilmiştir. Matthews, Sürrealizm’de ele alınan konulardan birisinin de, eseri oluşturan kişinin bilincine yüklediği sorumluluk olduğundan bahsetmiştir. Kendisi, Gerçeküstücülerin, tamamıyla mekanik olan ve çocukluğa değin teknikleri bağımsızca kullanırken, kayda değer bir risk almış olduklarını, sanatlarını gerçek ilhamın ortadan kaldırıldığı bir durumda başvurdukları tekniğe indirgeyen Sürrealistlerin, ifadelerinde daha çok ‘üsluba’ önem verdiklerini belirtmiştir. Matthews, Claude Serbanne’dan örnek verirken, onun Sürrealist edebiyat için ‘*Gerçeküstücü bir üslup yoktur*’ ifadesini kullanmış olduğunu, onun bu eleştirisinin, resimsel ifadeye de doğrudan yansıdığını açıklamıştır. Ayrıca bu yaklaşımın, Sürrealist ilhamın ‘*kendi dili ve yeri, kendisine has ifade tarzı*’ olduğunu inkâr etmeye yönlendirmediğini fakat belirli özelliklerini doğru

<sup>90</sup> A.Breton, 1979, S.36

<sup>91</sup> R.Champigny, Agm, S.140



bakış açılarıyla değerlendirilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Bununla beraber yapmacıklık üzerine geliştirilmiş olan bir araştırmanın, Sürrealizm'in kolay hilelerin toplanarak kullanıldığı bir akımdan daha fazlası olmadığını ispatladığına da Matthews dikkati çekmektedir. Bununla beraber, Serbanne, bu konu hakkında, Sürrealistler'in otomatizm tekniklerinin, kullanılan metotlar ne kadar çeşitli olursa olsun, kararlı bir çabadan geldiğine değinmiştir<sup>92</sup>. Bu düşüncelerden yola çıkarak, Matthews'in otomatizm metodu hakkında kullandığı '*Gerçek ilhamın ortadan kaldırıldığı bir durumda başvurulmuş teknik*' ifadesinin, Antoine Giraud'un açıklaması ile çeliştiğinin farkına varılabilir. Aynı zamanda Giraud'un ve De Vinci'nin düşünceleri ele alınacak olunursa, otomatizm'in, insana istençdışı olarak, dışarıdan nükseden bir olgu olduğu kanısına da varılabilir. Bu durumda, bu kavramın bir tür esinleş veyahut ilham ile özdeşleştirilebileceği de belirtilebilir.

Sürrealist şairler, bu akımın estetik bir okul olmadığı fakat ahlaki ve mantıksal bütün yaptırımlardan kendisini kurtarması için oluşturulmuş olan bir örgüt olduğu görüşündedirler. Aynı şekilde, G.W. Pailtorphe, Sürrealizm'in, insanın kendisini tam ve en yalın haliyle ifade edebilmesini köstekleyen bütün engellerden tamamıyla bağımsızlaşması için farklı teknikler orta çıkarttığı kanısındadır<sup>93</sup>.

“Sürrealist eser, aykırılıklarla, zıtlıklarla, gerçekle her türlü bağı kesmiş; yitirilmiş olarak kendini gösterir. Sürrealizm, hayal dünyasının çevirisidir. O hayal dünyası içindeki gerçekçi öğeler soyut, soyut öğeler de gerçek olabilir. Sürrealizmde gerçeğin normal açısı büsbütün kapanmıştır. Sürrealizm saf bir psikolojik iradesizlik olup, onun anlatım aracı söz olsun, yazı olsun ya da doğrudan doğruya biçim olsun, her türlü yargılamadan uzakta, bütün estetik ve ahlâk kurallarının dışındadır. Sürrealizm diğer bütün psikolojik kuralları çürütmeye uğraşırken gerçek hayat sorunlarının çözülmesi için kendini onların yerine koymak ister.”<sup>94</sup>

Öte yandan İ. Çetişli, bu düşünceler ışığında, Sürrealizm'e konu teşkil eden malzemenin akli olmadığını, dolayısıyla aklın ve iradenin dışında, kendiliğinden beliren ruhsal olaylar, bilinçaltından gelen çağrışımlar ve rüyalara yönlendiğini öne sürmektedir. Sürrealizm'in bu ruhsal olayları, oldukları gibi ve hiçbir müdahalede bulunmadan

<sup>92</sup> J.H. Matthews, Agm, S.142

<sup>93</sup> Agm, S.145

<sup>94</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143

aktarmak amacıyla olduklarını, ayrıca Gerçeküstücülüğün, o döneme kadar göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, düşün mutlak gücüne, amaçsız düşünceyle oynanan bir oyuna olan inanç üstüne kurulu olduğunu açıklamıştır<sup>95</sup>. Bununla beraber, Pierre Janet'in de, Sürrealistlerin durumu üzerine yaklaşımlar geliştirmiş olduğu, Breton'un *bildiri*'sinde Pierre Janet ile Sürrealizm üzerine yapılan ikili görüşmeye dayanarak kanıtlanmıştır. Bu konuşma esnasında Janet, Gerçeküstücülük hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir;

“Sürrealist bildiri, ilginç bir girişe sahiptir. Gerçeküstücüler, var olan gerçekliğin çirkin olduğunu savunmaktadırlar: Güzellik ve estetik, sadece gerçek olmayanda var olabilir. Bu dünyaya ise güzelliği getiren, insandır. Güzeli üretebilmek için olabildiğince gerçeklerden uzaklaşmalıdır.”<sup>96</sup>

Janet'in görüşü değerlendirilecek olunursa, estetiğin doğasının, gerçeklikte algılanan nesnenin kendisinde değil, insanın kendi içinde var olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu durumda, sanatçının kendisine has olan estetik anlayışını keşfedebilmesi için, dış gerçeklik ile kendisinin arasına mesafe koyması gerektiği düşünülebilir. Öyle ki, söz konusu güzelliğin, içgüdüsellüğün ritminden gelen bir armonisi olduğu öne sürülebilmektedir.

#### **4.2.Serbest çağrışım metodunun otomatizmle olan ilişkisi**

C.K. Leroy'a göre, Gerçeküstücü düşüncenin temellerinde, Sigmund Freud'un yaklaşımları önemli bir yer almıştır. Breton'un ise, bunları sadece kendi hedeflerine uyarlamış olduğuna dikkati çeken C.K.Leroy'un düşüncesinde, Breton, Freud'un buluşlarını, o döneme değin egemen olan rasyonel bakış açısının ardında göz ardı edilmiş rüyaların ve hayal gücünün tekrar keşfedilmesi olarak algılamıştır. Söz konusu buluşların, o dönemin düşüncelerinde yerini bulamamış olan ruhsallığın hak ettiği yeri almasını sağladığını, çünkü Freud'un sayesinde yeni bir düşünsel eğilimin geliştiğini

<sup>95</sup> Age, S.137-143

<sup>96</sup> A.Breton, Age, S.71

belirterek, sanatçıların, kendilerini aklın denetiminden kurtaracak bir yaklaşım kazandıklarına değinir. Ayrıca, Freud'un Sürealizm'e olan katkısının, bilinçaltının, insan davranışına ve düşüncesine egemen olan gerçek bir olgu olduğunu kanıtlamak olduğunu, buna rağmen Breton'un, onun düşüncelerini, sanatsal ve yaşamsal bir metoda dönüştürmüş olduğunu ifade etmiştir. Leroy Breton'un, bilinçaltı ve hayal gücünün, uygarlığın ve kalkınmanın altında anlamını yitirmeye yüz tutmuş olduğunu düşündüğü görüşündedir. Bu sanatçının, İnsanın, çocukluğunda ailesi tarafından bilinçaltına işlenmiş olan yasakların etkisi altında belirmiş bir kültürle savaşmak isteyenleri etkileyebilmek için Freud'un savlarını kullanmış olduğunu belirtmiştir<sup>97</sup>.

Öte yandan, Prof. Dr. İsmail Çetişli, Freud'a göre insan hayatında tayin edici olan unsurun, libido veya seks dürtüsü olduğunu, sanat'ın ise bu yapının içinde oluşan bir nevroz olduğunu belirtir. Birtakım yasaklar sebebiyle bastırılmış duyguların, ego tarafından sanata dönüştürülmüş olduğu için, sanatkâr'ın kendi kendini tatmin ettiğini vurgular. Sanat'ın, bilinçaltının duygu ve ihtiraslarının sembolleri olduğuna, Freud'un düşüncelerine dayanılarak varılabileceği kanısında olan Çetişli, Önceleri sadece tıp alanında kullanılan, Freud'un psikiyatri/ psikanaliz ile ilgili bu düşüncelerinin, zamanla din, folklor ve benzeri alanlarda da tecrübe edildiğine ve estetik ve edebiyatın da bu alanlardan birisi olduğuna değinir. Kendisine göre Sürealizm, bu etkinin sonucu ve bu düşünceler çevresinde teşekkül etmiş bir akımdır<sup>98</sup>.

S.Freud'un Psikanaliz tekniğinin, divanın üzerine yatırılan kişinin, zihninden geçenleri doğrudan anlatmasından ibaret olduğunu vurgulayan Çetişli, söz konusu seansın iki kişi arasındaki bir konuşma şeklinde geçtiğini ve bu tekniğe serbest çağırışım adının verildiğini belirtir. Freud'un, serbest çağırışım ile yetinmeyerek '*Bilinçdışına giden kral yolu*' olarak tanımladığı rüyalarla ilgilendiği, zamanla serbest çağırışım ve rüya analizi yoluyla hastalıkların ve insan davranışlarının sebeplerini bulmaya çalıştığı görüşündedir.<sup>99</sup> Pierre Valineff'in *Psikanaliz ve Kompleks* isimli eserinde<sup>100</sup>, söz konusu yöntem şu şekilde açıklanmıştır;

<sup>97</sup> C.K Leroy, 2006, S.8

<sup>98</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143

<sup>99</sup> S.Freud, 1975, S.2

<sup>100</sup> P.Valineff, 1970, S.27

“Nevroz durumu görülen kişilerde, Freud’un yöntemi ‘*Sadece hastanın tamamıyla gevşediği ve kendisini yapayalnız hissettiği zaman, doktor ona görülemeyecek bir durumda iken*’ bilinçaltı ile bilincin arasındaki çatışmaya, seans süreci içerisinde bir son verilmesini sağlar. Çeşitli *Serbest Çağırışım* tarifleri sayesinde, seansta incelenen kişi *zihninden geçen her şeyi* söyleyebilir. Şuuraltı, bu durumdan faydalanarak kendisini ifade edebilmektedir; Bu seanslar boyunca, hasta, aniden yaşamında o zamana kadar unutmuş olduğu şeyleri geri hatırlar, hafızasının bir yerinde saklamış olduğu olguları iftira eder. Böylece, kendisini saklamış olan ve bir kılavuz görevini alan psikanalist, söz konusu kişinin kendisi ile ilgili olan ve kendisinden sakladığı elemanları toparlamasına yardımcı olur.”

Bu tekniğin, Sürrealist sanatta kullanıldığı şekliyle, otomatizm metoduna başlangıç teşkil ettiği kanısına varılabilmektedir. Öyle ki Gerçeküstücülüğün, akımın öncüsünün de belirttiği gibi *saf psişik otomatizm* olduğu bilinmektedir. Bununla beraber yine aynı kişi tarafından söz konusu otomatizm’in, ‘*İki kişi arasında veya tek kişilik olan ve tıpkı analistin divanında olduğu gibi insanın içini açması, sırlarını fısıltılara dökmesidir.*’<sup>101</sup> Şeklinde ifade edildiği göz önünde bulundurulursa, sanatta otomatizm’in, Sürrealistlerin uzun bir süre hayran oldukları Sigmund Freud’un psikanaliz metodu ile kendisini göstermiş olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla, bu yorumlara dayanılarak, kişinin kendisini serbest bırakıp, bilinçdışına çağırışım yapması da, otomatizm olarak yorumlanabilmektedir.

#### **4.3.Doğaçlama ifadenin yazınsallıktaki istençdışı pratiği**

Otomatizm konusunda, Max Ernst’in daha farklı bakış açılarına sahip olduğu gözlemlenmiştir. Ernst’in düşüncesine göre, Sürrealistlerin amacı, şuuraltına ulaşım, orada bulduklarını gerçekçi veya anlatıcı bir yolla göstermektir. Kendisi, Gerçeküstücülerin hedefinin, bilinçaltının bazı elemanlarını alarak, bu öğelerle apayrı bir hayal dünyası kurmak olmadığına dikkati çekmiştir. Bu sanat akımının üyelerinin, daha çok şuur ve şuuraltı, iç ve dış dünya arasındaki fiziki ve ruhi engelleri kırmaya yöneldikleri belirtilir. Sürrealistlerin, içinde gerçek ve gerçek olmayanın, düşünce ve hareketin karşılaştığı ve bütün hayata hâkim olan bir gerçeküstü yaratmak istedikleri

<sup>101</sup> A.Breton, P.Saupault, 1971, S.22

açıklamıştır<sup>102</sup>. Breton'un Sürrealist yaklaşımında kullandığı yöntemin, bilimsel bir hipnoz olmadığı, söylemlerinden çıkartılabilir. Bununla beraber, Breton'un otomatizminin, *oyun*'un getirdiği avantajlarla ortaya çıkan bir kavram olduğu göze çarpar. Çünkü oyunun insana getirdiği özgürlükle, rüyaya dair olan yaratıcılığı serbest bırakılabildiği, Breton'un otomatik yazıyı yorumlayış tarzında, 'Sürrealist oyun' ifadesini cümle içinde kullanım şekliyle anlaşılmaktadır;

“Yazılanları okumayı düşünmeyecek ve geri dönüp bakmayacak kadar hızlı yazın. Birinci cümle kendiliğinden gelecektir. Öyle ki, her saniye, bilincinize gelen düşüncelerin tek isteği kendisini dışarıya atabilmektir. Eğer yazdığımız ilk cümlenin bir algısalık meydana getirdiğini kabul edersek, hiç şüphesiz ki bu yazı hem bizim bilincimize hem de bilinçdışına dairdir. Sürrealist oyunun alakası da burada yatar”<sup>103</sup>

Sürrealistler için sanatın; akıl, mantık ve zekânın oynadığı bir hüner gösterme oyunu değil fakat şuurların aracısız ve engelsiz bir aktarımı olduğu İ. Çeşli tarafından belirtilir. Sanatçının ise bir yaratıcı olmadığı, fakat iç beninin emirlerini kâğıda geçiren bir otomat olduğu, bu sebeple sanatı mantıkla izah etmeye kalkışmanın mümkün olmayacağı ve mantığın onu kavrayamayacağı açıklanmıştır. Kendisi, otomatik yazıda noktalama işaretlerine ve imlâ kurallarına lüzum olmadığına değinerek, bunları kullanmaya kalkışmanın tehlikesini, şuurların akışının devamına engel olmalarına bağlamıştır. Otomatik yazıdaki bu söz konusu bilinçaltısal akışın, herhangi bir sebepten kesintiye uğrayacak olursa, rastgele bir harf yazıp bu harfi takip edecek olan kelimelerin kendiliğinden gelişinin beklenmesi gerektiğine dikkati çeker. Otomatik yazının sonucunun, hiçbir zaman aklın, estetik amaçların, ahlâkî değerlerin ve geleneğin denetimine tâbi tutulamayacağını da belirtmiştir.<sup>104</sup>

Bununla beraber, Breton, *Manyetik Çayırılar* isimli eserde<sup>105</sup> Otomatizm için, onun özellikle 'ifade edilemeyen sesi' olduğuna dikkati çeker. Kendisi, iki kişi arasındaki bir konuşmanın söz konusu olduğuna değinir ve bu ikili diyalogdaki sesin, rüyayı taklit ettiğini belirtir. Kendisi tıpkı insanın, psikiyatrin soruşturmalarına cevap verirken

<sup>102</sup> H.Read, Age, S.167

<sup>103</sup> A. Breton, Age, S.41

<sup>104</sup> İ.Çeşli, Age, S.137-143

<sup>105</sup> A. Breton, P. Saupault, 1971, S.23

zorlandığı gibi, rüyanın, bilincin konuşmasına karşı koyan bir sesi olduğunu ifade etmiştir. Breton'a göre, otomatik diyalog rüyaya göre daha yalın veya saf değildir. Derinliklerden konuşan o varlığın yalnız olmadığı kanısında olan Breton, Bilinçli zihnin, bilinçaltına değin olan bu sesi yarı yarıya işittiğini ve ona bu sesi, '*konu dışı ses ya da yazı*' veya '*belirsiz kelime oyunları*' şeklinde geri gönderdiğini açıklamıştır. '*Her şey sanki ben diğerini takip ediyormuş ve ona, deliliğinde devamlı müdahale ediyormuşum gibidir Kendisi ihtiyaç halinde bir kehaneti otobiyografiye çevirmekten çekinmez. Böylece, otomatik konuşma farklı boyutlarda ilerler*'<sup>106</sup> Dolayısıyla, Andre Breton'un bilinçaltını tanımlarken kullandığı '*düşüncenin gerçek işleyişinin*', şiirsel bir yaklaşımla ele aldığı otomatik yazılarına yansıdığı öne sürülebilir.

Öte yandan, Jean Claude Filloux, *Bilinçaltı* isimli eserinde, Lacan'ın, Sürrealistlerin temel aldıkları Freud'un bilinçaltı teorilerinde açıkladığı işleyişlerin aslında dilsel olduklarını ifade ettiğine dikkati çeker. Lacan'a göre bu yaklaşımlar, şuuraltının hakiki söz sanatını açıklamıştır. Kendisinin üzerinde durduğu söz konusu iki teori, yoğunlaştırma ve yer değiştirmedir; Şuuraltındaki yoğunlaştırma mekanizmasının, istiare sanatındaki gibi, dildeki bir nitelendiricinin diğer bir niteleyenine yerine kullanılması ile ilgili olduğu açıklanmaktadır. Retorik sanatında bu olgunun '*Bir ismin kendisine has olan manasının, zihinsel bir karşılaştırmaya uygun olarak, başka bir niteleyenine yerine geçmesi*' olarak değerlendirilmiş olduğu, '*İnsan bir aslandır*' ifadesi örnek alınarak aydınlatılmıştır. Filloux'a göre, '*Düz değişmece mekanizması*' ise, bir olayın nedeninin sonuç olarak, sonucun de nedeni olarak kabul edilmesidir. Bununla beraber, içeriğin, içeren yerine ve bir şeyin olup bittiği yerin isminin, o şeyin yerine de kullanılabilirdiği ifade edilmiştir. Örnek olarak '*100 yelken*' yerine '*100 gemi*' ifadesinin kullanılması verilmiştir. Bütün/parça, önce/sonra gibi ilişkilere değinilmiştir.

İstiare sanatında, terimlerin hafif bir benzerlik ilişkisi içinde birbirine bağlanırken, diğerinde objenin, kendisiyle bir ilişki içerisinde bütünleşmiş olan terimin ifade ettiği şekliyle var oluşundan geldiği gözlemlenir. Filloux'a göre bu ilişki, iki niteleyen arasında gelişir ve insanlar, dil'in bütün elementsel mekanizmasını burada keşfetmişlerdir. Bununla beraber, Psiko-analist'in şuuraltı üzerinde yaptığı bilimsel tecrübelerinde ortaya çıkan olgunun, dilsel bir yapısı olduğuna da dikkati çeker<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Age, S.23

<sup>107</sup> J.C.Filloux, Age, S.40-107

J. Filloux, bu düşüncelerden yola çıkarak, bilinçaltının tıpkı yapılandırılmış bir dil gibi işlediğini ve şuuraltının insanda ‘konuştuğunu’ ifade etmiştir. Kendisi, Freud’e göre bilinçaltının, karanlık ve belirsiz olan, aynı zamanda sonuçlar (etkiler) üreten bir olgu olduğunu açıklamış, Lacan’ın, Freud’un yaklaşımındaki bilinçaltının sihrinin, yazınsal olan, söze değin bir sonucu ve dilsel bir yapısı olduğunu belirtmiştir<sup>108</sup>. Bu düşüncelerden yola çıkarak, Lacan’ın belirttiği söz konusu ‘konuşan varlığın’, istençdışı yazma metodunda bu sözleri yazıya döktüğü kanısına varılabilmektedir.

Bu konuda, Freud’un *ruhun sözü ve şuuraltıyla olan ilişkileri* isimli eserindeki düşünceler değerlendirilebilir; Kitapta, Freud’un, rüyaya dair olan tabloların yardımıyla ‘ruhun sözünü’ soruşturduğu, söz konusu ifadelerin bazılarının zararsız olmakla beraber sadece zevk amacını güttükleri açıklanmıştır. Buna rağmen, konuşan kişi için, doğrudan ifade edilemeyen veya edilmek istenmeyen düşünceleri yüzeye çıkarttıkları, bu düşüncelerin, genelde saldırgan ve şüpheli bir yapıya sahip olduklarına da değinilmiştir. Freud’un, özellikle, zihinde kendiliğinden oluşan bir kelimenin bilinçli olmaktan çok şuuraltından geldiği kanısında olduğu anlaşılmaktadır<sup>109</sup>. Aynı şekilde, kendisinin kullandığı serbest çağırışım metodunda da, şuuraltından zihne gelen bu kelimelerin doğrudan aktarılmasının istendiği göz önünde bulundurulursa, bu sayede, Lacan’ın da belirttiği bilinçaltındaki ‘konuşan’ varlığın, yüzeye çıkmakta olduğu düşünülebilir.

Öte yandan, Psişik Otomatizm üzerine bilimsel çalışmalar yapmış olan Pierre Janet’in bulgularının da şuuraltının varlığını kanıtlayabilecek özelliklere sahip olduğu aşikârdır. J.C. Filloux, Janet’in bu konu üzerinde yapmış olduğu incelemelerden edindiği bilgiye dayanarak şunu ifade eder;

“Bir histeri hastasının anestezi altında bulunması doğaldır. Bu durumda söz konusu hasta, dış dünyada neler olup bittiği hakkında ne hiçbir şeyi ne bilebilir ne de farkında olabilir. Tamamıyla uyutulmuştur. Dolayısıyla deneyi yapan kişi, hastanın görüş alanını bir ekranla kaplar. Ardından ise hastanın elinin değişik hareketler yapmasını kendi yardımıyla sağlar. Öyle ki, el, kendi haline bırakıldığı zaman farklı hareketleri yapmaya devam etmektedir. Hastanın başparmağı ile işaret parmağı arasına yerleştirilen kalem, aynı zamanda altında mukavva olan bir kâğıdın üzerine konulduktan sonra, deneyi yapan kişi, hastanın eline değişik grafik şekilleri içeren hareketleri telkin ettirir. ‘kelimeler, şekiller, vs.’ Öyle ki, her zaman için olmasa da, çoğu zaman, hastaya yazdırılan ilk

<sup>108</sup> Age, S.107

<sup>109</sup> Age, S.77

kelimenin ardından eli kendi haline bırakıldığında bir ikincisi yazılmaktadır. Bundan sonra ise kişi, bilinçli olmadan ve sürekli olarak sayfalar dolusu yazdıklarının aynısını, hiç durmadan kelimelerle söyleyerek devam etmektedir. Bu, ‘otomatik yazı’ görüngüsüdür. Bizler bunu, ‘kişinin kendi elinin yazdığından haberi olmadan ve bilinçli olarak ürettiği bilinçaltına dair olan yanı’ olarak nitelendirebiliriz. Kişi sadece yazmış olduğu bu yazıyı okumaya başladığı zaman elinin yazmış olduklarının farkına varmaktadır”<sup>110</sup>

Dolayısıyla bilincin müdahalesi olmadan, yani yazan kişinin, kendi elinin yazdığının farkında olmaksızın yazdığı yazıya otomatik yazı denilebileceği öne sürülebilir. Bu olgu, bilinçaltına değin bir faaliyetin, bilinçli bir zihnin yaptığı her şeyin özelliklerini taşıdığı kanısını ortaya koyabilmektedir. Buradan ise, Filloux’un Janet’ten yapmış olduğu söz konusu alıntıda, ikinci bir ‘*bilinçaltı kişiliğini*’ açığa çıkardığı görüşüne varılabilmektedir.

#### 4.4.Sürrealist düşünce’de yengecin ( Pagür ) otomatizm ile olan ilişkisi

Breton’un otomatik yazıları, Manyetik Çayırklar isimli eserde *Yengeç Diyor* başlığı altında sunulmuşlardır<sup>111</sup>. Bunun nedeninin ise, ‘*Manyetik Çayırkların*’ totem hayvanının, kendisini kâhine değin bir varlık olarak kabul ettikleri bir tür yalnızcıl su yengeci olmasından kaynaklandığı gözlemlenir<sup>112</sup>. Bu yengeç türünün, kabuklu bir hayvan olmasına rağmen, deniz kıyılarında ve kayalıklarda bulunduğu, içi boş ve terk edilmiş olan başka kabukların içerisinde yaşadığı göz önünde bulundurularak, onun bu yaşam tarzının Breton’da uyandırdığı felsefi sorunun, ‘hangisinin *ben* ve hangisinin *diğeri*’ olduğu belirtilmiştir.<sup>113</sup> Buradaki ilişkinin ise, tıpkı otomatik yazıda olduğu gibi, ‘konuşan kişinin bilinci mi yoksa bilinçaltındaki diğeri mi olduğu’ sorusu olduğu fark edilebilir. Çünkü aynı zamanda, otomatik diyalogda konuşan ‘*şuuraltındaki sesin*’, tıpkı yengecin içerisinde yaşadığı kabuğun ona yabancı olduğu gibi, insanın bilincine yabancı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla burada ele alınabilecek soru, yabancı olanın gerçekte kim olduğudur. Eğer yengecin içinde yaşadığı kabuk ona ait değilse, bu

<sup>110</sup> J.C.Filloux, Age, S.17

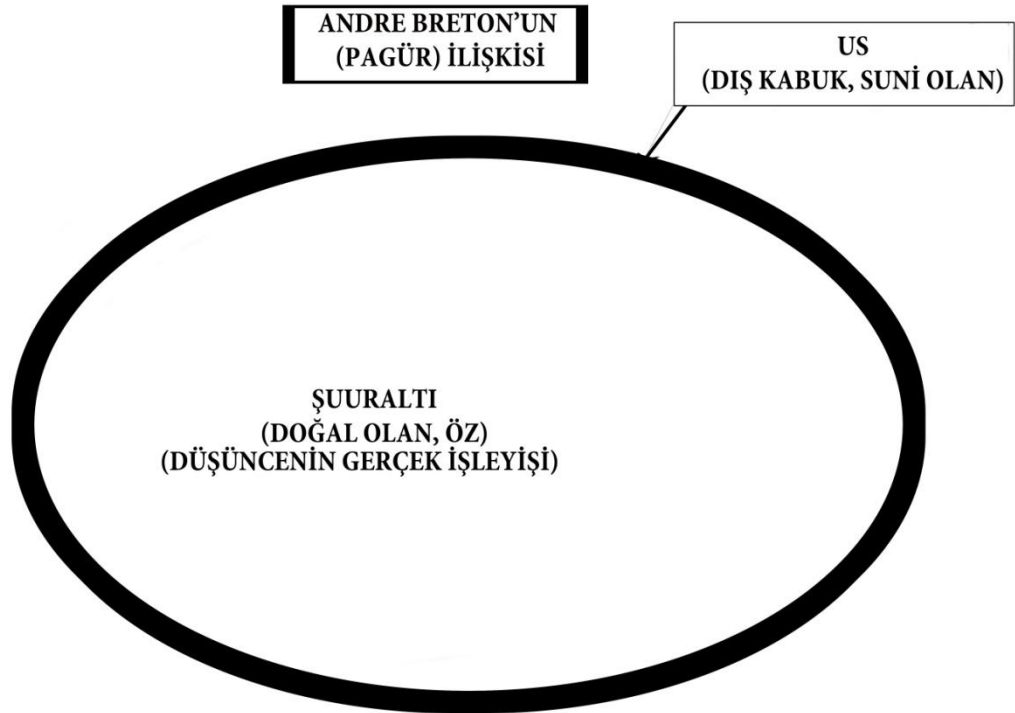
<sup>111</sup> A.Breton P.Saupault, Age, S.93

<sup>112</sup> A.Breton P.Saupault, Age, S.17

<sup>113</sup> Age, S.18



kabuğun yengecin bir parçası olmadığı, başka bir deyişle doğasında bulunmadığından dolayı, yengece göre suni bir yapısı olduğu belirtilebilir.



Bu durumda, söz konusu ilişkide Pagür ismini verdikleri bu canlı, bilinçaltındaki ‘*düşüncenin gerçek işleyişini*’ temsil eden bir hayvan ise, aslında yabancı olan kişinin, bu yengecin dışındaki kabuğu temsil eden *us* olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktadan itibaren, felsefi bir soruşturmanın, daha doğrusu bir paradoksun içine girilir. Mamafih, bilinçaltında var olan bu sesin sahibinin kendisine ait bir *us*’u olduğu da Janet tarafından belirtilmiştir.

“Manyetik Çayırların totem hayvanı, hayvan ve bitki topluluğunun arasından tıpkı bir kâhin gibi beliren Pagür’dür. Larousse’un bu hayvan hakkında yaptığı tasvir önem taşır; Latince *pagurus*, *Pag*’ dan türeme; yerleştirmek, içine sokmak ve *oura*’dan; kuyruk. Bu kabuklunun bu şekilde isimlendirilmiş olmasının nedeni yumuşak bir kuyruğunun olması ve içi boş kabuklarda yaşamasıdır. Burada bana çarpan şey, bu hayvanın kendisine ait olmayan kabukların içerisinde yaşıyor olmasıdır. Değişim geçirmiş bu canlıda öne çıkan soru, hangisinin ben, hangisinin diğeri olduğudur. Aynı şekilde,

otomatik konuşmada, uyanık kişide, içerisinde konuşan ve hakkında hiçbir şey bilmediği bu yabancı kim? Dahası, değişmeceli konuşan bu iki *yazar*'ın tartışmasının neresinde bu ikisinin kişilikleri kendini belli ediyor? Bu sorulara kafasını yoran Pagür, kehaneti açıklamaktadır: “bir terazinin kefeleri gibi iki kafa” ya da “kırmızı karıncaların olduğu bir beyin keşfediyoruz” .. Bütün bu sorular havada kalırken hepsi tek birine yönelir: ‘otomatizm’de dil’in durumu nedir?’<sup>114</sup>

Breton’un Pagür diyor başlığı altında verilmiş olan bu otomatik yazı örneğinde beliren ‘*bir terazinin kefeleri gibi iki kafa*’ ifadesinin, şuuraltıyla bilinç arasındaki münasebeti gösterdiği düşünülebilir. Öyle ki, bu ifade, konuşmakta olan iki varlığın değişebilirlikleri veya uyku halinde ağır basan bilinçaltının yüzeye çıkararak bilincin alta çöküşü olarak ta yorumlanabilmektedir. Söz konusu değişkenlik diğer örnekler göz önünde bulundurularak değerlendirilecek olunursa, Sürrealistlerin çabasının, uyanık haldeyken tecrübe ettikleri yöntemlerle, uyumakta olan şuuraltına müdahale ederek, onu bilinçlerinin algılayabileceği bir boyuta getirmek olduğu anlaşılır. Bu bağlamda, otomatizm’in amacı ve işlevi belli olmaktadır.

“*Perdeler; Kaloriferlerin söndürülmesinden sonraki ruhun fare kapanları Kutsallaştırmaların beyaz meridyenleri .. Geminin dümeni .. Sal .. Kaybetmiş güzel yosunlar bütün renklerde varlar .. Akşam dönüş titremeleri .. Bir terazinin kefeleri gibi iki kafa*”<sup>115</sup>

Sürrealizm’in Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olan bir akım oluşunun, otomatizm’in sanattaki yerinin belirlenmesinde büyük payı olduğu aşikârdır. Bunun nedeni ise, savaşın tiksiniç gerçekliğinin insanların estetik anlayışını yıkması ile doğrudan alakalıdır. Etki – tepki bağlamında, çamur ve kanın katı gerçeklerine karşı ayakta durabilen başka bir ütopiye sarılma ihtiyacını karşılamak için, en az savaş kadar radikal olan bir yaklaşımdan beliren Gerçeküstücülüğün, insanlarla, savaş gerçekliği arasındaki ruhsal dengeyi sağlamış olduğu anlaşılmaktadır. Breton’un şiirinde gözlemlenen *terazinin kefelerindeki iki kafanın*, bu iki zıt realiteyi açıklayacak nitelikte

<sup>114</sup> Age, S.19

<sup>115</sup> Age, S.94

olduğu ve savaşın sona ermesi ile beliren bir ütopye olan Sürrealist gerçekliğin ‘ikinci kafa’ olarak düşünülebileceği belirtilebilir. Ayrıca, tıpkı bilincin kaybolup, bilinçaltının yüzeye çıkması gibi, söz konusu zıtlığın, sunilikle özün arasındaki bağlamı ifade ettiği kanısına varılabilmektedir.

Manyetik Çayırklar’da ayı zamanda Mallarme’nin görüşleri de ele alınarak Sürrealistlerin sanatsal yaklaşımı aydınlatmaya çalışılmıştır. Mallarme’nin, dili rafine edip saflaştırmaya çalıştığı ve onu iletişime yönelik olan işlevinden ayırmak istediği belirtilmiştir. Kendisine göre, ‘*söylenmiş olanın ötesinde, hiçbir şeyin söylenmediği bu durumda, yani belirtenin, belirtilen şeyi göze almaması durumunda*’ bütün konuşma, rafine edilerek veya ayıklanarak bir zevk nesnesi haline gelmektedir. Mallarme’nin bu ifadesi ile otomatik yazı arasında bağıntı kurularak istençdışı yazınsallığın, sadece keyif için yapılan bir faaliyet olduğu kanısına varılabilir. Buna rağmen, Breton ile Saupault’un düşüncelerinin, içlerinde buldukları yüzyılın en son yaklaşımlarını alt üst ettikleri aşikârdır. Ayrıca, onların elde ettikleri ürünün, ince eleyip sık dokunmuş, tekrar tekrar üzerine gidilmiş hoş bir şiirden farklı özelliklere sahip olduğuna değinilmiştir. Bununla beraber, söz konusu otomatik yazma yöntemi sayesinde, psikolojik ve spiritüel bir gerçekliğin bir an içerisindeki ifadesinin, serbest şiir yazarlarının suniliğini ortaya döküp karşı çıktığı kanısına varılmıştır. Dolayısıyla, Mallarme’nin de söylediği gibi, otomatik yazının, sadece keyif yapma amacı güdülerek oynanan bir zevk nesnesi olmadığı belirtilebilir. Öyle ki, bu yazı türünün, yazan kişiye alışılmadık bir zevk vermesinin yanında, ifade ettiği diğer gerçekliğin, yüksek seviyedeki bir maneviyatın yansıması olduğu da *Manyetik Çayırklar’da* ifade edilmiştir<sup>116</sup>. Bu açıklamaların dışında, Janet’in de belirttiği gibi, otomatik yazının bilimsel anlamı göz önünde bulundurulursa, onun klinikte anestezi halinde bulunan birinin ‘*hastalık belirtisi*’ olduğu gözlemlenebilir.

Söz konusu bağlamda Ludwig Wittgenstein’in yaklaşımı değerlendirilebilmektedir. Bir dil eleştirisi olarak yapısalılaştırdığı analitik felsefesi üzerinden ilerlenerek, ruhsal özdevinim olgusu somutlaştırılabilir. Kendisi, konuşulan dil’in içerisinde çektiği sınırdan, somut olarak ifade edilebilenlerin dışarısında kalanların üzerinde susulması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, düşünülebilen ve düşünilemeyen olarak ayırdığı iki parçayı, ifade edilebilen ve edilemeyen olarak belirtir. Öyle ki,

---

<sup>116</sup> Age, S.19

düşünüleemeyeni düşünebilmenin mümkün olamadığı açıktır. Bu durumda, düşünüleemeyenin ifade edilebilmesi de mantıksal uzamdaki olabilirlik çerçevesinin dışarısında kalmaktadır. Bu olgu, kendisinin 1.13 numaralı önermesinde; “ *Mantıksal uzam içindeki olgular, dünyadır* ” şeklinde ifade edilmiştir. Aynı şekilde, Wittgenstein’in;

“ 4.002; İnsan, her anlamın dile getirilmesini sağlayan diller kurma yeteneğine sahiptir. Her sözcüğün nasıl ve neyi imlediği konusunda hiçbir fikri olmaksızın. – Nasıl ki insan, tek tek seslerin nasıl çıkarıldığını bilmeksizin, konuşur.

Gündelik dil, insan örgenliğinin bir parçasıdır ve ondan daha az karmaşık değildir.

Ondan, dilin mantığını dolaysız olarak çıkarmak, insan için olanaksızdır.

*Dil düşünceyi örter. Öyle ki, örtünün dış biçiminden, örtülen düşüncenin biçimi konusunda sonuç çıkarılamaz, çünkü örtünün dış biçimi, tamamıyla başka amaçlar için kurulmuştur; gövdenin biçimini belli etmek amacıyla değil.*

Gündelik dilin anlaşılması için yapılan sessiz düzenlemeler, korkunç derecede karmaşıktır.”<sup>117</sup>

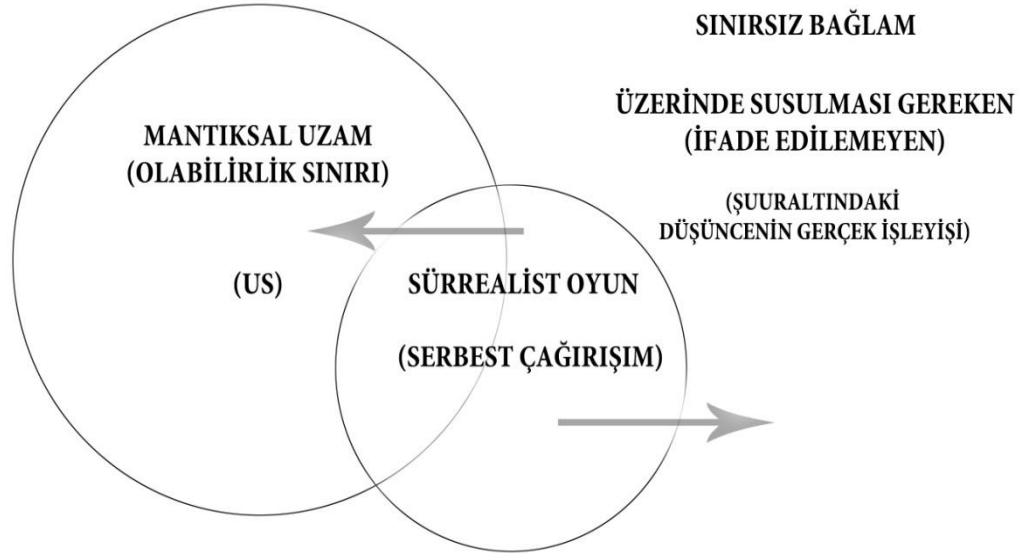
Önermesi göz önünde bulundurulursa, bahsi geçen dil’in, yengecin içerisine girdiği suni kabuk olduğu (elbise) öne sürülebilinmektedir. Aynı zamanda, bu önermede belirtilen *sessiz düzenlemelerin*, şuuraltında işlediği de belirtilebilir. Dolayısıyla, Breton’un açıklık kavuşturduğu *düşüncenin gerçek işleyişinin* bahsi geçen sessiz düzenlemeler ile ilişkisi olduğu gözlemlenebilinmektedir. Bu bağlamda, ruhsal özdevinim ile ilişki kurulacak olunur ise, öne sürülebilecek diğer bir ilişki de şu şekilde belirtilebilir;

---

<sup>117</sup> Wittgenstein, 2005, S.47

**ÖNERME 7**

**WITTGENSTEİN'İN DÜŞÜNCELERİYLE BAĞLANTILI OLARAK  
RUHSAL ÖZDEVİNİMİN İŞLEVİ**



Bu noktada açığa çıkartılan olgu, rüyasal çağrışımların, mantıksal uzamın olabilirlik çerçevesinin dışarısındaki kaynağa ulaşabilme olanağını vermeleridir.

#### **4.5.Deliliğin sanatsal ifadesinde bilinçalsal özgünlük**

Dadaistlerin ve Gerçeküstücülerin önemle üzerinde durmuş oldukları çıldırma ve delilik hallerinin sanatsal ifadesi, 1922 senesinde felsefeci, psikiyatr ve sanat tarihçisi Hans Prinzhorn tarafından, akıl hastalarının figüratif yaklaşımları üzerine yaptığı çalışmalarını içeren 'Deliliğin İfadesi' isimli eserinde detaylı bir şekilde açıklanmıştır;

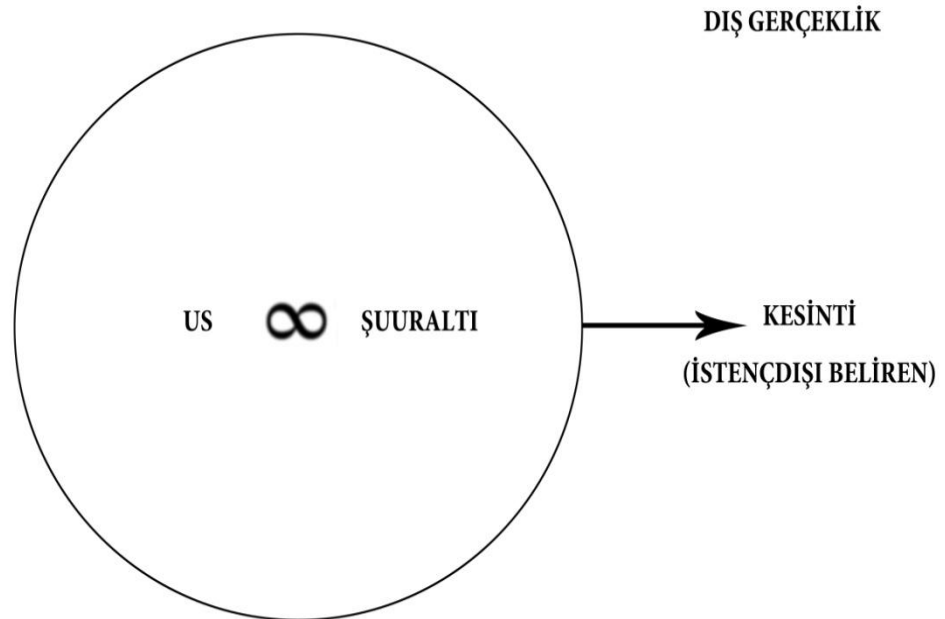
“Bizler, çağdaş sanatta ifade edilen ile dünya'nın şizofrensel anlamı arasındaki yakınlığın aynı terimlerle ifade edilebileceğini fark ettiğimiz zaman, kendimizi şaşkınlık halinde bulmaktayız. Fakat bu varsayım, bizleri aralarındaki farkları da gözlemlemeye götürmektedir. Şizofrenin bulunduğu durumda, kader'e benzer bir tecrübe söz konusudur. Algısal dünya şizofrene yabancılaşır ve kendisi, alnına yazılmış olan acımasız bir olay gibi kaçınılmaz bir *kesinti* yaşar. Deliliğin hüküm sürdüğü otistik

dünyasında kendisini emniyette hissetmeden önce bu duruma karşı koyar. Çağdaş sanatçının durumunda ise, en iyi durumda, kendisiyle hiç uyumlu olmayan ‘gerçeklikten uzaklaşma durumu’ başka bir tecrübenin zorunluluğunu gerektirir. Fakat bu uzaklaşma durumu eninde sonunda, bir hüküm kılma ve bilinçli bir davranıştan ortaya çıkmaktadır. Bu durum, kişinin, dünya ile olan geleneksel ilişkilerinin dayanılamayacak duruma geldiğinin farkına varmasının bir sonucudur. Dünyanın şizofrensel anlamını ortaya çıkartan akımlar, bundan önce, daha eskilerin akılcılığına karşı durarak, kurtuluşlarını primitifliğin ve çocuksuluğun dünyasında aramışlardır”<sup>118</sup>

Bu ifadede, Prinzhorn’un ele aldığı otizm teriminin, eski Yunancadan yola çıkarak, Sencer Şahin’in de belirttiği gibi ‘*insanın bilinçaltından dışarıya yansıyan bir eylem*’ olduğu, otomatizm kelimesinin kökenlerine değinirken açıklığa kavuşturulmuştur. Bu manada, bir akıl hastası ile çağdaş bir sanatçı arasında olan ilişkinin daha yalın bir şekilde belirdiği fark edilmektedir.

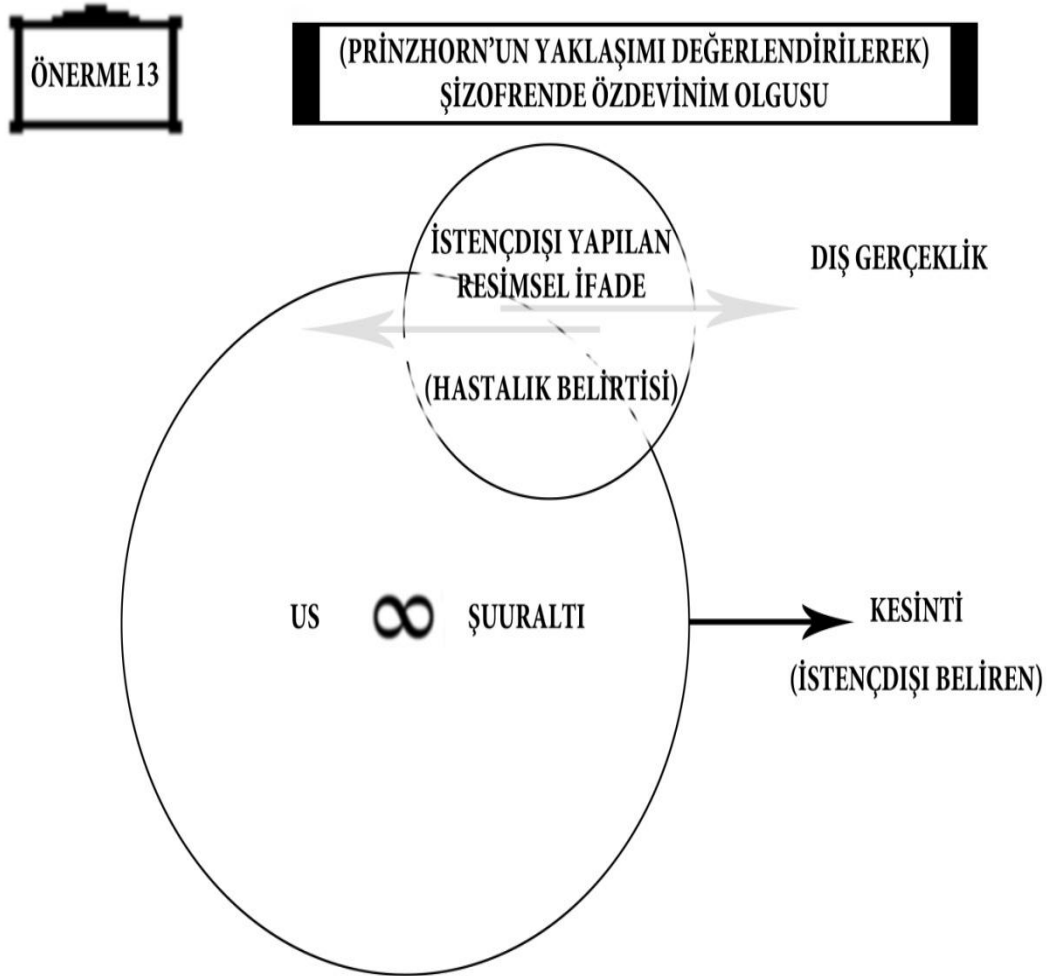


#### PRİNZHORN’UN YAKLAŞIMINDA ŞİZOFRENİN DURUMU

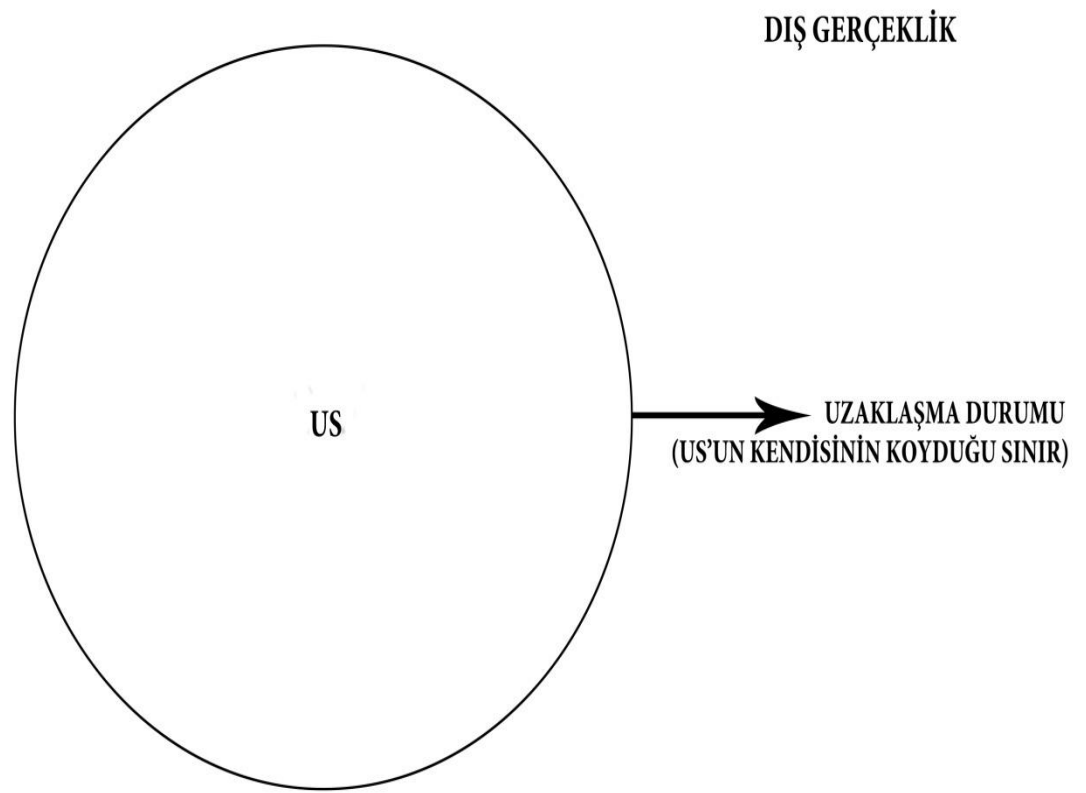


<sup>118</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.221

10 numaralı önermede de görüleceği gibi, Sözü geçen akıl hastalarının durumunda beliren kesinti durumu, sanatçınınkinden farklıdır.



Öyle ki, bu kesinti durumu, hastanın dış dünya ile olan bağlarını tamamıyla kopardığı için, buradaki özdevinim olgusu, bilinçaltıyla us'un arasında gelişir. Kaldı ki ikisin arasındaki bu ilişki, dış gerçekliğe bir tür hastalık belirtisi olarak yansıdığı için gerçek ruhsal otomatizmin, bu hastalara özel bir durum olduğu belirtilebilir. Prinzhorn'un düşünceleri değerlendirilerek, sanatçının durumu ele alınacak olunursa, şu tür bir şemanın belireceği aşikârdır;

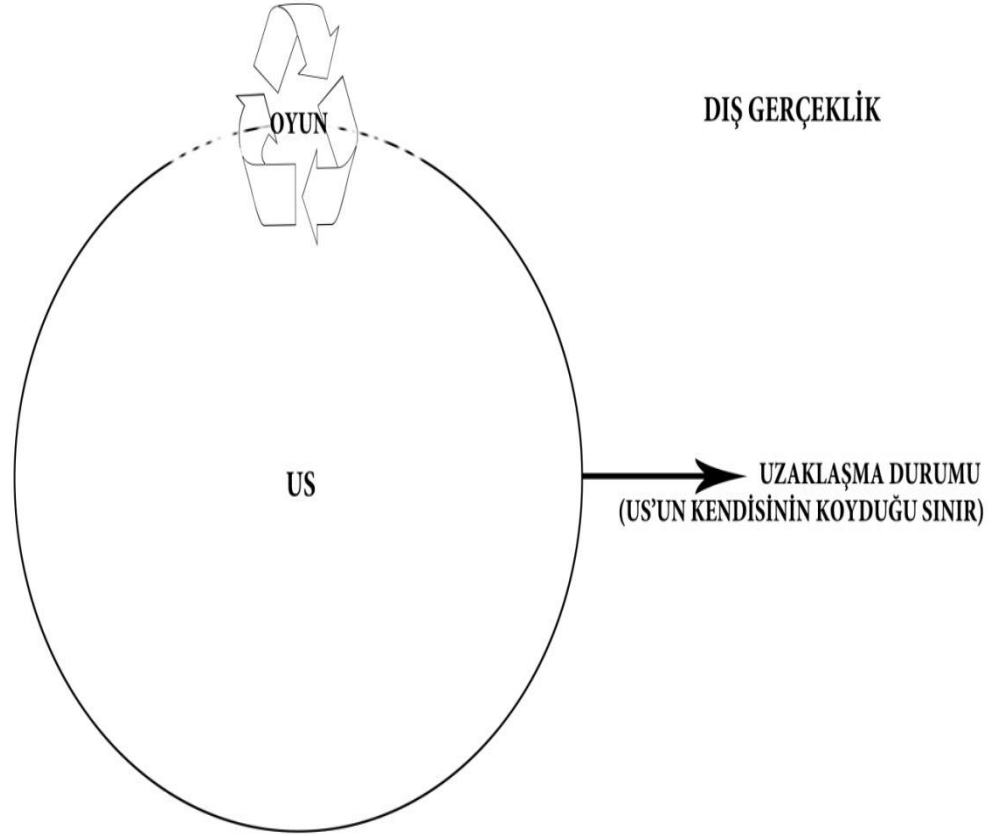
**PRINZHORN'UN YAKLAŞIMINDA SANATÇININ DURUMU**

Dolayısıyla sanatçının durumundaki özdevinimin bir tür oyun bağlamında işlediği, aynı düşünceler göz önünde bulundurularak belirtilebilir;



ÖNERME 12

(PRINZHORN'UN YAKLAŞIMI DEĞERLENDİRİLEREK)  
SANATÇIDA ÖZDEVİNİM OLGUSU



Bu duruma daha geniş bir bakış açısı sunulması gerekirse, J.L.Béliveau'nun düşünceleri değerlendirilebilir. Béliveau, XX. yüzyılın Fransa ve Almanya'sında, modern sanat çıkışını yaparken, birtakım düşünürlerin bunun bir tür yıkma ve yok etme işi olduğu kanısında olduklarını, buna rağmen söz konusu yıkımın çoğu sanatçı için yaratıcılığı tetikleyen bir işlevi olduğunu belirtmiştir. Kendisi, iki dünya savaşından sonra, sanatçıların kendi insanîyetlerini sorgulayıp, bütün toplumsal yapılaşmadan uzak yeni bir bakış açısı yaratabilmek için primitif olana yöneldiklerine değinerek, primitiflere olduğu kadar delilerin ve çocukların sanatsal üretimlerine gösterilen bu ilgi ve saygının, o zamanın koleksiyoncularının çoğunda görüldüğünü açıklamıştır. Bu türlerdeki aykırı sanat eserlerini biriktiren koleksiyoncuların, toplumsal bilincin yerini alması gereken farklı bir kültürü savunan bir ideolojiye sahip olduklarını belirten Béliveau, bu birikimler sayesinde, özgür ifadeciliğin, batının akılcılığına karşı duran bir

pozisyon almış olduğu kanısındadır. Bu koleksiyoncuların arasında yer alan; Psikiyatr Hans Prinzhorn, ticaretçi Wilhelm Udhe, André Breton, Arnulf Reinher, Jean Dubuffet gibi sanatçılarn her birinin koleksiyonunun kendisine has bir özelliği olduğunu, ayrıca ‘kültür dışı’ geliştirilmiş olan marjinal sanat üretiminden konuşabilmek için değişik lügatlere sahip olduklarını ifade eder. Bu düşüncede gelişmiş olan Gerçeküstücülüğün ilk manifestosunda, Breton’un, ‘*Çocuksu Kötümserlik*’ adını koyduğu yeni ifade biçimi ile Dadaizm’in sanattaki yerini almaya çalıştığı da belirtilmiştir<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Béliveau J.L, 2010, S.2 - 30

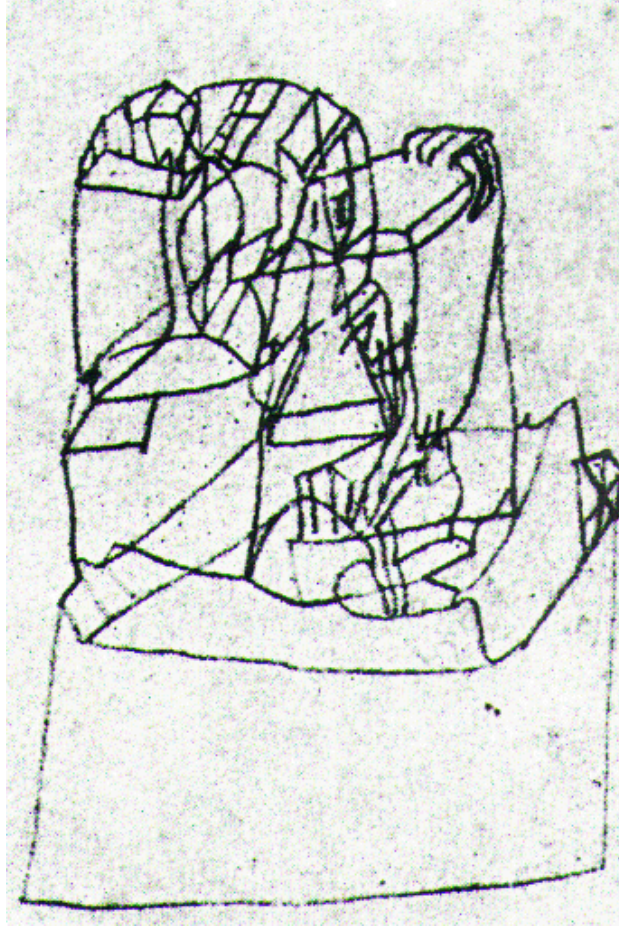


Şekil 14: Anonim (Akıl Hastası) ‘İnsan Kafası’

Bu ifade şeklinde, Breton’un, delilerin, primitiflerin ve çocukların yordamıyla, bilincin bütün yaptırım gücünü ortadan kaldırmayı denediği, bununla beraber, bu konuyu insanoğlunun primitif süreci olarak algıladığı açıklanmıştır. Breton’un, sanatçının aklın herhangi bir müdahalesi bulunmadan yaratmasının gerekliliğinden bahsederken, sanatçıyı, kendisini toplumdan kopartabilmiş ve primitif haline dönebilme yetisini

kazanmış olan bir deli ile özdeşleştirmiş olduğu ifade edilmektedir. Breton'un delilere olan bu ilgisinin, onun psikoloji dalında kariyer yapmayı istemesi ile başlamış olduğuna değinen Béliveau, bu sanatçının Birinci Dünya Savaşı sırasında, Paris'te aldığı doktorluk eğitimi ve Nantes hastanesinde aldığı görevden sonra, savaşta yaralanan askerlerin iyileştirildiği Saint – Dizier hastanesinin nöro – psikiyatri bölümüne akıl hastası sıfatında girdiğini belirtir. Breton'un içerideki diğer hastalarla iletişim kurarken, onların rüyalarına yöneldiğine dikkati çekerek, sanatçıdan yapmış olduğu alıntıyı örnek göstermiştir; *'Bütün hayatımı delilerin verdiği sırları incelemeye adayabilirim, Bu kişiler, son derece samimi ve sadece benim kadar saf düşünebilen kimselerdir'*. Bu süreç içerisinde, Breton'un savaşın havai fişek gösterisi ve mumdan heykellerden ibaret olduğuna inanan bir hastanın kendisini gerçeklerden koparabilme yetisine hayran kaldığı, 20'li yıllarda ise, Hanz Prinzhorn gibi, akıl hastalarının hayal güçleri ile ilgilendiğini açıklanmıştır. Béliveau'ya göre, Breton'un, deliliğin yaratıcılık potansiyelini inceleyerek, arkadaşı Pierre Reverdy ile *'Sihirli Sürrealist Metot'* ismini verdiği yaklaşımı geliştirmek için çalıştığı gözlemlenmiştir. Ayrıca bu tekniğin temelinde yer alan düşüncenin; *'gerçeklikten ne kadar çok uzaklaşırsa, insanın sanatsal ifade yeteneğinin o kadar çok gelişmesi'* olduğuna değinmiştir. Bununla beraber, Sürrealistlerin, söz konusu metoda dayanarak, sanatsal yaklaşımın gerçeklikten çok daha güçlü olduğu kanısına vardıkları ve gerçekçi akımlara karşı duran bu yeni sanat anlayışının, hayal gücünü realitenin üstünde tuttuğu gözlemlenmiştir. Ayrıca, bu akımın sanatçılarından Marcel Réja'nın *'Delilerde Sanat'* ve Prinzhorn'un *'Deliliğin Sanatsal İfadesi'* isimli kitaplarından da fazlasıyla etkilendikleri ve sanatlarına da bunu yansıttıkları düşünülmektedir. Buna rağmen, Andre Breton'a göre, Prinzhorn'un çağdaş sanat eserleri ile delilerin sanatsal ifadeleri arasında yaptığı karşılaştırmalarda, akıl hastalarının sanatı dezavantajlı duruma getirilmiştir. Prinzhorn ve Réja'nın düşüncelerinin, Gerçeküstücülerin patolojik sanatla olan ilk iletişimlerinin kurulmasını sağlamış olduğu ve akıl hastalarının sanatsal ifadelerindeki kaliteleri gören Sürrealistlerin, bu mertebeye *yaratıcılığı bağımsızlaştırarak* ulaşmak istedikleri düşünülmektedir. Ayrıca, bu sürecin devamında, 20'li yıllarda, Breton ve Crevel'in, *'hipnoz uykusu'* ismini verdikleri suni bir dinlenme şeklini uyguladıkları da gözlemlenmiştir. Béliveau, Sürrealistlerin 1923 senesinde bu tecrübelerine bir son verdikten sonra, 1925'te farklı resim tekniklerini ve otomatik yazıyı, bilinçaltına ulaşabilmek için kullanmış olduklarını, otomatizm tekniğinin en önemli örneklerinden

biri olarak *Nefis kadavra*'yı örnek vererek belirtir<sup>120</sup>. Söz konusu düşünceler değerlendirilerek, deliliğin bir tür sanatsal faaliyet haline geldiği kanısına varılabilmektedir. Ayrıca, Sürrealistlerin, deliliğin sanatsal ifadesinde ilgilendikleri olgunun, eserin özgün yapısı olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil15: Anonim kişi (Şizofren) 'Deli Gömleğindeki Adam'

André Breton, 1928 senesinde yayınladığı *Nadja* isimli eserinde, Psikiyatrinin hakkından gelinmesi gereken bir düşman olduğuna değinerek Sürrealist sanat hakkında şunu söylemiştir; '*Sürrealist faaliyet sokağa inip elinizdeki silahla insanlara rastgele*

<sup>120</sup> Age, S.25

*ateş etmekten farksızdır*<sup>121</sup>. Breton'un bu tutumunun, psikiyatrlar için düşmanca bir tavır olarak anlaşıldığı, ayrıca gerçekliğin tamamıyla çirkin olduğunu benimsemiş olan Sürrealistler için gerçek olanın, rüyanın kendisi olduğu ifade edilmiştir. Bununla beraber, dünyanın neden-sonuç ilişkilerine dayanan bu gerçekliğinden kendilerini kurtarabilmek için, Sürrealistlerin deliliğin en etkili yöntem olduğunu benimsemiş oldukları açıklanmıştır<sup>122</sup>. Bu düşünceler değerlendirilerek, otomatizm'in aynı zamanda deliliğe yönelik bir faaliyet olduğunu ve hatta akıl hastaların sanatsal ifadelerinin barındırdığı kaliteye ulaşabilmek için geliştirilmiş olan bir yaklaşım olduğu öne sürülebilir. Bununla beraber, bir tür sanatsal faaliyet olarak benimsenen deliliğin ifadesinin, otomatizm'in ortaya çıkışına neden olduğu da anlaşılmaktadır. Çünkü Béliveau'nun da belirttiği üzere, Sürrealist sanatçılar, bu tarzdaki ifadeye ulaşabilmek amacıyla yaratıcılığı bağımsızlaştırma yollarını ararken otomatizm tekniğini ortaya çıkartmışlardır. Aynı zamanda, bu metodun insanın şuuraltına ulaşmak için bir aracı olduğu görüşündedirler. Buradan yola çıkarak, Sürrealistlerin şuuraltısal yaklaşımlarını, deliliğin ifadesiyle özdeşleştirdikleri kanısına varılabilir. Öte yandan, Gerçeküstüçülerde göze çarpan diğer bir olgunun, özgünlük veya doğaçlama ifadeye ulaşabilmek amacıyla, öz'e inme çabası olduğu düşünülebilir.

Prinzhorn'un savında beliren şizofreni hastalığındaki bilinçaltısal özgünlüğü somutlaştırabilmek için ele alınabilececek diğer bir yaklaşım ise felsefe profesörü Bernard Stiegler'in düşünceleridir<sup>123</sup>. Şizofreni kelimesinin kökenlerine değinen Stiegler, bunun, insanın kendisi ile yaptığı bir tür diyalog olduğundan bahsederken, kavramların üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda, şizofrenide ele alınan *schize* kelimesinin, ikiye ayrılma olgusu ile özleştiğini belirterek bunu 'diyaloga' bağlar. Öne sürdüğü *Dianoia*'nın ikiye ayrılmış olan bir *Noesis* (bir şeyi hemen anlayabilme kapasitesi veya zihin ) olduğundan bahsederken, bunun, insanda kendiliğinden devinen bir düşünme olgusu olduğunu açıklamaktadır. Söz konusu devinimin, kişinin kendisi ile yaptığı diyalog sırasında gerçekleştiğini ifade ederken şizofren olmayan bir kişinin de sözü geçen diyalogu gerçekleştirirken ikiye ayrıldığına dikkati çeker. Dolayısıyla insan, kendisiyle diyalektiğe girmektedir. '*Kendisini*' düşünerek düşünmektedir. Söz konusu durumda tepkisel bir yansıma belirmektedir. Stiegler, bu durumda insanın, kendisi ile

<sup>121</sup> Breton A, 2002, S.68

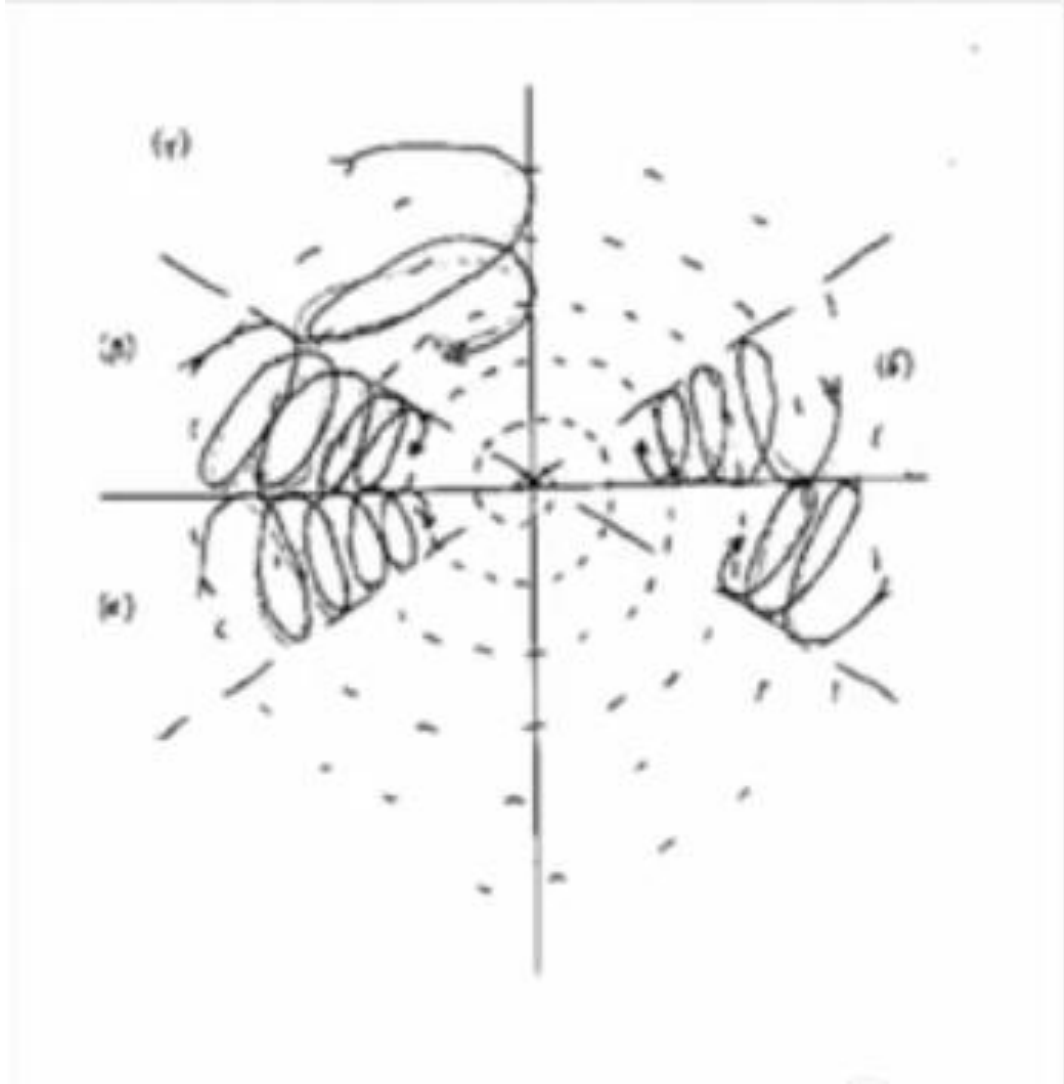
<sup>122</sup> Béliveau J.L. Age, S.25-26

<sup>123</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=SVAgLmHJm-o>

arasına mesafe koyarak, kendi iblisi (Démon) aracılığıyla kendisini düşündüğünü belirtmiştir. Bu, bir ayrılık durumudur.

Aynı bağlam içerisinde, felsefenin kendisini açıklığa kavuşturan Steigler, onu insanın kendisinde gerçekleştirmeye çalıştığı bir devinim veya bir dönüşüm ile ( Conversion ) özdeşleştirir. Bu bir tür pratiktir. Söz konusu duruma ermek için, insanın kendi üzerinde çalışması gerektiğini belirten Steigler, bu dönüşümün gerekliliğini, insanın, Platon'un 'kendiliğinden var olan gerçek düşünce' olarak tanımladığı *Anamnesis*'e ulaşma amacına bağlar. Sözü geçen pratiğin, daha öncesinde belirtilen diyalektik ilişkiyi gerektirdiğine dikkati çeken Steigler, Platon'un, insanın sadece belirtilen bu diyalog ile düşünebileceğini söylemiş olduğunu belirtir. Söz konusu düşünme eylemini *Fronesis* olarak açıklarken, insanların, yalnız buldukları zaman bile en az iki kişi olarak var olduklarını belirtmektedir. Bu iki varlığı, dizginlenmesi gereken ve en az iki tane olan ata benzeten Steigler, onları kontrol edenin, yunanca da *Logos* a eş düşen *akıl, söz* olduğunu açıklamaktadır. Burada öne sürülen kontrolün ortadan kalkması durumunda, daha öncesinde belirttiği şizofreni durumunun ( çok kişiliklilik ) belirdiğini düşünmektedir. Bu bağlamda, tiyatro oyuncularını örnek alan Stiegler, bir komedyenin, kendisinde birden çok kişiliği barındırdığını bildiğini ve sahnede de, bu kişilikleri ön plana getirdiğini düşünmektedir. Dolayısıyla insanı bir tür papağan ya da maymuna benzeten Stiegler, onun etrafından aldıklarını tekrar eden bir tür varlığa benzetmektedir. Söz konusu durumundan kurtularak gerçek düşünceyi bulabilmesi için gereken diyalog, felsefeyle özdeşleşmektedir. Bahsi geçen olgu, ilahiyatla ilişkilendirilmiştir. Belirtilen dönüşüm, insanın kendi varoluş çizgilerinden dışarıya çıkması olarak açıklanmaktadır.

Stiegler, belirtmiş olduğu bu işleyişleri, aşağıdaki şemada bütünleştirerek somutlaştırmıştır<sup>124</sup>.



Bu tablo insanın, varlıklar tarafından oluşma şeklini belirtmektedir. Söz konusu varlıklar, Yunancada *Nous*, ve Latincede *Spiritus* anlamını alan *esprileri* temsil eder. Kendi içerisinde devinen bu spiralin içerisinde devinmekte olan başka spiraller var olmaktadır. Stiegler, Türkçe’de ruh kelimesine eş düşen *Psyche*’nin işleyişinin bu şekilde geliştiğini belirtmiştir. Daha öncesinde belirtilen Spinoza’nın otomatizm üzerine geliştirdiği savı değerlendirilecek olunursa, *tetikleme mekanizması kendi içerisinde*

<sup>124</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=SVAgLmHJm-o>



*bulunan dairesel devingi*, ruhun işleyişini temsil etmekte idi. Söz konusu özdevininin içerisinde başka devinimleri barındırdığı da Stiegler'in düşüncesinden anlaşılmaktadır.

Aynı bağlam içerisinde değerlendirilebilecek olan Ruhsal Özdevininin, burada insanın farkında olmadan kendisi ile yaptığı diyalogun *kendiliğindenliğinde* ortaya çıktığı öne sürülebilmektedir. Öyle ki, Prinzhorn'un düşüncesi ile ilişki içerisine sokulursa, bu iki kişilikten bir tanesinin, konuşan öteki bilinçaltı olarak gözlemlendiği ifade edilebilir.

#### **4.6.Sürrealizm'de şiirselliğin kontrol dışı çizime yansıması**

Psişik otomatizm'in gerçeküstücü sanattaki en yalın ifadesinin çizgiselliğe dayandığı gözlemlenmiştir. Çünkü bu yaklaşımda, sanatçının kendi içsel özdevinininin daha yalın aktarılabilirdiği, ayrıca figüratif ifadeye beliren bu otomatizm'in, kendiliğinden ve kontrol dışı gelmekle beraber, ayrı bir varlık olarak benimsenen şuuraltının, *doğrudan* ifade edilebilmesine imkân veren bir teknik olma özelliğini taşıdığı gözlemlenmektedir.

Bununla beraber, Sürrealist sanatçıların, otomatik yazı metodunu gerçekleştirirken, bilinçaltının daha rahat yüzeye çıkmasını sağlayabilmek için, uyuşturucu ve sanrı gördüren malzemelerle çılgınlığa ve deliliğe değin bir ruh halini yakalamaya çalıştıkları, söz konusu ruh halinin bilincin etkisini azalttığı için insanda bağımsızlaşma hissi uyandırdığı belirtilmiştir;

“Sürrealistler, akıl hastaları, uyuşturucu madde kullananlar ve paranoyalara karşı özel bir yakınlık ve ilgi duyarlar. Çünkü sarhoşluk, delilik, aklî dengesizlik, Sürrealistlerin arzuladığı aklın kontrolünü ortadan kaldırarak asıl benliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.”<sup>125</sup>

<sup>125</sup> İ.Çetişli, Age, S.137-143



Şekil 16: A. Masson 'Öfkeli Güneşler' 1925

Şekil 17: A. Masson 'Kuşların doğuşu' 1925

J.Gibson'un belirttiği şekliyle<sup>126</sup>, Andre Masson, Dikkatini hiçbir yere odaklamadan gerçekleştirdiği bu resimlerinde, geleneksel kompozisyon anlayışına karşı çıkmıştır. Kendisi, A.Masson'un otomatik çizimlerinin karakteristik özelliğinin, etrafından algıladığı insan, hayvan ve nesnelerin biçimlerinin resmedilirken Hermetik<sup>127</sup> yorumların görülmesi olduğunu ifade etmiştir. Herhangi bir ön-düşünce içermeyen bu sanatsal yaklaşım tarzında, Masson'un elinin, kendisinin bilmediği içsel bir aciliyet tarafından yönlendirildiğini belirterek, sanatçının söz konusu istençdışı figürleri yapış şeklini şu şekilde tanımlamıştır;

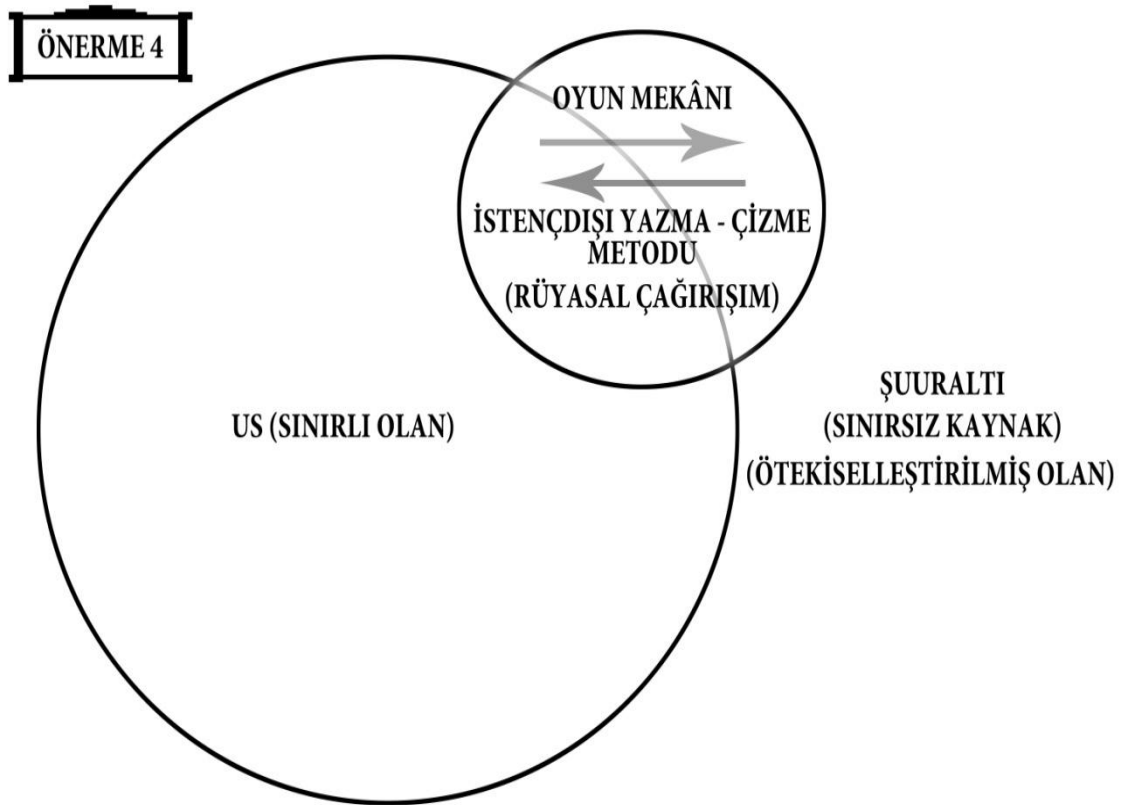
“Başlangıçta kaygan ve temiz bir yüzeyin hazırlanması gerekir ve zihin, bütün bağlarından arınmış olmalıdır. Çizime bu yüzeyin sınırından başlanmalıdır. Ardından, sanatçı kendisini içsel karmaşa'ya teslim etmelidir ve sabırla resmini tamamlamaya

<sup>126</sup> J.Gibson, Agm, S.57

<sup>127</sup> “Bütün sanatların ve bilimlerin yaratıcısı sayılan ay tanrısı Thot'a yunanlıların verdiği ad. Geleneğe göre Yunanlılar onu büyücülük, astroloji ve simya ile ilgili birçok kitabın yazarı, çok eski bir mısır kralı olarak tanımladılar” M.Larousse, 1981, S.793. Şu anda Hermetik konular denildiği zaman, saklı ya da gizli kalmış sanatsal eğilimlerin ifadesi anlaşılmalıdır. Hermes Trismegistos hakkında daha geniş bilgi için, bk. W. Kroll, Hermes Trismegistos, şurada: RE VIII, 1 S.792-823

çalışan diğer sanatçıların zıddına, jestlerinde olabildiğince hızlı olmalıdır. İmaj, bu yüzeyde bilincin müdahalesi olmadan belirir.”<sup>128</sup>

Dolayısıyla, söz konusu yaklaşımın, bir tür rüyasal çağırışım olduğu gözlemlenmektedir;



Gibson için, Masson'un otomatik resmi algılayış şekli, Breton'un Sürrealist bildirisindeki otomatik yazı tekniği ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca Masson ve Breton'un, yazar kişinin olabildiğince çabuk müdahale etmesi gerektiği üzerinde hemfikir olduklarına değinerek, Masson'un, otomatik resmi, kişinin kendisine yazdığı bir mektuba benzetmiştir. Kendisi, Masson'un istençdışı çizimlerde herhangi bir ön-

<sup>128</sup> J.Gibson, Agm, S.57

hazırlığın, araştırma veyahut düşüncenin kesinlikle bulundurulmamasının gerekliliğine dikkat çekmiş olduğunu belirtir. Bununla beraber, ortaya çıkan eserin içeriğinin kişinin içsel varlığını yansıttığı ve otomatik yazı metodunun, bir medyumun yaklaşımına benzediği açıklanmıştır. Ayrıca Masson, otomatik resmin, tıpkı medyumların yazıları gibi olduğunu ve ‘her şeyin, kesintisiz olarak devam eden zaman ile gerçekleştirilmiş olan obje arasında geliştiğini’ ifade etmiştir. Breton’un bu düşüncesinin aydınlatılması gerekirse, B.Baudoin’ın otomatik yazı isimli eserinden örnek alınabilmektedir<sup>129</sup>;

“Otomatik yazıyla ilgilenen kişiler, manevi bir yaklaşım olmadan bunun pratiğe dökülemeyeceğini bilmelidirler. Sonuç olarak, bu iletişim formunun varlığını benimseyebilmek için, her şeyden önce, kendi varlığımızdan başka bir enerjinin elimizi yönlendirebileceğini kabul etmemiz gerekir. Otomatik yazı, kontrolsüz bir hareketin bilinçli mesajını içerir. Aynı şekilde, bu karalamanın kabulü, bizlere başka bir boyutun kapılarını açmaktadır. Bu ifade şeklinin temel prensibi, yazmakta olduğunuz şeye düşünmemektir. Başka bir ifadeyle, Yazı, *otomatik* olmaya başladığı andan itibaren, yaşamınızda şu ana kadar öğrendiklerinizden bağımsızlaşarak, serbestliği elde etmenizi sağlamaktadır.”<sup>130</sup>

Crauss’a göre, Breton, Sürrealizm’i, sık sık görsellikle ilişkilendirir. Breton’un ilk bildirisinde, psişik otomatizm’in keşfini, yarı uykuda, yarı konuşkan olan yanılsamalara değin bir görsellikteki tecrübeye bağladığına değinen Crauss, Sürrealizm akımında önemli bir yeri bulunan görselliğin, medyumlar tarafından gerçekleştirilen yazınsal otomatik ifadeyle kıyaslandığını ve ona benzetildiğini açıklamıştır. Sürrealistlerdeki otomatizm’in ise ‘*rastgele karalama*’ şeklinde bir ürün olarak ortaya çıktığını ve Masson’un eserlerinde görüldüğü gibi, görsel boyuta taşındığı zaman, bir yazı olarak algılandığını ifade etmiştir. Breton’un, Masson’un otomatik resimlerini ‘*temelinde el yazısına değin ve şifrelenmiş*’ olarak algıladığı, ona göre bu figüratif ifadenin, ‘*yalnızca kendine has hareketine âşık olan el’in*’ sonucundan kaynaklandığını belirtilir. Kendisi, Sürrealizm’in en önemli buluşunun, ‘öngörülmuş herhangi bir niyet olmaksızın, yazın düzeniyle ve çizim kurallarıyla hareket eden kalemin çok değerli olan ortak bir olguyu ortaya çıkartması’ olduğu kanısındadır. Ayrıca otomatizm’in bir yazı ya da Western

<sup>129</sup> Agm, S.57

<sup>130</sup> B. Baudoin, 2004, S.19

kültürünün yazılı sembollerinin geri kalan kısmı gibi, bir tanıtım olmadığına dikkati çekerek, onun sanatçının doğuştan gelen özü olduğunu belirtir. Breton'un da değindiği gibi otomatizm'in, insan ruhunun bir bölgesinde yer alan ve bilinçaltına götüren 'kılavuzu' olduğunu, bununla beraber, düşünsel bir konuşmayla özdeşleştirilebileceği düşünülmektedir. Crauss, söz konusu işleyişin, bir sunum değil fakat hemen tecrübe edilen ve zihin için tamamen geçirgen olan bir olgu olduğu ve Breton'un, otomatizm'i ritmik bir ünite olarak değerlendirdiği görüşündedir. Bu ifadesinde, otomatik yazının veya resmin akışkanlığını bir sismograf ya da kardiyografin kâğıt üzerine geçirdiği kesintisiz ritmine benzeterek, bu olguyla Freud'un *zevk prensibine boyun eğen ruhsal gerçekliğin, dış gerçekliğin yerini alışı* arasında bağıntı kurar. Bu noktada, otomatik yazı için belirtilen 'okyanussal duygu'nun, Freud'e göre, çocuksu, toplumun ve kurallarının henüz sınırlamadığı, zevke değin olan libidosal alanı olduğu belirtilir. Ayrıca bunun bilinçaltına dair olduğu ve otomatizm metodunun, sanatçıyı bilinçaltını ifade etmek amacıyla kullanılan okyanusa değin duygu'ya yönlendirdiği açıklanmaktadır<sup>131</sup>.

Leroy'a göre<sup>132</sup>, Gerçeküstücülük sözünün kullanıldığı yerde bu kavramla beraber dile gelen 'otomatik yazı' yöntemi, kanıtlanmış olan bir faaliyet olmasının yanı sıra sembolik bir anlam taşımaktadır. Eleştirmenler, bu metodun, yaratıcılığı, şuuraltının derinliklerinden ve rüyalardan beslerken, akılcı düşünceyi olabildiğince uzakta tuttuğu kanısındadırlar. Bununla beraber, bu akımdan etkilenen sanatçıların, kullandıkları malzemeye göre değişkenlik gösteren ve rasyonel olmayan yeni esin kaynaklarına başvurdukları belirtilir. Lautréamont'un "*Dikiş makinesi ile şemsiyenin kaza eseri ameliyat masasında karşılaşması*" dizesi, Sürrealistlerin keşfettiği yaklaşımın en belirgin örneği olarak verilmiştir. Bu ifadedeki ana düşüncenin, '*görünüşte birbirine oldukça yabancı iki veya daha fazla elemanın, bunlara daha aykırı bir zemin üzerinde birleştirilmesi*' olduğu belirtilir. Leroy, Bir araya getirilmiş olan öğelerin ne denli keyfi ve aykırı olursa, çarpıcılık ve şiirsellik özelliklerinin de o kadar arttığına değinerek, Sürrealistlerin düşüncesine göre bu yaklaşımın, şiirsel patlamalara yol açabilecek niteliğe sahip olduğunun çoğu deneme sayesinde kanıtlandığını belirtir;

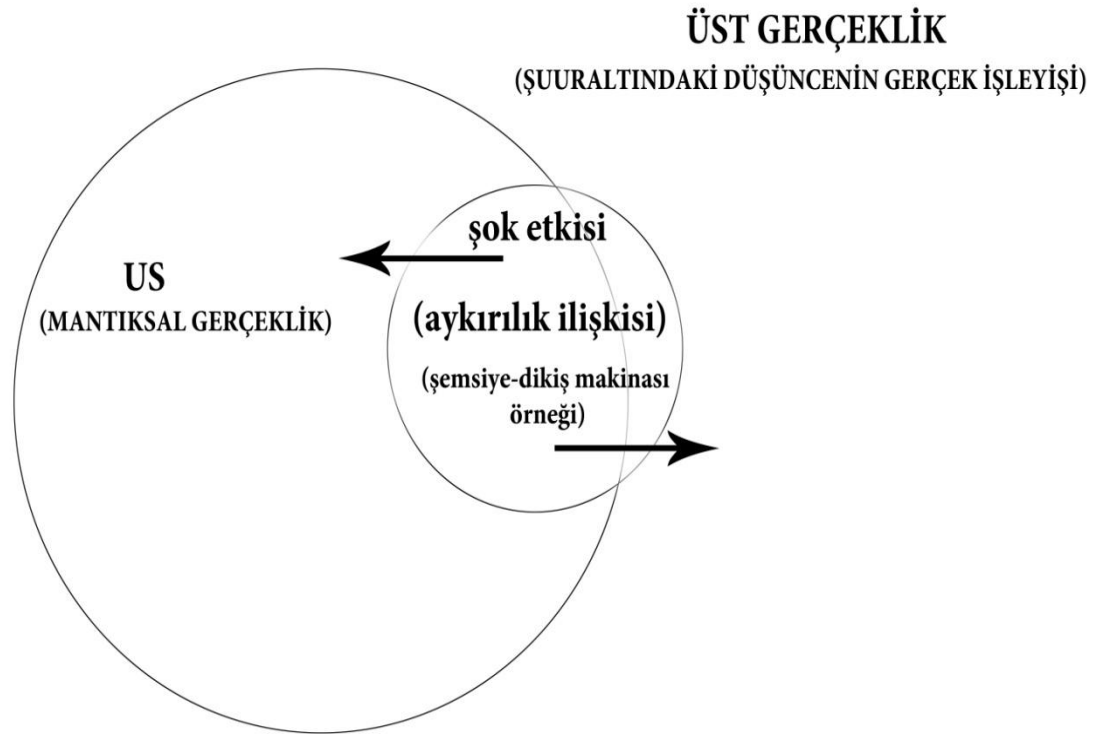
---

<sup>131</sup> R.Crauss, 1981, S.10

<sup>132</sup> C.K.Leroy, Age, S.9

## ÖNERME 8

## ŞOK ETKİSİ BAĞLAMI (BRETON)



Söz konusu bağıntının otomatizm ile olan ilgisi, Gilles Deleuse'un şok etkisi üzerine geliştirmiş olduğu düşünceler incelenerek açıklanabilir. Zabunyan, Deleuse'un düşüncelerindeki şok etkisini değerlendirirken, Kant'tan esinlenilmiş olan imgesel harekette, bir durumda hayal gücünün, insan zihnini doğanın bütün hareketlerini *tek bir bütünde* anlamaya zorladığını belirtir. Diğerinde ise bu hayal gücünün zihni kışkırtma şeklinin, düşüncenin 'her şeyi spiritüel bir âlemden algılamasına' yol açmakta olduğuna değinmiştir. '*Şok'un zihinde bir etkisi vardır. Onu düşünmeye zorlar; onu her şeyi düşünmeye zorlar*'<sup>133</sup> Zabunyan'ın eserinden yapılan bu alıntının, Deleuse'un konu üzerindeki görüşünün bir tür özetini sunduğu öne sürülebilir. Öyle ki, Deleuse'un Einstein'dan esinlenerek ortaya koyduğu yaklaşımların çoğunun belirli bir merkezin etrafında yapılaşığı gözlemlenmiştir. Deleuse'un bu ifadelerinde şok etkisini, düşünme yetisinin limitlerini zorlayan '*Temel bağlantı*' olarak nitelendirirken, şok etkisinde, her düşüncenin '*kendisine has*' limitiyle karşılaştıktan sonra, bunu aşmaya zorlandığını açıklamaktadır. Bu sayede düşünme faaliyetinin doğuşunun, 'düşüncenin

<sup>133</sup> G.Deleuse, Age, S.153

kendisinde' gerçekleştiği ve Sürrealist yaklaşımdaki otomatizm'in tecrübesinde söz konusu şok etkisinin bu şekilde belirdiği gözlemlenmiştir. Bu bulgular değerlendirilerek, bir oluşumun veya değişimin söz konusu olduğu, ayrıca şok etkisi altında limitlerin zorlanarak, düşüncenin kendisinde gerçekleşen yeni bir düşünme faaliyetinin doğuşunun, otomatizm metodunun tersine bir işleyişi olmasına rağmen, sonuçlarının aynı olduğu anlaşılır. Çünkü otomatizm tekniği, işleyiş sürecinde bir şok etkisi olarak değil, bunun tersi olan dalgınlık veyahut kontrolsüzlük durumunda beliren bir olgu olarak gözlemlenmiştir. Buna rağmen, her iki durumda da, kendiliğinden gerçekleşen bir olgu söz konusudur. Ernst, belirtilen ilişkiyi şu şekilde ele almıştır;

“Sıradan işlevi sonsuza dek bir daha değişmemek üzere belirlenmiş 'hazırlop' gerçekliğin (şemsiye), kendini birdenbire ondan alabildiğine uzak ve aynı ölçüde saçma başka bir gerçekliğin (dikiş makinesi) yanı başında ikisine de yabancı, ikisinin de yadırgayacağı bir zeminde (ameliyat masası) buluvermesi, tam da bu nedenle onu sıradan işlevinden koparıp kimliğini yok edecektir. Görelilik yolundan bu sapış sonucu mutlak sahtelikten geçip yeni, gerçek ve şiirsel bir mutlaklığa ulaşacaktır: Şemsiye ile dikiş makinesi sevişecektir.”<sup>134</sup>

Ernst'in, Lautreamont'un düşüncesinden yola çıkarak geliştirdiği bu yaklaşımdan, kaza eseri meydana gelen ilişkideki zıtlıkta, nesnenin işlevsel rolünü kaybederek, ilişkilerdeki alakasızlıktan doğan şok etkisiyle göreceli kimliğinden kurtulduğu ve özgünleşerek şiirsel bir boyuta taşındığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu şiirselliğin başlıca özelliğinin, akılcılığa ve mantığın yasalarına karşı bir içeriği barındırdığı aşıkârdır. Ernst'in ifadesinde de görülebileceği gibi, Sürrealist şiirin bu özelliğinin, cinsellikle bağdaştırılmış olduğu gözlemlenebilir. Ernst'in, nesnelerin içerisinde buldukları bu zıt ilişkiyi, bir sevişme sahnesindeki gibi canlandırarak, onun, Dadacılar da rastlanılan, şok etkisi yaratma amacını güttüğü göze çarpmaktadır. Öyle ki, bir sevişme sahnesinde fark edilen başlıca unsurun, bunu gerçekleştiren çiftin uyumu olduğu, dolayısıyla 'çift' olma özelliklerinin, göreceli olarak, aralarındaki uyum ile yakından ilişkili olduğu ifade edilebilir. Bunun tersi bir durumun, aykırılığa ve şaşkınlığa neden

<sup>134</sup> C.K.Leroy, 2006, S.9

olabileceği açıktır. Bu konu hakkında, Pierre Reverdy'nin, Breton'da uyarıcı etki yapan ifadesi örnek verilmiştir;

“İmge, zihnin saf yaratusudur. Bu imge, herhangi bir karşılaştırmadan doğmaz fakat birbirine uzak iki farklı gerçeklikten meydana gelir. Bu iki farklı gerçekliğin aralarındaki ilişki ne kadar uzak olursa, imge o kadar etkili ve güçlü olacaktır. Dolayısıyla duygusal ve şiirsel etkisi de bununla beraber artacaktır. ...”<sup>135</sup>

Bu ifade değerlendirilecek olunursa, otomatik yaklaşımdaki anlamsız ilişkilere dayanan yapı, daha yalın anlaşılabilirliktedir; Kaza eseri rastlaşmış olan ve değişik düşünceleri çağrıştıran farklı olguların aralarındaki ilişki ne kadar alakasız ve zıt olursa, insanda uyandırdıkları rahatsızlık hissinin de o kadar çok olacağı belirtilir. Alışlagelmiş akılcılığa ters düşen bu ilişkideki aykırılığın şiirde yarattığı ‘şok etkisinin’ otomatizmi devindiren dinamik güç olduğu, ayrıca otomatizm metoduyla ortaya çıkan bu tip bir ifadeye beliren nesnelere, özelliklerini içlerinde buldukları anlamsızlığın aykırılığından aldıkları kanısına varılabilir. Öyle ki, bir bütün içerisinde ilişkilendirilerek tanıtıldıklarında, bu aykırılıktan ötürü kazandıkları bir *özgünlük niteliğinin* söz konusu olduğu anlaşılmalıdır. Tanıtılan her nesnenin, ilişkilerdeki bu zıtlıktan dolayı kendisini diğerlerinden ayrı bir bütün olarak bulduğu, yani aynı bütün içerisinde var olan ve kendisine has olan ‘özel’ nesnelere olma niteliğini kazandıkları belirtilebilir. Klasik bir tablo incelendiği zaman, birbiriyle uyumlu gözükten öğelerin, aynı resmin bir parçası olarak belirdikleri için her birinin, diğerinin tamamlayıcısı olduğu aşikârdır. Buna karşıt olarak, otomatizm tekniğiyle çizilmiş olan bir resimde, şuuraltındaki *düşüncenin gerçek işleyişin* figürsel ifadesinde beliren ilişkilerindeki düz mantığa aykırılığın, kompozisyonu oluşturan her öğeye ‘tek’ olma özelliğini kazandırdığı ifade edilebilir.

Juli Beliveau'ya göre, Reverdy'nin ele aldığı bu iki gerçeklik, objektif olan ile subjektif olan gerçekliktir. Başka bir deyişle, bilinçsel olan ile bilinçaltısal olandır. Burada belirtilen şuuraltına dair gerçekliğin ise, Gerçeküstücülerin etkilendiği bilim adamı Sigmund Freud'un 1896'dan itibaren ortaya çıkarttığı teorilerinden yola çıkılarak değerlendirilmiş olduğu belirtilir. Garip görünen diğer bir şey, Freud'un Breton ve

<sup>135</sup> A.Breton, Age, S.31



Gerçeküstücülük akımının diğer öncüleriyle tanışmak istememesidir. Freud'un bu kişileri aykırı bulmasının sebebinin ise, Sürrealistlerin tersine, bireyin içgüdüsel itkilerinin bastırılmadan sivil bir toplumun var olamayacağını düşünmesinden kaynaklandığı açıklanmıştır. Kendisi, Gerçeküstücülerde bunun tersine, şuuraltına püskürtülmüş olan bu arzuların bağımsızlaştırılarak ifade edilmesi gerektiğini ifade etmiştir.<sup>136</sup>

Masson'un otomatizmi tecrübe ettiği diğer bir tekniğin ise kum yansıtmaları olduğu gözlemlenmiştir.



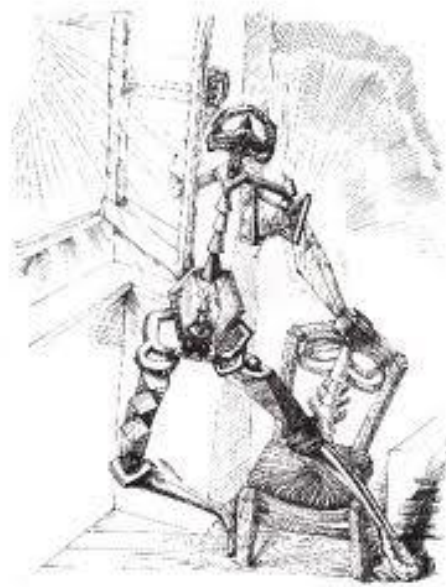
Şekil 18: André Masson 'Gölgeler' 1896

Masson, kum yansıtma tekniğini Sürrealistlerle beraberken keşfettiğini belirtir. Uzun zaman boyunca kendisine, otomatik çizimlerinde yakaladığı yalın ifadeyi yağlı boya tekniğine ne şekilde aktarabileceğini ve fırçayı kullanarak, figüratif ifadedeki hızını nasıl uygulayabileceğini araştırmasının kendisini farklı bir yaklaşım tarzına yönlendirdiğine dikkati çeker. Söz konusu yaklaşımı, deniz kıyısındaki kum yığınlarının kendisine çağrıştırdığı düşüncede keşfettiği ifade etmiştir;

<sup>136</sup> Béliveau J.L, Age, S.23-24

“Atölyedeki hazırlanmamış bir tuvale rastgele attığım tutkalın üzerine kum serperek tutkalın kurummasını bekledikten sonra, sadece yapıştırıcının olduğu yerlerin kumu tuttuğunu fark ettim. Bu yeni yüzeyin kendisi, üzerinde çizim yapma imkânını verirken, aynı zamanda tuval üzerinde kaza eseri oluşmuş olan birtakım şekillerden devam edebilme olanağını sunuyordu”<sup>137</sup>.

André Masson’un otomatizm tekniğini kullanarak ilerlediği bir başka örnek ise ‘benim evrenimin anatomisi’ ismini taşıyan resimleri olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 19: André Masson ‘Benim Evrenimin Anatomisi’ 1938 – 40

Masson’un da belirttiği şekliyle, resimlerinin grafik değerleri, telkin halindeki rüyasal yanılısama sürecinde veya ilk çizimleri oluşturduğu sırada beliren imgelerde saklıdır;

“Bu grafik dünyası, benim yarattığım bir âlemdir. Benim beklentilerimi yerine getiren imgelerden oluşmaktadır. Bu hayali biçimler benim yüksek derecedeki telkinimden ve nesnenin duruşundan gelmektedir. Fakat rüyasal yanılısama sürecinde veya girdapsı

<sup>137</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, *Age*, S.267

semaları oluşturduğum ilk devrede, rüyasal biçimler oluşmaya başlamıştır. Bunların telkinsel eğilimleri, unutulmuş hisleri ve şuuraltında gömülü rüyaları yeniden yüzeye çıkartırlar. Bu, benim onları armonileştirdiğim polimorf oyunlardır.”<sup>138</sup>

Bu yaklaşımın bir benzeri de Jean Miro'nun sanatsal ifadelerinde fark edilmektedir. Kendisi, yağlıboya çalıştığı esnada, *'biçimlerin gerçekliklerini kendiliğinden aldıklarını'* belirtir. Matthews, Miro'nun, bir şeylerin resmini yapmayı tasarlamadığını, fakat resmederken, düşünmeden başladığını ve bu süreç içerisinde *'resmin, kendisini sanatçının fırçasına sunduğunu'* ya da telkin ettiğini açıklamış, bu esnada ortaya çıkan biçimin, bir sembol'e çağırışım yaptığını ifade etmiştir. Bağımsız yaratıcılıkta, gerek Miro'nun yaklaşımının gerekse Masson'un tekniğinin, yarı yarıya otomatizm metodunu ortaya koyduğu gözlemlenmektedir<sup>139</sup>. Bununla beraber, Conroy Maddox'tan verdiği alıntıda, Matthew, söz konusu işleyişi şu şekilde açıklar;

“Şairin veya ressamın bütün yalınlığıyla yansıtmaya çalıştığı iç gerçekliğin yapısı, rüya kadar gizemli ve kaçınılmaz olan, daha önce hiç görülmemiş bir imgeselliğe sahiptir. Yüzeye çıkan bu boyut, akıldışı âlemin zihinsel keşfinde ortaya çıkan hatıralardır. Bu durum, kişinin, insan ruhunun tam görüntüsüne doğrudan ve kendiliğinden yaklaşım yoludur. İnsan zihninin belirsiz bölgelerini ifade etmeye çalışan Sürrealizm, yeni bir tanıtım formunun ansal gerçekliğini ortaya çıkartabilmek ve akıldışı tercihlerin ağırlık kazandığı bu imgeselliğin geçerliliğini sürdürebilmek için kendisini bir aracı yapmaya çalışmıştır.”<sup>140</sup>

Bu ifadede dikkati çeken olgu, Sürrealizm'in, burada kendi içerisinde tamamlanmış olan bir bütün olarak değil, bir araç olarak değerlendirilmiş olmasıdır.

Gordon Onslowford, kübist tarzda ve soyut yapılmış olan resimlerde, vurgunun biçimde olduğunu fakat çoğu Gerçeküstücü resimde, vurgunun şiirde olduğunu belirtmiştir. Öte yandan Breton, Sürrealizm'in çıkış noktasından bugüne kadar olan bütün teknik çabasının, *'zihinsel kişiliğin en yüksek seviyelerine ulaşım yollarının çoğaltılması'*

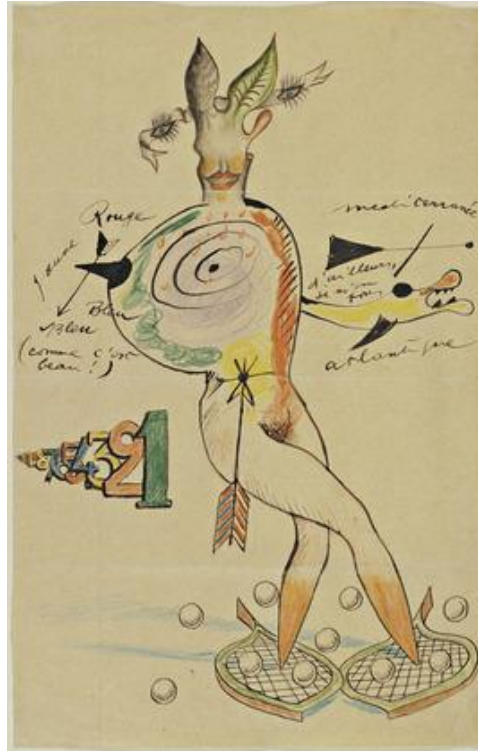
<sup>138</sup> J.H.Matthews, Agm, S.143

<sup>139</sup> Agm, S.144

<sup>140</sup> Agm, S.144

olduğunu açıklar. Ayrıca 1936 senesinde Amsterdam’da gerçekleştirilmiş olan Uluslar Arası Sürrealist sergi’de, Gerçeküstücülüğün edebi veya sanatsal bir okul değil, bir ‘ruh hali’ olduğu, açılış konuşmasında ifade etmiştir.<sup>141</sup>

R.Arnhem’e göre<sup>142</sup>, sanatta kaza eserine yönelme isteği, sanatçıların yaşam tecrübelerinden gelmektedir. Verdiği örnekte, söz konusu ‘kaza eserini’ deneyimleyen sanatçılardan birisinin yere bırakılan kâğıt üzerine birbirini takip eden beş adet çizgi çizdiğini, ardından topladığı bozuk paraları bu yüzeyin üzerine rastgele atarak, çizgilerin üzerinde kendiliğinden beliren notalara dönüşen bu bozukluklar sayesinde karşısına çıkan melodiyi çalmayı denediğini ifade etmiştir. Arnheim, verdiği diğer örnekte, Sürrealistlerin *nefis kadavra* isimli eserlerinden bahsederken, bunun, bir grup sanatçının, her birinin diğerinin ne yaptığından habersiz olması şartıyla, şiirsel ve resimsel ifadeyi işlevselleştirdikleri bir salon oyunu olduğunu belirtir.



Şekil 20: M. Ray, Y. Tanguy, M. Morise, A. Breton ‘Nefis Kadavra’ 1927

<sup>141</sup> Agm, S.144

<sup>142</sup> R.Arnhem, 1957, S.18

Birçok sanatçının katıldığı bu eserin, ne sergilenmek için, ne de bir ‘eser’ olarak nitelendirilmek için yapılmış olduğuna değinilerek, *nefis kadavra*’nın her şeyden önce Sürrealistlerin, aralarındaki farkı ‘evrensel ilham’ için fedakârlık yaparak bir bütünde yitirdikleri bir oyun olduğu açıklanmıştır. Bu bağlamda, oyun’un, insana gerçeklikten uzaklaşarak, ütöpik bir mekânda hayal gücünü bağımsızlaştırabilme şansını verebildiği göz önünde bulundurulursa, Sürrealistlerin neden bu yönteme başvurdukları daha yalın anlaşılmaktadır. Öyle ki, aynı oyun içerisinde birden çok kişinin serbest çağrışıma başvurarak tek bir bütünde birleşmeleri, Sözü edilen *evrensel ilham* başlığı altında, otomatizm metodunun en değerli örneklerinden bir tanesini vermektedir. Gerçeküstücülerin tanımında, Nefis Kadavra’nın; Birçok kişi tarafından, hiçbirinin diğerinin daha öncesinde ne yaptığını görmeden, bir cümlenin ya da resmin ortaklaşa oluşturulmasından ibaret olduğu açıklanmıştır. Klasikleşmiş bir örnek olarak oyuna ismini veren ‘Nefis Kadavra’ ifadesinin, ilk başta aynı teknikle elde edilmiş olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu ifade oluştururken, elden ele geçen bir kâğıda her kişi kendisinden bir öncekinin ne yaptığını bilmeden, önceki kişinin yazdığının üzerine ekleme yapmış, ardından ‘*Kadavra, Nefis, O içecek, Şarap, Yeni*’ kelimelerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bununla beraber, *nefis kadavra* resminin anlamsız görünmekle beraber, Sürrealistlerin ‘*birçok sesli düşünce*’ ismini verdikleri fikri ortaya koyduğu açıklanmıştır.<sup>143</sup>

Arnheim, Gerçeküstücülerin otomatik yazı tekniklerini; ‘*herhangi bir seçim yapmadan veya tepki göstermeden akıllarına gelen bütün cümleleri olabildiğince hızlı kâğıda döktükleri bir metot*’ olarak yorumlar. Bunların dışında, heykeltıraşların ilham kaynağı olarak aldıkları ‘*hurda yığınlarını*’ örnek vererek, doğada yaptıkları gözlemlerden ortaya çıkan dokularda ve şekillerdeki şans eseri beliren etkileri kullandıklarını ifade etmiştir.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> <http://tadkozh.free.fr/dossiers/tpefranceetatsunis/partie3.php>

<sup>144</sup> R.Arnheim, Agm, S.18

#### 4.7.Max Ernst'in Gerçeküstücülükteki sanatsal yaklaşımları

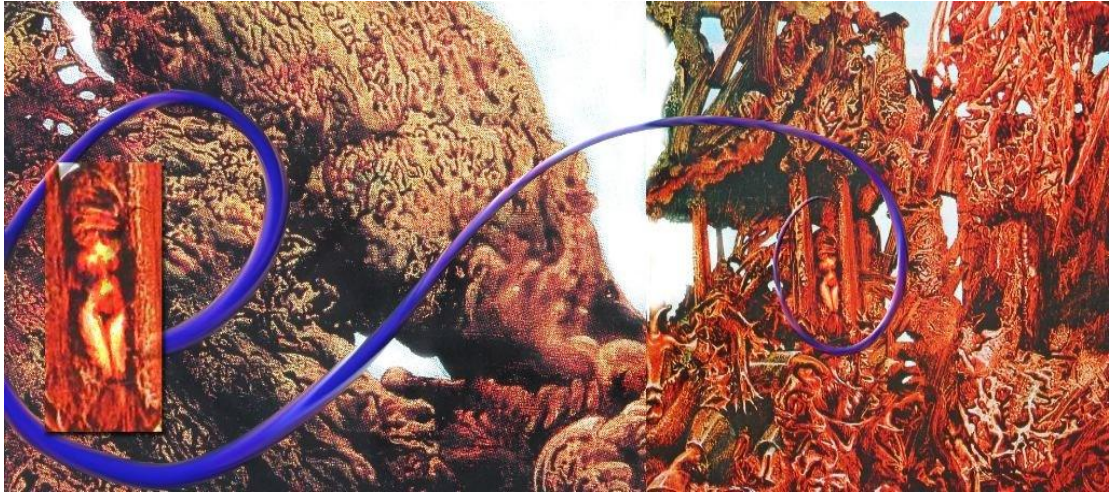
Alman asıllı Fransız sanatçının, 'harikuladenin' ağır bastığı kesyap roman ismini verdiği serinin yaratıcısı olduğu, bununla beraber, heykellerden oluşan eserlerinde, kendi mitolojisinin ürünü olan canlıları konu aldığı belirtilir. *Doğal Hikâyeler* ismini verdiği serisinde söz konusu canlılar gözlemlenmektedir. İkinci Dünya Savaşında sığındığı Amerika'dan Fransa'ya döndükten sonra 1954 senesinde Venedik Bienali ödülünü aldığı, ayrıca Bonnes üniversitesinde gördüğü edebiyat öğreniminden sonra sanatçı olduğu açıklanmıştır. Akıl hastanesine yaptığı ziyaretinde karşılaştığı bir hastanın resmettiği ekmek kırıntılarının figüratif ifadesinden etkilenerek insandaki delilik hallerinin sanatsal boyutuna yönelmiş olduğu belirtilmektedir<sup>145</sup>.

##### 4.7.1.Dekalkomani tekniği

Ernst'in, Dekalkomani tekniğini New York'taki MOMA müzesinde kesyap ve sürtüştürme çalışmalarını sergilediği '*Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm*' sergisine katıldığı sırada ortaya çıkartmış olduğu, ayrıca bu metotla gerçekleştirdiği eserlerinde rüyaya değin olanın ağır bastığı gözlemlenmiştir. Dekalkomani tekniğinin özellikle çocuklar tarafından uygulanan bir metot olduğu ve söz konusu tekniğe, beyaz bir resim kâğıdının üzerine biraz sulandırılmış mürekkebin dağıtılmasıyla başlanması gerektiği belirtilmektedir. Sonrasında bu yüzeyin başka bir kâğıtla örtüldükten sonra, çeşitli nüanslar elde edebilmek için, kâğıdın değişik yerlerine el aracılığıyla farklı ağırlıklar verilerek bastırıldığı açıklanmıştır. Oscar Dominguez'in keşfettiği bu yöntemi Victor Hugo'nun bazı çalışmalarında da kullandığı, fakat Max Ernst'in, bunu yumuşatılmış yağlı boya ile pratiğe döktüğü ifade edilmiştir<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.954

<sup>146</sup> Age, S.409



Şekil 21: Max Ernst 'Yağmur sonrasında Avrupa' 1940

W. Gillbert'e göre Ernst, '*Yağmur Sonrasında Avrupa*' isimli eserinde kullandığı teknikte, yumuşatılıp akışkan hale getirilen yağlıboyayı, bir kâğıt ya da tahtadan bir yüzey üzerine akıttıktan sonra ters döndürerek tuval üzerine sürmüştür. Söz konusu yaklaşımda, ilk başta kullandığı tahta veya kâğıt parçası üzerinde renkleri birbirine karıştırmayan Ernst'in, bu işlemi, üzerine çalışacağı yüzey üzerinde yapmayı amaçladığı ifade edilir. Uygulamanın devamında, aniden geri çekilen bu kâğıdın, üzerinde çalıştığı yüzeyde farklı doku etkileri meydana getirdiği gözlemlenmiştir. Yüzeyde beliren bu etkilerin, kendisine çağrıştırdığı biçimleri değerlendiren sanatçının, yağlı boya kuruduktan sonra resme çok ince bir fırçayla müdahale ederek eseri tamamladığı açıklanmıştır. Bu tecrübesi değerlendirilerek, sanatçının, eseri oluşturmak için kişisel bir çaba vermediği, fakat bunun tam tersine, kendisini yüzey üzerinde istenç dışı belirmiş olan doku etkilerinin tedailerine açarak, resmi gerçekleştirmek için güttüğü amaçta, bir araç haline geldiği için söz konusu eseri *otomatik* olarak yaptığı kanısına varılabilir. Ayrıca eserinde fark edilen güzellik tanrıçası imgesinin de bunun bir örneğini sunduğu ifade edilmiştir.<sup>147</sup>

*Yağmurdan Sonra Avrupa* isimli tabloya 1940 senesinde başlandığına değinilerek, bu eserin sonradan Marseille de birçok kere yeniden ele alınmış olduğu, ayrıca resmin ilk

<sup>147</sup> <http://gilbert-arts.blogspot.com/2006/06/max-ernst-le-feu-follet.html>

yapımının diğerinden farklı olduğu açıklanmıştır. Söz konusu eserde, Avrupa'nın deforme olmuş bir haritasının ortaya çıktığına dikkat çekilerek, ikinci tablosunun daha yabancı, insancıl olmayan ve umutsuz gözüktüğü belirtilir. Bununla beraber, bu reproduksiyon'un '*harabe olmuş dünyanın, insanların kendi uçurumundan görünen bir imgesi*' olduğu ifade edilmektedir<sup>148</sup>.



Şekil 22: Max Ernst 'Nymphe Eco' 1936

İlham kaynağı olarak, ormanın gizemlerinin Ernst'in sanatında her zaman için öne çıkan bir konu olduğu göze çarpmaktadır. Çalışmalarında ormanın bilinçaltındaki görünümünü ifade ettiği ve kendisinin yaptığı *Dekalkomani*'lerin, onu *elementsel yaşamın uçurumlarına* sürüklediği ifade edilir. Ernst'in '*Ormanın Elementlerini*' tıpkı bir böceğin doğayı algıladığı gibi eserlerine yansıttığına değinilerek, bu yaklaşımla gerçekleştirdiği yağlı boya resimlerinden *Nymphe Eco*'nun kendi gençlik hatıralarıyla ilgili olduğu açıklanmıştır. Sözü edilen anıların, doğduğu Brühl kentindeki bir ormanda 1909 senesinde yaptığı bir gezintiden kaldığına değinilmiş, *Nymphe Eco*'nun, Ernst'in geçmişiyle olan ilişkisi şu şekilde belirtilmiştir;

<sup>148</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.409



“Üçüncü şahıs olarak kendisinden bahsederken, ergenlik çağının, yalnızlığa doğru olan eğilimlerine yönelir; İnsan ruhu dinlenir ve zihin, kavgadan önce kendisini toparlar.

‘Nymphe Eco’, kendisine, dualarından birine cevap olarak burada belirir”<sup>149</sup>

#### 4.7.2.Sürtüştürme metodu

Ernst’in, 1925 senesinde, ufak yaştakiler arasında iyi bilinen ve yaratıcı süreç içinde belirsizliğe, şans eserine geniş yer açan sürtme tekniğini keşfetmiştir. Söz konusu yöntemin uygulanış şekli hakkında; Sanatçının, kalemi ya da kuru fırçayı, farklı dokuları olan bir nesnenin üzerindeki kâğıt ya da kumaş parçasına sürterek, söz konusu nesnenin yüzey dokusunun baskısını aldığı belirtilir. Ernst için, sürtme çalışması; sanatçının hayal gücünden gelen yeteneklerini güçlendiren bir yarı otomatik yaratı sürecidir. Bununla beraber söz konusu süreçte, sürtüştürme aşamasında kendiliğinden beliren imge hakkında, ressamın bilinçli girişiminden daha yoğun bir etki ortaya çıktığı açıklanmıştır. Ernst, hayret etme olgusunun üzerine dikkati çekerek, bunu bir tür devindirici güce benzetir. Söz konusu itici gücün sanatçıyı, gözüne çarpan her türlü malzemeyi sürtme tekniğiyle soruşturmaya yönelttiği düşünülmektedir. Bu malzemeler arasında yaprakların, çuval bezlerinin, makarasından boşalmış ipliklerin vb. diğer objelerin bulunduğu değinilmiştir. Baskı sonrası elde edilen sonuçlarda, bunların, insan kafaları, hayvanlar ve benzeri imgeleri çağrıştırdığı belirtilir. Ernst, sürtme işleminin, sanatçının düşünsel yaklaşımını geliştirirken, sağduyu, beğeni ya da etik değerleri gibi her tür bilinçli denetimi engellediği ve o güne dek ‘yaratıcı’ denen kişinin işlevini en aza indirgediği kanısına varmıştır<sup>150</sup>. Ernst, peyzaj tanımını değerlendirirken, söz konusu manzara resminin ‘kısa ve zayıf bir keşif’ olduğuna dikkati çekmektedir. Ayrıca söz konusu keşif hakkında, Boticelli’nin; ‘*Eskimiş bir duvar üzerinden renkli süngerle geçildiği zaman meydana gelen lekelerde hoş bir peyzaj resmi keşfedilebilir*’ ifadesini örnek vermiştir. Bununla beraber, Leonardo De Vinci’nin düşüncesini de göz önünde bulundurarak, sanatçının, yaratıcılığını keşfedebilmesi için kendi iç dünyasına yönelmesi gerektiğine değinir. Söz konusu keşfin, dışarıdan algılananda değil fakat algılanan şey’in sanatçıya yaptığı çağrışımında yapıldığı ifade edilir. Ernst’in bu

<sup>149</sup> Age, S.352

<sup>150</sup> C.K.Leroy, Age, S.10

çalışmalarını gerçekleştirirken başvurduğu teknikleri dikkate alarak, sanatta bir şeyler meydana getirirken tekniğin önemli olmadığı düşünülebilir. Ayrıca, düşüncelerle her zaman için bir yerlere varılabileceği, fakat sadece kendisini bilinç dışının tedailerine açabilen birinin sanatta gerçek yaratıcılığa ulaşabileceği kanısına varılır. Ernst'in, Jean Bucher galerisinde sergilemiş olduğu *Doğal Hikâyeler* isimli sergisinde, sürtüşürme tekniğine başvurarak yaptığı sanrsal yaratıklar, mitolojik ve rüyaya dair olan canlıların figürsel ifadelerini tanıttığı belirtilmiş, bu imgelerin, uç noktadaki algısal yanılsamaların ve takıntıların sanatsal ifadeye yansısı olduğu kanısına varılmıştır<sup>151</sup>. Ernst, sürtüşürme tekniğinin ne şekilde ortaya çıktığını şu şekilde açıklamıştır;

“1925 senesindeki bir çocukluk hatırasında, zihnimde beliren dayanılmaz bir görsel takıntı, Leonardo De Vinci'nin öğretisini pratiğe dökebileceğim bir metoda yöneltti. Yatağımın karşısında duran, yağmurun ince oluklarını belirginleştirdiği, ağaçtan yapılmış bir pano, benim yarı uykuda bulunduğum bir andaki görüşüme yansıdığı zaman bende bir takıntı yarattı ve şaşkınlık geçirdim. Ardından, benim bu gördüğüm yanılsamalara dair olan özellikleri keşfetmek için panonun üzerinde beliren bu şekillerin sembolizmini araştırmak istedim ve yüzeyin üzerine rastgele yönlerde yerleştirdiğim bir kâğıda kurşun kalemle sürterek baskılarını çıkarttım. Ortaya çıkan resimlerden birbirine zıt duranları üst üste yerleştirdiğim zaman fark ettiğim sayısız imgeyi incelerken, kendi görsel fakültelerim beni şaşırttı.”<sup>152</sup>

Ernst'ten edinilen bilgiler ışığında, sürtüşürme tekniğinde, bilincin ahlaki ve iradeye değin bütün tutumlarını kaldırarak, özelleştirilmiş bir teknikle zihinsel fakültelerin rahatsız edilerek uzaklaştırıldığına dikkat çekilmiştir. Söz konusu işleyişte, şu ana kadar ‘*eseri yapan kişi*’ olarak nitelendirilen insanın, eserin oluşum sürecinde kendi payına düşen kısmını en aza indirgediği açıklanır. Bununla beraber, sürtüşürme metodunun, otomatik yazı tekniği olarak bilinen kavramla aynı özelliklere sahip olduğu, bu yönüme başvurularak araştırılan malzemenin, kişideki görsel takıntıların nedenlerini ortaya çıkarttığı belirtilmektedir<sup>153</sup>. Bu düşünce değerlendirilerek, eserin oluşum aşamasında, sanatçının kendisine düşen kısmının en aza indirgenmesi durumu, sanatçının tasarlayarak veya düşünerek çaba göstermesi yerine kendisine otomatizm metodu

<sup>151</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.258

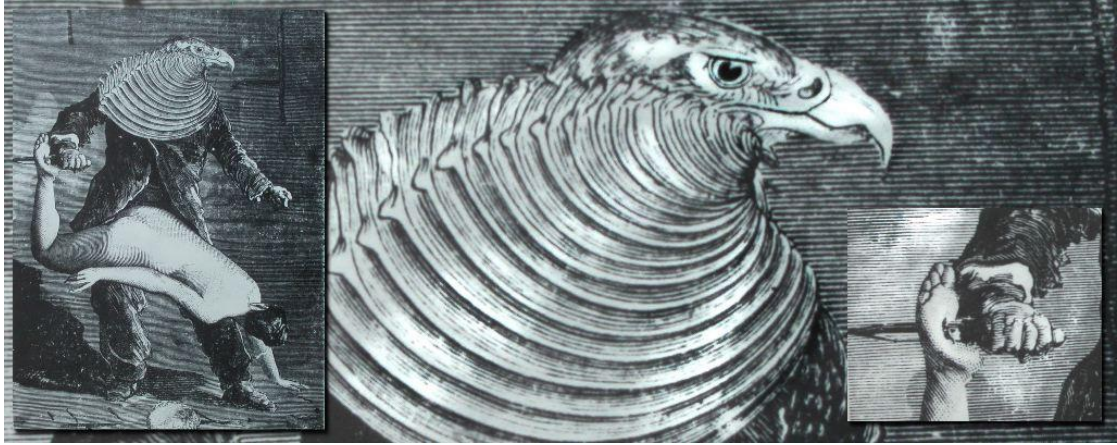
<sup>152</sup> Age, S.258

<sup>153</sup> Age, S.258

sayesinde şuuraltından gelen imgelemine serbest bırakma şansını tanınması olarak yorumlanabilir. Yani, sanatçının kendinden vermesi yerine, ‘çağrışımlardan kendisine geleni zihinsel bir çaba göstermeden alarak devam etmesi’ durumun söz konusu olduğu anlaşılır. Öyle ki, bu yaratım sürecinde, sanatı yapan kişinin faaliyet gösterdiği alanın hemen hemen yok denecek kadar az olduğu; sanatçının, şuurulu bilincini bastırıp ya da terk edip, bilinçaltının, kendisini sanatçıya ifade etmesine olanak sağladığı göz önünde bulundurularak düşünülebilir.

#### **4.7.3.Kesyap yöntemi**

Leroy’a göre, Ernst, kesyap çalışmalarında, tekniğin kendisine mümkün kıldığı imkânlar sayesinde, hedeflediği düşünceye ulaşma fırsatını kazanmıştır. Eserde bir araya getirilmiş olan elemanların ne denli keyfi ve aykırı olursa, şok etkisi ve şiirsellik özelliğinin de o kadar arttığı için, sanatçının, birbirine oldukça yabancı iki veya daha fazla öğeyi, bunlara yabancı olan daha aykırı bir elemanla tamamladığını belirtmiştir. Kendisinin 1919’da, değişik bağlamlara ait grafik öğelerin bir araya geldiklerinde yarattığı sanrı etkisini keşfetmiş olduğuna değinilerek, mağaza arşivlerinden rastgele alınmış küçük desenleri, anatomi çizimlerini ve baskı tekniğiyle elde edilmiş eski resimleri kolaj çalışmalarının temel malzemesi yaptığı düşünülmektedir. Ernst’e göre, kesyap yöntemiyle, görselliğin hüküm alanından çok daha ötelere ulaşılabilineceği belirtilir.



Şekil 23: Max Ernst 'Bir hayır haftası' 1891

Ernst, *Resmin Ötesinde* isimli deneme yazısında, kesyap yöntemi hakkında, kompozisyondaki aykırılığa ve yabancılığa dair olan düşüncelerini açıklarken, Sürrealizm'in sanatsal ve düşünsel gelişiminde, nesnelere harmanlama tekniğinin önemli olduğundan bahsetmiştir. Sanatçıya göre kolaj tekniği, sanatın bütün alanlarında akıldışı olanı araştırmaya imkân vermektedir.

S.Tyatlı'nın yorumuna göre, Max Ernst'in kesyap çalışmalarında hedeflediği şey, eseri oluşturan öğelerin arasındaki uyumun dengesini yıkarak, beklenmedik olan bir ilişki içine sokmaktır. Bu manada, otomatizm olgusunun, sanatçının herhangi bir niyet ya da düşüncesi olmadan gelişigüzel serpiştirdiği bu parçaların aralarında şans eseri beliren anlamda ortaya çıktığı ifade edilir. Tyatlı'ya göre Sürrealist yazının otomatizme değin olan gücü de aynı zamanda şiirsel bir kompozisyon olarak benimsenen kesyap'a dayanmaktadır. Gerçeküstücü resimlerle arasındaki tek farkın, bu çalışmanın imgeler yerine kelimelerle yapılmış olmasından kaynaklandığı belirtilir<sup>154</sup>. Aynı zamanda, Breton'un şiirlerinde olduğu kadar, otomatik yazılmış olan şiirlerin genelinde, eğretilme sanatının uygulandığı yeni bir yaklaşımla ortaya çıkartılmış yaratıcılık ve tanıtımın görüldüğü ifade edilmektedir<sup>155</sup>. Bu noktada bağlantı kurulabilecek iki olgudan biri, otomatik yazıyla resim arasındaki ilişki olarak düşünülürse, diğerinin, Breton'un belirttiği *Düşüncenin gerçek işleyişinin* rüyanın imgesel yapısıyla olan ilişkisi olduğu kanısına varılabilmektedir.

<sup>154</sup> S.Tyatlı, 2004, S.106

<sup>155</sup> S.Meitinger, 1991, S.290

‘Breton’un prensipleri üzerinde bir yargıya varılabilmesi için, onun metodunun öne sunduğu bütün öğelerin incelenmesi gerekmektedir. Rüya, rüyanın yansıması olan düzyazı, otomatizm, otomatik yazı ve ‘Düşüncenin gerçek işleyişi’ arasındaki ilişki ile bütün bunların şiirle olan bağının nasıl düşünülebileceğine, Breton, tek bir açıklama getirmektedir. Ona göre bütün bunlar ‘Düşüncenin üst gerçekliğini’ açıklamaktadır ve gerekli olarak şiirle bağdaştırılmaktadır.’<sup>156</sup>

C.Vigée’nin yaptığı açıklamaya göre; Rüya, dilin rolünü, onu aksesuar bir aracı haline getirene kadar daraltmıştır. Rüya görmekte olan kişinin çok meşgul bir insan olduğunu belirten Vigée, bu esnada rüyanın içsel ifadesinde büyük önemi olan ruhsal imgelerin baskı kurduğunu açıklamıştır. Bununla beraber, şiirin dile, rüyanın içerisindeki dinamik hayal gücü tarafından getirilmiş bir işlevsellik sunduğu, ayrıca şiirsel hissiyatın varlığını gizemselleştirdiği belirtmiştir. Vigée, okuyucu kişinin algılayışında ise, rüyanın imgesi ile rüyayı gören kişinin bir olduğunu açıklamıştır<sup>157</sup>.



Şekil 24: Max Ernst ‘Orman ve Güvercin’ 1927

<sup>156</sup> C. Vigée, 1960, S.144

<sup>157</sup> C. Vigée, Agm, S.146

Ernst'in sanatsal yaklaşımında başvurulan bir diğer yöntemin ise kazıma olduğu gözlemlenmiştir. Tacotac ismini verdiği bu çalışmalarında sanatçının, kaza eserinin doku etkilerini kullanarak ilerlemekte olduğu belirtilmiştir. Söz konusu tekniğin uygulanışı hakkında yapılan açıklamaya göre;

'ilk önce tuval yerleştirildikten sonra bu yüzey üzerine bir kat beyaz yağlı boya atılır ve uzun süre kuruması beklenir. Bunu üzerine ikinci bir kat boya daha atan sanatçı, bunu farklı renkte koyar. Atılan bu ikinci katın taze olması gerekli değildir. Eski boya artıklarını kullanabilir. Bu ve bunun gibi yüzeye katlar atarak ilerleyen sanatçı, her seferinde boyanın kurummasını beklemektedir ve bu işlemi istediği kadar tekrarlayabilir. Attığı son kat ta kuruyunca sanatçının gerçek çalışması başlar. Önceden kurumuş olan bu yağlıboya katmanlarını kazıyarak, kaza eseri dokular elde etmeye başlar. Bu etkiler, kullandığı aletin şekline göre değişebilmektedir.'<sup>158</sup>

Max Ernst'in, kullandığı teknikte ve malzemede kendisine herhangi bir sınır koymadığı, üzerinde çalıştığı yüzeyin tahta, bez veya herhangi başka bir malzeme olabileceği fakat girintileri ve çıkıntıları olan plakları tercih ettiği düşünülmektedir. Ernst'in eserleri hakkında, kendisinin başvurduğu, sürtme, kazıma, kesyap veya çıkartma resim tekniklerinin birini kullanarak ilerlemediği, aynı resimde birden çok tekniğe başvurarak otomatizmi tecrübe etmiş olduğu belirtilebilir.

#### **4.8.Sürrealist düşünce'de Salvador Dali'nin sıra dışı tutumu**

T. Treizse'nin belirttiği şekliyle<sup>159</sup>, otomatizm kavramı 1930'lu senelerde, Salvador Dali'nin '*paranoya eleştirisi*' metodunun etkisiyle şekillenmiştir. Bununla beraber, Minator dergisinde bulunan '*Sürrealist bakış açısından, paranoya görüngüsünün mekanizması üzerine yeni bildiriler*' isimli makalesi de bunda etkili olmuştur. Söz konusu makalede Salvador Dali, Sürrealist faaliyetin ötesine gidilmesinden bahsederken, pasifliği aktifliğe, organize edilmemiş olanı sistematik işleyişe, soyutu somutluğa dönüştürerek, Gerçeküstücülüğün '*çocuksu hastalığını*' iyileştirme niyetinde

<sup>158</sup> <http://gilbert-arts.blogspot.com/2006/06/max-ernst-le-feu-follet.html>

<sup>159</sup> L.Jenny, T. Trezise, 1989, S.105

olduğunu açıklamıştır. Bununla beraber, Salvador Dali'nin, Sürrealizm akımındaki otomatizm anlayışında köklü değişikliklere neden olduğu ve bu kavrama değin bir 'uyanıklığı' ortaya çıkardığı ifade edilmiştir. Ayrıca, bu uyanıklığın, doğasından ötürü söz sanatına dair olduğu ve otomatik yazı tekniğinin kendisini mitolojiye değin bir ifade tarzının içine kapattığı açıklanır. Söz konusu mitolojik ifadenin, 1935 senesinde, politik ve seksüel imgeleri etkilemekle beraber, Gerçeküstücülük akımındaki otomatizm anlayışına da yansımış olduğu düşünülmektedir.

#### 4.8.1.Eleştirisel paranoya metodu

Bu akımın ortaya çıkışında kendisini gösteren Salvador Dali, otomatizm kavramını kullanmayıp, *Paranoya eleştirisi* metodunu açıklamıştır. Sözü edilen yöntemin, Dali'de *irrasyonelin soruşturulması* çerçevesi içinde yer aldığı, Dali'in, Paranoya kritik metodunu Jacques Lacan'ın paranoya üzerine yazdığı doktora tezinden yola çıkarak geliştirdiği belirtilir. Dali'ye göre paranoya'nın, sistematik bir yapısı olan deliliğin yorumu olduğuna dikkat çekilerek, öte yandan paranoya eleştirisinin, kendiliğinden gelen deliliğin ve kontrolsüzlüğün yorumuna dair olan bir yöntem olduğu ifade edilmiştir<sup>160</sup>. Bu açıklaması değerlendirilerek, Dali'nin yaklaşımının, otomatizm metodu ile olan bağlantısı anlaşılmaktadır. Öyle ki, Sürrealist sanatta sembollerin önemi üzerinde duran Dali'nin, bunun evrensel olduğunu belirterek, bilinçaltının kendisini ifade ettiği bir iletişim aracı olduğunu açıkladığı gözlemlenmektedir;

“Şuuraltının sembolik dili, gerçek bir evrensel iletişim aracı olma özelliğine sahiptir. Aynı şekilde, cinsel içgüdüler, ölüm hissiyatı, uzayın gizeminin fiziksel kavramı gibi hayati olgularla konuşmaktadır. Bu hayati olguların, her insanın içinde evrensel yankıları vardır. Estetik olmayan bir resmi anlayabilmek için, kültürel ve entelektüel yönden hazır olma gerekliliği vardır. Sürrealizm için gerekli olan tek şey ise, insanın algısal ve sezgisel bakımdan gelişmiş olmasıdır”<sup>161</sup>

<sup>160</sup> S.Dali, 1935, S.11

<sup>161</sup> D.A.Gordon, Agm, S.238

Dali, *Görünen Kadın* isimli eserde, ruhun paranoyaklığa değin faal durumları sayesinde (Kesintisiz gelen otomatizm metoduyla ve diğer pasif durumlarla) imgesel belirsizliğin sistematik hale getirilebileceğini, böylece dünyanın gerçekliğini yadsımanın mümkün olacağını belirtir. Bu metotla elde edilen eser için, figüratif ifadenin, teorik ve pratik olarak çoğaltılabileceği ve her şeyin sanatçının paranoyaklığa değin kapasitesine bağlı olduğunu da ifade etmektedir. Salvador Dali, 1935 senesindeki *Usdışının fethi* isimli yazısında, eleştirel paranoya yöntemini şu şekilde dile getirmiştir;

“Resim alanında bütün hedefim, mantıksal algılamanın ya da ussal düşüncenin sınırları dışında kalan, dolayısıyla mantıkla, usla açıklanamayacak imgeleri inanılmaz bir kesinlikle, tüm ayrıntılarıyla somutlaştırmaktır. Eleştirel paranoya yöntemi, usdışı olguların gerçekle ilişkilendirilmesini eleştirel – açıklamacı yolla yapmayı temel alır.”<sup>162</sup>

Salvador Dali'nin eleştirel paranoya yönteminin bir sonucu olarak, 1943 – 50'li dönemdeki tüm yapıtları, yakından izlediği modern metafiziğin ve bilimsel buluşların etkisini taşımaktadır. Leroy, bu süreci, ‘*Sanrılar*’ ve ‘*Bilimsel önsezilerin*’ dönemi olarak belirtmiştir<sup>163</sup>. Bununla beraber, aynı dönem içerisinde, Sigmund Freud, Salvador Dali ile yaptığı görüşmede, Dali'ye, yaptığı klasik tablolarla bilinçaltının varlığını aradığını, Gerçeküstücü eserlerde ise, bilince dair olanı gözlemlediğini ifade etmiştir<sup>164</sup>.

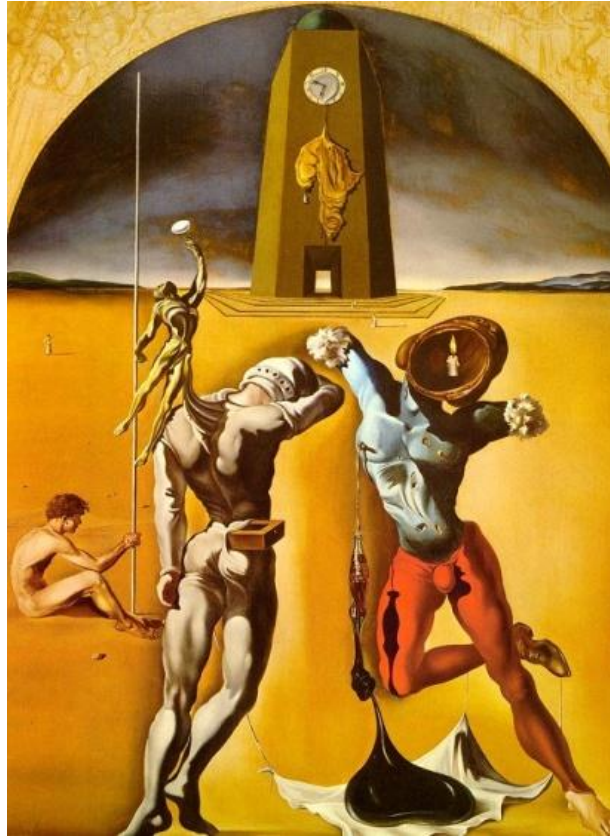
---

<sup>162</sup> C.K.Leroy, Age, S.66

<sup>163</sup> Age, S.72

<sup>164</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.369





Şekil 25: Salvador Dali 'Amerika'nın şiiri' 1943

Leroy, Dali'nin Amerika'nın şiiri isimli eseri hakkında, bunun eleştirisel paranoya yönteminin bir tür görsel açıklaması olduğunu düşündüğünü belirtir. Bu resmin, Dali için *Yeni Dünya'nın* keşfinin bir temsili olduğuna dikkat çekilerek eserde, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşadığı Yeni Dünya'nın izlenimleriyle, ülküleştirilmiş çocukluk anılarının iç içe girdiği düşünülmektedir. Leroy, Salvador Dali'nin kendisine yabancı olan, hiç görmediği mekânları betimlemek için kendi anılarına başvurduğunu belirtmiştir. Bu eserde, sonsuzluğa kadar uzanan bir kum şeridinin devamında bir kadın silüetinin belirdiği ve resmin önünde bulunan iki erkek figürünün, Amerikan futbolunun ne denli şiddetli bir spor olduğunu sergilemekte olduğu gözlemlenmektedir. Sağdaki figürün, beyaz adamı simgelediği ve parçalanmış bir mankeni andırdığı, içi doldurulmuş vücudu ve boş kafasıyla, toprağa siyah bir sıvı akıtan kola şişesini düşündürdüğü belirtilir. Soldaki siyah adamın ise yeni bir peygamber gibi algılandığı ifade edilmiştir. Leroy'a göre bu siyah adam, gelecek dünyanın yumurtasını işaret parmağının üzerinde taşıyan geleceğin insanını doğurmaktadır. Bu eserin, ahlaksal öğelerle dolu olduğu ve

Dali'ye göre, büyük savaşları haber veren resimlerle beraber değerlendirilmesi gerektiği kanısına varılmıştır. Savaş sonrasında, siyah - beyaz çatışmasının büyük bir sorun konumuna geldiği ve eserde aynı zamanda, Afrika'nın düşüşünün, geri plandaki mozole kulesinden erimiş gibi sarkan harita aracılığıyla belirtildiğine değinilerek Coca-cola şişesinin, sezgisel bir öge olarak yerini aldığı açıklanmıştır<sup>165</sup>.

Tıpkı otomatik yazı tekniğinde olduğu gibi, Dali'nin eserlerinin de düşüncenin bilinçaltına dair olan işleyişini ifade ettiği, ayrıca geçmişte bu tekniği farklı bir şekilde dile getiren De Vinci gibi, Salvador Dali'nin de, Heraclitus'un alıntısına yöneldiği belirtilmiştir;

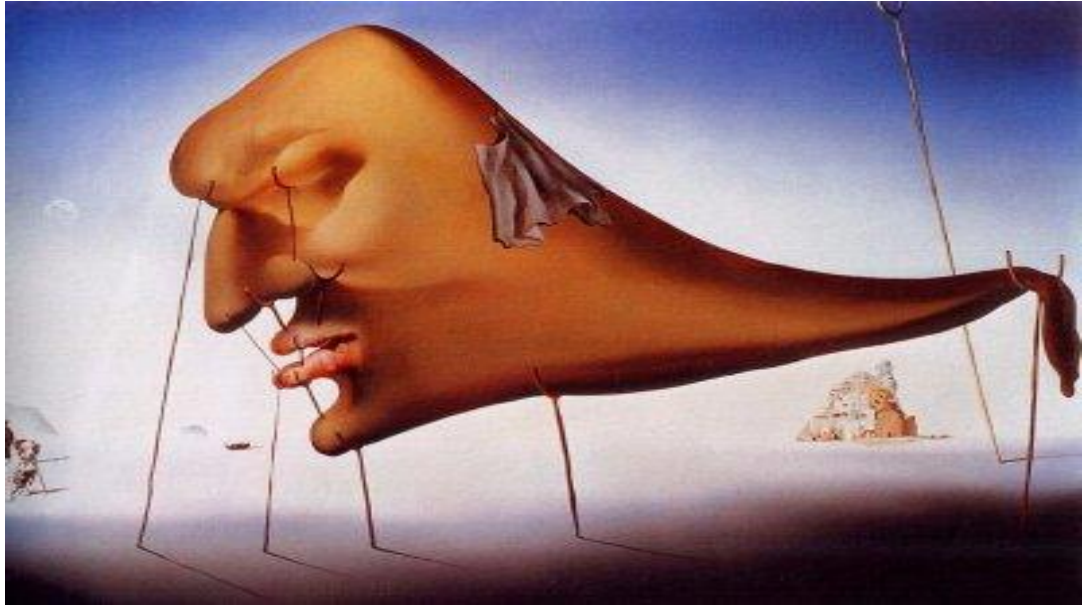
“Dali, İ.Ö. altıncı yüzyılda yaşamış olan Efesli ünlü doğa filozofu Herakleitos'un ‘Doğa, kendisini gizlemeyi sever’ özdeyişinden hareketle doğadaki gizemi, hareketsiz duran kayaların karmaşık biçimlerini gözlemleri sırasında, kendi algısallığının imgeleminde keşfeder. Yani Neret'nin belirttiği şekliyle, Salvador Dali, ‘doğada kendi kayalarını görür’. Neret, Salvador Dali'nin paranoya-kritik metodunun açılımının da burada fark edildiğini belirtmiştir. Ona göre Dali, kendisini, ‘uykuya’ bırakmıştır.”<sup>166</sup>

Néret'in bu ifadesinde, Dali'nin *uyku* isimli eseri de örnek alınarak ‘*doğada kendi kayalarını görür*’ ifadesi değerlendirilecek olunursa, doğadan algıladığı gerçekliğin, onun kendi şuurlarında daha farklı oluştuğu ve eserlerine de bunu yansıttığı anlaşılır. Dolayısıyla, otomatik yaklaşımın burada belli olduğu gözlemlenebilir. Yani sanatçının, kendi bilinçaltıyla gerçeklik arasındaki köprüyü eserlerinde ifade ettiği düşünülebilir.

---

<sup>165</sup> C.K.Leroy, Age, S.70

<sup>166</sup> G.Néret, 2002, S.46



Şekil 26: Salvador Dali 'Uyku' 1937

'Surrealizm, şuuraltındaki çağrışımlarımıza hükmeden hadiseler sırasını keşfetmiştir ki, bu, ruh âleminin gerçek ifadesine giden yolu gösteriyordu'<sup>167</sup> F.Weyers'a göre, Salvador Dali'nin paranoya kritik metodu, var olan objeler ve imgelerde, yanılsamalar aracılığıyla yeni motiflerin keşfedilmesini ve bunların yağlıboya resme aktarılarak görünür kılınmasını sağlamıştır. Weyers, paranoya'nın, Salvador Dali tarafından bir hastalık olarak değil, yaratıcılığı tetikleyen bir dinamizm olarak algılanmış olduğunu, bu tekniğe başvurulmuş gerçekleştirilmiş olan eserlere bulmaca resim ismini verdiğini açıklamıştır. Söz konusu metodun tamamıyla yeni olmadığını belirterek, başka sanatçıların da, bulutların belirsiz biçimlerinden, leke veya kayalardan esinlenerek bunların üstünde bir veya daha çok figür algılayabildiklerini açıklamıştır. Dali'nin metodunun, gerçekliğin detaylı bir tasvirini vermeye çalışmadığını, fakat deliliğe dair bir sanatsal yaklaşım tarafından algılayışı zenginleştirdiğini belirtir. Bununla beraber, Dali'nin algısal yanılsamalardan yola çıkarak oluşturduğu resimlerin, diğer Surrealist sanatçıların serbest çağırışım tekniğini kullanarak tecrübe ettikleri otomatik yazı tekniğiyle uyuşmadığını açıklar<sup>168</sup>. Buna rağmen, Salvador Dali'nin Breton ile aynı amacı taşıdığı noktalar da bulunmaktadır. J.H. Matthews'a göre, Dali, sanatının zirveye

<sup>167</sup> A.Turan, Age, S.139

<sup>168</sup> F. Weyers, 2000, S.42

ulaştığı dönemde, amacının *'karışıklığın, karmaşanın sistematik hale getirilmesi ve gerçekliğin dünyasını gözden düşürebilmeye katkıda bulunmak'* olduğunu belirtmiştir<sup>169</sup>. Buradan yola çıkarak, Dali'nin sanatsal yaklaşımının, Sürrealist grubun diğer üyelerininkiyle tamamen ayrı durumda bulunduğu düşünülemez.

#### 4.8.2.İstençdışı heykeller

Dali'nin eleştirisel paranoya yönteminin, özellikle Sürrealist objeler alanında önemli sonuçlar veren yeni açılımlara öncülük ettiği, bu yöntemin, gündelik olanın gizemselleştirilmesine önemli bir katkı sağladığı belirtilir. Breton'a göre, paranoyak kişinin gördüğü objenin kesintisiz değişimi, ona dış dünyadan algıladığı görüntüleri dengesiz ve geçici olarak değerlendirme olanağı vermiştir. Bununla beraber, paranoyağın, kendi algılayışının gerçekliğini başkalarına inandırma gücüne sahip olduğuna ve bu gücün, Salvador Dali'nin sanatında *'somut akıl dışılığa sahip çok zarif imgelerin, tamamıyla elde yapılmış üç boyutlu renkli fotoğrafları'* olarak ifade edildiğine değinilmiştir. Néret, fotoğraf sanatçısı Brassali'nin, Dali'nin çevresindeki dünyayı gözlemlemede ve onu çarpıtmada kendine has yolları olduğuna dikkati çekerek, Dali'nin, gerçekliğe gizemli ve henüz keşfedilmemiş yollardan baktığını açıklamıştır. Dali'ye göre eleştirisel paranoya metodunda, basit nesnelere olan otobüs biletleri, avuçta yuvarlanıp buruşturulmuş yeraltı treni biletleri, sabun ya da pamuk parçaları ve benzeri nesnelere, istençdışı heykeller olarak var olurlar<sup>170</sup>.

<sup>169</sup> J.H. Matthews, Agm, S.143

<sup>170</sup> G.Néret, Age, S.19



Şekil 27: Gyula Halazs Brassai 'İstençdışı Heykel' 1933

Salvador Daliyle beraber çalışmış olan önemli bir sanatçının da G.H.Brassai olduğu gözlemlenmiştir. Sanatçının, gerçekleştirdiği fotoğraf dizileriyle, hem tema hem de genel hava olarak Sürrealizm'in yakınında yer almış olduğuna değinilerek, Sürrealist sanatçılarla iş yapmasının 1930'lu yıllarda başladığı, aynı zamanda, André Breton'un Minotaure isimli dergisindeki metinlerin de Brassai'nin resimleriyle beraber sunulduğu açıklanmıştır. Bu resimlerin arasında önemli bir yeri bulunan '*otomatik yazmayla üretilmiş görüntü*' adlı eserin, Brassai'nin soyut çalışmalarından birisi olduğu belirtilmiştir.<sup>171</sup>

<sup>171</sup> G.Néret, Age, S.25-35



Şekil 28: G. H. Brassai ‘Otomatik yazmayla üretilmiş görüntü’ 1932 civarları

Söz konusu resimde, koyu bir fon üzerinde örümcek ağını andıran bir görüntünün bulunduğu, ayrıca aynı eserin, bir şimşek ya da bir bitki olarak ta yorumlanabileceğine değinilmiş, bu figürün ince dallarının, çevresinde çatallanıp çoğalmakta olduğu gözlemlenmiştir. Resmin yapılış aşamasında, her türlü denetim süreci terk edilmiş olsa da, bu eserin, insan eliyle yapıldığı iddia edilemeyecek kadar karışık fakat bir o kadar da düzenli görüldüğü belirtilir. Eserde gözlemlenebilecek diğer ilginç olgu, doğal bir görüngünün, Gerçeküstücü düşüncenin merkezindeki akıl dışılık, sıra dışılık ve kontrolsüzlük kavramlarını da içeren bir imgeye çevrilmiş oluşudur. Brassai ile Dali’nin istençdışı heykeller ismini verdikleri bir dizi eserde ele aldıkları düşüncenin de bunun aynısı olduğu fark edilir. Konularının yırtılıp atılmış biletler, öylesine buruşturulmuş kâğıt parçaları gibi kontrolsüz bir şekilde elde oynanmış nesnelere olduğundan bahsedilmektedir. Bununla beraber, buradaki ana düşüncede, geçirdikleri bilinçaltına dair sürecin onlara, kendilerine özgü bir ruh ve

yaşamı yüklediğinin kanısına varılmıştır. Öte yandan, fotoğraflarda bu izlenimi verebilmek için kullanılan ışığın, sıradan nesnelere derin bir gizem ve belirsizlik havası kazandırmış olduğu açıklanır<sup>172</sup>.

#### 4.8.3.Simgesel işleyişli nesnelere

Leroy, Akımdaki diğer sanatçılar gibi, Sigmund Freud'den esinlenen Dali'nin eserlerinde cinselliğin önemli bir yeri bulunduğunu ve cinsel organların sembolik işlevlerini inceleyen sanatçının, çalışmalarında bunu şuuraltına yönlendirdiğini ifade eder. Dali'nin, bu organların görülmediği varsayılan gerçeküstücü eserler yaptığı ve imgenin içerisine cinsel organlardan birden fazla yerleştirdiği gözlemlenmektedir. Fakat zamanında insanların bunu fark etmediklerine dikkat çekilerek Gerçeküstücü bir nesne tanıtıldığında, o nesnenin, cinsel organın simgesel işlevini gördüğü belirtilir. Bu sayede Dali'nin, diğer Sürrealistlerin saf ve edilgen bilinçdışı yöntemlerinin karşısına, kendisinin eleştirisel paranoya yöntemiyle geliştirdiği çözümlenmeleri koymuş olduğu ifade edilmiştir. Bununla beraber, Dali'nin çağdaş yaklaşımının, söz konusu nesnelere ilkel objelere tapınmaya varan merakı denetim altında tutabilmek için yarattığı açıklanmıştır. Leroy'a göre Dali, cinsel işlevselliği olan bu nesnelere, Gerçeküstücülerin "*Paranoyak Akdenizli ikiyüzlülüğünü*" eleştirmek için yaparak onların ahlaki yönleriyle dalga geçmiştir.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> G.Néret, Age, S.30

<sup>173</sup> C.K.Leroy, Age, S.57



Şekil 29: Salvador Dali 'İstakoz Telefon / Afrodisyak Telefon' 1936

Salvador Dali'nin yarattığı eserlerinin arasında objelerin yeri ve öneminin daha farklı olduğuna dikkat çekilerek, söz konusu nesnelere yönelik uyanan bu ilginin, Sürrealistlerin şuuraltını irdelemekte kullandıkları kafa karıştırıcı ve dolambaçlı bir yöntemle yakından ilişkili olduğuna değinilmiştir. *Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde* dergisinin Aralık 1931 sayısında Dali'nin, *anlamsız ama şiirsel* bir sınıflandırma sistemiyle sunulan bir dizi çizim yayınlamış olduğu, burada, nesnelere 'simgesel işleyişli nesne' (Kaynağı kendinden), 'dönüştürülmüş nesne' (Kaynağı duygusal) ve 'izdüşümsel nesne' (Kaynağı düşsel) olarak sınıflara ayırdığı açıklanmıştır. Birinci sınıfı, Dali'nin;

"Kendini, makinelerle gerçekleştirilen işlere en az bulaştıran ve temelinde bilinçaltı davranışlar sonucu ortaya çıkan hayal ve imgeleri barındıran nesnelere. Bu bilinçaltı davranışlar ki tadına doyum olmaz, sansürün ve baskının bize yumurtladığı sahte kuramları ortaya çıkarır. Hangi durumda olursa olsun, bu davranışlar çözümlendiğinde, belirgin fantezilere ve tutkulara karşılık gelir"<sup>174</sup>

Şeklinde tanımlamış olduğu ifade edilmiştir.

<sup>174</sup> G. Néret, Age, S.20





Şekil 30: Salvador Dali 'Afrodizyak ceket' 1936

Néret'ye göre, Salvador Dali'nin, '*Simgesel işlevi olan gerçeküstü nesnelere*', Gerçeküstücülerin geleneksel istençdışı yazma yöntemlerine ve düş anlatımlarına karşı durmaktadır. '*Afrodizyak yemek ceketi*' ismini verdiği eserin, Dali için bir düşünme makinesi olduğunu belirten Néret, Dali'nin bu ceket için söylediklerini şu şekilde aktarmıştır;

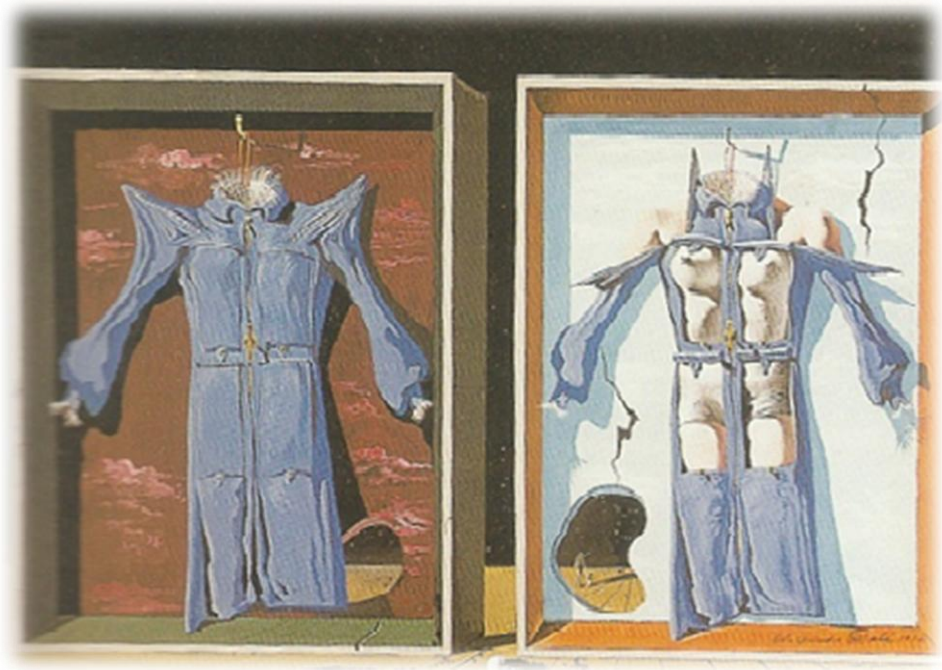
“Bu, hafif bir afrodisyak olan nane likörüyle dolu likör bardaklarıyla kaplı bir gece ceketidir. Bardakların insan biçimine dair konumuna bağlı olarak, ceket üzerinde aritmetik işlemler yapılabileceği gibi, eleştirel paranoyak sayı oyunları da oynanabilir. Ermiş Sebastian söylencesi de aynı özellikleri taşır; Çarmıhtayken vücuduna saplanan okların sayısı ve konumuyla bağlantılı nesnel ve ölçülebilir bir acı söz konusudur. Dolayısıyla, ermiş Sebastian’ın çektiği acı değerlendirilebilir”<sup>175</sup>

Bu açıklamadan, kutsal bir din adamının çektiği acı ile rüküş bir zenginin kişisel zevkleri arasındaki zıtlıktan ortaya çıkan bir şok etkisinin değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, aynı durumun, Ernst’in kesyaplarında ve Gerçeküstücü şiirlerde de gözlemlendiği fark edilir. Dali’nin yaptığı tanıma göre, okların yerini hafif bir afrodisyak olduğu söylenen nane likörü dolu likör bardaklarının aldığı bu ‘*Ermiş Sebastian Ceket*’ yalnızca gece çok geç saatlerde çıkılacak belirli gezintilerde ya da bardaktaki içkiyi dökmek için, yavaş giden güçlü arabalarda giyilebilecek bir elbisedir. Ayrıca bu giysinin, bütünüyle gereksiz olan ve yalnızca çok zengin, kendini beğenmişler için tasarlanmış bir ceket olduğu belirtilir. Dali, diğer bir eseri olan *Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri* için; ‘*Bu giysinin bir tür ten, bir zarf, giderek zırh ya da bir pencere olduğunu herkes fark edemez; fermuarıyla birlikte sunulur, anahtarın çevrilmesiyle ardına dek açılabilir*’ demiştir.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> G.Néret, Age, S.42

<sup>176</sup> Age, S.42 - 44



Şekil 31: Salvador Dalí 'Gövdenin Gece ve Gündüz Giysileri' 1936

Dalı'ye göre, sözü edilen kıyafet, giyenlerin kış sporları yaparken güneşlenmesi ya da cinsel oyunları için kullanılırdır. Dalı'nın tasarladığı bu giysinin de diğer giysiler gibi erotik olduğu ifade edilebilir. Kendisi, erotizmin hep çirkin, estetiğin hep kutsal, ölümün ise hep güzel olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>177</sup>

<sup>177</sup> G.Néret, Age, S.42 – 43

#### 4.8.4. Gerçeküstücü sinemanın rüyasal niteliği

Salvador Dali'nin '*Bir Endülüs Köpeği*' ismini taşıyan filminin, Gerçeküstücülerin uyguladığı otomatik yazı, ya da diğer adıyla '*İstençdışı yazma*' metoduyla çekildiği açıklanmıştır. Söz konusu filmde, Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin, rüyasal çağrışımlarından algıladıkları görüntüleri ardı ardına sıraladıkları belirtilir.



Şekil 32: Salvador Dali, Luis Bunuel '*Bir Endülüs Köpeği*' 1929

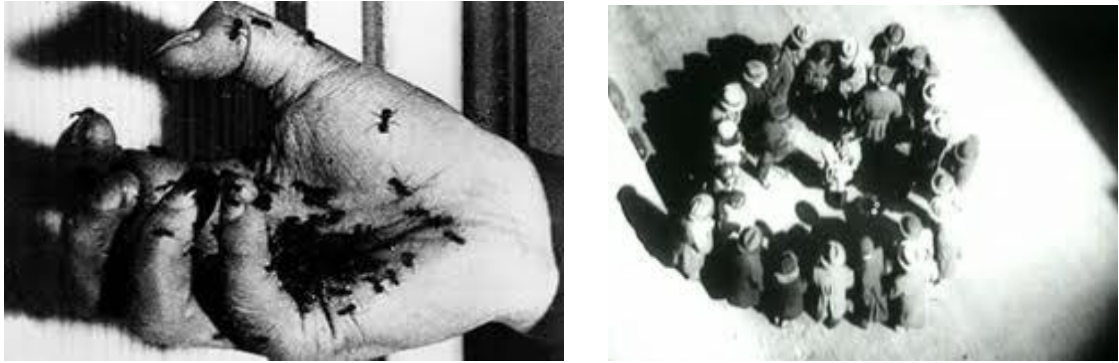
Endülüs Köpeğinin yapım aşamasında Bunuel'in, önünden bulut geçen bir ay'ın görüntüsünden usturayla boydan boya yarılan bir göz imgesi oluşturduğuna değinilerek, Salvador Dali'nin, rüyasal imgeleminden aktardığı olguların, üzerinde karınca kaynaşan bir el ile bir süre önce resmini yaptığı eşek leşi olduğu belirtilir. Bu iki sanatçının, filmin yapımında uydukları başlıca prensip, akılcı, psikolojik ve kültürel bağları olabilecek hiçbir imge ya da düşünceyi kullanmamaktır. Dolayısıyla, rastgele tanıtılan imgeler, hiçbir nedenselliğe bağlı olunmadan ve sadece etki yaratabilecekleri göz önünde bulundurularak, akıldışı yoldan seçilmişlerdir. Bununla beraber, bu eserin; '*Hazırcevap, şık ve yüksek zevk sahibi Paris'in kalbine bir hançer gibi dalmak*' ve Gerçeküstücülere tüm kapıları açabilmek amacıyla çekildiği ifade edilmektedir.<sup>178</sup>

Kermabon'a göre Endülüs Köpeği'nin başlıca özelliği, filmin çekiminde başvurulmuş olan otomatizm tekniğidir. Bununla beraber, L. Bunuel'in ifadesinden, sanatçıların Freud'un serbest çağrışımını anımsatan bir yola başvurmuş oldukları anlaşılmaktadır;

<sup>178</sup> G.Néret, Age, S.16

“Bizler, zihnimize ilk gelen imgeleri karşılayarak çalışıyorduk ve kendimizi eğitim ve kültürle ilgili gelen bütün düşüncelerden soyutluyorduk. Bu imgelerin bizi hazırlıksız yakalayıp şaşırtması ve bizim tarafımızdan itirazsız kabul edilmesi gerekiyordu”<sup>179</sup>

Bunuel’in bu düşünceleri değerlendirilecek olunursa, şuuraltında bastırılmış olan olguların, sanatsal ifadede yüzeye çıkartılmasıyla bir tür şok etkisi yaratmasının beklendiği anlaşılır. Söz konusu durumun, gerçeklikten kaçarak akılcı olmayana yöneliş olarak yorumlanabileceği de öne sürülebilir.

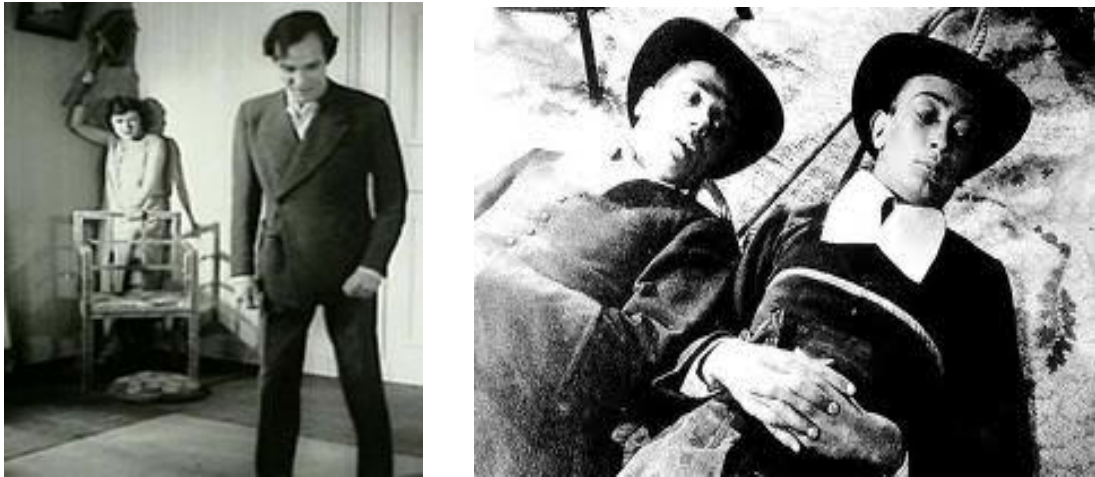


Şekil 33: Salvador Dali, Luis Bunuel, ‘Bir Endülüs Köpeği’ 1929

Filmde öne çıkan olgulara değinilirken; cinsellik ve sapkınlık, dini kültür, küfür’e eğilim, mizah ve alay, rüyasallık, yersizliğin ve uygunsuzluğun etkisi örnek olarak verilmiştir. Endülüs köpeğinin çekiminde Dali’nin, Bunuel ile çalışmış olmasına rağmen ikisinin amaçlarının birbirinden farklı olduğu belirtilir; Ado Kyrou, Dali için sanatsal ifadenin, rüya ile gerçekliği kaynaştırdığı alanı kavramanın önemli olduğuna dikkati çekerken, Bunuel’in amacının burjuvaları şaşırtmak olduğunu ifade etmiştir. Bununla beraber, filmin öne çıkan başka bir özelliği ise, çekim aşamasında iki sanatçının hayal gücünün iletişim içinde olmasıdır. Öyle ki, Dali ve Bunuel’in, film çekilirken gülüt veya şakaları tercih etmelerinin yan ısıra, akıllarına rastgele gelen nesnelere seçerek herhangi bir anlam taşıyan her şeyi reddettikleri gözlemlenmiştir.

<sup>179</sup> <http://www.cinespagne.com/PDF/unChienAndalou.pdf>

Kyrou, bu filmi anlamının, onun içerisinde saklı olan bir manayı keşfetmek ya da deşifre etmekle alakası olmadığını belirtir. Fakat yapılaşdırılma sürecindeki işlevinin bir rüya ile bağdaştırılarak Psikanalitik bir bakış açısıyla ele alınması gerektiği kanısındadır. Bununla beraber, Kermabon, eserdeki bilinçaltına değin olan unsurun, sanatçılardan birinin ya da diğlerinin yaşamöyküsüne dayandığını ifade etmiştir.<sup>180</sup>



Şekil 34: Salvador Dali, Luis Bunuel, 'Bir Endülüs Köpeği' 1929

Salvador Dali'nin, kendi içindeki ölü erkek kardeşi ortadan kaldırmak için dâhice düşünmesi gerektiğine değinilirken, bu yaşamöyküsel ögenin, filmde başrolü oynayan kişinin kendi kopyasını öldürdüğü sahneyle bağdaştırılabileceği açıklanmıştır. Kermabon, sahnelerin birbirine yabancı kaldığı bu eser hakkında yapılacak araştırmaların filmi aydınlatmaktan çok insanları kendilerine yönlendirerek iç dünyalarını görmesini sağlayacağını belirtir. Kendisi, giriş bölümündeki ilk sahnenin, bir aşk hikâyesini canlandıran öğeleri (erkek, kadın, balkon, ay) içerdiğine değinerek, kayboluşların, belirmelerin, mekân içinde hareket olgusunun, korku, arzu gibi duyguları da işin içine katarak filmi süslediğini ifade eder. İlk sahnelerde yer alan kesilen göz, sahnenin çekiminde bitişiklik mantığına dayansa da (ayın önünden geçen bulut gözü kesen usturayla ilintilendirilmiştir), seyirciyi başka bir dünyaya iterek, insanda büyük

<sup>180</sup> Agm

bir çok etkisi yaratmaktadır. Eserdeki yabancılığın, sahneleri oluşturan öğelerin uyumsuzluğundan (Gizemli kutu, kesik el, piyano üzerindeki bir eşek, vs.) geldiğinin düşünülebileceği fakat bunun daha çok, dilsel bir imgeleme dayandığı belirtilmiştir. Buna örnek olarak ‘*Elleri karınca kaynamak*’ deyimine dikkat çekilirken, filmde, dilde kalıplaşmış olan birtakım ifadelere gönderme yapılıyor olmasının, eseri diğerlerinden ayırmakta olduğu kanısına varılmıştır.<sup>181</sup>



Şekil 35: Salvador Dali, Luis Bunuel, ‘Bir Endülüs Köpeği’ 1929

Bunun daha farklı bir örneği de kapı zilini çalan adamın, zile basmak yerine, seslendirmeyi, salladığı likör karıştırıcısı ile yaparak, zilin yerine kokteyl’i koyuşunda belli olmaktadır. Bununla beraber, İngilizce de cock-tail’in, cinsel organları temsil eden iki kelimedenden oluştuğuna ve birbiri üstüne düşen görüntülerde, başroldeki kişinin elinde kaynaşan karıncaların imgesinin yerini denizkestanesinin aldığına dikkat çekilir. Bu filmde, Fransızca’da karınca anlamına gelen ‘*fourmil*’ in yerini, aralarında ses benzeşmesi olan denizkestanesi ‘*Oursin*’ olarak, sahnenin devamında ‘*kaynaşan bir kalabalığın*’ görüntüsüne bırakmış olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu sahnede, yol

<sup>181</sup> Agm

üzerine terk edilmiş kesik bir eli, değnekle kurcalamakta olan kişinin etrafında toplanmış olan insanların, bir önceki sahnede görünen elin içindeki deliğin etrafında kaynaşmakta olan karıncalarla ilişkilendirilmiş oldukları belirtilir. Bu noktada yine sesteş sözcüklerin gözlemlendiğinden bahsedilirken, Fransızcada dolup taşmak anlamına gelen *Fourmiller*'in, karınca'ya eş düşen 'Fourmil' kelimesiyle ilişki içerisinde bulunuşu örnek olarak verilmiştir. *Endülüs Köpeği*'nin diğer bir ilginç yanının da, şok edici olayların karşısında insanların takındıkları sıradan tavırlar olduğu düşünülmektedir. Avant-garde sanatın klasik mekânlarında gerçekleştirilmiş ve soyut olan ürünlerine zıt olarak, bu eserin, duygularını ifade eden, birbirini takip eden, dokunan ve izleyen karakterleri olduğu belirtilir. Ayrıca, farklı şeylerin birbiriyle uyumlu gözükmediği bu oyunda kurgulanan dünyadaki olguların kalıcı ve dengeli olmadıkları kanısına varılmıştır. Filmin bir sahnesinde, kadının göğüslerinin yerini kalçaların aldığını, adamın koltuk altının ise kasık kemiğine benzetilerek gösterildiğine dikkat çekilerek, zaman ve mekân kavramlarının bütün kontrol çizgilerinden bağımsız olduğu belirtilir. Olayların geçtiği mekânların kısıtlı olduğuna değinilirken, filmin Prolog kısmının bir odanın içi ile balkon arasında geçtiği, Epilog'un, plajda oynandığı, ayrıca filmin uzun süren ana kısmının ise bir apartmanla sokak arasında çevrilmiş olduğu açıklanmıştır. Odalarda geçen sahnelerde, kişilerin birinden diğerine geçerken, kendilerini hep aynı mekânda buldukları üzerine dikkat çekilerek, bu olgunun bütün olanakların bittiği yeri simgelediği kanısına varılmıştır. Geçmiş hatırlatan farklı nesnelere, bir belirsizlik içerisinde göründüklerine değinilir. Bununla beraber, bu sahnelerde gözlemlenen odanın şehre olduğu kadar denize de bitişik olduğu, ayrıca film çekilen mekândaki bu akıl dışılığının, rüyasal olarak nitelendirildiği Kermabon tarafından açıklanmaktadır. Bakışların ve hareketlerin bağıntılarının, çekimlerin zincirlemesine bir dinamik katmakta olduğu fakat yakından incelenince bu ilişkilerin yanıltıcı gözükmediği anlaşılmaktadır. Söz konusu ilişkileri aydınlatılabilmek için örnek verilecek olunursa; kadının kaçtığı sahnede, adamın kolunun sıkıştığı kapının açılıp kapanma yönünün kendi tarafına doğru olduğu için sadece onun kapıyı itirmesiyle gerçekleşebileceği, dolayısıyla bu kişinin kendi kendisinin elini sıkıştırmakla meşgul olduğu fark edilir. Kapının diğer tarafında ise, adamın elini sıkıştırmaya çalışan kadının bulunduğu pozisyona dikkatlice bakılırsa, bu sefer kapının onun tarafına doğru açık olduğunun gözlemlenebilir.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Agm





Şekil 36: Salvador Dali, Luis Bunuel, 'Bir Endülüs Köpeği' 1929

Dolayısıyla bu sahnede, birbirine zıt olan iki mantığın karşılaşmasından beliren bir alaya almanın söz konusu olduğu aşikârdır. Örnek olarak alınabilececek diğer bir sahte ilişkinin, başroldeki kişinin kopyası olan adamın, eşyaları balkondan dışarıya fırlattığı mekânda olduğu gözlemlenmiştir. Öyle ki, odanın içerisinden balkon tarafına doğru bakıldığında, dışarıda gece olduğu fark edilmektedir, buna rağmen, ardından gelen sahnede çekilmiş olan dış mekânın aydınlık olduğu görülür. Bu durumda, eserin ayrıcalığının sadece gizemli sahnelerden değil, ilişkilerdeki gariplik ve zıtlıklardan da kaynaklandığı, ayrıca *Endülüs Köpeği*'nin, bir tür sinema yanılsaması olduğu belirtilir. Öyküsel bir film olarak, ilişkilerin mekanikliğinin, filmin dinamikliğine seyircinin bakışlarını bir çekimden diğerine yönlendirerek katkıda bulunmasına rağmen, bu devamlılığa birtakım yanılsamaları kullanarak karşı gelindiği ifade edilmiştir. Aynı bağıntının, sık görülen nesnelere ve motiflerle de beslenmekte olduğuna dikkat

çekilirken, bisikletteki adamın boynuna asılı olan çizgili kutunun gizem yaratmaktan başka bir amaç için var olmadığı, Kerambon tarafından belirtilmiştir.<sup>183</sup>

Bu bilgilerden yola çıkılarak, *Endülüs Köpeği*'nin, gerçek dünyadaki nesnelere ya da olguların rüyadakiyle ilişkilendirilerek kurgulanmış olan bir eser olduğu öne sürülebilmektedir. Öyle ki, Kerambon'un da belirtmiş olduğu gibi, eserin çözümlemesinin yapılabilmesi için, Psikanalitik bir bakış açısı gerekmektedir. Bunun nedenlerinden bir tanesinin, şuuraltındaki bu imgelerin her birinin, gerçek yaşamda var olan farklı şeyleri temsil etmesinden kaynaklandığı belirtilebilir. Bunuel, *son iç çekişim* adını verdiği otobiyografik eserinde, *Endülüs köpeğinin* ne şekilde ortaya çıktığını şu şekilde açıklamıştır;

“Dali'nin Figueras'taki evine davet edildiğimde, ona, belli bir süre önce, rüyamda ayın önünden geçen ince bir bulutu ve gözü yaran bir usturayı gördüğümü söyledim. Bunu duyunca bana rüyasında karıncalı bir el gördüğünü anlattı. Ardından, bu düşüncelerden yola çıkarak bir film yapmaya karar verdik.”<sup>184</sup>

Filmin baş sahnelerinde Bunuel'in usturayla kestiği kadın gözünün, bu eserin anlaşılabilmesi için seyircinin bakış açısını değiştirmesi gerektiğini açıklar niteliktedir. Söz konusu eserin, iki sanatçının rüyalarında gördükleri imgeler değerlendirilerek kurgulandığı göz önünde bulundurulursa; Sürrealist sinemada imge – hareket bağlamındaki zıt ilişkilerin insanda yarattığı şok etkisinin, şuuraltında bastırılmış olan tabulaşmış olguların yüzeye çıkmasıyla belirdiği düşünülebilir.

## 5.Sürrealizm'den bugüne otomatizm'in çeşitli boyutları

Soyut Dışavurumculuğun, Gerçeküstücülüğün bir devamı olduğu ve bu akımın temelindeki düşüncenin, Sürrealistlerin psişik otomatizm tekniğinden yola çıkılarak geliştirilmiş olduğu gözlemlenmiştir. Zamanın cumhuriyetçi düşünürü George Dondero,

<sup>183</sup> Agm

<sup>184</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Un\\_chien\\_andalou#cite\\_note-0](http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_chien_andalou#cite_note-0)

Modernizm'i Amerika'nın iradesini zayıflatmayı amaçlayan bir komponun parçası olarak görmekle beraber, modern sanat'ın komünist sanat ile eş anlama geldiğini belirtir. Ayrıca, Dadaizm ve Sürrealizm'in, sanatsal yaklaşımlarında, birinin gülünçleştirerek diğerinin ise akli inkâr ederek yıkma peşinde oldukları ifade edilmiştir. Dondero'nun düşüncelerinin, o zamanın tutucu basınında bulunan kişileri de etkilemiş olduğuna dikkat çekilerek, 1940'ların sonuna doğru beliren Soyut Dışavurumcu sanatçıların, Modernizm'in karşısında duran bu düşünürlerin eleştirilerinden fazlasıyla payını aldıkları kanısına varılmıştır. F. Saunders, bu sanatçıların, birbirlerine herhangi bir biçimsel estetik ortak paydasıyla bağlı olmadıklarını fakat onları bir arada tutan şeyin sanatsal serüven sevgisi olduğuna değinirken geçmişlerinde hepsinin sol siyaset içinde yer aldıklarına ve komünist eylemciler olduklarına dikkati çeker. Dondero'ya göre, Soyut Dışavurumculukta, komünistlerin bir komplosunun ipuçlarının bulunduğu yerde, Amerika'da bulunan kültür adamları, komünizm karşıtı bir ideolojinin sözcüsü haline gelirler. Bu akımın, figüratif ve siyasal içerikli olmaması bakımından *toplumcu gerçekçiliğin* bir antitezi olma niteliğini taşıdığı ve Avrupa'nın sanat anlayışından kendisini soyutlayarak özgün hale geldiği gözlemlenmiştir. Akımın savunucularına göre Soyut Dışavurumculuk, genel kabul gören Modernizm ilkesine Amerika'nın açık bir müdahalesidir. Bununla beraber, 1946 senesinde, eleştirmenlerin bu yeni sanatı, *ulusal iradenin, ruh ve özneliğin gerçek bir ifadesi olan bağımsız ve özgüvenli bir sanat* olarak kabul ettikleri belirtilir.<sup>185</sup>

B.Rose,<sup>186</sup> Amerikanların, Sürrealizm akımında ilgilendiği şeyin, onun yaratıcılık ve bilinçaltı karşısındaki tutumu, biçimsel yaklaşımı ve Gerçeküstücü sanatçıların kullandıkları otomatizm metodu olduğunu belirtmiştir. Motherwell, Pollock, Gorky ve daha sonrasında Bradley Walker Tomlin'in, bu akımdan esinlendikleri serbest yaratıcılığı tecrübe etmek istedikleri ve bu sanatçıların aralarında farklar bulunduğunu ifade etmiştir; Rose'a göre Soyut Dışavurumculuk açıkça belirtilmiş iki parçaya ayrılmıştır. Bunlardan birini, *jestsel resim* ya da faaliyet sanatı olarak, diğerini de renk soyutlaması olarak nitelendirmektedir. Söz konusu tekniklerden jesti ön planda tutan sanatçıların, Jackson Pollock, Kline, Guston ve De Konning iken, Newman, Rothko Gottlieb ve Reinhardt'ın çok az eğimli olarak renklendirilmiş tek bir merkez imge

---

<sup>185</sup> F.S.Saunders, 2009, S. 352

<sup>186</sup> B.Rose, Age, S.193

üzerinde yoğunlaştıklarını belirtir. Rose, eserleri değerlendirerek, Motherwell, Still ve Tomlin'in resimlerinin bu iki uçtaki yaklaşım arasında bir köprü oluşturduğu kanısına varmıştır. Ellili yılların başından itibaren ise, soyut dışavurumcuların her birinin yüksek düzeyde kişiselleştirilmiş bir stile ulaşmayı başardıklarını ifade eder. Jackson Pollock'un dışında, jestsel resme yönelen sanatçıların, daha çok yapısal ve kübist tarza yakın eserler verdiklerine dikkati çeken Rose, temelde kendilerini Sürrealist yaklaşımda bulan *renk soyutlamasına* yönelmiş olan sanatçıların ise, eski tecrübelerinden yola çıkarak, sonunda soyut olan, sade ve yoğunlaştırılmış imgeler çıkarttıklarını belirtir.

### 5.1.Soyut Dışavurumculukta Motherwell'in lekeci pratiği

J.Flam'a göre<sup>187</sup> Otomatizm'in en önde gelen isimlerinden sayılan Motherwell, çağdaş sanat'ın en etkileyici eserlerini vermiştir. Kendisi, sanatçının özgün baskı, karakalem resim ve kesyap çalışmalarından oluşan çok yönlü yaklaşımında, zengin biçimsel yapıları ve farklı sanatsal ifadeleri barındırdığına değinerek, soyut eserlerinin, modern sanatta eşi benzeri bulunmayan kaligrafik sembolleri içermekte olduğunu belirtir. Soyut Dışavurumculuk akımında yer alan diğer önemli kişilikler gibi, Motherwell'in sanatında da felsefi bir idealizm ve mitolojik yaratıcılığın izleri gözlemlenmektedir. Sanatında, yoğunlaştırılmış duygusal ifadenin, güçlü bir irade tarafından kontrol edildiği ifade edilmiştir. Motherwell'in, sanatsal yaklaşımında içgüdüyle düşünceyi buluşturabilmesinin, kendisinin de hedeflemiş olduğu bir başarı olduğuna dikkati çeken Flam, sanatçının, eserlerinde soyutlamaya ve karakalem resimlere ağırlık verdiğini açıklamıştır. Bununla beraber, Motherwell'in soyut sanatın doğasına dair olan soruşturmalarının, duyguyla düşüncenin buluştuğu eserlerini gerçekleştirmesine katkıda bulunmuş olduğu görülmüştür. Ayrıca Motherwell'in, eserlerini oluştururken başvurduğu fiziki faaliyetin büyük bir anlam taşıdığı ve ortaya çıkan imgenin manasıyla bir bütün oluşturduğu ifade edilir. Sanatçının jestlerindeki hareketin gelişinin, duygunun resme yalın bir şekilde geçmesini sağladığına dikkati çeken Flam, fırçayla gerçekleştirdiği kaligrafik resimlerinde olduğu gibi, bazı çalışmalarının *bir kerede yapılan jest'in* önemini vurgulamakta olduğunu fark etmiştir. Motherwell'in diğer

---

<sup>187</sup> J. Flam, 1991, S.9

eserlerinin milyonlarca jestin birleşiminden ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Öyle ki, bu resimlerin, kendiliğinden beliren biçimlerin ve ifade edilen duygunun yapısıyla bir bütün içinde oldukları gözlemlenir. Tuval üzerinde beliren sembol'ün, Motherwell'in sanatsal jestinin bir *iz'i* olma özelliğini taşıdığı J.Flam tarafından belirtilmiştir. Sanatçının imgesel lügatinden bahsedilirken, onun kendisini belirli bir yönde geliştirerek devam etmek yerine, eski kültürlerin farklı motiflerine yöneldiği ve eserlerini *zihnin algıladığı anda* yaratmaya çalıştığı açıklanmıştır.

Flam, Motherwell'in bu imge repertuarını, Zen felsefesindeki kaligrafilere ilham olarak gerçekleştirdiğine dikkat çekerken, kendiliğinden gelen sanatsal ifadeden, yoğunlaştırılmış dışa vuruma kadar giden yaklaşımlara başvurduğunu açıklar.

Flam, Sanatçının ikonografisinin, bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş şekillerle sert ve düz geometrik biçimleri kapsadığına değinmiş, ayrıca uyarıcı etkiler elde edebilmek için, birbirine zıt olan bu iki biçimi kullandığını gözlemlemiştir. Motherwell'in karakalem resimlerini incelerken, klasik tarzda çalışan sanatçılarla arasında olan farkın, gerçekliğin (doğanın) devamlı değişen yüzeysel görüntülerini değil, varlıkların içsel işleyişleri üzerine geliştirdiği anlayış ve önsezilerini (yaşamı) ifade etmeye yöneldiği kanısına varmıştır.

Flam, sanatçının, kontrolsüz gelen bu imgeleri ifade ederken iki farklı düşüncesinin olduğunu belirtir; bunlardan birincisi biçimlere yaşam kazandırmak, ikincisi de imgesel problemlere çözüm bulmaktır. Motherwell, sözü edilen birinci kategoride 'Rastgele yapılmış çizimler' ismini verdiği bir dizi resim üretmiştir. Söz konusu eserlerin, modelden çalışarak, psikolojik ve sanatsal açıdan yeni alanlar keşfetmek isteyen, klasik bir sanatçının etütlerine benzedikleri belirtilir. Bu çalışmalarında, kendi bilinçaltında var olan imgeleri ve duygularını yüzeye çıkartabilmek için, kâğıdın üzerindeki elini, herhangi bir şeye düşünmeden serbest bırakarak çizimler yaptığı açıklanmıştır. Flam, sanatçıya göre otomatizm tekniğinde önemli olan şeyin, bilinçten bağımsızlaşma veya şuarsuzluk olmadığını ifade eder. Motherwell, 'varlığın derinlerine inebilmek için' uyguladığı bu yöntemde, şuardan bağımsız olarak faaliyet göstermek yerine, zihindeki etik ve estetik olan değerlerden bağımsızlaşmak gerektiğini belirtmiştir<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Age, S.10



Şekil 37: Robert Motherwell 'Catalonia' 1951

*“Benim eserlerimin en büyük problemi, en zor kavgam; İnanmadığım ve hissetmediğim her şeyi atabilmek”*<sup>189</sup> Bu sözünden de anlaşıldığı gibi, Motherwell’in, kendisini toplum tarafından dayatılmış olan etik ve estetik kurallardan arındırarak özgürleşmek istediği öne sürülebilir. Sanatçının çalışmalarında A.Cozens’in yaklaşımında da gözlemlenen leke çalışmasının kaza eserinden ortaya çıkan imgelerin olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber Motherwell’in eserleri genel anlamda değerlendirilecek olunursa, rastgeleliğin şans eserinden ortaya çıkan bu resimlerin sembolik bir değeri olduğu gözlemlenebilir. Bu şekilde, Jung’un belirttiği Arketip kavramı ve B. Rose’un düşünceleri tekrar göz önünde bulundurularak, bu ifadenin modern insandaki ilkelliğin bir temsili haline geldiği belirtilebilir.

Motherwell’in ikinci kategoride yer alan, ‘sade haz’ için yaptığı resimlerin de kendi içinde iki gruba ayrılabilirdiği açıklanır. Bunlardan birincisi, onun zen felsefesine ve oryantal sanata olan ilgisinden doğan ve derin bir incelikle fırçaya aktarılmış kaligrafik ifadeleridir. Diğerleri ise, kendi sembolik tarzını ortaya çıkartarak bunun gelecekteki

<sup>189</sup> Age, S.9 – 16

imkânlarını keşfetmek için yaptığı eserlerden ibarettir. Sanatçının, yaratıcılığını tetikleyebilmek ve ‘yeni formlar icat edebilmek için’ Sürrealizm akımından etkilenerek gerçekleştirdiği ilk resimlerinde gözlemlendiği gibi, söz konusu yaklaşımın, bilinçaltını keşfetmek ve kendi ifade tarzını değiştirebilmek için bir araç haline getirildiği düşünülmektedir. Otomatizm metodunun, Motherwell’e, çizim ve yağlıboya tekniğinin olanaklarını kaligrafik bir biçim içerisinde sunduğu ifade edilmiştir.<sup>190</sup>

Eserlerinin bütününde çok ufak bir yere sahip olan üçüncü kategorideki resimlerinin, sanatçının hatıralarıyla bağıntısı olduğu belirtilir. Kesypap çalışmalarında olduğu gibi, bu tarz resimlerinde de otobiyografik bir içeriğin olduğu, fakat çalışmalarının çoğunluğunda söz konusu tarzın gözlemlenemediği açıklanmıştır. Motherwell’in bu üç kategoriye de kapsayan resimlerinde karakteristik olan sanatsal yaklaşımının, jestlerindeki kesintisiz hareket ve kendiliğindenlik olduğuna dikkat çekilerek, bu eserlerin yapılışında göze çarpan başlıca unsurun, yeni motiflerin keşfi ve eskilerin tekrar ele alınarak değiştirilmesi olduğu belirtilir.<sup>191</sup>

Flam, sanatçının eserlerindeki imgesel yapıyı oluşturan başlıca düşüncenin, siyahla beyazın arasındaki ilişki olduğu kanısındadır. Motherwell için, siyahın bunalımı ve ölümü; beyazın ise yaşamı ve ışığı temsil ettiğine değinmiştir. Sanatçının, renklere dair düşüncesinin, büyük bölümüyle sembolizme dayandığı ve resimlerine hikâyesel bir anlam yüklenilmesinden kaçındığını belirtir. Motherwell’in, renkleri sadece sembolik değerleri için kullandığı, toprak için okra, ot için yeşil, gökyüzü ve deniz için maviyi kullanmış olduğu gözlemlenmiştir. Bunların dışında kullandığı siyah ve beyazın, en ön planda geldikleri, ayrıca bu iki zıtlığın, birbirinden ayrı değil ama bütün halinde var olduğu açıklanır. Öyle ki Motherwell, bu renklerin her ikisinin de yaşam ve ölüm gibi, iki kutup’u ve kaçınılmaz olanları temsil ettiklerini düşünmektedir. Flam’a göre bu iki renk, tıpkı diğerleri gibi, tek bir otonom element olarak işlemektedir ve insanların gerçek dünyaya dair tecrübelerine kök salmıştır<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Age, S.9 – 16

<sup>191</sup> Age, S.9 – 16

<sup>192</sup> Age, S.16

## 5.2.Pollock'un faaliyet sanatındaki primitif yaklaşımı

E.Levin'e göre<sup>193</sup> Pollock'un, Soyut Dışavurumculuk akımının karakteristik özelliği olarak tanımladığı faaliyet öğretisinde, sanatçı kendi kimliğini yapılaştırmakta veya savunmaktadır. Levin'e göre bu tarz bir sanatsal yaklaşımda, her resim, tamamlandıktan sonra yeniden başlayacak olan 'insanın içsel çatışmalarının' kısa bir süreliğine dindirilmesini sağlar. Resim çalışmasının, varoluşun bir zamanında, ruhun kendisini ifade ederken, eserle bütünleşmesine imkân verdiği kanısındadır.



Şekil 38: Jackson Pollock 'One / Number 31' 1950

“Resim yaparken, yapmakta olduğum eserden kopuk değilimdir. Sadece bir çeşit ‘tanışmışlık’ zamanından sonra nerede olduğumu görürüm. İmgeyi değiştirmek, değişiklik yapmak vb. şeylerden korkmam. Çünkü yağlıboya resmin kendisine ait bir yaşamı vardır. Kendiliğinden gelmeye çalışır. Bu resmin oluşum sürecinde sadece ben

<sup>193</sup> E.Levin, 1967, S.366



onun üzerindeki kontrolümü kaybettiğim zaman elde ettiğim sonuç karmaşıktır. Bunun dışında yağlıboya resim, kolay geliş gidiş ve saf uyumla ortaya çıkar.”<sup>194</sup>

Levine, Pollock’tan yaptığı bu alıntıyı değerlendirirken<sup>195</sup>, kendisini ön planda tutan bir sanatçı için bu kelimeleri garip bulduğunu belirtir. Sanattaki *kendiliğinden gelişin* bunun tersi olduğuna dikkati çeken Levine, *spontaneizmin*, sanatçının bilincinin dışında nükseden bir olay olduğuna değinerek, resmi yapan kişinin kendisini öne sürüşünün ‘kendiliğindenliğe’ zıt düştüğünü açıklar.

Levine, Pollock’un ifadesinde gözlemlenen ‘kendisine ait bir yaşamı’ olan eserin, sanatçının kendi yaşamından çok daha farklı olduğunu ifade eder. Egonun önceliğinin sanatçının belirttiği niyet ile uyuşmadığına dikkati çeken Levine, Pollock’un bilinçdışına dair olan belirli bir algısallık durumundan yoksun olduğunu açıklamıştır. Pollock’un, eseriyle arasındaki ilişki koptuğu zaman, algısallığını yitirdiği için yaptığı işin bir hata olduğu görüşündedir. Levine, T.S. Eliot’un düşüncesini de değerlendirerek, sanatçının durumunun, kişilikle sanatsal çalışma arasındaki ilişkiye benzediğini ifade etmiştir. Öyle ki, Eliot, bir şahsın, kendisini sadece kontrol dışılıktan sonra bulabildiğini öne sürer. Dolayısıyla, sanatçının kendisini kaybetmesinin gerektiği kanısındadır. Ayrıca eserin, sanatçının kişiliğinden ayrı bir yerde bulunduğunu ve onun sanatçıdan bağımsız olan varlığının bir bütün halinde olduğuna değinerek, sanatsal çalışmada, eserin, kişinin üzerinde öncelik kazandığını belirtir. Levine, Pollock’un düşüncesine göre, eserin, sanatçının kişiliğinden bağımsız olan varlığına kavuşmak istediğini ifade eder. Pollock’a göre söz konusu istemin gerçekleşmesi için, sanatçının kişisel seçimi, çalışmanın içsel gerekliliği uğruna terk edilmelidir. Pollock’un kendisi ile çalışması arasında karşılıklı olarak birbirlerini içine çektikleri saf bir uyum olduğu belirtilir. Levine’in düşüncesine göre, Pollock’un değinmiş olduğu ‘içine çekme’ olgusu, Primitifliğe ve mitolojiye değin olan bir düşünme şeklinin karakteristik özelliğidir. Bununla beraber, Pollock’un, ilkel bir kültürün ayinsel faaliyetlerinden etkilenmiş olduğuna dikkati çeker. Sanatçının, tıpkı primitiflerin objeyle bir olmak istedikleri gibi, eserinin ‘içinde’ olma ve onun bir parçası haline gelmek istediğine değinerek, Pollock’un bunun için ‘Derinin içinde olma’ ifadesini kullandığını belirtir. Levine,

---

<sup>194</sup> E.Levine, Agm, S.366-74

<sup>195</sup> Agm, S.366-74

mitolojik düşünce şeklerinden bahsederken, insandaki bilinçli bir iradenin müdahalesinin tersine, sanatsal çalışma esnasında, daha farklı bir şeyin içerisinde kendisini terk etme ve kaybolma olgusunun yer aldığını belirtir. Sanatçının, yere yatırılmış olan tuvalin etrafında çember çizerek çalışmasının, herhangi bir perspektif kuralının uydurulmasını engellediği kanısında olan Levine, bu tür bir kuralı sanatsal yaklaşımda faaliyete koymasının, çalışmadaki uyumu ve hissiyatı yok ettiğini açıklamıştır. Pollock'un sanatsal yaklaşımında belirttiği 'Kendiliğinden geliş' ifadesinin, bir primitifin anlayışında *tutsaklığa*, yani başka bir güç tarafından ele geçirilip yönetilme durumuna eş düştüğünü vurgulayarak, sanatsal ifadede elde edilmek istenen psişik etkinin, sadece kesintisiz devam eden bir çalışma esnasında, kendi ruhunun obje içerisinde emildiği bir tutsaklık durumunda ortaya çıkabileceğini belirtir. Aynı zamanda, söz konusu primitifliğe değin olan bu tutsaklık halinde, sanatçının psişik enerjiyi ileten bir medyum veya şaman büyücüsünün rolünü aldığını gözlemlemiştir.<sup>196</sup> Pollock'un bu durumunun, aynı zamanda Jung'un primitifliğe değin düşünceleriyle uyuşmakta olduğu düşünülebilir;

“Primitif, bilinçli olarak işlememektedir. Fakat düşünceleri belirlidir. Primitif olan, düşündüğüne hizmet edemez ama onun yerine düşünen başka bir şey vardır. Buradaki kendiliğinden gelen düşünme işlevi bir yalan değildir. Bilinçli zihinde bulunur fakat bilinçaltından gelir. Herhangi bir bilinçli istemi için çaba göstermekten acizdir. Kendisini istekli bir ruh haline sokması gerekir.”<sup>197</sup>

Levine, Pollock'un, tıpkı primitiflerde olduğu gibi kendisini istekli bir ruh halinde bulundurduğuna değinerek, eserin, bilinçsel kontrolün gevşetilmesiyle yüzeye çıkan şuuraltına değin olan bir tür etki olduğunu hatırlatır. Ayrıca Pollock'un sanatsal dünyasının, genelde anlaşıldığı gibi varoluşçuluğa değil, kendiliğinden gelen bilinçaltsal imgelere dayandığını ifade eder. Levine'e göre, Pollock'un resimleri, sanatçının psişik yaşamının bir tecrübesidir<sup>198</sup>. Dolayısıyla, Pollock'un düşüncelerinin, Gerçeküstücülüğün devamı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, doğaüstüne değin olanın, primitif düşüncedeki yeri değerlendirilebilir;

<sup>196</sup> Agm, S.366-74

<sup>197</sup> C.G. Jung, 1952, S.116

<sup>198</sup> E.Levine, Agm, S.368

R.Herbert, bunu simgelerle bağlantılı olarak açıklamıştır. Kendisinin, bir şair, mistik veya ressam olarak algıladığı sanatçı, rüyasal çağrışımlarında, açıkça anlaşılabilen ve açıklanabilen bir sembol arayarak hayatın, bilhassa zihni hayatın iki farklı boyuta ayrıldığını anlamıştır. Bu boyutlardan birinin sınırları ve parçalarının görünür ve kesin olduğu, diğerinin ise baskı altında bulanık ve kararsız olduğu belirtilir. Herbert'e göre, şair veya ressam olsun, Sürrealist'in amacı; baskı altındaki bilinçaltısal varlığının ölçüsünü ve özelliklerini anlamaya çalışmaktır ve bunu yapabilmek için çeşitli sembolleri kullanır. Sembolizmin ise soyut veya somut olabileceğine dikkati çeken Herbert, soyut biçimlerin, nesnelere veya tabiat olayları ile bağlantılarının bulunmadığına değinerek bunların mutlak ve gelişigüzel olduklarını vurgular. Bazı nesnelere, şuuraltının simgeleri olarak kabul edilmelerine rağmen, neyin sembolü olduklarının uzun zamandan beri bilindiklerini ve devirden devire kabul edilmiş birer işaret olduklarını açıklar.<sup>199</sup> Herbert'ın burada değinmekte olduğu 'baskı altındaki varlığın' B.Rose'un da düşüncelerine dayanarak, sanatçının bilinçaltısına püskürtülmüş olan ıllıklığıyla özdeşleştirilebileceği kanısına varılabilir. Söz konusu varlığın ölçüsünü anlamak için sembollerin kullanıldığını ve bunların devirden devire geçen birer işaret olduğu göz önünde bulundurulursa, söz konusu simgelerin yine şuuraltındaki ilk örnekler 'Arketip' oldukları tespitine Jung'un da yaklaşımı ele alınarak ulaşılabilir. Gerçeküstücü sanatçıların yöneldikleri bu sembolizmin eski çağa ait kaya resimleriyle yakından ilgisinin olduğu, kelimenin ilahiyata dair olan anlamından çıkartılabilir. Öyle ki, ilk insanların mağara resimlerinin tanrısallık ve kutsanmışlıkla ilgili olduğu da gözlemlenmiştir.

Mağara resimlerinin bulunduğu yerlerde, etnolojik araştırmalar ışığında olduğu kadar arkeolojik araştırmaların da ortaya koyduğu veriler, bu tip alanların içerisinde bir kutsanmışlığın olduğunu göstermektedir. Sözü edilen mekânlar, buraların kurucusu olan klanların sosyo - kültürel merkezi olarak, atalar ve kutsal varlıklarla iletişime geçilmesini sağlayan bir işlevselliğe sahiptirler. Ayrıca, çok yönlü bir işlevi olan bu yerlerin doğaüstü bir kökenden geldiği ve hatta doğaüstü güçlerce yapılmış olduğu inancının yaygın olduğuna dikkat çekilerek, bu alanlardaki ilk örneklerin, klan sembolleri ve ayinleriyle ilgili olarak kullanılan birer güç veya yasa sembolü oldukları ifade edilmiştir. Bununla beraber, söz konusu resimlerin tamamen ruhsal bir mana taşıdıkları ve ruhun vücuttan çıkıp geri gelmesiyle alakalı oldukları kadar yok oluş ve

<sup>199</sup> Herbert R, Age, S.164

yeniden doğuş ile ilgili birer güç odağı oluşturdukları belirtilir. Ayrıca, her şeyin tam bir bütün teşkil ettiği mit ve rit'in kutsal ve sıradan olan iletişim noktaları olduklarına da değinilmiştir<sup>200</sup>. Bu düşünceler değerlendirilerek, Gerçeküstücülüğün şuuraltına çağırışım yapmak için işlevselleştirdikleri sanrı ve çıldırma hallerinin, mağara ilk örnekleriyle olan ilgisinin çok yakın olduğu anlaşılır. Söz konusu ruh hallerinin, kontrol dışı ortaya çıkan şans eserinden gelen bir yaratıcılığı tetiklediği de düşünülebilir.

E.Beksaç'tan edinilen bilgilere göre, mağaralardaki ayinleri gerçekleştiren kişiler (şaman), dini ve kutsal görevleri kadar, toplulukların kutsal değerlerinin ve etnik bilincinin merkezinde bulunan bilgi birikimleri sayesinde değerlendirilerek gizemselleşmişlerdir. Bu bağlamda, söz konusu resimler hakkında sanrı gördürücü maddelerin kullanımıyla algılanan imgelerin önem taşıdığı açıklanmıştır. Doğaüstü güçleriyle farklılaşan kişilerin kutsal görüntüleri elde etmeye hizmet amacıyla kullandıkları bu maddelerin, çok erken süreçlerden itibaren ayinler ve törenleri yöneten veya yönlendiren kişiler kadar toplum için de önemli bir aracı unsur olduğu belirtilmiştir<sup>201</sup>. Öyle ki, Sürrealist sanatçıların da, söz konusu ilk örnekleri sanatsal ifadeye yansıtılabilmek amacıyla kendilerini haftalarca aç bıraktıkları ve esrar, vb. uyuşturucu maddeleri, sanrılar görebilmek ve hayal gücünü ortaya çıkartabilmek için kullandıkları, gözlemlenmiştir. Bu faaliyetlerinin, onları, Beksaç'ın da şamanlar üzerine değindiği; Sürrealizm'in diğer bir ismi olan doğaüstü âleme açma amaçlı gerçekleştirildiği düşünülebilir.

Doğaüstüne dair olan bu düşünceler değerlendirilecek olunursa, Pollock'un, sanatsal çalışmalarında, primitifliğe değin olan tutsaklık halinde, psişik bir enerjiyi ileten bir medyum veya şaman büyücüsünün rolünü alarak toplum içerisinde değer kazandığı kanısına varılabilmektedir. Öyle ki, Beksaç'ın düşüncelerinden yola çıkarak, söz konusu 'şamanın', mağaralarda yapılan dini ayinlerde resmettiği ilk örneklerin, kendisiyle doğaüstü âlem arasındaki geçişi sağladığı anlaşılır. Bu bağlamda, Pollock'un, eserlerini ayinsel bir faaliyet halinde bulunduğu süreç içerisinde gerçekleştirerek, *kendi yaşamı* olduğu varsayılan eserin bir parçası olma amacını güttüğü belirtilebilir. Öyle ki, Jung'un yaklaşımı da ele alınacak olunursa, Pollock'un durumunda, bilinçli zihinde bulunan fakat bilinçaltından kendiliğinden nükseden bir sanatsal ifadenin söz konusu olduğu aşikârdır.

<sup>200</sup> E. Beksaç, Age, S.39

<sup>201</sup> Age, S.40

Öte yandan, bu sanatçının öne çıkan diğer özelliğinin, ülkesinin onu simgesel bir meta haline getirmesiyle ilgili olduğu gözlemlenmiştir. Pollock'un Amerika'nın geleneksel özelliklerini taşıyan ve Avrupa'dan etkilenmemiş olan toplumsal bir sembol, bir idol ve hatta bir Mesih olarak belirmesinin nedeninin ise, yine Amerikan toplumunun bu sanatçıyı kendi meta'sı haline getirip yüceltmesinden kaynaklandığı anlaşılabilir. Öyle ki, Frances S.Saunders'in *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı* isimli eserinde, Pollock'un sanat camiasındaki durumu değerlendirilirken, Amerikalıların başta gelen kötü alışkanlığı olan 'Hemingway alışkanlığı' dedikleri sarhoşluğun da önemli bir yeri bulunduğu belirtilir. Bu alışkanlığının, Pollock'un insanların gözünde ilahileştirilmesi için bir engel teşkil etmediği ve hatta toplumdaki değerini daha da arttırarak onu kendilerinden biri olarak görmelerine sebep olduğuna dikkat çekilir. Aynı şekilde, Pollock'un, henüz hiç ata binmemiş olmasına rağmen, Amerika'ya özgü bir imaj verdiği için, bunu kullanarak, insanların kafasındaki düşünceye uygun olan bir kişiliğe büründüğüne değinilmiştir. Kendisine şaman süsü vermesinin nedeninin de toplumda bu şekilde değerlendirilerek ilahi bir kimlik kazanma çabasından kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla, tecrübe ettiğini varsaydığı otomatizm'in, onun insanların ilgilerini ve saygısını üzerine çekebilmek için kullandığı bir araç olduğu kanısına varılabilmektedir.

Söz konusu durum örneklenecek olursa, 19. Yüzyıl Fransa'sında yaşamış olan bir cellât'ın durumu değerlendirilebilir; Anatole Deibler isimli bu 'Devlet Memurunun', farklı ayinsel faaliyetlerde, içerisinde görev aldığı toplumu tanıtan kutsanmış bir insan veya bir din adamı olarak kabul edildiği açıklanır. Bu kişinin, insanların hayatlarına son verme durumunda, söz konusu faaliyetinin ayinselleştirilmesi, dolayısıyla kendisinin toplum tarafından kutsallaştırılması gerektiği belirtilmiştir. Kral ile oluşturduğu bütünde, Kral'ın kendi üzerine bütün övgüleri toplarken kendisinin aşağılandığına dikkat çekilerek, Cellâdın, yaşadığı toplumda ona verilen rol nedeniyle, doğaüstü dünyanın ıssız ve gizemli boyutuna ait bir kişi olarak değerlendirildiği kanısına varılmıştır. Bununla beraber, kendisini diğer canilerden ayıran yönünün, 'Fransız halkının adına' infaz ediyor oluşu ve içerisinde yaşadığı toplum tarafından ona verilen kimliğin değeri olduğu belirtilir. Bu işleyişte, kral iyi adamın yerine konulurken onun işini gören cellât kötü olacağı için, bu hizmetçinin temize çıkartılması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Dolayısıyla ona bir din adamının rolünün verildiğine değinilerek, söz konusu durumda, infaz eden kişinin, medyanın aracılığıyla, toplumun içgüdülerine

cevap vermek için kullanıldığı Robert Caillois tarafından belirtilmiştir<sup>202</sup>. Öyle ki, cellâdın, toplumun kendisine ait olan bir Meta'ya dönüştüğü, halkın adam öldürme yetkisini verdiği kişiye yüklediği anlamdan anlaşılabilir. A.Deibler'ın durumundan da gözlemlenebileceği gibi, temsilen var olan birinin toplumda aldığı yerin, onun, insanların hayal gücünde anlam kazanarak, gerçekte olduğundan çok daha farklı yerlerde görünmesine neden olduğu aşikârdır. Tuval üzerine leke atarak birtakım şekiller oluşturan sıradan bir alkoliğin, psikik otomatizm tekniğini kullandığını öne sürerek kendisine doğaüstü güçleri olan bir din adamının rolünü veriyor olmasından, tek bir somut gerçeğe varılır; Paranın sanatı.

“Onda Marlon Brando'nun gözü pekiği, somurtkan James Dean'ın isyancılığı vardı. Matisse'in - bir boya fırçasını bile artık zor tutup kaldıran, yaşlanmakta olan bir Avrupa modernizminin uzlaşmış ve iktidarsız, kâğıttan aslanının - yanında Pollock erkeklığın somut örneği idi. Hareketli boyama dediği bir teknik ortaya attı, buna göre 'tercihen açık havada' düz bir satha koca bir tuval serilip üzerine boya damlatılıyordu Kendilerine yol bulup tuvalin bir kenarından bir kenarına ulaşan çizgilerin boncuk gibi saçılmış düğümlerinde Pollock sanki Amerika'yı yenden keşifle uğraşıyordu. *Vecit halinde*, derbeder, sarhoş Pollock'un elinde Modernizm korkunç bir sayıklamaya dönüşmüştü. Bir eleştirmen onu 'erimiş bir Picasso' olarak tanımlamıştı ama ötekiler 'Amerikan resminin zaferi' olarak onu kutlama koşullar, onun resmi Amerika'nın ne olduğunu yansıtıyordu: Güçlü, enerjik, özgür, büyük. Amerika'nın, *Bay Smith Washington'a Gidiyor* ve daha sonra *On İki Öfkeli Adam* (Soyut Dışavurumcular bir keresinde kendilerine "Huysuzlar" adını takmışlardı) gibi Hollywood filmlerinde kutsallaştırılan o büyük, yalnız adam, korkusuz birey efsanesini ayakta tutan bir resim olarak görülüyordu.”<sup>203</sup>

Pollock'un Mesihliği'nin, onun bu vecid haline geçişiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Öyle ki, eskiçağ insanlarında ve Sürrealistlerde uyuşturucu maddeler kullanılarak geçilen bu durumun (Kendinden geçme) sıradan insanlar tarafından Pollock'taki sarhoşluk ile bağdaştırıldığı düşünülebilir. Aradaki tek farkın, alkol içme alışkanlığının Amerikalılara özgü oluşundan kaynaklandığı ifade edilebilir. Dolayısıyla Pollock'un, kutsallaştırılışının, onun Amerikan halkının kendisine mâlettiği özellikleri taşıması ve

<sup>202</sup> R.Caillois, 1964, S.10 – 25

<sup>203</sup> F.S. Saunders, Age, S.352

parayla destekleniyor olmasıyla ilgili olduğu kanısına varılır. Bu durum ise, o senelerde Amerika'nın, dünyanın finansal merkezi oluşuna bağlanabilmektedir. Öyle ki, kapitalist düzenin verdiği imkânların, Amerika'yı aynı zamanda bir kültürel merkez haline de getirdiği de Saunders tarafından belirtilmiştir. Bununla beraber, yücelterek tanrılaştırıldıkları sanatçıların, isimlerini dünya çapında duyurma imkânını buldukları açıkça belirtilebilir. Buradan yola çıkarak, otomatizm'in, kapitalist sistemin kutsallaştırdığı sanatçının ismini yüceltebilmek için ortaya koyduğu bir 'etiket' olduğu tespit edilebilir. Pollock'un metalaştırılmasında, tıpkı vitrinde satılmakta olan bir malın çekiciliğinin artırılması için gizemli bir havaya büründürülmesi gerektiği gibi, sanatçıya da ilahi bir kimlik kazandırılması gerektiği aşikârdır.

### 5.3.Yves Klein'in sanatsal yaklaşımında Ritüel'in yeri

Yves Klein'in sanatında otomatizm kavramının aydınlatılabilmesi için çalışmalarındaki boşluk olgusu incelenebilir. Monokrom resmin yaratıcısı olarak tanınan bu sanatçı, sanatın usa aykırı olmadığı sürece hiçbir şey olmadığını öne sürmüştür.



Şekil 39: Yves Klein 'Fırça-Kadın Serisi' 1960

Kendi ortaya çıkarttığı baskı tekniğinde ise, kadınların canlı vücutlarını bir fırça şeklinde kullanarak ritimsel vücut imgeleri elde etmiştir. Bu çalışmalarının büyük bir bölümünde mavi kullanmasının nedeninin, bu rengin kendisinde uyandırdığı hissiyatla ilgili olduğunu belirtmiştir; “*Mavi bana doğada bulunan en belirgin olan şeyi, denizi ve gökyüzünü hatırlatıyor. Bunlar aynı zamanda doğadaki en soyut olanlardır.*”<sup>204</sup>

Yves Klein’deki boşluk kavramının ise, yine bu vücut baskılarıyla ilintili olduğu gözlemlenebilir. Kendisinin, ayinsel bir faaliyet şeklinde gerçekleştirdiği vücut baskılarında, imgesel hassasiyetin yoğunlaştığı bölgeleri maddesellikten bağımsızlaştırarak boşluğu ifade etmekte olduğuna dikkat çekilerek, bu boşluğun mavi boya malzemesiyle belirtilen dolu olmadıkça özelliğini yitirdiği belirtilir. Bu durumda, ifade edilen boşluğun, ‘dolu olanın’ boşluğu olduğu öne sürülebilir. Bu baskılardaki otomatizm olgusunun, kendiliğindenliğe değin olduğu da düşünülebilir. Çünkü Klein’in, canlı vücutları kullanarak gerçekleştirdiği Ritüel’de, tıpkı Chai Guo Quiang’ın ateş çalışmalarında olduğu gibi sonucunu kestiremediği bir *doğallığı* yakalamaya çalıştığı ve söz konusu doğayı maviyle bağdaştırdığı ifade edilebilir. Öte yandan, sanatçının eserlerinde bir ritim olgusu gözlemlenmektedir. Fırça-kadın serisinde, yerde yuvarlanarak elde edilen bu baskının sonuç aşamasına sanatçının müdahalesinin olmayışı ve biçiminde ritimsel bir devamlılığı barındırdığı göz önünde bulundurulursa, otomatizm yönteminin tecrübe edildiği düşünülebilir. Bununla beraber, fırça aracını alan kadının, bu ritmik faaliyeti şuurlu bir şekilde gerçekleştirmesine rağmen, sonucun kendiliğinden belirmesi, bu görüşü doğrular.

Bu noktada önemli olan olgu, Klein tarafından bu faaliyetin bir ‘yaratım ayini’ olarak görülüyor olmasıdır. Söz konusu yaklaşımı değerlendirilecek olunursa, sanatçının, fırça – kadınların ritmik hareketlerine, ayinlerde yapılan otomatik jestlerinkine benzer bir özellik kazandırma girişiminde bulunduğu öne sürülebilir. Ritüelin bilimsel tanımı değerlendirilecek olunursa; ‘*Çeşitli yer ve zaman şartlarında, vücudu ve kutsallığa olan bir bağı sahneye koyan, şahitleri ve aktörleri için geçmiş bir anlamı ve sembolik bir değeri olan faaliyetlerin kodlandırılmış sistemi.*’<sup>205</sup> Olarak ifade edildiği görülür. Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Klein’in sanatsal yaklaşımında vücudu işlevselleştirmesi,

<sup>204</sup> j.Ferrier; Y. Pichon, Age, S.594

<sup>205</sup> J.Maisonneuve, 1988, S.12



dini ayin olgusu ile bağdaşmaktadır. Bununla beraber, sanatçının fırça kadın serisinde başvurduğu yöntemin, dini faaliyetlerden çok daha farklı özelliklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Buna rağmen, tanıtım aşamasının, sanatçı tarafından Ritüel olgusuyla özdeşleştirildiği, anlaşılmaktadır.

“Ritüeller, insanların diğer faaliyetlerinden, özellikle ahlaki olanlardan konusunun özel doğasından dolayı ayrılır. Sonuçta ahlaki bir kural, tıpkı ayindeki gibi davranış biçimleri uygular. Fakat bunların konuları farklıdır. Dolayısıyla, bir töreni tanımlayabilmemiz için onun amacını, konusunu tanımamız gerekir. Çünkü bu konunun özel doğası, inançla ifade edilir.”<sup>206</sup>

Dolayısıyla Klein’in sanatsal yaklaşımının, içerisinde farklı nitelikleri barındırdığı öne sürülebilir. İlk başta farkına varılabilecek özelliğin, jestlerin ve müziğin getirdiği içgüdüsel ritim olduğu gözlemlenebilir. Öte yandan, fırça-kadınların vücut baskılarında beliren ritimsel hareketin, kendisine has bir estetiğinin olduğu belirtilebilir. Ayrıca, hareketteki bu devamlılığının, hız ve ritmin dinamizmini beraberinde getirdiği de düşünülebilir. Öyle ki Klein’in yaklaşımında, Fütürist sanatçılardakinden farklı olarak, boşluk kavramının, vücudun hareketindeki estetikle beraber gelişerek bütünleştiği gözlemlenebilir. Bununla beraber, söz konusu hareket, boşluktaki devamlılıkta olduğu kadar nesnenin biçiminde de fark edilebilmektedir. Eserdeki otomatizm’in ise, fırça kadınların ritmik hareketlerinden kâğıda geçen lekelerin boş-dolu ilişkisine bağlı olarak gelişen istençdışı etkilerinde tecrübelendiği düşünülebilir.

#### **5.4.Kobra grubunun sanatında tabloların kelimeselleştirilişi ve doğa olgusu**

1958 senesinde Serge Vandercam ve Christian Dotremont, Belçika’da bataklıklardaki çamurlardan ilham alarak sanatsal bir çalışma içerisine girmişlerdir. Belçika’nın bu bölgesine özgün olan çekici halesi, yalnızlık hissiyatı ve kasvetli havasıyla sessizlik ve ıssızlığın kendi doğasına özgü sükûnetinden esinlenerek, kara kalem ve mürekkeple yapılmış olan ve felsefi yaklaşımlarını yansıtan bir dizi eser yaptıkları belirtilir. Bu sanatçıların doğayı betimlerken, eserlerine kendiliğinden gelen felsefi bir yorum

<sup>206</sup> J.Cuisenier, 2006, S.22

kattıklarına dikkat çekilir. Ayrıca zamanlarının estetik anlayışına sıkı bir biçimde bağlı kalarak, kobra grubunun özel tecrübesini korumuş oldukları belirtilmiştir;

“Kobra grubunun üyeleri, ‘kendiliğindenlikte’ bir kaynağa dönüş ararlar. Hepsinde bulunan, yaratıcılığın temellerine ulaşma isteği, meyvelerini kolektif pratikte verir. Tecrübeleriyle sanatın orijinal kaynağına ulaşabilmek için estetik teorilerinden kendilerini sıyırlar. Bizler, Spontaneliğimizle orijinal karışımımızı ifade etme yolları aramaktayız. Bu kendiliğindenlik bizde bulunur. Yaşamımızdan ve hayatımızdan ortaya çıkmıştır. Onu aramaya halen devam etmekteyiz”<sup>207</sup>

Dolayısıyla bu grubun üyelerinin, sanatın kaynağını her günkü hayatın içinde buldukları ve sanatla yaşamı iç içe algıladıkları düşünülmektedir. Bununla beraber, kobra grubunun öncülerine göre, sanatın *hissiyatın temelleri* üzerine geri koyulması gerektiği ifade edilmiştir. Burada Dotremont’un ‘geri koyma’ deyimini kullanmasının sebebinin, sanatın, kendi arkadaşlarının da düşündüğü gibi içgüdüsel ve materyalist oluşundan kaynaklandığı belirtilir. *‘Böylece, orijinal sanatsal dile gelebilmek için us’un kontrolünden bağımsız olan yaratıcı kaynağı serbest bırakabilmek gereklidir’*<sup>208</sup> Dotremont’un bu ifadede belirtilmek istediği olgunun, sanatçıların otomatizm yöntemine başvururken güttükleri amaç ile özdeşleştiği aşikârdır. Öte yandan, karşılaştırmaya gidilecek olunur ise, Motherwell’in sanatında gözlemlenebilen semgesel yaklaşımın bir benzerine de bu grubun liderlerinden olan C.Dotremont’un eserlerinde rastlanmaktadır. Motherwell’in lekesel yaklaşımında, kendiliğinden beliren sembollerin, Dotremont’ta, kelime-tablolar olarak görüldüğü açıklanabilir. Kobra grubunun diğer üyelerinde de gözlemlenebileceği gibi, Dotremont’un otomatizm yönteminin, Motherwell’dan farklı olarak, kelimelerin resimselleştirilmesine dayandığı ifade edilebilir.

<sup>207</sup> S.Vandercam, 1958, S.65

<sup>208</sup> Age, S.65



Şekil 40: Christian Dotremont 'Sinirli' 1979

*'Eğer doğa bir kelimenin yaradılışına ilham katıyorsa; yazı, kendi grafiğinde bir peyzaj yaratabilir. Doğa ve dil karşılıklı olarak birbirlerine gönderme yapmaktadırlar'* <sup>209</sup>

C. Dotremont'un bu ifadesi değerlendirilecek olunursa, sanatçı ile yaşadığı doğa arasındaki ilişkide herhangi bir kopukluğun olamayacağı, dolayısıyla insanla doğanın bir bütün oluşturduğu kanısına varılabilmektedir. Öyle ki, kendiliğinden gelen bu tür bir otomatizm'in sadece insanın bilinçaltından sanatsal ifadesine nüksettiği düşünülemez. Dotremont'un yaklaşımı da göz önünde bulundurularak, sanatçının şuuraltına dair olan içsel deviniminin, kendisinin dışarısında varsaydığı doğanın bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. *'Çizimlerin ötesinde, topraktan olduğu gibi ilhamı alarak, bu toprak sanki hayal gücünden doğrudan faaliyete geçiyormuş gibi, kontrolsüz bir arzu yatmaktadır'* <sup>210</sup> Dolayısıyla, söz konusu otomatizmin sanatçı tarafından kışkırtılarak, doğada kendiliğinden gerçekleştiği düşünülebilir.

<sup>209</sup> Age, S.71

<sup>210</sup> Age, S.3

### 5.5.Sonsuzluk bağlamında özdevinim kuramı; Max Bill



Şekil 41: Max Bill 'Sonsuz Kurdele' 1947

Max Bill, otomatizm kavramından bahsetmeden, realizm dâhil olmak üzere bütün sanatların soyut sayılabileceğini çünkü bunların gerçeklik üzerine bir ayırma ve seçme süreci içerisinde olduğunu belirtmiştir. Kendisine göre, bütün plastik sanat eserlerinin temel elemanı geometride barınmaktadır<sup>211</sup>. R.L. Ricolais'in Max Bill hakkında belirttiği üzere;

“İç, dışın değerine sahiptir. Çünkü devrik sekiz ile sembolize edilen sonsuzluk, tıpkı bir solucan gibi kıvrılmıştır. Biçim, mekânda yer almaz fakat mekâna biçim tarafından egemen olunur. Zihin kendisini bir anaforun akıntısında kaybeder. Eldivenimizi havaya atarız ve bize sonsuzlukla dolu olarak geri döner.”<sup>212</sup>

<sup>211</sup> J.Ferrier, Y, Pichon, Age, S.448

<sup>212</sup> Age, S.448



Şekil42: Max Bill 'Devamlılık' 1986

Bu eserler, Max Bill'in *devamlılık* isimli projesinde yer almaktadır. Burada belirtilen ifade farklı bir şekilde değerlendirilirse, *mekâna biçim tarafından egemen olma* olgusu; sanatçının algılayışında, eserin biçiminin onu çevreleyen mekânla kendiliğinden bütünleşmesi olarak anlaşılabilir. Eserin mekâna egemen olma durumunun bu işleyişte belirdiği düşünülebilir. Ayrıca, 'biçim mekânda yer almaz' ifadesinden, *biçimin, algılanan gerçeklikte değil, düşüncede var olduğu* anlaşılmaktadır. Öyle ki, belirtilen alıntıya dayanılarak Sonsuz Kurdele'de; eseri içine alan mekân'ın algısal gerçekliğinin, eserin biçimi tarafından soruşturulduğu kanısına varılabilmektedir. Öte yandan biçimin, sanatçının onu algıladığı süreçte, doğrudan ve kendiliğinden mekânla bütünleştiği de örnek verilen alıntıya dayanılarak belirtilebilir. Öte yandan, Gerçeküstücü sanatçıların kesyap çalışmalarıyla karşılaştırmaya gidilecek olunursa, söz konusu otomatizm'in Sürrealist yaklaşımda, ilişkiler arasında beliren zıtlığın şok etkisine bağlı olduğunu, Max bill'de ise, biçim – mekân bağlamında gözlemlendiği kanısına varılabilir.

Öte yandan, eserin içerdiği düşünce ile otomatizm kuramı arasındaki bağıntı değerlendirilecek olunursa, sonsuz kurdelenin, insanın iç doğasındaki özdevinim ile bağdaştırılabileceği belirtilebilir. Öyle ki, Türkçe dilinde otomatik kelimesi de “Özdevinimli olan, kendiliğinden işler, kendiliğinden, birden olan, mekanik”<sup>213</sup> anlamını taşımaktadır. Bununla beraber, kurdelenin biçiminin insana çağrıştırdığı düşüncenin bir tür kısır döngü olduğu göz önünde bulundurulursa, söz konusu devinimin işleyişindeki kendiliğindenliğin, kontrolsüzlükle beraber geldiği de belirtilebilir. Aynı olguya, Leonardo De Vinci’nin su resimlerinde ve Eduardo Bassualdo’nun yerleştirme çalışmalarında da rastlanmaktadır. Öte yandan, bu sanatçıların eserlerinde öne çıkan olguların, suyun akışkanlığındaki devinimin kontrolsüzlük hissiyatı ile bu akışkanlığın figüratif ifadesinden gelen çağrışımlar olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu sanatçıların üçünde de fark edilen başlıca unsur, sanatsal yaklaşımlarında tecrübe ettikleri otomatizm’in doğaya değin oluşudur.

Sonsuz Kurdele’de göze çarpan önemli özelliklerden bir diğerinin de, kendiliğinden işleyen bu devamlılığın *bağımsızlığı* olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu heykelde; zihnin herhangi bir müdahalesi olmaksızın kendi içerisinde otomatik olarak devinen bir devamlılığın ifade edildiği kanısına varılabilir. Söz konusu devamlılık ise, sanatçı tarafından sonsuzlukla bağdaştırılmıştır.

---

<sup>213</sup> T.Saraç, 1990, S.119

### 5.6.Cai Quo Quiang'ın yaklaşımında kendiliğindenlik ve içgüdüsellik



Şekil 43: Cai Quo Quiang 'Baş önde' 2006

Çin halk cumhuriyeti kökenli bu sanatçının çalışmalarının bazılarının, Muybridge ve Maney'in eserleri ile benzerlik gösterdiği fark edilmektedir. Baş önde isimli eseri değerlendirilecek olunursa, hareket halinde bulunanın, içgüdüsellik ritmik olgusu ile birleştirilerek ifade edilmiş olduğu düşünülebilir. Ayrıca, birbirini takip eden içi doldurulmuş hayvanların devamlılığının sürü psikolojisini yansıttığı gözlemlenmektedir. Söz konusu olgunun ise, bir bütün içerisindeki iletişim ve devinimin sürekliliği ile ilgili olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla, Cai Quo Quiang'ın bu tarzdaki eserlerinde, içgüdüsel hareketin doğallığında barınan bir otomatizm'in var olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda, sürüdeki hayvanların birbiri arasındaki bağın, felsefi yaklaşımda Descartes'in biyolojik mekanizma anlayışı ile uyduğu gözlemlenir. Örneklenerek olunursa, Jean Andre Rochoux'un inceleme yazısının 'otomatizm'den' başlığı altında, Descartes'in kurduğu sistemde, hayvanların bütün mekanik işlevlerinin

incelendiği ve hayvanlardaki bu mekanikliğin insanlarda da aynı şekilde geliştiği belirtilir. İnsanlarda, iç organların ve tutkuların kaynağında görünen söz konusu mekaniğin işleyişinin, ruh ile bedenin bağıntısına göre değiştiği açıklanır. Bu anlamda, iradenin ruha ait olduğuna değinirken, otomatizmin, insanlarla hayvanları birbirine yaklaştıran bir unsur olduğu açıklanmaktadır. Öyle ki, bu ikisinin arasında sadece bir rütbe farkının olduğuna değinilerek, bunun dışında belirtilebilecek başka bir özel durumun olmadığı ifade edilir.<sup>214</sup> Bu bağlamda, hayvanlarda sözü geçen içgüdüsel otomatizmin insanınkinden herhangi bir farkı bulunmadığı anlaşılabilir.



Şekil 44: Cai Quo Quiang ‘Taroco Gorge’ 2009

Doldurulmuş hayvan çalışmalarıyla beraber gelen barut çalışmalarının, Cai'nin en güzel ve ulaşılabilir eserleri arasında olduğuna değinilmiştir. Kendisinin Çin Halk Cumhuriyetinde yaşadığı zamanlarda geliştirdiği bu tekniğin, boylu boyunca uzanan kâğıt parçalarının üzerine barut tozunu bir çizgi boyu devam edecek şekilde serptikten sonra, bunlardan birinin ucundan ateşe verilmesinden ibaret olduğu açıklanmıştır. Bu barutların yanmasıyla beliren şeklin, eserin sonuç aşaması olduğuna dikkat çekilerek, söz konusu kompozisyon dizininin içindeki isli alanların, deniz dibinde yaşayan canlıları, yıldız patlamalarını ve benzeri birçok imgeyi çağrıştırdıkları ifade edilmiştir<sup>215</sup>. Ateş çalışmalarındaki başlıca özelliğin, sanatçının pozisyonunun, kendi iç özdevinimini çizgisel ifadeyle yansıtmak yerine, kendisini eserin oluşum sürecindeki bir aracı yerine koyması olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla eser kendiliğinden oluştuğu için

<sup>214</sup> J.A.Rochoux, 1843, S.117

<sup>215</sup> E. Heartney, 2002, S.96



beraberinde otomatizm ile birlikte doğallığı da getirdiği kanısına varılır. Çünkü kontrolsüz bir şekilde serpiştirilen barutların, kâğıt üzerinde tutuştuktan sonra oluşturdukları imgelerin istençdışı belirdiği aşikârdır. Ayrıca, ateş çalışmalarında, her insanın kendi çağrışımlarına cevap veren biçimlerin barındığı ve söz konusu imgelerin, dışarıdan içeriye doğru gönderilen mesaj ile içeriden dışarıya iletilen anlamın buluşma noktası olduğu düşünülebilir. Bununla beraber, bu barutlar sanatçının bilinçli kontrolüyle serpiştirilmiş olsa da, sonucun kestirilemediği için sanatçının arayışının kontrolsüzlükten ortaya çıkan şans eserine yönelik olduğu öne sürülebilir.

### **5.7.Kesintisiz çizginin yüz ifadesi; Joelle Pontseel**

Joelle Pontseel'in otomatizmi algılayışının, özellikle figüratif çalışmalarında, diğer sanatçılardan daha farklı olduğu gözlemlenmiştir. Kendisiyle, 04.08.2010 tarihinde yapılmış olan görüşmede, bu metodun kendi sanatındaki yerini şu şekilde açıklamıştır;

- Size göre otomatizm nedir?
- Bu kavramı daha çok Sürrealist yaklaşıma vermekteyim. Bana göre Gerçeküstücü düşünce insan yaşamının bir parçasıdır. Otomatizm'de bununla beraber gelir. Fakat bu kavram, benim için içsel bir özdevinimin ifadesi olmaktan ziyade, insanın özünün kendisini açığa çıkartışıdır.
- Bu metodu ne şekilde tecrübe ediyorsunuz?
- Otomatizmi Litografi çalışmalarında la vie tekniğini kullanarak iki aşamada tecrübe etmekteyim. Fırça darbelerimi olabildiğince serbest bırakabilmek için, jestlerimi kontrolsüz hale getiririm. Bu yaklaşım bana göre, sanatsal ifadede kendiliğindenliği yakalayabilmem için, şuursal niyeti bir terk ediştir. Dolayısıyla ilk aşama bu terk'te gerçekleşir. İkinci aşamada ise kontrolsüz devinen jestlerden ortaya çıkan imgede, bilinçaltımdan bana gelen düşünceyi yakalar ve çalışmama devam ederim. Bu düşünce benim için, biçimin içerdiği bir mesajdır. Sonuç ise hiçbir zaman için tamamlanmış değildir. Devamlılık içinde var olur ve bir sonraki eserim için bir geçiş aşamasını teşkil eder.

Metal baskı tekniğinde de, olanaklar çerçevesinde otomatizm tekniğini aynı şekilde kullanırım. Çalışmanın başlangıcında aside batırılan veya üzerinde

rastgele kazıma yaptığım bakır plağın kendisi ya da bu metalin kâğıt üzerindeki baskısında beliren imgeyi, şuuraltımda uyandırdığı mesajla bütünleştirdikten sonra kendi öznel yorumumu katarım.

Çizimlerimde bu tekniği kullanmak için insanların yüz ifadelerinden yola çıkarım. Yüz resimlerinde etkinleştirdiğim çizgi, kesintiye uğramadan devam eder ve bu ifadeler tek bir jestle oluşmaktadır. Kendi görüşüme göre çerçeve, jestlerimi engelleyen bir limittir çünkü yapılış aşamasında, kendimi çizginin devamlılığına bırakırım. Bizlerin yaşamımızda algıladığımız her yüz ifadesi, benim için diğerinin manevi âlemine geçişi temsil eder. İnsan suratlarındaki dışavurumun gerçekliğini şuuraltımda yakaladıktan sonra bunu çizimlerimde kendiliğinden gelen jestlerle ifade ederim.

Pontseel'in de belirttiği üzere otomatizm, kendiliğindenliğin bir devamlılığıdır. Sanatçı, bunu ona kazandıracak ruh halini yakalayabilmek için değişik yollara başvurduğunu açıklarken, bunun çoğunlukla herhangi bir müdahale olmadan geldiğini görüşmesinde belirtmiştir. Bu yöntemlerin en başında *oyunu* ele alır. Sürrealizm akımında da olduğu gibi, Pontseel'in sanatında da oyunun yeri çok belirgin ve önemli bir özelliğe sahiptir çünkü oyunun ona sunduğu ortamda, sanatçı, düşsel olanı yaşamında tecrübe etme fırsatına sahip olmaktadır. Herhangi bir yüzey üzerinde, bir çocuğun yaptığı gibi, bir amaç ya da düşünce olmaksızın lekelerle veya çizgilerle oynayan bu kişi, şans eserinin yaratıcılığını keşfedebilmek için 'oyunun' kendisine sunduğu olanakları kullanır. Kısacası oyunun, sanatçıya özgürlükle gelen bir yaratıcılığı kazandırdığı da söylenebilir.

### 5.8.Dóra Maurer'in katlama çalışmalarındaki Sürrealist yaklaşım

1937'de doğmuş olan ve Macaristan, asıllı sanatçının eserlerinde, 2011 senesinde gerçekleştirilen İstanbul Bienalinde sergilediği eserlerin, Max Ernst'in kullandığı sürtüştürme yöntemine çok yakın bir metotla gerçekleştirildikleri gözlemlenmektedir. Adriano Pedrosa'nın Bienalde yapmış olduğu görüşmede, D. Maurer, sanatsal yaklaşımında başvurduğu yöntemi ne şekilde keşfettiğini şu şekilde açıklamıştır<sup>216</sup>;

- **AP:** Sanatçı olmaya ne zaman ve nasıl karar verdiğinizi anlatabilir misiniz?
- **DM:** Macar Güzel Sanatlar Akademisi'nin önce resim, daha sonra da grafik ve gravür bölümlerinde eğitim gördüm. Daha lisedeyken sanatla ilgilenmeye başlamıştım, ama 1956'da Macar devrimi olunca hayatım değişti. O dönemden önce çok saftım; ama devrimden sonra, günlük yaşamla ilgili sorunlara karşı sorumluluk hissetmeye başladım. Devrimden sonra sanat alanındaki atalarımı keşfettim. Bu arayış birtakım gravürler yapmama sebep oldu; ilk çalışmalarım arasındadır bunlar ve deneyim fikriyle çok derinden ilişkilidirler. Bu seriyi tamamladıktan sonra, farklı bir tarafa doğru yönelmeye başladım ve harekete olan ilgim ortaya çıktı ve böylece başka gravürler de yaptım, 1970 yılındaydı bu.
- **AP:** *Plakayı Çok Yüksekten Fırlatmak* (1970) ve *Plakaya Asit Damlatmak* (1970) başlıklı çalışmalarınıza bakıyoruz. İki çalışma da bienalde yer alacak; ikisinin de başlığı gravür plakalarına yapılan "zarar verici" eylemlerden (balkondan fırlatmak ve üzerlerine asit dökmek) bahsediyor ve yapıtlar bu eylemlerin fotoğraflarından ve "zarar görmüş" plakaların baskılarından oluşuyor. Bu çalışmalardan sadece iki tane mi yaptınız?
- **DM:** Evet ve bunlar nevi şahsına münhasır çalışmalar. Kendimi tekrarlamayı sevmiyorum. Daha sonraları doğa alanında pek çok gözlem yapma şansım oldu. Zaten her zaman biyolojiye ilgi duymuşumdur.
- **AP:** Harekete olan merakınızla ilgili olarak, daha sonraki dönemlerde *Minimal Hareketlerin İncelenmesi* (1972) başlıklı çalışmanızı yaptınız, bu çalışma da bienalde sergilenecek işleriniz arasında yer alıyor. O tarihlerde, Amerikan Minimalizm'i sizin için bir referans oluşturuyor muydu?

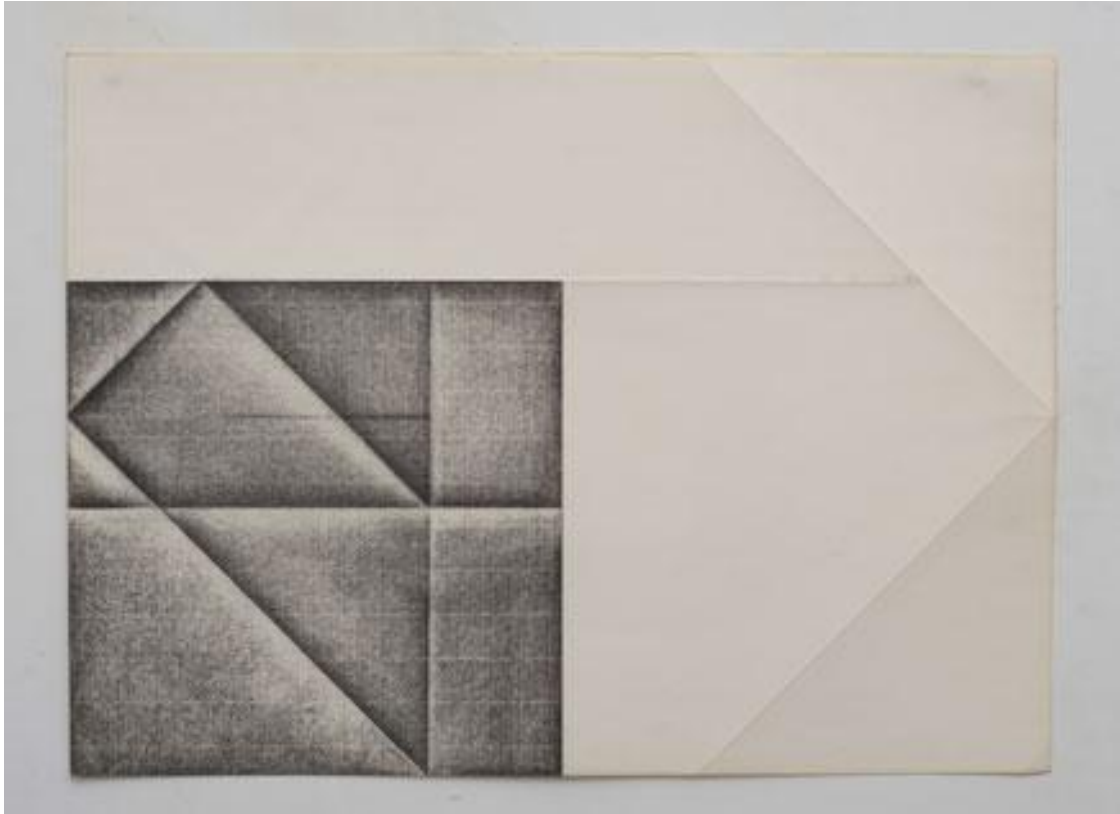
<sup>216</sup> <http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=37&c=2&show=metin>

- **DM:** Hayır, örneklerini hiç görmemiştim. Daha ziyade “minimum” ile ilgileniyordum ve temel kavramım değişim idi. Değişim bir yerden bir yere hareket olabilirdi, anlam bakımından ya da harita üzerinde, bir ülke içinde değişim olarak anlaşılabilirdi.
- **AP:** Peki, *Saklı Yapılar Serisi* (1977) başlıklı çizimlerinizden bahsedebilir misiniz?



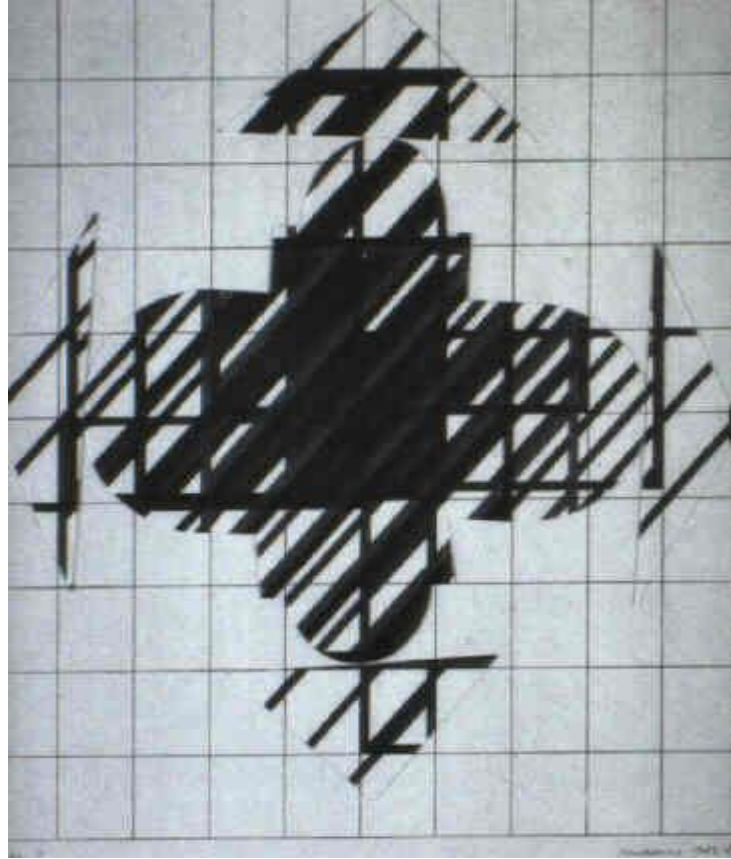
Şekil45: Dóra Maurer ‘yedi kere döndürme’ 1979

- **DM:** Bu çalışmanın temel fikri, özgür eğitim veren bir okulda öğretmenlik yaptığım dönemde aklıma geldi. Öğrencilerime bazı sorular vermek istiyordum; mekânsal ilişkileri ve farklı katmanları daha iyi kavrayabilmelerini sağlamayı amaçlıyordum. Katıldığım bir hayli sıkıcı bir konferans sırasında, önümdeki kâğıdı katladım. Çalışmanın asıl halinde, kareye dönüşen bir dikdörtgen var ve kâğıdın katlanmasıyla her şey kareye dönüşüyor. Sonra bir de katlı kâğıdın üzerine kalem sürttüm.
- **AP:** Böylece kalem sürterek kâğıdın üzerinde izler çıkarıyorsunuz ve bu da aslında kâğıdın kat yerlerine tekabül ediyor. Çalışma sonradan katları açılmış olarak sergileniyor.
- **DM:** Katlama sürecinde bir iki değişiklik yapsanız bile, bir hayli farklı kompozisyonlar ortaya çıkıyor.
- **AP:** İki boyutlu ve üç boyutlu arasında bir diyalog var ve bir yandan da aralarında bir nevi etkileşim bulunuyor.
- **DM:** Evet, eğer yapıtı elinize alırsanız, eğer duvarda asılı değilse, onunla oynama şansınız da olabiliyor.



Şekil 46: Dóra Maurer 'Saklı yapılar serisi' 1977

Maurer'in Saklı yapılar serisi isimli çalışmaları, Man Ray'ın çalışmalarıyla karşılaştırılırsa; Man Ray'ın söz konusu sürtüştürme tekniğinde, ağaç kabukları ve değişik yüzeylerin barındırdığı dokuların üzerlerine yerleştirdiği kâğıt parçasına kalem aracılığıyla müdahale ederek baskılarını aldığı gözlemlenmiştir. Devamında ise, kâğıt üzerinde beliren imgenin kendisine çağrıştırdığı düşüncüyü, bu şekil üzerinde oynamalar yaparak ifade etmiştir. Dolayısıyla, Man Ray'ın sanatsal yaklaşımının şuuraltına dair bir görüngüyü yüzeye çıkardığı belirtilebilir. Maurer'de ise, kurşun kalemle katlı bir kâğıt üzerine müdahale edildikten sonra bu kâğıt açılarak düz bir hale getirilir. Dolayısıyla, bilinçaltısal bir çağırışımından ortaya çıkan görüngü üzerinde müdahale edilerek bir sonuca ulaşılmamış, sadece kaza eseri beliren bir etki elde edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte göze çarpan olgu, üzerinde karalama yapılmış olan katlı bir kâğıt parçasının, açılıp düzleştirildikten sonra, yüzeyde kendiliğinden oluşan etkilerin, sanatçıya yaptığı çağırışımında otomatizm'in doğrudan tecrübe ediliyor oluşudur.



Şekil 47: Dóra Maurer 'Raumbelaung' 1972

Bu yaklaşımında ilginç olan diğer bir durum ise, sanatçının geliştirdiği teknikten elde edilen sonuçlarda, özünde psişik otomatizm'i barındıran Sürrealizm'e, düşselliğe, bilinçaltına ve bunun gibi gerçekliğe zıt olan yaklaşımlara karşı duran yapısalcı eserler ile bağdaşan bir görüngünün belirmiş olmasıdır. Öyle ki, özündeki düşüncede ölçmeye ve akılcılığa dayanan bir yaklaşımın yapısalcı özelliklerinin, şans eseri elde edilmiş bir sonuç ile benzerlik göstermesi, söz konusu inşacılık olgusunun şuuraltında barındığını düşündürebilir.

### 5.9.Tina Modotti'nin fotoğraflarında özgünlük olgusu

1896'da İtalya, Friuli doğumlu sanatçının, 1942'de Meksika, Meksiko'da öldüğü ve yapıtlarının, kendi döneminde Meksika'ya egemen olan devrimcilikten esinlenmiş oldukları açıklanmıştır. Jens Hoffmann, 2011 İstanbul Bienaline Tina Modotti'yi dâhil etme sebeplerinden bahsetmeye başlamak için değerlendirilebilecek en uygun eserin, sanatçının *Bayraklı Kadın* adını taşıyan sembolik fotoğrafı olduğunu belirtmiştir. Söz konusu resimde, elinde kocaman bir bayrak tutmakta olan genç bir Meksikalı kadının omzundan aşağıya dökülen bu kumaşın, o dönemde Meksika'yı saran devrimci ruhu temsil ettiği ifade edilmiştir. Hoffman'a göre, Modotti'nin, pek çok başka özelliğinin yanı sıra fotoğrafçı, eylemci ve ilham perisi olduğu, ayrıca sanatçının yapıtlarının duygusal ve siyasal olduğu kadar biçimsel yönden de değer taşıdığı açıklanmıştır.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> <http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=38&c=2&show=metin>





Şekil 48: Tina Modotti 'Bayraklı Kadın' 1928

Modotti'nin fotoğraflarında beliren devrimci yaklaşımda verilen politik mesajların yanı sıra, eserlerinin içeriğinde yer alan özellikler incelendiği zaman, sanatçının şuurlu niyetinin dışında belirmiş olan olgulara rastlanır. Bunların başında, resimsel kompozisyonu oluşturan öğelerin aralarındaki ilişkiden ortaya çıkan özgün bir hareketin olduğu gözlemlenebilir. Buna rağmen, eserin taşıdığı özelliklerde fark edebileceğimiz

otomatizm'in, bununla sınırlı kalmadığı aşikârdır. Kontrolsüz olarak belirmiş olan bayrağın biçeminde, kendiliğinden ortaya çıkan bir estetik gözlemlenebilir. Bu estetiğin, bayrağın hareketindeki özgünlükle bütünleştiği yerde, bu olguya hassasiyeti bulunan kişiler tarafından fark edilebilecek bir devinimin olduğu anlaşılabilir. Bununla beraber, bayrağı taşıyan kadının vücuduna özgü olan hareketi, çarşafın özgün biçiminin barındırdığı estetik ile uyum içerisinde bulunduğundan, bu kompozisyonu yapısallaştıran elemanların aralarındaki ilişkinin oluşturduğu bütünde, daha farklı bir devingenliğin gözlemlenebileceği ifade edilebilir.



Şekil 49: Tina Modotti 'Orak ve Çekiçli Meksika Şapkası' 1927

Modotti'nin döneminin politik olaylarını yansıtan ve İstanbul Bienalinde yer alan bu ikinci resmi incelenirse, fotoğrafta her şeyden önce bir tasarlanmışlık ve simetri gözlemlenebilir. Buna rağmen, verilen politik mesajın dışında, eserin yapısal ilişkilerinin, izleyen kişiyi çok değişik boyutlara açtığı fark edilmektedir. Bu tür açılımlara, özellikle Dali'nin Paranoya Eleştirisi metodunda rastlanılabilir. Örnek verilecek olunursa, şapkanın dokulu yapısının spiral döngüsü ve içeriye doğru oluşturduğu çukur, onun kendisinden çok daha farklı olan bir objeyle özdeşleştirilebilmesini sağlayabilir. Dolayısıyla, insanın algılayış şeklindeki Sürrealist yorumun, ruhsal otomatizm olarak anlaşılabilceği düşünülebilir. Örneklenecek olunursa, orağın, şapkanın çıkıntılı kısmının etrafındaki hareketi ve biçiminin bir su kaydırağını çağrıştırdığı belirtilebilir. Buna rağmen, bu eserin, zamanın politik olaylarının içerisinde bulunan insanlara çağrıştırdığı görüngülerin çok daha farklı olduğu kanısına varılabilmektedir. Buradan yola çıkarak, insanların içerisinde yaşadıkları politik rejim, aile yapısı ve benzeri unsurların, onların dünyayı algılayış biçimlerine yansıdığı anlaşılmaktadır. Öyle ki, insanların gerçeklerden koparak, gerçeküstüne yönelmelerinin sebebi olabilecek en önemli dış unsurun savaş hali olduğu belirtilebilir.

2011'de düzenlenen İstanbul Bienalinde, Jens Hoffman'ın Adriano Pedrosa ile yaptığı görüşmeden, sanatçının yaşama olan bakış açısı ve kimliği hakkında bilgi edinilebileceği gibi, eserlerindeki sanatsal yaklaşım da göz önünde bulundurularak bir tespitte bulunabilir<sup>218</sup>;

- **AP:** Modotti kuşkusuz güçlü bir kadındı; 20. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından biriydi. 27 gibi genç bir yaşta diğer bir efsanevi fotoğrafçı Edward Weston ile birlikte Meksika'ya taşındı. Modotti fotoğraf eğitimini de Weston'dan aldı. Sonradan onu meşhur edecek fotoğrafları Meksika'da üretti ve bir yandan da Meksika Devrimi'nde aktif rol oynadı. Siyasi şahısları, arkadaşlarını ve işçileri konu eden portreleri kişisel ve tarihsel anları yakalarken, narin natürmortları güzellik ve mahremiyet hissini yansıtır. Bu birleşim cesur bir yapıtlar bütünü oluşturur.
- **JH:** Fotoğraf makinesi vücudunun uzantısıydı. Bir yandan hayal gücünün ve yeteneğinin, diğer yandan da yaşadığı romantik ve devrimci hayatın ispatıydı.

<sup>218</sup> <http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=38&c=2&show=gorsel>

Modotti'nin sanatı ve yaşamı birbirinden ayrı düşünülemez kadar iç içe geçmişti. Küba Komünist Parti kurucusu Julio Antonio Mella'nın dikkat çekici portresi bunun anlamlı bir örneğidir. Mella, Modotti'nin sevgilisi, arkadaşı ve fotoğraf konusuydu. Mella öldürüldüğünde Modotti de yanındaydı.

- **AP:** Mitingleri, Diego Rivera ve José Clemente Orozco gibi arkadaşlarının duvar resimlerini, işçileri ve çevresinde tanık olduğu güzel anları fotoğraflardı. *İşçilerin Geçit Töreni* (1926) isimli fotoğrafında bir beyaz şapka deryası görürüz ve yürüyenlerin içinde kayboluruz, çünkü Modotti de yürüyüşte yer almaktadır. Komünist fikirleri sebebiyle Meksika'dan sürülen Modotti çok genç yaşta esrarengiz ve trajik bir şekilde öldü. Onun fotoğrafları, tehlikelere rağmen etrafındaki dünyayı belgeleme azminin ve güçlü inançlarının şahididir.
- **JH:** Sergide Meksika'da yaşayan ve çalışan bir başka sanatçı daha var, Elizabeth Catlett. 96 yaşında. Çalışmaları Modotti'ninkilere hiç benzemiyor, ama benzer konuları işliyor: İnsan hakları, güzellik ve devrim. Bu konular 100 sene önce oldukları kadar önemli. Özellikle Modotti'nin *Kürek Üzerindeki Eller* (1926) isimli kışkırtıcı fotoğrafı bana Catlett'in çalışmalarını hatırlatıyor. Bu eller çok karakterli. Ağır iş görmüş ve acı çekmiş olmalarına rağmen, hem güzel hem de zarifler.

-

Tina Modotti'nin eserleri, yapılan görüşmeden yola çıkarak değerlendirilirse, sanatçının söz konusu fotoğrafları çekerken belirli bir politik amaç güttüğü ve o dönemin insanların duygusal hallerini ifade etmeye çalıştığı aşikârdır. Buna rağmen, bu eserler bütününde incelendiği zaman ortaya çıkan özgün hareket olgusunun, sanatçının kendi niyetinin dışında belirdiği anlaşılır. Öte yandan, söz konusu görüşmede, Modotti'nin 'sanatının ve yaşamının birbirine geçmiş olduğu', aynı zamanda 'Fotoğraf makinesinin, sanatçının vücudunun bir uzantısı olduğu' şeklinde ifadelerle rastlanmaktadır. Bu açıklamalardan yola çıkılarak, Modotti'nin fotoğraflarında fark edilen istençdışı görüngülerin, sanatçının hayatında tecrübe ettiklerinin, yaşamının ve bedeninin bir parçası olan eserlerine kendiliğinden yansydıkları kanısına varılabilmektedir.

### 5.10. Marie Vinouse'un buruşturma çalışmaları



şekil 50: Marie Vinouse 'Buruşturulmuş kâğıt heykeli' 2010

Breton asıllı Marie Vinouse'un, 7 senedir Loire – Atlantik'te yaşadığı, ayrıca ağdaş sanat üzerine yoğunlaşmış olan eserlerinin dışında tasarım ve dekorasyondan etkilendiği gözlemlenmiştir. Kendi kelimeleriyle sanat'ın, *Bir ağrışım tarafından alınıp götürülmek ve yeni evrenler keşfetmek* olduğunu belirtir. Bu şekilde, yaratıcılığın kökenlerine indiği ve kendisinin, yaşamsal tecrübeler ve edebiyattan beslenerek yaklaşımlarını geliştirmiş olduğu ifade edilir. Buna rağmen sanatçının halen *yeniliğe*

*dair olan bir istek* içerisinde bulunduğu, ayrıca 2008 senesinde modern ve soyut bir sanatçı olarak, çalışmalarını yeniden ele alarak, ‘tutku’ ile sanatı bütünleştirmiş olduğuna değinilir. Vinouse’un, sanatsal yaklaşımı, çıkış noktasında geometrik soyutlamaya dayanmasına rağmen, hassasiyeti ve yaklaşımlarının değışerek geliştiği gözlemlenmiştir. Kendisi *ilhamın insana her zaman gelebileceği* belirtir. Ayrıca Vinouse, resim yapmanın *bir nefes oksijen almaya* benzediğine değinerek yapmış olduğu resimlerin *ruhun aynası olma* özelliğine sahip olduklarını ifade etmektedir<sup>219</sup>.



Şekil 51: Marie Vinouse ‘İsimsiz’2010

<sup>219</sup> <http://www.marie-vinouse-tableaux-abstrait-designs.com/>

Buruşturulmuş Kâğıt Heykeli isimli eserine yönelmeden önce, Vinouse'un '*ilham insana her zaman gelebilir*' ifadesi değerlendirilecek olunursa, feyiz'in alınışındaki kontrolsüzlüğe değinildiği fark edilmektedir. Yani insanın, kendi isteğine ve iradesine bağlı olarak ilhamı getiremeyeceği anlaşılmaktadır. Burada belirtilen *ilham'ın insana her zaman gelebilmesi* durumunun, ilhamın, hiçbir müdahale bulunmadan, *kendiliğinden* insana gelişi olarak yorumlanabileceği de söylenebilir. Öte yandan, otomatizm metodunu kullanan sanatçıların durumu göz önünde bulundurulursa, hedefledikleri şeyin, yaratıcılığı tetikleyen ilham'ın şuuraltından insana nüksediş durumu olduğu anlaşılır. Bu bağlamda, otomatizm'in kendiliğindenlikle aynı anlama geldiğini ispatlayabilen bir açıklamaya varılabildiği öne sürülebilir. Dolayısıyla araç olarak kullanılanın, aynı zamanda otomatizm'in kendisi olduğu kanısına varılabilir.

*Buruşturulmuş Kâğıt Heykeli* ismini taşıyan eserinde, Psişik otomatizm olgusunun en somut örneklerinden bir tanesi gözlemlenmektedir. Öyle ki, Vineouse, otomatizm'i doğrudan tecrübe etmemiş, buruşturulmuş bir kâğıdın kendisini sergilemek, ya da fotoğrafını çekip koymak yerine, eserine kendi özgün yaklaşımını da katmıştır. Vinouse'un sanatında da, Joelle Pontseel'in otomatizm tekniğini tecrübelerken bahsettiği *öz*'ün kendiliğinden belirlediği ifade edilebilir. Bununla beraber, söz konusu durumun Merleau Ponty'nin *Göz ve Zihin* isimli kitabında Paul Cezanne'dan yapılan '*Doğa, insanın içerisinde*'<sup>220</sup> alıntısıyla bağdaştırıldığı zaman, estetiğin, algılananın kendisinde değil, onun, insanın içindeki doğasında var olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Vinouse'un eserinde, buruşturulmuş bir kâğıdın girintili çıkıntılı katlarında fark edilen düşünsel imgelerin, algılanan gerçekliğin kendi somut yapısında değil, sanatçının şuuraltındaki soyut varlığında olduğu kanısına varılabilmektedir.

---

<sup>220</sup> M. Ponty, 1964, S.23



Şekil 52: Marie Vinouse 'Altınsal çeşitlemeler' 2010

Daha farklı bir bakış açısıyla ele alındığı zaman, Vinouse'un *Bir çağrışım tarafından alınıp götürülmek ve yeni evrenler keşfetme* olgusunun da, otomatizm'in farklı bir yorumu olduğu aşikârdır. Bu düşünce değerlendirilecek olunursa, Freud ve Janet tarafından atılan bilimsel temellerinin dışına çıkarak özgürleşen otomatizm'in, zaten evrensel bir kavram olmasının yanında sanatta da sınırlarını kaldırarak Vineouse'un belirttiği şekliyle insanı yeni evrenler keşfetmeye yöneltmiş olduğu öne sürülebilir. Dolayısıyla, geri kalan bütünün bir parçası olabilmek için sanatçıya sınır çeken bütün kontrol çizgileri kaldırılarak insana yeni keşifler yapabilme olanağının sunulmuş olduğu ifade edilebilir. Vinouse'un sanatsal yaklaşımından, eskide kalmış bilim adamlarının düşüncelerine saplanmış sanatçıların, bütün zenginliğin 'şuuraltının sınırsızlığında' bulunduğu kanısından çıkmaları ve yeni bakış açıları kazanarak özgürleşmeleri gerektiği öne sürülebilir. İnsanın kendi kontrol çizgilerini kaldırarak geldiği bu sınırsızlık durumunun psikik otomatizm ile bağdaştırılabileceği de belirtilebilir.



### 5.11.Eduardo Basualdo ‘nun yaklaşımında kontrolsüzlük hissiyatı

2011 Lyon çağdaş sanat Bienalinde yer almış olan Arjantin asıllı bu sanatçının çalışmalarının özellikle suyun akışkanlığı üzerine olduğu belirtilir. Eserlerinin izlenebileceği organizasyonda yer verdiği tanıtım videosunda<sup>221</sup> suyun ve suya değin fiziksel görüngülerin önemi üzerinde durduğu gözlemlenmiştir. Basualdo’nun, daha öncesinde elektrik, ateş ve doğal etkiler üzerinde çalışmış olduğuna dikkat çekilerek, Bienaldeki çalışmalarında suyun bir vücutla özdeşleştirildiğine değinilmiştir. Bununla beraber, vücudumuzda iki farklı yönün bulunduğunu açıklamıştır. Bunlardan birinin zihin ve elektrik akımları olduğunu, diğerinin ise su olduğu ifade edilir.



Şekil 53: Eduardo Basualdo ‘Sirenlerin Sessizliği’ 2011

<sup>221</sup> <http://www.biennaledelyon.com/>

Kendisi, vücudun söz konusu ikinci bölümüne değinirken ‘kontrol edilemeyi’ kontrol etme girişiminde bulunduğunu açıklar. Öyle ki, eserlerinde bu düşüncüyü gerçekleştirebilmek için etrafından içerisine sürekli olarak akmakta olan bir su çemberi oluşturmuştur. Bu durum, Basualdo için tıpkı ‘*zihinle değil fakat sadece vücutla yapılan farklı bir düşünme şeklinin parçası olma durumunu*’ ifade etmektedir. Basualdo, Bienale gelen seyircilerin kendisinin hayal ettiği mekânda bulunabilmeleri için içi su dolu küçük adacıklar inşa etmiştir.



Şekil 54: Eduardo Bassualdo ‘Sirenlerin Sessizliği’ 2011

Bunu yapmasının sebebinin, suyu ‘*kendisinin vücudunda hissedebilmesi için*’ olduğunu belirtir. Bu bağlamda, çalışmalarında, insanın, ‘kendi içindeki’ hiçbir şeyi kontrol edemediği ve her şeyin suyla beraber kendiliğinden oluştuğu olgusunu açığa çıkartmak istemiştir.



Şekil 55: Eduardo Bassualdo ‘Sirenlerin Sessizliği’ 2011

Suyun kontrolsüzce akıp gittiği bu dehliz ve *Sirenlerin Sessizliği* ismi altındaki eserleri, Basualdo’nun yaklaşımında ifade etmek istediği düşüncenin çok daha fazlasını iletmektedir. Her şeyden önce, suyun kendi doğasının, kontrolsüz bir akışkanlığı olduğu göz önünde bulundurulursa eserlerdeki otomatizm’in bir yönünün bu noktada fark edildiği düşünülebilir. Öyle ki, çok eskiden, De Vinci’nin bu konu üzerindeki çizimlerinde otomatizm’i tecrübe ettiği gözlemlenmiştir. Suyun çember şeklindeki bir dehlize doğal veya suni olan hiçbir müdahale olmadan akışının, onun kendi doğasındaki otomatizm’in görüngüsü olduğu belirtilebilir. Bununla beraber, Arjantinli sanatçının bu çalışmalarıyla ilişki içine konulursa, Sokrat öncesi filozof Herakles’in *her şey akar* ifadesinde de her şeyin, kontrolsüz akan bir su gibi otomatik olarak işlediği düşüncesi de göz önünde bulundurulabilir.

Sanatçının, yöneldiği diğer olgunun insan vücuduyla ilişkili oluşu göz önünde bulundurulursa, ikinci yön olarak bahsettiği suyun, Bienal’de inşa ettiği adacıkların üstünde bulunan misafirlere bir kontrolsüzlük hissiyatını yaşattığı kanısına varılır. Ayrıca, buradaki kontrolsüzlük hissiyatının insandaki özdevinimle ilişki içinde olduğu

da belirtilebilir. Dolayısıyla, Basualdo'nun bu enstalasyonunun bir nevi, zamanında Sürrealistlerin başvurdukları tekniklerden biri sayılabilecek bir yaklaşımı barındırdığı ifade edilebilir. Bununla beraber, adacıklar üzerinde buldukları esnada, sudaki akışkanlığın onlarda uyandırdığı hissiyatın, misafirlere kontrolsüz işleyen bilinçaltının varlığını örneklediği kanısına da varılabilmektedir.

### **5.12.Rupert Shrive'in deforme edilmiş portreleri**

Rupert Shrive'in, Paris ve İngiltere'de yaşamakta ve aynı zamanda çalışmakta olduğu, 1965 senesinde doğup Norfolk'ta büyüdüğü, Norwich ve St. Martin okullarında okuduğu belirtilir. B.S. Montoriol ile yaptığı görüşmede, bu İngiliz sanatçının, kendi sanatında, buruşturulmuşluğun estetiğine yönelenerek, bunu portre tablolar üzerinde tecrübe ettiği, dolayısıyla yağlı boya sanatını heykelciliğe dönüştürerek sanatında yeni bir yaklaşım oluşturduğu açıklanmıştır.



Şekil 56: Rupert Shrive 'İsimsiz' 2008

Montoriol, Shrive'in sanatında gözlemlenen katlanmış çizgilerin Edo'nun zamanının Japonya'sındaki Ukiyo-e isimli hayat kadınlarının imgelerini kendisine anımsattığını ifade eder.



Şekil 57: Kakemono de Kaigetsudo Ando 'Ukuyo-e' XII. yüzyıl

Kendi çalışmalarında özellikle Francis Bacon'dan etkilenmiş olan Shrive, sanatsal yaklaşımını, eleştirmen Michael Peppiatte'a şu şekilde belirtmiştir;

“Tıpkı bir ateşin ışığında titreyen bu surat gibi, devamlı değişen, geçici anların hissiyatını yakalamaya çalışıyorum. Görüngülerin değişkenliği mutlaka vardır (...) Beni çok fazla etkileyen bu olgunun farkına bir yağlı boya çalışmasında varmak çok zordur.”<sup>222</sup>

<sup>222</sup> <http://journaldebarbara.blogspot.com/2010/04/beautes-froisses.html>

Shrive'in sanatsal yaklaşımındaki otomatizm olgusuyla, Pontseel'inki arasında birtakım benzerlikler olduğu gözlenmektedir. Buna rağmen Pontseel'in figüratif yaklaşımı ile bu sanatçının katlama çalışmalarında tecrübe edilen şeylerin farklı olduğu aşikârdır. İlk olarak her ikisinin de insan yüzünden esinlendiği görülmektedir. İkinci olarak, bu sanatçıların her birinde, günlük yaşamda gözlemledikleri insan suratlarından, kendi iç doğalarında doğru olan bir açılım olduğu öne sürülebilir. Fakat biri, söz konusu açılımı figüratif ifadeye yansıtırken, diğerrinin, bunu portrenin bulunduğu materyalin üzerinde katlamalar yaparak, daha doğrudan gerçekleştirdiği göze çarpar. Dolayısıyla, Pontseel'in, yaklaşımında, otomatizm olgusu çizim esnasında tecrübe edilirken, Shrive'in kendi iç özdeviniminde bunu yaşadığı belirtilebilir.

Shrive'in, Asyalı kadınların portrelerinden esinlenerek, bunu buruşturma ve katlama yöntemleriyle bir deformasyona uğratmış olduğu açıklanmıştır. Bu yaklaşımının, onun esinlendiği kadın yüzlerinin estetiğiyle, bu portrelerde katlanıp buruşturulduktan sonra beliren görüngülerin birleşiminin, şuuraltında var olan birtakım olgulara cevap verdiği öne sürülebilir. Dolayısıyla sanatçının ulaşmaya çalıştığı hissiyatın, kendi bilincinin dışında var olan başka bir olguya yönelmiş olduğu belirtilebilir. Shrive'in bu kâğıtları buruştururken kendiliğinden oluşan imgelerde tecrübe ettiği otomatizm tekniğinin, söz konusu hissiyata ulaşmakta kullandığı bir aracı olduğu düşünülebilir.



Şekil 58: Rupert Shrive 'Çinli kız' 2008

Montoriol, sanatçının eserlerinde, iki olgunun farkına vardığını belirtmiştir; Bunlardan biri, hareket halinde bulunan farklı boyutları içine alması, diğeri de çalışmaların özünde bulunan estetikdir.

Michael Peppiatt ile kendi atölyesinde yaptığı görüşmede, kendisinin her sabah, vitrininin altında, '*kendi hatıralarının parçaları ile oynadığını*' belirtmiştir<sup>223</sup>;

---

<sup>223</sup> Agm



- MP: Rupert, Londra'da tanıttığınız çalışmalarınızda çok derin bir ölümcüllük hissiyatı sezinliyorum. Onlar çok katılmış ve büyük bir hassasiyet yaymaktalar.
- RS: Ben an'ları yakalamaya çalışıyorum, tıpkı bir ateşin önündeki sallantıda yitip gitmekte olan yüzler gibi. Dolayısıyla olguların geçiciliği söz konusu ama benim için, insanların anlık izlenimleri var.
- MP: Bu durumda eserleriniz portre sanatını farklı boyutlara taşımaya amaçlıyorlar...<sup>224</sup>

Söz konusu görüşmede yapılan düşünceler değerlendirilecek olunursa, sanatçının, Bacon'dan esinlenmesinin yanı sıra, anları ve ışık etkilerini yakalamaya çalıştığına dair olan görüşleri de ele alınırsa, içe vurumculardan da ilham aldığı belirtilebilir. Öyle ki, Empresyonist akımın öncüsü tarafından belirtilmiş olan düşüncede, doğanın resmini yapmayı amaçlamadığı, fakat doğa ile kendisi arasındaki ilişkiyi resmettiği ifade edilmiştir.

### 5.13.Marc Pessin'in sanatında şuuraltının dili

Marc Pessin hakkında belirtilmesi gereken birinci husus, onun, sanatçı kişiliğinin yanında bir bilim adamı ve yazar olduğudur. *Arkeolojik İmgellik* isimli eserden<sup>225</sup> elde edilen verilere dayanılarak, çalışmalarının çıkış noktasının, eski uygarlıkların Arkeolojik kalıntılardaki sembolik boyutu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, kazılarda elde edilen fosillerin biçimselliğini eserlerine yansıttığı ve bazen de, bu fosillerin kendilerini kullanarak sanatsal çalışmalarını gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Seramik çalışmalarında ve diğer imgesel yaklaşımlarında kendisine has olan bir yazınsallığın olduğu belirtilen Pessin'in gizemsel yaklaşımındaki simgelerin, algılayabilen kişiler için 1200 adet olduğuna değinilmiştir. 1933 senesinde Paris'te doğan sanatçının, şu anda Fransa'da *Saint Laurent du Pont*'ta yaşadığı ve çalıştığı, bir gravür sanatçısı olmasının

<sup>224</sup> [http://www.rupertshrive.com/pdf/something\\_else.pdf](http://www.rupertshrive.com/pdf/something_else.pdf)

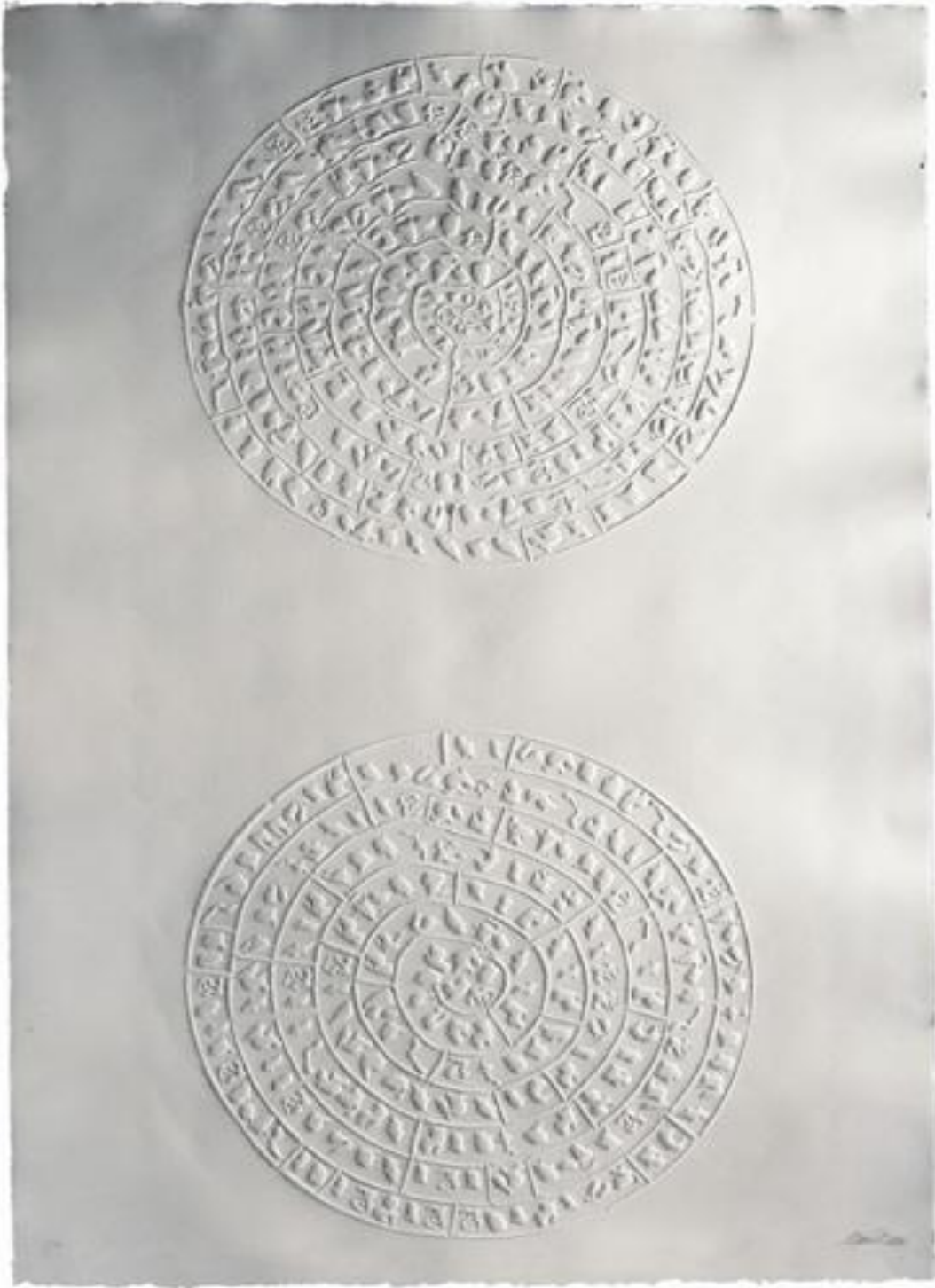
<sup>225</sup> C. Voisenat, 2008, S.205 - 213

yanı sıra, Fransız edebiyatının 150'ye yakın şair ve yazarın eserini yayınlamış olduğu ifade edilmiştir.

Jean Paul Gavard ile görüşmesinde yaptığı açıklamada, 'belli bir yere gitmeden o belirli yerde olunması' gerektiğini belirtmiştir. Bir sanat eseri veya bir dünya olarak düşünebilen bu yer'in, 'açılmış ve açılmakta olan varoluşun ufuk çizgisinde anlaşılmasının' icap ettiğini ifade eder. Pessin'e göre, bir tür şema, insanların yazılarına, simgelerine ve 'geçitlerine' bir altyapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, kendisinin bu simgelere büyük önem verdiği gözlemlenmiştir. Robert Delounay'ın eş zamanlılık kavramı üzerine olan yaklaşımlarında sezinlemiş olduğu 'her yerde var olan' olgunun, Pessin'in eserlerinin her birinde fark edildiği kanısına varılmıştır. Sanatçı, insanın dünyaya olan açılımını, içinde bulunduğu çemberin göbeği (açıldığı merkez) yazınsal veya sanatsal olsun, bir derinliğin eşzamanlılığı olarak algılamaktadır. Aynı zamanda, Pessin'in gravür, resim, tasarım ve simgeselliğinin de bu düşünce ile akrabalık içerisinde gelişmiş olduğu düşünülmektedir.

Yapılan açıklamada, Pessin için *dünya'da bulunmanın*; insanın, şekil verilebilir hale gelebilmesi için yönetiminde olan ve *kendi elinden yarattığı mekânın içerisinde*, uhdesinde bulunduracağı bir pozisyonda yer almak olduğuna değinilir. Gravürcünün, *hecelenen* ve doğasında bu olguyu barındıran bir yaklaşımı olması gerektiği, ayrıca *söz ün'de* (düşünce) aynı boyut içerisinde yer aldığı açıklanır. Bu nedenle, Pessin'in, normların dışında olmasına rağmen, simgeler arası ilişki kurduğu ve sanatçıya göre *el ve söz'ün*, aynı mekânın içerisinde işlediği ifade edilmiştir. Kendisi '*Dolayısıyla sanatçı, bu ikisini birbirine bağlayıp işleyişlerini sağlayan menteşe'ye müdahale eder*' ifadesinde; söz'ün fiziki faaliyet'e veya tekniğe (jest'e) doğrudan bağımlı olmadığı durumda, söz'ün, kendi tekniği tarafından, materyal üzerine veya içerisine müdahale ederek birleştirip heceleyebildiği açıklanır. Bu şekilde sanatçının, kendi hayal dünyasında ve faaliyetinin ritminde sürekli devam eden farklı bir mekân açılımının ortaya çıktığı belirtilmiştir<sup>226</sup>.

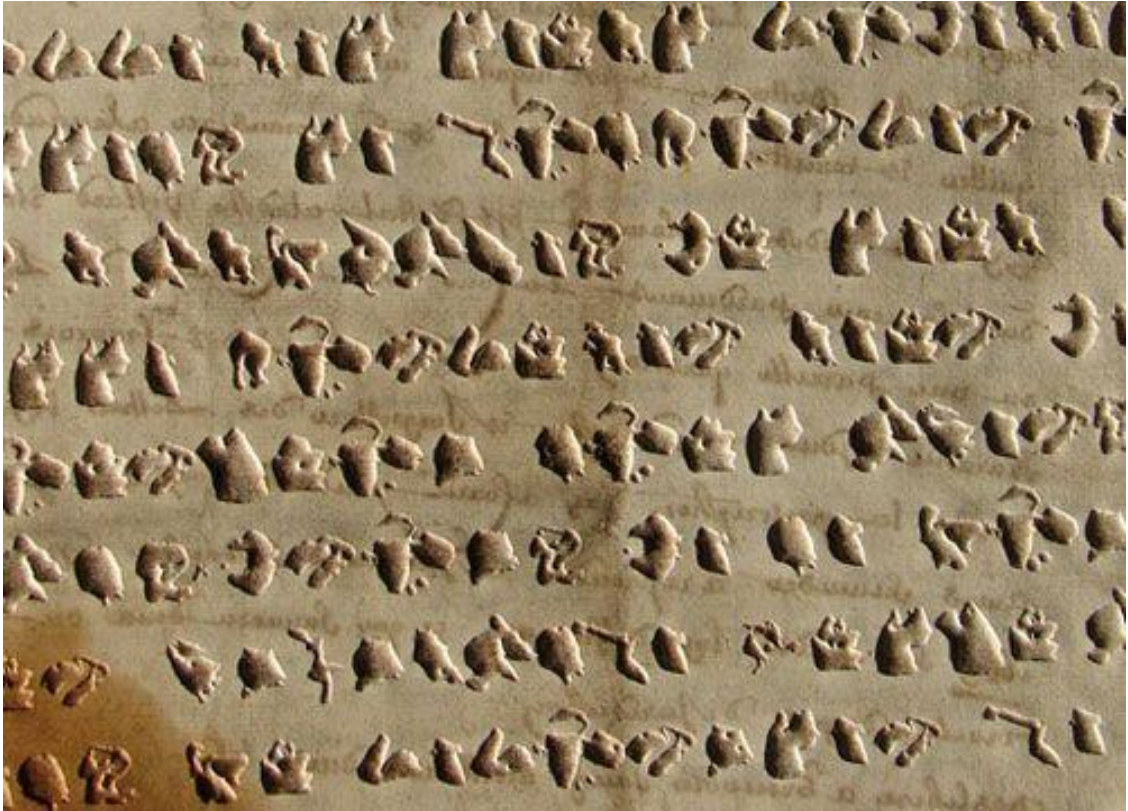
<sup>226</sup> [http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP\\_Marc\\_Pessin.htm](http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP_Marc_Pessin.htm)



Şekil 59: Marc Pessin '53 numaralı gravür' 2008

53 numaralı gravür değerlendirilecek olunursa, gerek spiral formun yapısının primitif niteliğinde, gerekse bunun içeriğinde *hecelenmiş* olan sembollerin bilinçaltısal bağıntılarının, Bréton'un belirttiği şuuraltındaki *düşüncenin gerçek işleyişi* ve aynı zamanda bir *geçit*'in işlevselliğine sahip oldukları öne sürülebilir. Bununla beraber, söz konusu geçit'in, sanatsal yaklaşımda, şuuraltından bilince gelen sembollerin ve hecelemedeki işleyişin yapısı göz önünde bulundurulduğu zaman, ruhsal otomatizm'in somut bir örneği olduğu kanısına varılabilmektedir.

Marc Pessin'in değerlendirmeleri incelenecek olunursa, aktüel sanatta psikik otomatizm'in tecrübe edilişinin, zaten var olan yaklaşımlarının yanında, çok ileri seviyelerde yoğunlaştırılarak zenginleştiği kanısına varılabilir. Öyle ki, kendisinin de ifade ettiği '*Sanatçının, söz ve jest'i birbirine bağlayıp işleyişlerini sağlayan menteşe'ye müdahale etme durumu*' üzerinden hareket edilirse, burada belirtilen söz'ün düşünceyi temsil ettiği düşünülebilir. Bununla beraber, otomatizm tekniğinde kontrolsüzlük olgusunun, şuuraltı ile iletişim kurarak onu yüzeye çıkartma amacını güden bir aracı şeklinde kullanıldığı göz önünde bulundurulursa, bu kontrolsüzlüğün, Pessin'in yaklaşımından yola çıkılarak bir tür *menteşe* olduğu düşünülebilir. Ayrıca, bu bağıntı, bir aracılık görevine sahip ise, bunun üzerinde, Pessin'in de belirttiği gibi oynamalar yapmak; Sanatçının farkında olmadan tecrübe ettiği söz konusu otomatizm olgusunun doğal işleyişine müdahale etmek olarak anlaşılabilir. Söz konusu durumun, bunun bir metot olarak kullanımını kolaylaştırmakta olduğu kanısına varılabilmektedir. Öyle ki, Pessin'in yaptığı görüşmenin ikinci paragrafında, otomatizm tekniğine farklı bakış açıları kazandırdığı anlaşılır.

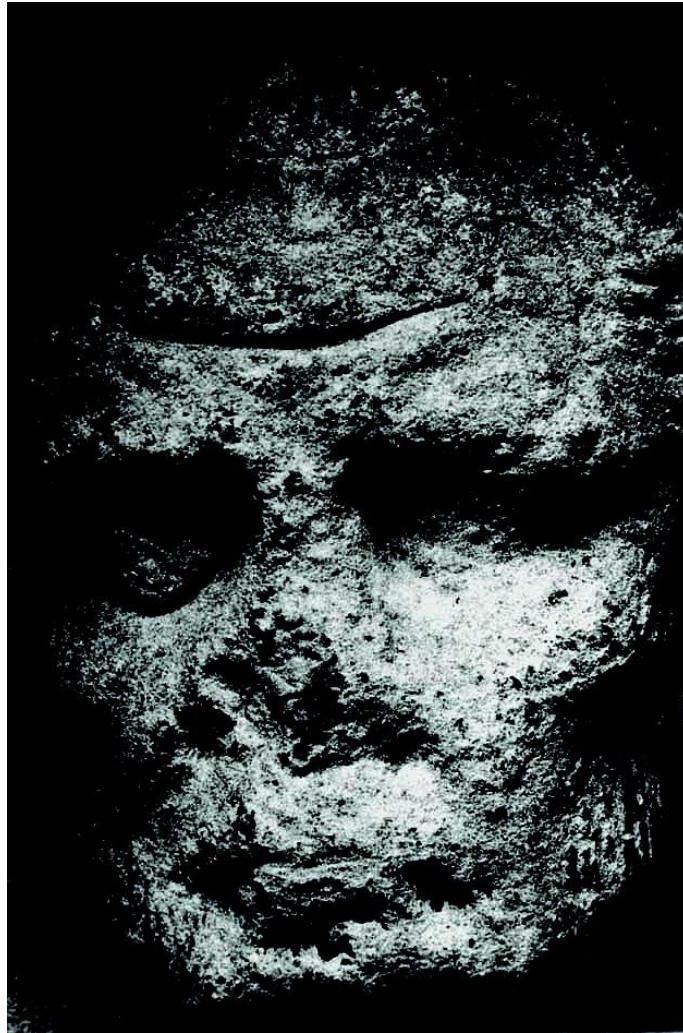


Şekil 60: Marc Pessin 'Monotype' 2008

Kendisinin de belirttiği üzere, söz'ün fiziki faaliyet'e veya tekniğe (jest'e) doğrudan bağımlı olmadığı durumda, söz, (düşünce) kendi işleyişini, materyal üzerinde veya içerisinde müdahale ederek birleştirip heceleylemektedir. Bu ifadenin, şuuraltının kendisine özgü işleyişinin bir yansıması olarak algılanabileceği öne sürülebilir. Bununla beraber, jest'e, yani sanatsal faaliyete geçmeden önceki 'heceleme' unsurunun, Arketiplerin aralarındaki bağıntıyla ilişkilendirilebileceği de düşünülebilir. Öyle ki, bu durumda düşünce, sanatsal faaliyetten bağımsız olarak materyal'i oluşturma ve şekillendirme işlevine sahip ise, söz konusu olgu, kendiliğindenlik ile bağdaştırılabilmektedir.

#### 5.14. Marie – Christine Schrijen’in kaya aşındırma metodu

Marie – Christine Schrijen’in, Belçika’nın Brüksel kentinde doğmuş olan, Hollanda asıllı fakat sonrasında Fransızcaya dönen bir sanatçı olduğu belirtilir. Fransa’da Poulx da yaşayıp çalıştığı ve 2004 senesinden beri, kendisini özel olarak sanatsal faaliyetlerine adanmış olduğu gözlemlenmiştir. Kendisi 1970’ten 2004 senesine kadar profesyonel olarak fotoğrafçılıkta eser vermiştir.<sup>227</sup>



Şekil 61: Marie – Christine Schrijen ‘Düşünen’ 2008

<sup>227</sup> <http://schrijen.blogspot.com/>

Serisindeki eserlerine ‘*taştan hayaletler*’ ismini vermiş olduğuna dikkat çekilerek, bu fotoğraf serisinin ana temasını kemirilmiş kafalar olarak belirlediği ve kişisel çalışmalarında kaya parçalarını kullandığı ifade edilir. Anonim bir yapıya sahip olan bu kayaların büyük bir zorlukla aşındırılarak bu şekillere büründürüldükleri, dolayısıyla doğadan rastgele seçildikten sonra üzerinde oynamalar yapılarak aşındırılmış oldukları açıklanmıştır. Bu uzun ‘tahrîş etme’ sürecinde, kişiye özgün ve çoğunlukla dramatik yapıda olan görüngülerin belirdiğine değinilirken, bu eserlerin, işlevsel veya hikâyesel bağlarından kurtulmuş olmalarının, onların algılanışlarını değiştirdiğine dikkat çekilir. Dolayısıyla, söz konusu eserlerin sanatsal değerlerinin de değiştiği ve sanatçının özgün yaklaşımı sayesinde, arkeolojik bir heykel olmaktan çıkıp çağdaş bir imgeye dönüştükleri belirtilmiştir<sup>228</sup>.



Şekil 62: Christine Schrijen ‘İsimsiz’ 2009

<sup>228</sup> Agm

Marie – Christine Schrijen’in diğer bir serisinin de ‘Garip Peyzajlar’ ismini almış olduğu görülür. Bu fotoğraf çalışmalarının da, kemirilmiş kafalarda olduğu gibi özgün bir sanatsal yaklaşımın ürünleri oldukları kanısına varılmıştır. Bu eserlerin, M.C.Schrijen’e göre ‘*Doğanın kendisine bakan bakışlara sunduğu bir âlemin parçasını*’ yansıtmakta oldukları belirtilmiştir. Ayrıca, kendisinin başvurduğu teknik konusundan bahsedilirken, kızılötesi filmin kullanılışının, sanatçıya, gözün algıladığından ve insan hafızasına kaydettiğinden daha farklı olan bir seri gri çeşidini kullanabilme imkânını verdiği ifade edilir. Bu sayede kendisinin, doğada çektiği fotoğrafların üzerinde oynayarak, yerinden oynatılmış olan imgede, fantastik olan, gizemli elemanları elde ettiği açıklanmıştır<sup>229</sup>.



Şekil 63: Marie – Christine Schrijen ‘Garip peyzaj Serisinden’ 2004 sonrası

<sup>229</sup> Agm



Sanatçının her iki yaklaşımında da eserlerinin doğayla bir bütün oluşturduğu gözlemlenebilir. Dolayısıyla, kendisini motive eden olgunun bu olduğu anlaşılmaktadır. Eserlerindeki özgünlüğün, tecrübe ettiği ruhsal otomatizm ile yakından ilgisi olduğu belirtilebilir. Çünkü her şeyden önce ‘Kemirilmiş kafalar’ serisi ele alındığı zaman, sanatçının, kendisine has olanı, doğrudan doğaya aktardığı fark edilmektedir. Öyle ki, özgün oluşundan gelen özelliklerinden dolayı, sanatçının, *kayaya ruhunu işlediği* öne sürülebilir. Bu olgu, Daidalos mitindeki otomatik heykeller ile bağdaştırılacak olunursa, heykellerdeki *insan bakışına anlam ve gövdesine hareket veren* mitolojik kişinin, yaşamı doğadan alıp eserlerine vermekte olan sanatçı ile özdeşleştirilebileceği kanısına varılabilir. Ayrıca, aynı olgunun, Pontseel’in sanatsal yaklaşımındaki *insanın özünün kendiliğinden açığa çıkması* ile bağdaştığı da öne sürülebilir. Öte yandan, Marie Christine Schrijen’in peyzaj çalışmaları değerlendirilecek olunursa, Man Ray’ın radyografileriyle hemen hemen aynı özellikleri taşıdığı belli olmaktadır. Bütün bu özelliklerinin dışında, sanatçının ruhsal otomatizm’i tecrübe ediş şeklinin, (Kobra grubunun önderleri hariç) diğerlerinden çok farklı kaldığı anlaşılmaktadır. Çünkü Schrijen’in, doğa ile bir bütün oluştururken, kendi özünü yeniden doğaya aktardığı göz önünde bulundurulursa, bir devinimin söz konusu olduğu düşünülebilmektedir. Öyle ki, söz konusu devinimin, sanatçının doğa ile olan ilişkisi ve doğaya karşı olan yaklaşımından kaynaklandığı kanısına varılabilmektedir.

### **5.15.Françoise Tchartiloglou’nun resimlerinde armonisel çağırışım**

1958 yılında Fransa’da, Yvelynes de doğmuş olan sanatçının hayatı, babası ve kardeşleri sanatla uğraştıkları için yağlıboya sanatının etrafında gelişmiştir. Kendi kendisini yetiştirmiş bir sanatçı olan Tchartiloglou’nun eserlerinin, rüya ile gerçeklik arasında gelip gittikleri ifade edilmektedir. Sanatçının, yağlıboyayı doğrudan tuvalin üzerine uygulayarak çalıştığı ve bu yaklaşımının bir tür doğaçlama şekli olduğu açıklanmıştır. Tchartiloglou’nun sanatının, kendisine özgürlüğünü kazandırdığına değinilerek, aynı zamanda şiiirlerden etkilenmiş olan sanatçının yaklaşımlarında bunun farkına varıldığı belirtilir<sup>230</sup>.

<sup>230</sup> <http://www.tchartiloglou.com/>



Şekil 64: Françoise Tchartiloglou 'Şiir'in Yolu' 2010

Kendisinin belirttiğine göre; soyutlama ile biçimleme arasında yerini almış olan sanatçı, sanatsal yaklaşımını geliştirmeye 23 yaşında başlamıştır. Yaratıcılığının yalınlık ve içgüdüsellikle bağdaştığını ifade eden Tchartiloglou, sanatsal yaklaşımında, iç doğasından şiirsellik ve rüyasallığa (yansıtıcı olana) açıldığını belirtir. Sanatçı, çalışma öncesinde herhangi bir yapısal veya tasarımcı yaklaşımın olmadığını, her şeyin, renklerin kendiliğinden gelen uyumundan ortaya çıktığını açıklamış, ayrıca söz konusu işleyişte, eserin kendine ait bir ritminin olduğunu ve her şeyin bu ritme göre kendisini organize ettiğini açıklar. Bu bağlamda, biçem ve renklerin birbirini kendiliğinden tamamladıkları ve bir denge sağladıklarına değinilmiş, bir özgürlük mekânı olan yağlı boyanın, Tchartiloglou için ikinci bir dil olma özelliğine sahip olduğu gözlemlenmiştir. Kendisi, temeldeki ilham kaynağının, bütün biçimlerinde, 'Su' olduğunu, bunun nedeninin ise suyun 'yaşamın kaynağı' olmasından geldiğini ifade etmiştir.

'*Bilinçaltının harikulade imgeleminden çıkmak istiyorum*' ifadesini kullanan sanatçının, Claude Monet, William Turner, Zao Wou-Ki, Paul Klee, Max Ernst, Edward Munch vb sanatçılardan etkilenmiş olduğu düşünülmektedir<sup>231</sup>.



Şekil 65: Françoise Tchartiloglou 'Suya değin düşünce' 2009

Tchartiloglou'nun saydığı diğer sanatçılar göz önünde bulundurulursa, '*Bilinçaltının harikulade imgeleminden çıkmak istiyorum*' olarak kullandığı ifadenin olumsuz anlamında değil fakat '*şuuraltının zenginliklerini kendimle beraber sanata yansıtmak istiyorum*' şeklinde anlaşılması gerektiği kanısına varılabilir. Öyle ki, elde edilen bulgulara dayanarak, sanatsal ifadede *bilinçaltından çıkmanın* hemen hemen hiç imkânı bulunmadığı öne sürülebilinmektedir. Yani her sanatçının çalışmasının, kendi bilinçaltıyla ilgili olduğu, öte yandan bu mevzunun sınırsızlığının, sanatçının kontrol çizgilerinden bağımsızlaşıp, arayışını soyutlukta yapma isteğini ortaya çıkardığı da belirtilebilir. Tchartiloglou'nun durumunun da bundan farklı olmadığı aşikârdır. Sanatçının, söz konusu sınırsızlığın zenginliğinde kaybolduktan sonra yeniden kendisini

<sup>231</sup> Agm

bularak sanatsal yaklaşımına bunu yansıttığı düşünülebilir. Buradaki *kayboluşun*, sözü edilen zenginlikten faydalanarak yeni olanı keşfetme amaçlı bir faaliyet olduğu aşikârdır. Dolayısıyla, Tchartiloglou'nun bütün kariyeri boyunca ruhsal otomatizm'i tecrübe ettiği, buna rağmen sanatsal yaklaşımı ile ilgili yaptığı açıklamalardan bu olguya değinmemiş olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 66: Françoise Tchartiloglou 'Bir yerlerde' 2010

Sanatçının göze çarpan en önemli özelliklerinden birinin, yaklaşımındaki, sanatçı – eser arasındaki kopukluk olduğu düşünülebilir. Bu olguya Jackson Pollock örneğinde rastlanmakla beraber, sanat eserinin kendiliğinden oluştuğu düşünülebilir. Ayrıca, bu oluşum sürecindeki öğelerin aralarındaki ilişki ve denge unsurunun uyumla beraber geliştiği ve eserin kendisine ait bir yaşamı olduğu belirtilebilir. Bununla beraber, bu

yaşam formunun sanatçıyı bir aracı olarak kullanarak var olduğu kanısına da varılabilinmektedir.

### 5.16.Eric Ferber'in sanatında an'lık etki yanılısamaları

Eric Ferber'in, 'anlar' isimli fotoğraf serisinde, fotoğrafladığı anları tıpkı küçük görsel şiirler olarak algıladığı belirtilmiştir. Kendisi, sanatsal yaklaşımının gelişim sürecini şu şekilde ifade eder;

“Bakışın şans eseri, gözün, gizlenmiş düşüncelerin dikkatsizliğinde yakalanabilmektedir. Her insanın karşılaştığı en belirsiz şartlarda, gözün tutmadıklarını ,(dikkate almadıklarını) yakalamaya ve sizlerin ve bizlerin, anlık olan, hatırasında olmayan harikulade olanı açığa çıkarmaya çalışıyorum. Şunun da belirtilmesi gerekir ki bu anlar, kişinin hatırasında sıralanmışlardır. Bu resimler aracılığıyla bizim merakımızı uyandıran, kaybolmuş olan, belli bir açıyla bakınca gözüken imge'deki fotoğrafçılığı, yağlı boya'daki plastik sanata yönlendirmeye çalışıyorum. Doğanın materyalini, ışığını ve cömert uyumunu değerlendiriyorum. Bu duyguları iletebilmek için kendime kısıtlamalar getiriyorum. Mesela kontrolsüz yakaladığım bir görüş açısını hiçbir zaman yeniden çerçeveye almıyorum. Bununla beraber, çeşitli nümerik imkânları kullanarak yeniden düzenlemelere girişmiyorum. Yaptığım tek şey, bakışların söz'ü olarak hassasiyeti ve şehvetimi sınamak”<sup>232</sup>

<sup>232</sup> <http://sites.google.com/site/alterartfr/expositions/eric-ferber>



Şekil: 67 Eric Ferber 'an'lar sergisinden' 2011



Şekil: 68 Eric Ferber 'An'lar sergisinden' 2011

Yaptığı açıklamalara dayanarak, özellikle özgün çalışmaları incelendiği zaman, sanatçının Sürrealist bir yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber, fotoğraf tekniğini kullanarak yakaladığı *an*'lara, sanatçının bilinçaltısal çağrışımlarının yansıdığı gözlemlenebilir. Ayrıca, eserlerinin içeriğinde görünen birbiri üzerine yerleşmiş olan saydam biçimlerle ritmik hareketler ve belirsizliklerin, sanatçının eserlerindeki yaklaşımı zenginleştirdiği düşünülebilir. Bu bağlamda, Man Ray'ın radyografileri ile ilişki kurulabilmesine rağmen, Eric Ferber'in sanatsal yaklaşımında ifade etmekte olduğu olguların daha farklı oldukları fark edilir. Betimlemelerinde, hatıraların şuuraltında bıraktığı izleri doğaçlama tekniğiyle ortaya çıkardığı görülür. Sanatsal yaklaşımında, bakışın dikkatinin dağıldığı bir anı yakaladıktan sonra bu imge üzerine müdahale ettiği açıklanmıştır. Kişisel ifadesinde şekillendirdiği *bakışların sözünü*, şuuraltında birikmiş olan ve ortaya çıkartılmayı bekleyen görüngülerin

'*hatıralarda saklanmış olan imgeleri*' oldukları ifade edilir. Ayrıca, birdenbire yakaladığı açılarda kaza eseri elde edilmiş bu eserler değerlendirildiği zaman, şuuraltından kendisine gelen mesajı şiirlerinde yakaladığı da belirtilmiştir.

### **5.17.Lucien Massaert'ın yaklaşımında paradoks olgusu ve kesinti durumu**

1952 senesi doğumlu ve çok uzun bir süredir, eğitimini aldığı Belçika'nın başkentinde bulunan Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinin resim bölümünün başkanlığını yapan Profesör Lucien Massaert, aynı zamanda 1985 senesinden bu yana bir kitap olarak yayımlanan *La Part de l'Oeil*<sup>233</sup> serisine önemli sanatsal yaklaşımlarını sunarak gelişimini sağlamıştır. Söz konusu eser dizisi, çağdaş estetik anlayışına yeni yaklaşımlar sunarak sanat'ın gelişimine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bu yaklaşımlar, estetik üzerine geliştirilmiş olan yeni kuramları dinamik hale getirmekle beraber, eserlere olan sanatsal yaklaşımların yeniden eleştirilerek farklı noktalara varılmasına imkân vermiş, sanat üzerine araştırma yapan kişilerin buluşma mekânı olmaya başlayarak, bu isme layık olan bir provokasyon ve doğuş yeri haline gelmiştir.

1997 – 2004 seneleri arasında, Güzel Sanatlar Akademisinin resim atölyesinde yapılan gözlemlerde elde edinilen bilgilere dayanılarak, verilen eğitimin işleyişinde özellikle kendi sanatsal yaklaşımının bir yansıması olan *pasajlar* olarak geçen fakat Türkçe'de *geçitler* olarak anlaşılması gereken bir konu üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu sanatsal yaklaşımda, yapısal düşüncenin yer aldığı, ayrıca yüzeyde doku olarak beliren kütlelerin arasındaki ilişkilerin uyumu ve geçişlerine önem verildiği görülür. Bununla beraber, bir bütün halinde düşünülen bu eserlerde üç boyutlu biçimlere de yer verilerek felsefi yaklaşımlarla bütünleştirilmiş olduğu kanısına varılmıştır.

<sup>233</sup> <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/philosophie/lapartdeloeil.htm>





Şekil 69: Lucien Massaert 'isimsiz' 2002

Brüksel'deki Sanat Akademisinin resim atölyesinde videoya alınmış olan programda kendisiyle yapılmış olan görüşmede belirttiği şekliyle<sup>234</sup> Lucien Massaert, sanatçının bağımsızlığı ve toplumdaki yeri üzerine şunları açıklamıştır;

- Size sanatçının özgürlüğü dendiği zaman bu size doğrudan neyi anlatıyor?
- Üzerinde fazla düşünme zamanım olmadığı gibi kendiliğinden bir açıklama yapacak olursam, bu kavram benim için en paradoksal anlamı içerenler arasında yer almaktadır. Çünkü toplumun bakış açısında, sanat, mutlak bağımsızlığın

<sup>234</sup> [http://www.dailymotion.com/video/x4o0ic\\_lucien-massart\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x4o0ic_lucien-massart_creation)

kendisi olarak görülmektedir. Herkesin bildiği gibi sanatçıların eğlendikleri düşünülür vb... fakat sanat icra eden insanlar olarak bizlerin, bunun tersine, çok daha farklı sorumlulukları vardır. Belli bir şekilde, sanatçı çok ağır ve sert baskılar altında ezilmektedir. Bununla beraber, paradoksal olarak, sanatçının toplum içerisinde *özgürlüğün sözünü* en iyi ifade edebilen kişilerden biri olduğu aşikârdır. Sanatçı, ürettiği zaman içerisinde, istediğini diyebileceğini, özgür olduğunu, kendiliğinden davranabileceğini düşünse de bunlar, sadece bütün bir zorunluluklar dizisine konuldukları zaman toplumda ağırlık ve değer kazanmaktadırlar. Söz konusu zorunluluklar sanata dair olmakla beraber, herhangi bir sanat eseri toplumda kendiliğinden değer kazanmaz. Özgürlüğün sözünü tutabilmek, kesinlikle sert ve kesin bir şekilde sanatçının eserini bu zorunluluklarla iletmesini gerektirir. Sanatçının kendisini toplumda eleştiri yapmaya, ifade edebilme ve ütopyasını sunmaya cesaret eden birisi olarak hissediyor olması, onun sanatsal çalışmalarındaki aracının (sosyal içerik) zorunluluklarına kısıtlandığını göstermez. Sanatçı kendi düşüncesini eline alabilmeli ve koruyabilmelidir yoksa her düşünce gibi boşlukta kaybolur. Belirtmek istediğim, işte buradaki zıtlık içeren durumdur. Her şeyden önce bu özgürlük kavramını irdeleyeceksek, söz konusu karşıtlık durumunun çözümlenebilmesi gerekir.

- Peki, bu aracının, sosyal içeriğin ötesinde nasıl bir durumu olabilir?
- Sanırım bu konu üzerinde pek çok kişinin paylaşmadığı bir görüşüm var; Bana göre sanatçıların sosyal içerikle arasına olabildiğince mesafe koyması gerekmektedir. Şahsen, en büyük akılsızlık olarak, aktüel zamanın karakteristik özelliğinin; sosyolojik tartışmanın kontrolü alması olduğunu düşünüyorum. Ayrıca sanat okullarında, gazetecilerin ve sanatçıların görüşmelerinde, herkes aynı tartışma içinde kalmaktadır. Çünkü bu konuşmalar, gereklilikten dolayı, sistemin uygunluğundan kaynaklanan bir iradeye göre işlemektedir. Dolayısıyla, benim için aktüel tartışma sadece, mantığın olduğu, yargılara dayanan bir tartışmadır. Eğer sadece söz konusu konuşmalar, birine neyin sanatçı olmasını sağladığını dikte ediyor ve olayların ne şekilde olması gerektiğine karar veriyorsa, bizler sadece bu toplumsal tartışmalara uyum göstermek zorunda kalabiliriz. Bana göre bu normları dikkate almayabilir, olaylara karşı sosyolojik bir tutum takınmayabiliriz. Bu özellikle bizlere etrafımızda olup bitenden

bağımsız ve ayrı olma şansını verecektir. Dolayısıyla, benim için, bu sosyal içerikte kalmaya çalışan, bu normlara cevap vererek uyum göstermeye gayret gösteren sanatçıların hepsi, uzun zaman içerisinde kaybolacak olan kişilerdir... Fransız sanatçıların örnek alacak olur isek, kendi görüşlerine göre sanatlarında ekonomik sisteme başkaldırdıklarını düşünmelerine rağmen, yaptıkları tek şey bu sistemi tamamıyla çerçevelemek ve kopyalamaktır. Yani rasyonellikten kendilerini bağımsızlaştırılmazlar... Dolayısıyla, benim için günümüzün sanatçısının içerisinde bulunduğu en büyük tehlike, bu toplumsal normlar, tartışmalar vs.dir. Söz konusu sosyolojik içeriğe uygun olarak var olurlar...

Lucien Massaert'in burada belirttiği toplumsal normlar, gelenek, görenek vs. ve sanatçının söz konusu temsiller düzeneğine karşı aldığı tavrın, Prinzhorn'un bahsettiği, sanatçıdaki *gerçeklikten kopuş* ile bağdaşmakta olduğu ifade edilebilir. Yani sanatçıda beliren bu kopma durumunun, özgürlüğün düşüncesine sahip olabilmesi için yaşama karşı oluşturduğu bir tepki olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla, sanatçının kendi yaşamına karşı oluşturduğu bu tutumun, otomatizm'in bir açılımı olduğu öne sürülebilir.

### 5.18.Kikie Crevecoeur'ün özgün baskı çalışmalarındaki lekesel simgeler

1960 senesinde Brüksel'de doğmuş olan sanatçı, Belçika Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinin gravür atölyesinde asistan olarak görev almış olmakla beraber, bugün yine Belçika'da bulunan Boistfort Sanat Akademisindeki özgün baskı atölyesinde, geliştirmiş olduğu teknikleri öğrencilerine göstermektedir.



Şekil 70: Kikie Crevecoeur 'Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisinden' 2007

2007 senesinde 39 adet özgün baskıyla gerçekleştirmiş olduğu *Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar* isimli çalışmalarında, Lino - gravür ve asit tekniklerinden faydalanarak oluşturduğu leke çalışmalarının aynı zamanda kişisel yaklaşımının da bir yansıması olduğu belirtilmiştir. Sade araçlardan ve yalın tekniklerden faydalanan bu sanatçının, atölyesini valizinde taşıdığı, böylece anlık ve kendiliğinden gelen sanatını icra edebildiği gözlemlenmiştir. Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar serisindeki doku etkilerine, Motherwell, Pollock, Cozens ve diğer leke metotlarını kullanan sanatçılarda da

rastlanabilinmektedir. Baskı tekniğinde, sanatçının, figüratif yaklaşımlarda olduğu gibi doğrudan müdahale edememesine rağmen, baskıyı kendi elleriyle gerçekleştirdiği açıklanmıştır.

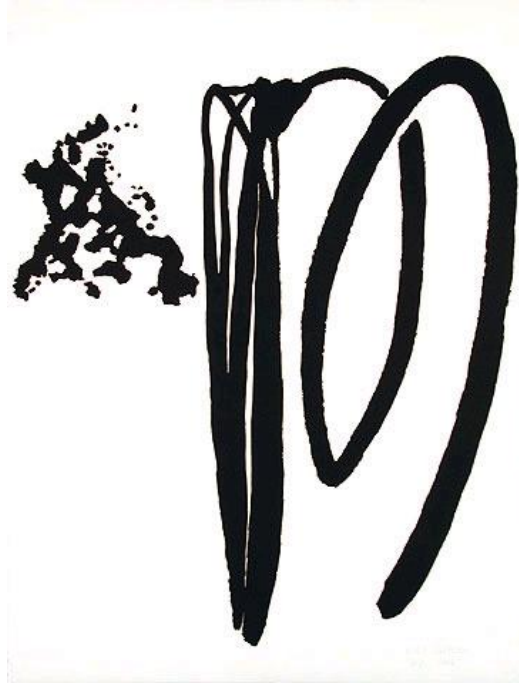


Şekil 71: Kikie Crevecoeur 'Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisi' 2007

Bu serisindeki çalışmalarında, yeni bir bağımsızlık elde edebilmek için, gravürlerine başlangıçtaki yapılarından uzaklaştırarak rastgele değişimler vermiş olduğu belirtilir. Öte yandan Crevecoeur'un eserlerinde, müzikal yan anlamlar ve doğaçlama hareketlerin de yer aldığı gözlemlenmiştir<sup>235</sup>. Jestlerinde ortaya çıkan bu özgün hareketin, bilinçaltındaki sembollere yöneltilerek sanatsal yaklaşımında birleştikleri düşünülebilir. Ayrıca, eserlerinde gözlemlenen olgunun, otomatik gelen bir ifade olduğu kanısına da varılabilir. Öyle ki, özgün baskı tekniğinde tecrübe edilen otomatizm tekniği, sanatçıya kendisini dolaylı yoldan ifade etme olanağı sunduğu için,

<sup>235</sup> <http://www.centredelagravure.be/Page.asp?docid=12817&langue=FR>

yağlı boya veyahut figüratif ifadeninkinden çok daha yalın ve rahat bir şekilde uygulanmakta olduğu belirtilebilir. Gravür tekniğinde, metal bir plak veyahut Lino üzerinde kendiliğinden beliren etkilerden yola çıkılabilmekte veyahut doğrudan metale kazıma yöntemi uygulanmış bir eserin baskısında kaza eseri beliren dokulara sıklıkla rastlanmakta olduğu gözlemlenebilmektedir.



Şekil 72: Kikie Crevecoeur ‘Kırıntılar ve Gözden Kaçanlar Serisinden’ 2007

Bu eserde de görüldüğü üzere, tamamıyla kaza eseri beliren simgesel imgelere yönelmiş olan Crevecoeur’un, kendiliğinden beliren dokuları kullanarak farklı etkilere ulaşabildiği öne sürülebilir.

Öte yandan, eserlerinin büyük bir çoğunluğunda Blues, Jazz ve etnik müzikle uyum kurduğu, gerçekleştirdiği ikinci serisinde kullandığı leke etkilerinin, ritmik seslere

yönelerek, akıl hastalarının kendilerine has dillerine çağırışım yaptıkları, güdüsel seslerden beliren etkiler ve simgeleri içerdikleri açıklanmıştır<sup>236</sup>.



Şekil 73: Kikie Crevecoeur 'Glossolalie III' 2001

Glossoliale isimli eserinde gözlemlenen hareketin bu tür güdüsel patlamaların birer yansıması olduğu öne sürebilir. Ayrıca, eserinde yer verdiği ritimsel müziğin, sanatçıyı içgüdüsel bir özdevinimi ifade etmeye yönlendirdiği kanısına da varılabilmektedir.

Ünlü yazar Amelie Nothomb, Kikie Crevecoeur'un sanatsal yaklaşımının kendi üzerinde yarattığı etkiyi şu şekilde ifade etmiştir; *'Nasıl oluyor da, sadece birkaç kesin çizgi ve muhteşem bir boşluk bilgisiyle, bizleri araştırılmış ve ilkel olan ve aynı*

<sup>236</sup> Agm

*zamanda toplumsal ve yırtıcı olan dünyasına davet edebiliyor ...* <sup>237</sup> Dolayısıyla, söz konusu eserlerde, simge ile hareketteki estetiğin ve kendiliğindenlikle özgünlüğün bulunduğu düşünülebilmektedir.

---

<sup>237</sup> Agm



### 5.19.Dan Barichasse'ın sanatında akışkanlığın biçimsel etkileri

1949 senesinde Casablanca'da doğan sanatçının, Paris'te yaşamakta ve çalışmakta olduğu belirtilmiştir. Charlotte galerisinde gerçekleştirdiği sergi tanıtım yazısında açıkladığı şekliyle<sup>238</sup>, Dan Barichasse'ın, yağlıboya sanatını 1976 senesinde seçmiş olduğuna değinilerek, ilk başlarda biçimsel ve minimal ifadelerle yönelen sanatçının yaklaşımının gelişerek 'bir vücut oluşturduğu' ifade edilmiştir. Zamanla, hafıza ve süre, yaratıcılık ve oluşum tematiklerinin birtakım döngülerde düğümlenerek eserlerine mutasyon ve süreklilik kazandırdıkları açıklanmıştır.



Şekil 74: Dan Barichasse 'İsimsiz' 2011

<sup>238</sup> <http://www.galeriecharlot.com/category/artistes/>

'Başlangıçtaki', 'Geçişler', 'Kaynaktaki figürler', 'Tufan' isimli serilerinin belirtilen gelişim sürecinin birer yansıması oldukları ifade edilir. Çalışmalarının akışkanlık ve maneviyatı barındırdıkları, ayrıca şiirselliğe yakın olan imgesel bir dil ortaya koydukları ifade edilmiştir. Sanatsal yaklaşımında mineral, bitkisel, insancıl ve hayvan'a değin olan elemanların belirdiği gözlemlenmiştir.



Şekil 75: Dan Brichasse 'İsimsiz' 2011

Brichasse'a göre kendi eserleri, maddenin yenilenişinden, kum tanesine dönüşümüne kadar olan dağılma ve çürüme sürecinde ortaya çıkan formlarıyla, arınışın maneviyatını sorgulamaktadırlar<sup>239</sup>.

Eserleri farklı bakış açısıyla ele alınacak olunursa, geçirgenlik ve akışkanlığın birbirini biçimsel bir estetikte tamamlayarak boş ve dolunun uyumuna doğru yöneldiği belirtilebilir. Doku etkilerinin aralarındaki ilişkilerden meydana gelen etkilerde tecrübe edilen hissiyata dair olan titreşimin, sanatçının yüzeysel olan görüngüleri yakalamaktan ziyade, kendi içerisindeki doğa'ya doğru yönlenerak, farklı bir algısalığa değin olan bu iç dünya'da keşfettiği olguları açığa çıkarttığı kanısına varılır.



Şekil 76: Dan Brichasse 'İsimsiz' 2011

---

<sup>239</sup> Agm

Eserlerinde tecrübe edilen otomatizm'in, söz konusu doku etkilerinin aralarında kendiliğinden belirmiş olan biçimlerin bilinçaltısal çağrışımlarında tecrübe edildiği ve bu bağlamda, eseri algılayan her sanatçının kendi özüne yöneldiği öne sürülebilir. Dolayısıyla, otomatizm olgusunun, sanatçının faaliyetinde değil, görseelliğinde tecrübe edildiği kanısına varılır. Bu durumda Pontseel'in belirttiği şekliyle; öz'ün, kontrolsüz el jestlerinden belirmiş olan bir imgede değil, sanatçının kendi kontrolünden bağımsız olarak algıladığı bir görüngüde algılanışına otomatizm denilebileceği anlaşılmaktadır. İkisinin arasındaki farkın anlaşılması önem taşımaktadır.

Brichasse'ın sanatsal yaklaşımındaki bu doku etkilerinin, insanın bir küvette elbiselerini yıkarken, seramik üzerine dökülmüş olan çamaşır suyunun kuruduktan sonraki görüngülerinde veyahut duvardaki bir kahve lekesinde de fark edilebileceği aşikârdır. Dolayısıyla, çevresinde yaptığı gözlemlerde keşfettiği olguları sanatına yansıttığı kanısına varılabilmektedir. Buradan yola çıkarak, Brichasse'ın, gerçeklikteki algısal görüngülere yönelerek, onları kendi iç doğasındaki estetiğiyle bütünleştirdiği öne sürülebilir.

## **5.20.Aurélie Gravelat'ın simgesel yaklaşımında özdevinim olgusu**

Kendisinin 1982 yılında doğduğu, Brüksel'de yaşadığı ve çalıştığı, ayrıca Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisini takdirle bitirdiği ve 2010 senesinde, enternasyonal resim fuarında çalışmalarıyla yer aldığı belirtilmiştir.

Charlot galerisinde gerçekleştirdiği sergisinde, sanatsal yaklaşımını, zaman ve mekân'ı kavrayış şeklini açıklamıştır. Kendi yorumuyla, çalışmalarında otomatizm tekniğini ne şekilde uyguladığını şu şekilde belirtmiştir<sup>240</sup>;

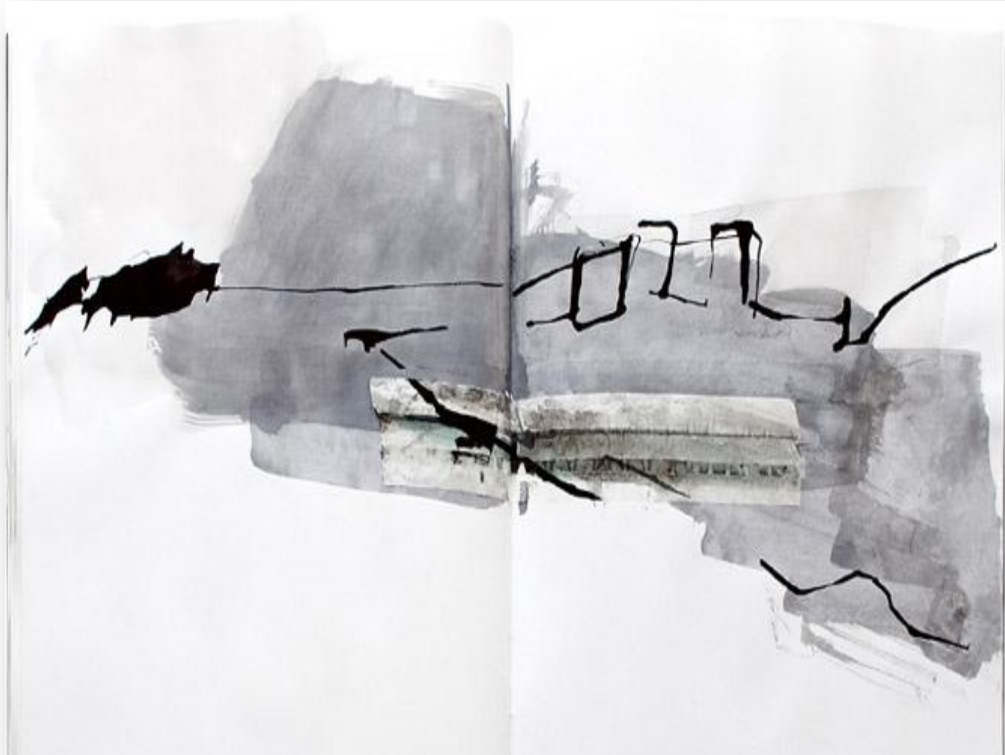
“Benim çalışmalarım, çıplak bir lügat'i yansıtmaktadır. Sadece bir çizgi, bir 'iz' ve beyaz'ın kalabilmesi için arındırılma yapılır ve öz'e kadar inilir. Kâğıdın beyazı, beklemekte olan ve rezerve edilmiş bir mekândır. Bütün bunlardan geri kalan şeyler ise, sessizlik ve nefes'tir.

<sup>240</sup> Agm

Benim eserlerim, yazınsallığa çok yakındırlar. Kendiliğinden işleyen simgesel bir sistem, kendisini aşağıya çeken, birbirine cevap veren, bir desenden diğerine geçen bir tür dil'in kendiliğinden ortaya çıkmasını sağladım. Bunu ise, herhangi bir öyküsel yazıya düşünmeden, sadece desenin kendisi için gerçekleştirim.

Kâğıt, desenin ilk eklemi olmaktadır. Bununla beraber, hassas yapısı, kesme, buruşturma oynatma vb... Birtakım değişik yaklaşımlara izin vermektedir.

Bu çalışma aynı zamanda zaman ve mekân üzerine geliştirilmiş olan bir yaklaşımdır. Mekân, kâğıdın beyazı, bazı çalışmaların içlerinde buldukları boyutu ve fazlalıklarıyla ilişkilendirilebilir. Zaman ise, jest'in hızı, tekrarları, kuruma ve yer değiştirme süresi, ardından da değişik okuma şekilleri ile ilgilidir.”



Şekil 77: Aurélie Gravelat 'Defter' 2009

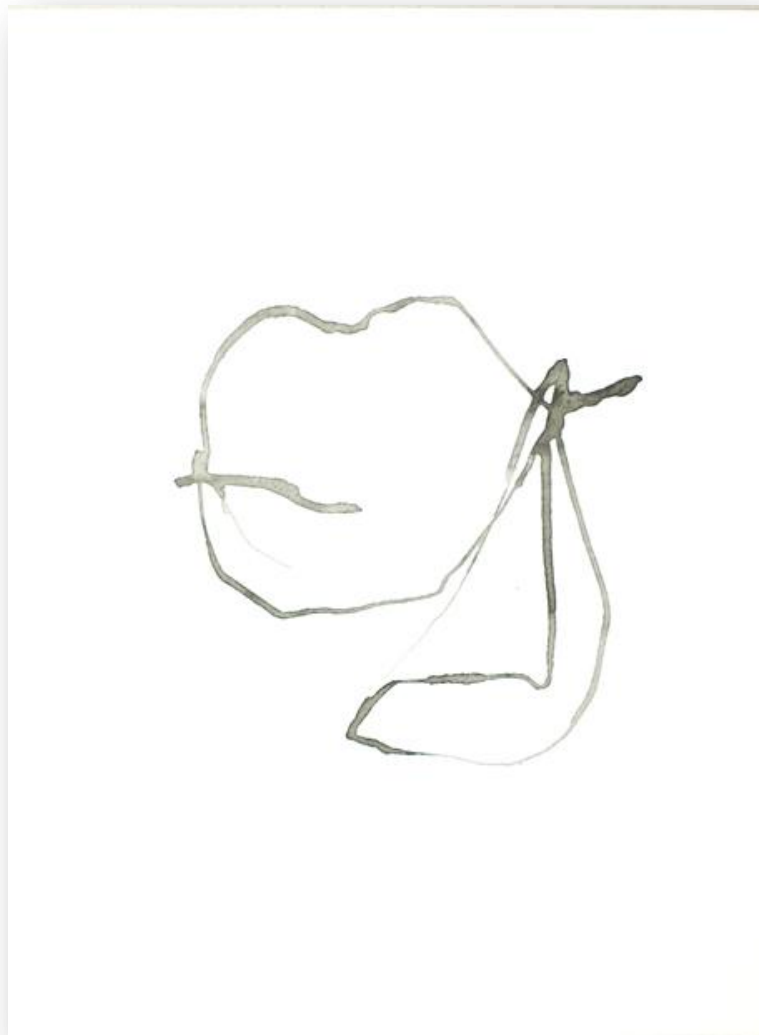
Fuarda sergilenmiş olan eserleri değerlendirilecek olunursa, sanatçının ifade tarzında sınır tanımadığı ve betimlemelerinde şuuraltına dair olan bir tür yaklaşım geliştirdiği

gözelemlenmektedir. Eserlerinin yalın ve klasik oldukları, ayrıca sanatçının, çalışmalarında bir hafiflik ve üst seviyedeki denge'ye yönelme amacı bulunduğu ifade edilebilir. Kendisine has olan otomatik yaklaşımında, Gravelat'ın, Pontseel'in açıklamasında olduğu gibi öz'ünü açığa çıkarttığı belirtilebilir fakat sanatsal bir görüngü olarak beliren söz konusu öz'ün bir tür arındırma yöntemiyle ortaya çıktığını sergisi için hazırlamış olduğu açıklamasında da ifade etmiştir. Bununla beraber, Gravelat'ın sanatsal yaklaşımının, kendisinin de belirttiği gibi, kendiliğinden işleyen simgesel bir sistemin içinde, birbirine cevap veren ve bir çizimden diğerine bağlanan bir tür dil'i yapısallaştırdığı açıklanmıştır.



Şekil 78: Aurélie Gravelat 'İsimsiz' 2010

Yukarıdaki çalışması incelenirse, sanatçının özünde barınan hissiyatını, istenç dışı figüratif ifadeye belli ettiği anlaşılır. Öyle ki, ortaya çıkan çizgisel yaklaşımın, hareket halindeki bir suyun devinimi kadar kontrolsüz fakat doğal olan bir uyumun akışkanlığını ifade ettiği fark edilebilmektedir. Bu özdevinimin de, söz konusu eserde algılanan akışkanlığın armonisinde, içgüdüsel boyutta var olan kontrolsüzlükten beliren bir kendiliğindenliği ifade ettiği kanısına varılabilir.



Şekil 79: Aurélia Gravelat 'İsimsiz' 2010

Öte yandan, sanatçının figüratif seri çalışmalarında göze çarpan simgesel işleyişin ‘şuuraltındaki ilk örneklerin bir tür *heceleme* olduğu’ düşüncesi değerlendirilebilir. Aynı heceleme olgusunun, Pessin’in sanatında daha farklı bir yaklaşımda belirdiği gözlemlenmiştir. Bu tür bir hecelemenin, Bréton’un belirttiği *düşüncenin gerçek işleyişinin* bir çeşit alfabetik yaklaşımı olduğu ifade edilebilmektedir. Ayrıca, söz konusu işleyişin kendiliğinden belirebilmesi için, sanatçının kendi özüne inerek, bu kaynakta keşfettiklerini sanatına yansıttığı kanısına varılabilir. Bu noktada ise, öz ile bilinçaltı arasındaki ilişkinin öne çıktığı düşünülebilir.



### 5.21.Jenny Saville'in vücut fragmanları

1970 senesinde Cabbridge'de doğan sanatçı, özellikle Britanya sanatçılarının arasında isim yapmıştır. Londra ve Pelerme'de yaşayıp çalışmakta olan Saville, gerçekleştirdiği geniş çaplı kadın imgeleriyle tanınmıştır. Kendisi, sanat eğitimini ilk önce Stone Lilley'de, sonrasında ise Newark Notts'ta almıştır. Diplomasını Glasgow Sanat Okulundan alan Saville, daha sonra Cincinnati Üniversitesine geçmiştir. Sözü geçen 'Şişman kadınların' burada gözüne çarptığını belirtir.



Şekil 80: Jenny Saville 'Hybrid' 1977

Simon Shama ile yaptığı görüşmede<sup>241</sup>, sanatsal yaklaşımını açıklayan Saville, Francis Bacon ve De Konning'den esinlendiğini belirtir. Öyle ki, söz konusu eserleri Bacon'un ki ile karşılaştırıldığı zaman, Saville'in, imgeyi deforme etmek yerine kesitsel boyamaya yöneldiği fark edilmektedir. Bununla beraber, geometrik kesitlere ayrılmış fragmanların aralarındaki ilişkilerde, sanatçının özgün yaklaşımı ortaya çıkmaktadır. Öte yandan, Saville, bu parçaları yerleştirirken, amacının farklı formları ve et çeşitlerini bir araya koyarak bağlamlarını değiştirmek olduğunu ifade eder. Öyle ki, yukarıdaki eserinde gözlemlenen olgunun yanı sıra, sanatçının, ilişkilerdeki aykırılıklardan doğan bir tür şok etkisini yaşatmaya çalıştığı da, kendi ifadesinden anlaşılmaktadır;

“‘Hybrid’ isimli resmimi düşünüyorum. Uyumsuz vücutlarla ilgili başka bir fikre girme isterdim, farklı formları ve et çeşitlerini bir araya koyarak bağlantılarını değiştirmek. Kafamda zamanında devamlı düşündüğüm bir alıntı var; Herkesin hayranlık duyduğu altın sarısı saçlar, ama aynı saç bir tabakta bulup iğrenip öğürdüğümüzde ne kadar zor durumda kalırız. Sanırım bu Helen Chadwick'in ‘Loop My Loop’ una referans olabilir. Domuzun bağırsağı ve altın saç bir arada”<sup>242</sup>

Saville'in bu düşünceleri ele alınırsa, sanatçının eserlerinde söz konusu şok etkisine bağlı olarak beliren bir tür şiirselliğin olduğu öne sürülebilmektedir. Öyle ki aynı olgunun Sürrealistlerde gözlemlendiği aşikârdır. Fakat bu olgunun, Saville'in sanatında, kesitlere bölünmüş olan vücut parçaları arasındaki uyumsuzlukta tecrübe edildiği anlaşılmaktadır.

Saville, sanatsal yaklaşımındaki bu kesitleri, *bölümler ya da pasajlar* şeklinde düşünerek çalıştığına değinirken, Söz konusu geçitlerin, tıpkı müzikteki geçişlere benzediğini belirtmiştir;

“Tıpkı müzikteki geçişler gibi. Benim birçok sesim var ve bu resmin yapabildiklerinin kalitesini esnetiyor. Sanki bir orkestranın ısıtan harika sesi, o uyumsuzluk ve bir anda çalmaya başlıyor. Ses başka özel bir koku yayan duygularla ilgili olarak çalınıyor. Başka bir deyişle resim sanki bütün sesleri aynı anda duymak gibi ve yoğunlaştırılmış.

<sup>241</sup> S.Schama, 2010, S.33

<sup>242</sup> Agm, S.38

Wittgenstein'in şu sözünü seviyorum 'Sadece şimdiki zamanın deneyimi gerçeklidir'  
Bu resim sanki bütün o 'şimdiki zamanların' koleksiyonu gibidir"<sup>243</sup>

Saville'in ifadesi değerlendirilecek olunursa, eserlerinde ayrıca müziksel ritmin armonisel geçişlerinde tecrübe edilen bir otomatizmin olduğu düşünülebilir. Öyle ki, söz konusu imgesel senfoniye bütünleyen öğelerin aralarındaki uyumsuzluktan doğan şok etkisinin, esere ayrı bir şiirsellik özelliği kattığı da belirtilebilmektedir. Sanatçının kullandığı *şimdiki zamanların koleksiyonu* ifadesinden, hatıralarındaki imgeleri esere yansıtarak onları bütünleştirdiği anlaşılır. Yani Eric Ferber'in An'ları yakaladığı gibi, şuuraltındaki imgeleri algılayarak resimlerine yansıttığı öne sürülebilir.



Şekil 81: Helen Chadwick 'Loop My Loop' 1991

<sup>243</sup> Age, S.37

Seville'in Jackson Pollock'un eserleri hakkındaki düşünceleri, Ritüel kavramıyla ilgili değildir. Buna rağmen, Pollock'un eserlerindeki otomatizm olgusunu algılayış şekli, kendi ifadesinden de anlaşılmaktadır;

- **SS:** Yani bütün o an'lara dair bir kayıt bırakmak istiyorsunuz, gelişimin simgelenmesi.
- **JS:** Resmin görünebilir olması için yapıya doğru bir gezintiye çıkmak istiyorum.
- **SS:** Bu seyahat bizim senfonimiz, başa dönme işaretiyle şekillendirilmiş ve durup durmayacağımızın kararı size ait. Modern resimdeki durma noktaları, bana güzel bir söz ima eden jestler gibi geliyor, mesela Pollock, görünüşe göre keyfi ama aslında bu karara bağlı olan işlerin bütün doğruluğunun dışında
- **JS:** Güzel bir Pollock resminde harika olan şey, onlardan biriyle karşılaştığınızda gözlerinizin öylesine aktif oluşudur. Adeta gözlerinizle resim yaparsınız, bütün o dönüşler, bükülmeler çok balesel.<sup>244</sup>

Burada sözü geçen *gözlerle resim yapma* ifadesinden, Pollock'un eserinde algıladıklarının, Seville'e farklı olguları çağrıştırdığı anlaşılmaktadır. Yani gözler 'düşünce' kendiliğinden resme yansımaktadır. Bu durumda, Seville'in, kendi şuuraltından gelen bir imgeselliği Pollock'un resminde algıladığı belirtilebilmektedir.

---

<sup>244</sup> Age, S.37

## SONUÇ

Aşağıda otomatizmin yapısal bağıntılarını somutlaştırma yolunda elde edilen bulgular önce özetlenmiş daha sonra bulgulardan elde edilen sonuçlar önermeler yoluyla verilmiştir.

Bu tezin yapılandırılma sürecinde, otomatizmin sanattaki uygulamaları, bu kuramın farklı bilim dallarındaki anlamları ile ilişkilendirilerek karşılaştırmalara gidilmiştir. Araştırmanın genel amacı, Ruhsal Otomatizm kuramının tarihsel süreçteki kayda değer örnekleri üzerinden ilerleyerek, bu olgunun sanattaki yapısal bağıntılarına yönelmektir. Özdevinim olgusu; günümüz sanatındaki pratikleri ile değerlendirilerek sentezleme yapılmış ve yeni fikirler öne sürülmüştür. Bu yöntemle elde edilen bulgular göz önünde bulundurularak, eserin oluşumu ve sanatçı arasındaki bağıntıların felsefi altyapısına inme amacı güdülmüştür. Söz konusu amaç, aynı zamanda araştırmanın problemi olarak ortaya çıkmaktadır.

Tezin sınırlılıkları belirlenirken, araştırılan konunun doğasından kaynaklanan etkenler, inceleme sürecindeki kontrol çizgilerinin belirsiz kalmasına neden olmuştur. Söz konusu etkenlerin başında, bilinçaltı mevzusu gelmektedir. Dolayısıyla çalışma evreninin, birimleri sayılamayacak kadar çok olan ve betimlenemeyen evren grubuna girdiği saptanmıştır. Bu nedenle, özünde soyut halde var olan bu kuram, farklı bilim dallarındaki anlamları ile karşılaştırılarak, belirli bir çerçeveye içerisine alınmış ve somutlaştırılmıştır. Belirtilen işleyişte, otomatizmin, özellikle felsefi karşılıkları göz önünde bulundurularak, tezin içeriğinde örnek verilen eserlerdeki sanatsal yaklaşımlara farklı bakış açıları kazandırılmıştır. Bu noktada belirtilmesi gereken başlıca olgu, konunun barındırdığı gizemselliğin, Parapsikolojik veya Ezoterik verilere dayanarak aydınlatılmamış oluşudur. Söz konusu gizemsellik, sanattaki nedensellik bağlamında ele alınarak, psikolojik ve felsefi açılardan değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, araştırmanın genel yapısı, hurafe inançların veya ortaya rastgele atılmış fikirlerin belirsizliği üzerine kurulu değildir. Tarihte önemli bir yer edinmiş olan kişilerin özel düşünceleri değerlendirilerek, konuya farklı bakış açıları kazandırılmıştır.

Bu tezin konusu, çıkış noktasında, kişisel sanat yaklaşımındaki eksikliği giderme ihtiyacından ortaya çıkan problemi çözebilmek için, ruhsal özdevinim kuramına yönlendirilmiştir. Öyle ki, söz konusu mevzu, başlangıcında bireysel ihtiyaçlara cevap

verme amacı gütmesine rağmen, devamında toplumsallaşarak, daha farklı bir boyut kazanmıştır. Dolayısıyla, öznel gereklilikler terk edilerek, toplumsal ihtiyaçlar ön planda tutulmuştur.

Söz konusu toplumsal gereksinimlerden en önemlisi; insanların, dünyada hüküm süren küresel düzenin yozlaştırdığı özlerinin farkına varabilmeleridir. Bu sayede, birey; kendisine, içerisinde yaşadığı topluma ve dünyaya karşı olan bakış açısını değiştirme olanağı kazanabilmektedir. Alışlagelmiş değerlerden bağımsızlaşarak, kendisine ve kendisini çevreleyen bütüne dışarıdan bakabilme imkânını elde edebilmektedir. Aynı zamanda, yaratıcılığını bireysel çerçevelerden kurtararak evrenselleştirebilmektedir. Sanatsal pratiğinde *ötekiselleştirdiği* bilinçaltını, bir araç olarak kullanabilmesi için gereken felsefi yaklaşımın altyapısını kavrayarak, bunu kendi içerisinde geliştirebilmektedir. Dolayısıyla otomatizm, çağın teknolojik değişiminin yoğun etki altında bıraktığı sanatçının, içindeki özgün anlatıma ulaşabilmesi için işlevselleştirilen bir yöntem olarak algılanabilir. Öyle ki, sanatçıyı, zanaatçıdan ayıran özelliklerin başında; felsefi yorumu ve doğaçlama olgusu gelmektedir.

Açıklanan yöntemlerle somutlaştırılarak bütünlük kazandırılmış olan konunun sonuç aşamasında, en son varılan noktadan geri dönülerek irdeleme yapılmıştır. Konunun, sanattaki nedensellik bağlamında beliren kökenleri, kıyaslamalara başvurularak üretilmiş olan yeni düşüncelerle ilişkilendirilmiştir. Söz konusu olgular bütünlleştirilerek, tezin sonuç kısmı oluşturulmuştur.

Çıkış noktası ilk insanların mağara resimlerine dayanan otomatizm, Gerçeküstücü sanatta; psikolojik rahatsızlıklarından dolayı klinikte tedavi altında olan ve kendi gerçekleştirdikleri faaliyetlerin farkında olmayan kişilerin, hastalık belirtisi niteliğini taşıyan figüratif ve yazınsal ifadelerindeki bilinçaltsal özgünlüğe ulaşabilmek için geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Öyle ki, söz konusu yaklaşım, bir tür yöntem haline getirilerek; kesyap, sürtüştürme, dekalkomani, kazıma, isleme ve benzeri uygulama şekillerinde tecrübe edilmiştir. Sürrealist yorumda; alışlagelmiş akılcılığa ters düşen ilişkilerdeki aykırılığın yarattığı 'şok etkisi' otomatizmi devindiren dinamik bir güçtür. Söz konusu olgu ilk olarak Dadaist yaklaşımda belirmiştir ve özünde şiirselliğe dayanmaktadır.

İlk çağdan günümüze kadar, sanatta otomatizm olgusunda, eserin oluşumuyla sanatçının arasındaki bağıntının işleyişi farklı boyutlarda deneyimlenmiştir. Çağdaş sanatta

otomatizm, kimi zaman, canlılardaki içgüdüsel devinimin mekanikliğinde gözlemlenir. Kimi zaman ise, algısal gerçeklikteki bir görüngünün çağrıştırdığı rüyasal imgesellikte tecrübe edilmektedir. Bununla beraber, söz konusu düşsel izlenimlerin, primitif sembolleri içerdiği kanıtlanmıştır. Arketip adını alan bu sembollere, ilk insanların yaptıkları mağara resimlerinde rastlanmaktadır. Bu bağlamda, otomatizm; bilinçaltında barınan bu simgeleri şuurun algılayabileceği bir boyuta getirerek, modern insanın şuuraltına püskürttüğü ilkeliliğini yüzeye çıkartmaktadır.

Öte yandan, Robert Motherwell, Kikie Crevecoeur, Christian Dotremont ve benzeri sanatçılar, doğaçlamaya başvurarak şuuraltılarına çağırışım yapmış ve bahsi geçen sembolleri lekesel ifadelerine yansıtmışlardır. Bu sanatçıların arasında bulunan Kobra grubu üyeleri, rastgele atılan bu lekeleri kelimeselleştirerek sanatsal yaklaşımlarına yeni boyutlar kazandırmışlardır.

Bu konu hakkında daha ileriye giden Marc Pessin ve Aurélie Gravelat gibi sanatçılar, bilinçaltına özgü olan bu sembolleri, kendilerine has olan bir tür alfabe haline getirerek, sanatsal ifadelerinde, bahsi geçen simgeleri heceleme yoluna gitmişlerdir. Sonradan bu yaklaşımlarını geliştirerek kişisel bir bilinçaltı dili oluşturmuşlardır. Kimi zaman, söz konusu alfabenin yapıtaşları, eserlerinde figürsel bir devinimi ifade eder.

Dolayısıyla bu kuram, sanatçının kendi şuuraltına sanatsal ifade olanağı sağlamak amacıyla işleve koyduğu bilincin *aracılık görevi* olarak ta ifade edilebilir. Öyle ki, başta Jackson Pollock olmak üzere çoğu sanatçı, otomatizmin ilkeliliğe değin olan yönünden etkilenecek, sanatsal faaliyetlerini primitif bir ayin haline getirmişlerdir. Söz konusu Ritüelin işleyişinde, bir tür tutsaklık durumunda bulunan sanatçının, ruhsal enerjiiyi ileten bir medyum veya şaman büyücüsünün yerini alıyor olması, bahsi geçen aracılık işlevi ile yakından ilgilidir. Sözü geçen iki durumda da, ulaşılan sonuçta tecrübe edilmek istenen olgu, bilinçaltsal özgünlüktür.

Ayrıca, Dadacı yaklaşım ele alınacak olunursa, sanatta otomatizm, sıradan bir nesne'ye sanat eseri olma şansının verilmesiyle ortaya çıkmış olan paradokstan doğmuştur. Çünkü otomatizm metodunun kendisi, farklı sanatsal yaklaşımlarda, sıradan bir nesne'ye sanat eseri olma şansını vermektedir. Öte yandan, özünde bilinçaltı mevzusunu barındıran otomatizm'in ruhsallığa dayanan içeriğindeki gizemsellik, söz konusu sıradanlığa zıt düşerek, bir tür devinim içerisinde beliren, itici dinamik güç meydana

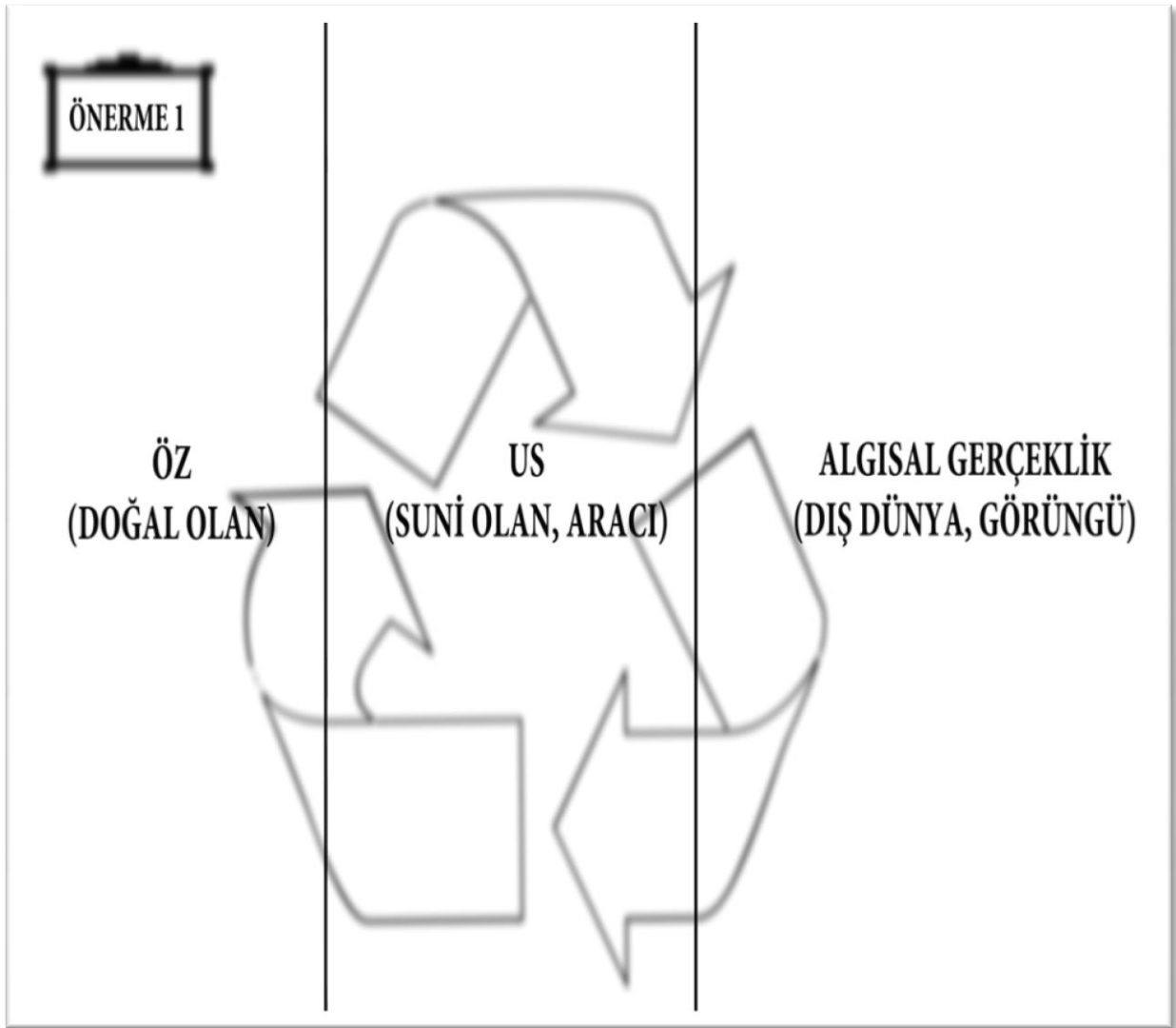
getirmekte ve yeni sanatsal yaklaşımların üretilmesini sağlamaktadır. Günümüz sanatından verilmiş olan örneklerle, otomatizm'in tarihteki izleri arasında yapılan kıyaslamalarda bu olgu kendisini belli etmektedir.

Aşağıda ise sözü geçen verilerden yola çıkılarak özetlenen bulgular tartışılmakta, kavramlar, önermeler yoluyla somutlaştırılarak şema yöntemiyle sunulmaktadır.

Özetle elde edilen bulgular bize otomatizm'in, *obje ile kişinin yer değiştirdiğini* göstermektedir. Söz konusu değişim, sanat eseri ile bu eseri algılayan insan arasında gerçekleşmektedir. Bu nedenle obje ve kişi arasındaki durumun niteliğinin analizi önem taşır. Öyle ki, birinci önermede görüldüğü üzere aynı durum sadece sanat eseri için değil, herhangi bir yerde rastgele algılanan görüngü için de geçerlidir.

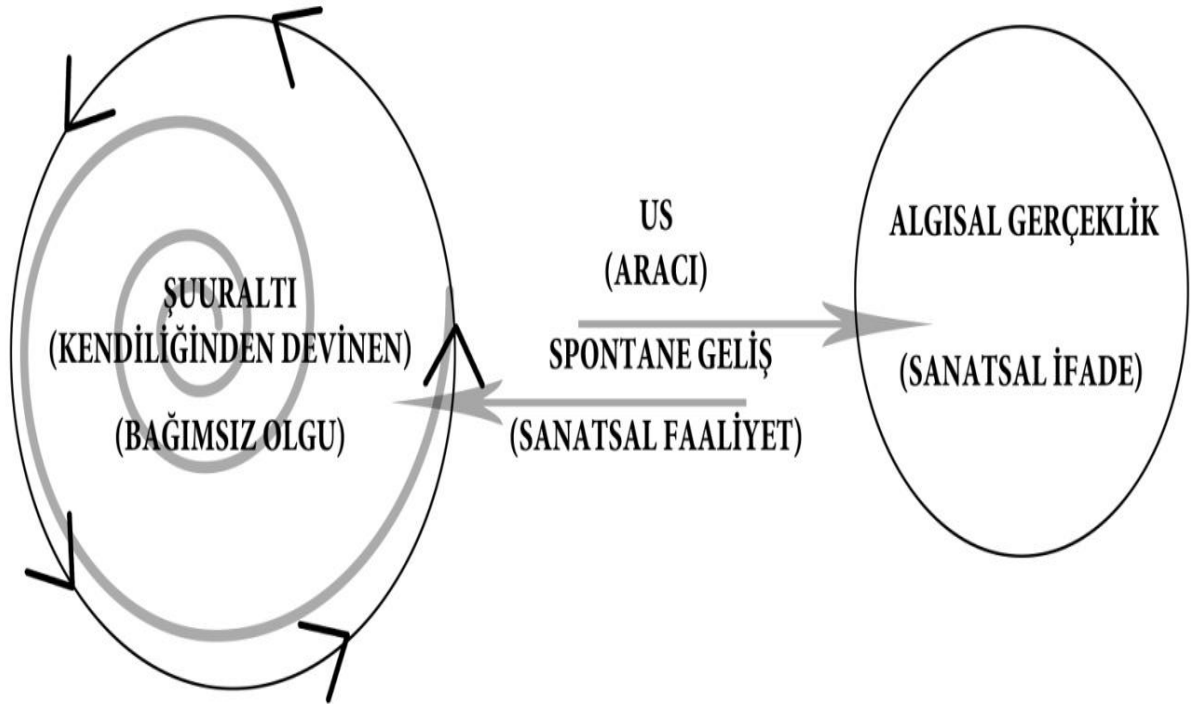
Birinci önermede sunulan verilerde, insanın, iç doğasındaki özünü, görsel olarak algıladığı nesne'de bulması, kişinin 'var oluşu' söz konusudur. Bu bağlamda; insanın var oluşunun değişken ve geçici bir niteliği olduğu sonucuna varılabilir. Bu durum, düşünsel mekânda işleyen bir tür devinimdir. Önerme 1'den yola çıkılarak elde edilen bulgular doğrultusunda sözü geçen otomatik devinimin, şuuraltına özgü olduğu sonucuna varabiliriz.





Diğer bir veri, söz konusu yer değiştirme sürecinde işleyen özdevinimin, sadece şuuraltına özgü olduğudur. Bu durumda önerme 5 teki bulgular doğrultusunda, kendiliğinden devinen ve us'tan bağımsız var olan bilinçaltının, us'u işleve sokarak sanatsal ifade aracılığıyla algısal gerçekliğe yansımakta olduğudur. Sonuç olarak bu işleyiş, doğaçlama yapan sanatçıya has olan bir görüngüdür. Öyle ki, bahsi geçen bilinçaltını kendi sanatında işlevselleştirebilmesi için, onun varlığını kavraması gerekir. Aşağıdaki şemada görüldüğü gibi, bu anlayış biçimi, us'un şuuraltına karşı aldığı tutumlarla kendisini ondan ayırabilmesine ve bir şekilde, onu araç olarak kullanabilmesine olanak sağlamaktadır.

ÖNERME 5



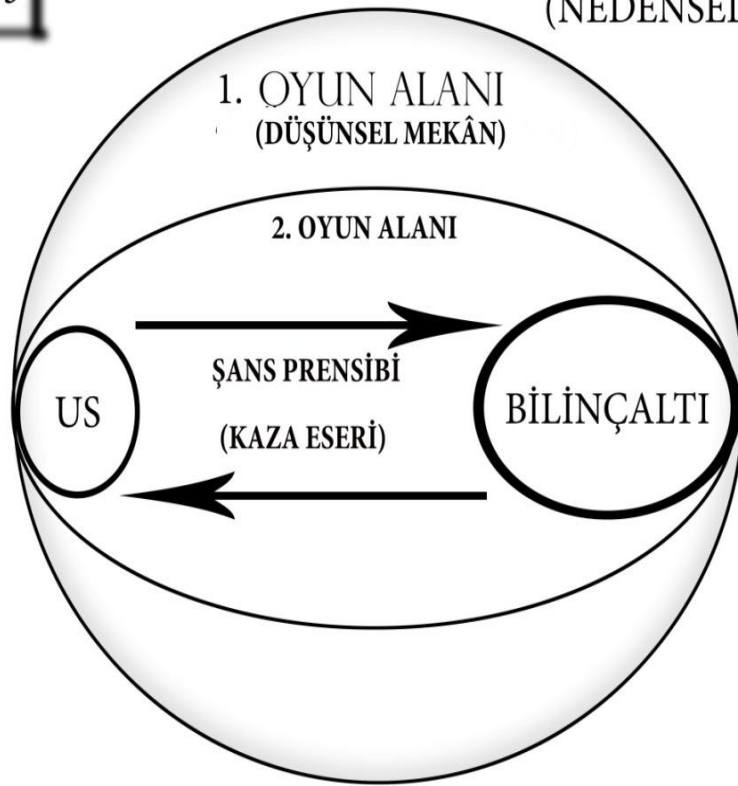
Burada gözlemlenen sonuçta doğaçlama olgusu, insanın sanatsal faaliyetinde ortaya çıkan bilinçaltısal özgünlük ile yakından alakalıdır. Bu durum, kişinin sanatsal yapma – etme durumunda değil, serbest bıraktığı maneviyatın kendiliğinden varoluşunda belirir. Söz konusu kendiliğindenlik, bir metot olarak geliştirilmiş olan ruhsal özdevinim ile sanatçının iç doğasından dışarıya doğru akseden bir eylem olmaktan çıkmıştır. Belirtilen işleyiş, sözü geçen teknikle tersine döndürülmüştür. Us dışının, şans eserinin işlevselleştirilerek algısal gerçeklikte belirmesiyle, bireysel yaratıcılık için harcanan çaba en aza indirgenmiştir. Fakat Otomatizm, şans eseri ile karşılaştırılmamalıdır. Çünkü bir tür oyunsallık bağlamında beliren bu olgu, insan zihninin kendisini bir tür aracı yerine koyarak rüyasal çağrışımlara açılmasıyla işleyişini sürdürmektedir.

Dolayısıyla, rastgeleliğin ve kuralsızlığın bir tür araç haline getirildiği birinci faaliyetin içerisinde ikinci bir oyun daha belirlemektedir.

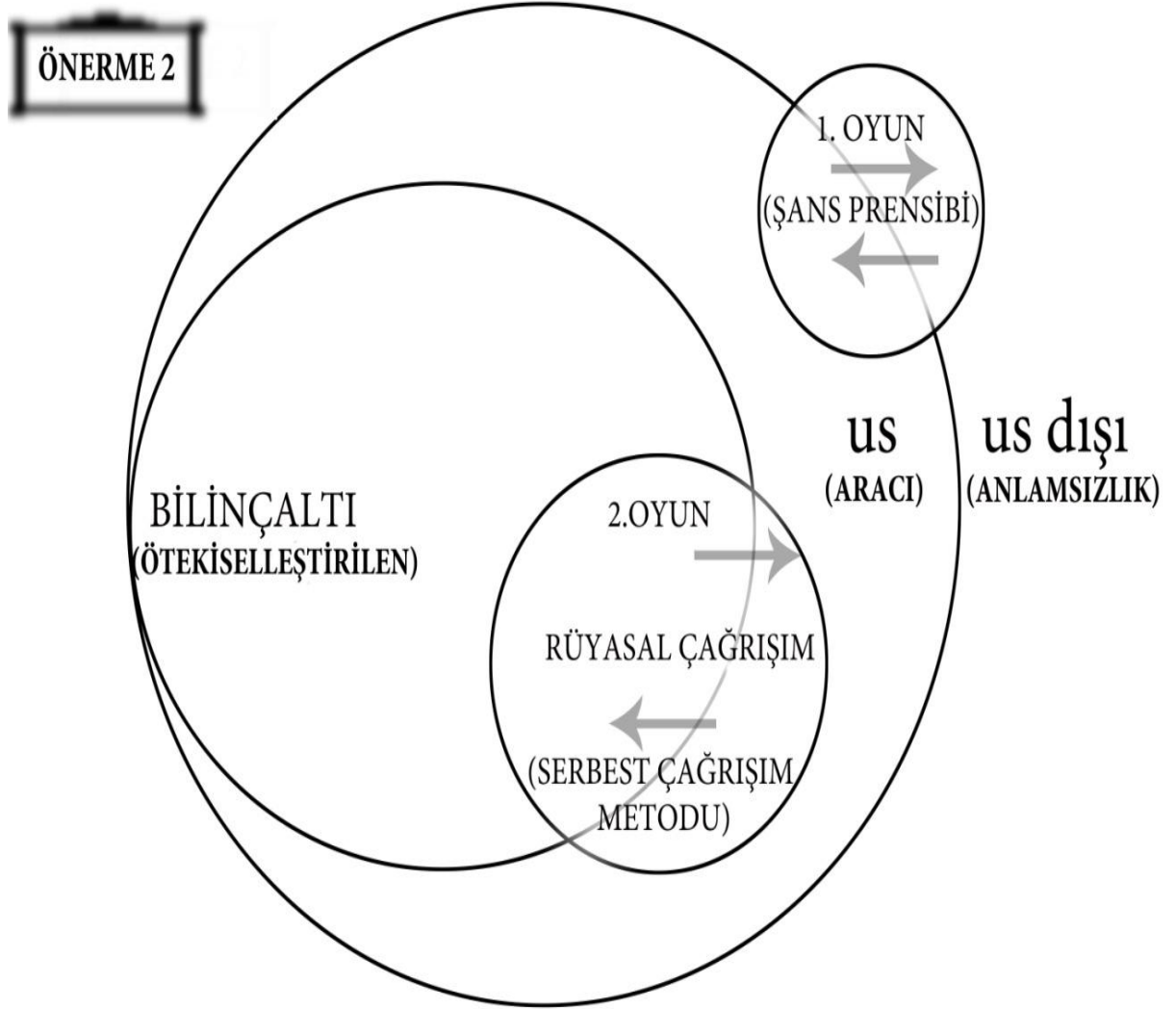
Sözü geçen değişmeceli yapı, aşağıda belirtilmiş olan üçüncü önermede somutlaştırılmıştır.

**ÖNERME 3**

**GERÇEKLİK  
(NEDENSELLİK BAĞLAMI)**



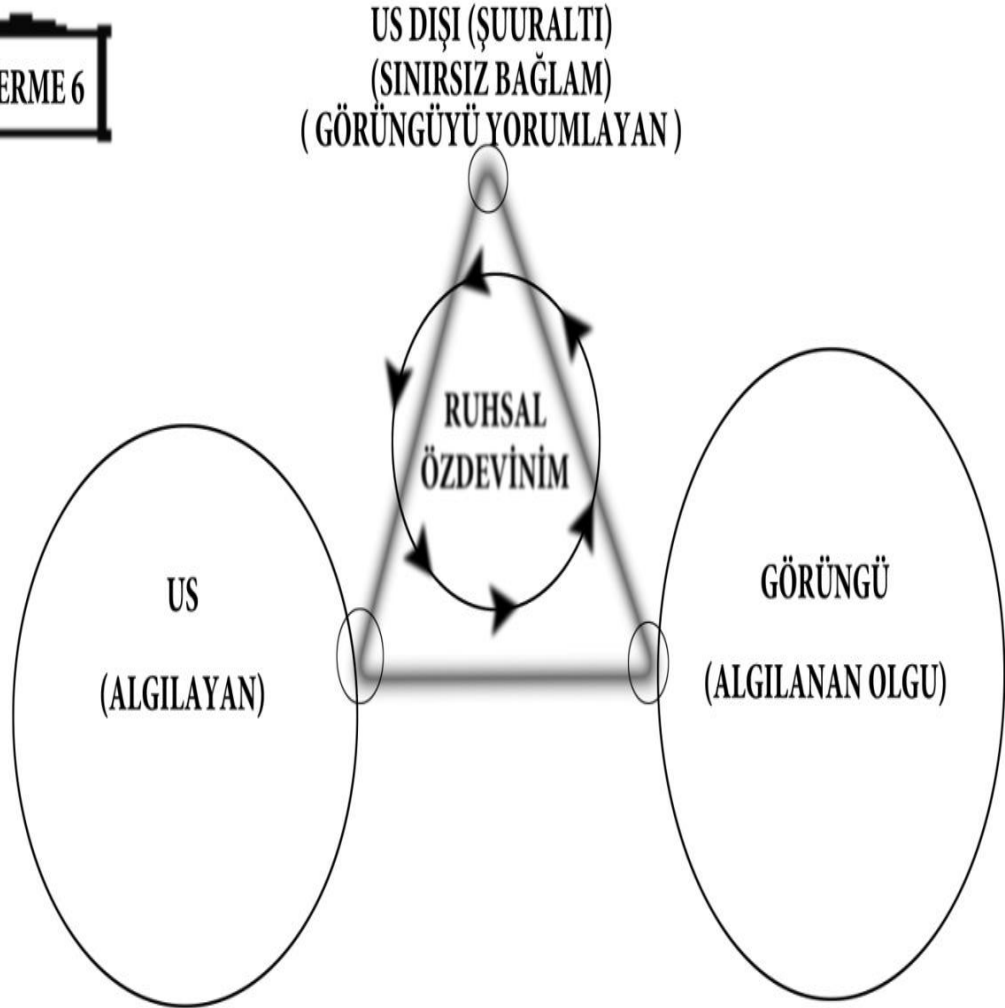
Bu veriler doğrultusunda düşünsel mekânda işleyişini sürdüren oyun, insanın ötekiselleştirdiği şuuraltı ile olan münasebetinde gelişmektedir. Belirtilen işleyişi aydınlatabilmek için tezin kavramsal çerçevesinde açıklanan Ludwig Wittgenstein'in önermeleri temel alınmıştır. Sonuç olarak; aşağıdaki şemada görüldüğü üzere, oyun alanı, mantıksal uzamın olabilirlik sınırları ile onun dışarısındaki irrasyonel arasında beliren bir tür geçit'in işlevini yerine getirmektedir.



Dolayısıyla, bu bulgular doğrultusunda aynı bağlam üzerinden ilerlenerek, sözü geçen bilinçaltının; doğaçlama yapılırken işleyişini sürdüren ruhsal özdevinim olgusunda, yorumlamayı yapan varlık olarak anlaşılabilceği de belirtilebilir. Ayrıca, aynı nedensellik zincirinde, psişik otomatizm görüngüsünün; us, algılanan ve usdışı arasındaki devinimin *kendiliğindenliği* olduğu anlaşılmaktadır. Aşağıda sözü edilen veriler yoluyla elde edilen bulgularla oluşturulan önerme 6 görülebilir. Önerme 6 ‘dan

da anlaşılacağı üzere, söz konusu kendiliğindenliğin yapısı, üçgensel bir bağlam içerisinde var olmaktadır.

**ÖNERME 6**

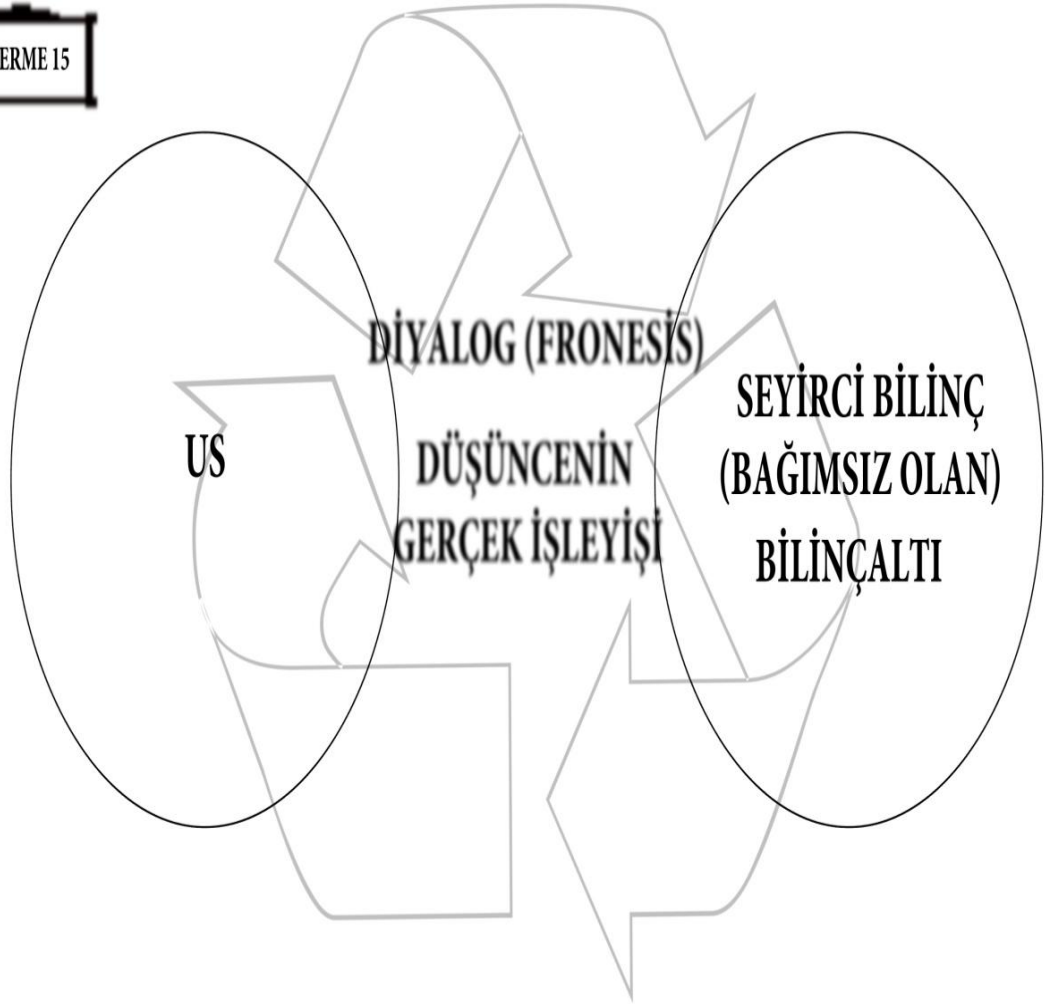


Bununla beraber, psikiyatri biliminin alanına giren Şuuraltı terimi yerine, *us dışı* veyahut *öteki* kavramlarının kullanılması uygun düşecektir.

Elde edilen bulgulardan farklı olarak önerilebilecek diğerk bir bulgu ise, Bernard Stiegler'in görüşünden yola çıkılarak geliştirilmiş olan bir kuramdır. Bu yaklaşıma göre, kişinin farkında olmadan kendisini düşündüğü durumda kendisine mesafe koyarak, kendisini seyrettiği ikinci bir bilincin varlığı gözlemlenmektedir. Söz konusu ikinci bilinç, André Breton'un yaklaşımı değerlendirilecek olunursa, şuuraltı ile özdeşleştirilebilecek durumdadır. Öyle ki, Breton, sözü edilen bu ikinci varlığı, *düşüncenin gerçek işleyişi* ile bağdaştırmaktadır. Aynı bağlam üzerinden ilerlenecek olur ise, Bernard Steigler'in, *Fronesis* olarak tanımladığı bu iki varlık arasındaki diyalogda, insanın, Platon'un '*kendiliğinden var olan gerçek düşünce*' olarak tanımladığı *Anamnesis*'e ulaştığını belirtmiştir. Burada belirtilen ikinci varlık aynı zamanda Jean Pierre Janet tarafından *kendisine ait bir us'a sahip* olan varlık olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla, ruhsal özdevinimin, sözü geçen iki kişi arasındaki diyalogun kendisi olduğu da öne sürülebilmektedir. Kaldı ki, bu diyalogda, insan, gerçek düşünceye ulaşabiliyorsa, diyalogun kendisinin, *düşüncenin gerçek işleyişi* olduğu da belirtilebilir. Öyle ki bu durumda, insanın kendisini düşündüğü esnada beliren kesinti, dış gerçeklik ile us arasında değil, us ile şuuraltı arasında gözlemlenmektedir. Bundan da anlaşılacağı üzere, söz konusu durumda, us, bilinçli bir *ötekiselleştirme* yapmasa da, bilinçaltı ile arasında kendiliğinden oluşan bir mesafe vardır. Us'a karşı duran ötekinin, aynı zamanda bir tür seyirci bilinç olduğu da belirtilebilir. Dolayısıyla daha önce bahsi geçen ötekiselleştirme olgusunun, *kendini düşünme esnasında* istençdışı belirlemekte olduğu ifade edilebilir. Öteki ile yapılan bu diyalogun, bir tür *dönüşüm* olduğu, Steigler tarafından da açıklanmıştır.

Bu noktada varılan sonuç, insanın, kendisinde birden fazla bilinci barındırdığıdır. Dolayısıyla, bu işleyişteki otomatizmin bu iki varlık arasındaki devinim olduğu gözlemlenmektedir. Aşağıda verilen önerme 15 bu durumun somutlaştırılmasıdır. Burada belirtilen iki farklı bilincin münasebeti, kendiliğinden oluşur.

ÖNERME 15



Söz konusu diyalogun, Gerçeküstücülükte *oyun* olarak kurulduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, oyunun işlevinin, bahsi geçen ikinci bilinçle ilişki kurmak olduğu saptanmıştır.

## Kaynakça

Adamowicz E. (2004) *Ceci n'est pas Un Tableau; Ecrits Surréalistes sur l'art*, Editions Age de l'homme; Lausanne

Adam M. (1997) *Escacıbaşı Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, Cilt 1, İstanbul,

Adler G. (2002) *Dynamics of the Self*, Bollingen Series, London

Akoun A.; Veraldi G.; Gatien G.; Gauquelin F.; Gauquelin M. (1972) *L'inconscient, son langage et ses lois*, Paris

Arnheim R. (1957) *Accident and the Necessity of Art*, The Journal Of Aesthetics and Art Criticism Dergisi, 16/1, Blackwell Publishing, Justor Veri Tabanı

Ayten A. (2006) *Psikoloji ve din; Psikologların Din ve Tanrı Görüşleri*, İstanbul; İz Yayıncılık

Baudoin B. (2004) *Ecriture Automatique*, Editions de Vecchi; Paris

Bayram O. B. (2002) *Çağdaş Sanatta Boşluk Kavramı, Minimalizm – Mistisizm İlişkileri*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, Yüksek lisans Tezi, İstanbul

Beaujour M. (1969) *De l'océan au Chateau: Mythologie Surréaliste*, The French Review Dergisi, 42/3, Americian Association of Teachers of French, Justor Veri Tabanı

Beksaç E. (2002) *Kaya Resimleri* EnginYayıncılık; İstanbul



Béliveau J.L. (2010) *Koleksiyonların Marjinal sanatın Meşrulaştırılmasındaki Rolü; Prinzhorn'un Patolojik Sanat Koleksiyonu*; Montreal Üniversitesi Sanat ve Bilim Fakültesi, Sinematografik Araştırmalar ve Sanat Tarihi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Montreal

Bernheim H. (1917) *Automatisme et Suggestion*, Editions Librairie Felix Alcan; Paris

Boulter M. J. (1998) *Ritual Space in The Caverns of the Unconscious*, B.A. Simon Fraser University; Canada

Breton A. (1924) *Manifeste de Surréalisme*, Nouvelle Edition de Pauvert; Paris

Breton A. (2002) *Sürrealizm ve Yağlı Boya*, Gallimard Yayınları; Paris

Caillois R. (1964) *Instincts et Société*, Editions Denoel Gonthier; Pays bas

C.G.Jung (1952) *Psyche and Symbol*, Edited by Violet de Laszlo,

Champigny R. (1966) *Analyse D'une Définition du Surréalisme*, PMLA dergisi, 81/1, Modern Language Association (PMLA: Publications of the Modern Language Association) Justor Veri Tabanı

Charles S.M. (2004) *Affects et Conscience Chez Spinoza; L'automatisme Dans le Progres Ethique*, Georg Olms Verlag Hildesheim; New York

Cozens A. (2005) *Nouvelle Méthode Pour Assister a l'invention Dans le Dessin de COMposition Original de Paysages*, Editions Allia; Paris

Crauss R, (1981) *The Photographic Conditions of Surrealism*, October Dergisi, Kış Dönemi/19. Sayı, The Mit Press, Justor Veri Tabanı

Çetişli İ. (2006) *Bati Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları; Ankara

Dalbalan H. K. (2006) *Gerçeküstücü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi*, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Adana

Dali S. (1935) *La Conquete de L'Írrationel*, Editions Surréalistes; Paris

Descartes R. (1962) *Metod Üzerine Konuşma*, (çev. Mehmet Karasan), MEB. Yayınları, Ankara

Dotremont C. Vandercam S. (1958) *Cobra en Fange*, Cahier de Gram; Bruxelles

Dr. Nejat F. (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* Yem yayınları, 2.Baskı, Cilt 3, İstanbul

Elger D. (2004) *Dadaism*, Editions Tachen; Germany

Erdem S.H. (2006) *Dilin Yörüngesinde Felsefe*, Bilge Adamlar Yayınevi, Van

Filoux J.C. (1974) *L'inconscient*, Presses Universitaires de France; Paris

Flam J. (1991) *Motherwell*, Editions Albin Michel, Paris

Fotiade R. (2000) *André Breton – The Powe of Language*, Elm Bank Publications; U.K., Exeter

Freud S. (1975) *Psikanaliz Nedir ve Beş Konferans* (Çev. K. Şipal) Bozak Yayınları, İstanbul

Freud S. (1981) *Essais de Psychanalyse*, Editions Payot; France

Fuller J.(1976 ) *Atget and Man Ray in the Context of Surrealism*, Art Journal dergisi, 36/2, College Art Assotiation, Justor Veri Tabanı

Genç A. (1983) *Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Bölümü, Doktora Tezi, İzmir

Gibson J. (1987) *Surrealism Before Freud; Dynamic Psychiatry's "Simple Recording Instrument"*, Art Journal dergisi, 46/1, College Art Association, Justor Veri Tabanı

Giraud A. (1927) *Automatisme Dans l'art*, Librairie Marcel Riviere; Paris

Gordon D.A. (1951) *Experimental Psychology and Modern Painting*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Dergisi, 9/3, Blackwell Publishing, Justor Veri Tabanı

Heartney E. (2002) *CaiGuo-Quiang İlluminating the New China*, Art İn America dergisi, Mayıs ayı

Hobbes T. (1982) *Le Citoyen Ou Les FONDements de La Politique*, Eitions G.F. Flammarion; France

Jacobi J. (2002) *Jung Psikolojisi* (Çev. M.Arap) İlhan Yayınları; İstanbul

Janet P. (1930) *L'Automatisme Psychologique, Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes inférieure de l'activité Humaine*, Editions Felix Alcan; Paris

Jean-Louis Ferrier; Yann Le Pichon (1999) *L'aventure de l'Art au 20. Siecle*, Editions du Chene; Paris

Jenny L, Trezise T. (1989) From Breton to Dali; The Adventures of, Octobre Dergisi, Vol. 51, Winter, The MIT Press, Justor Veri Tabanı

Jung G. (1984) *Psychology and Western Religion*, Editions Paperback; New Jersey

Kroll W. *Hermes Trismegistos*, RE VIII, 1 ( RE: Paulys Real Encyclopedie der Clasischen Altertumswissenschaft, VIII, 1. Stuttgart, 1912 )

Leroy C.K, (2006) *Gerçeküstüculük*, (Çev. Mehmet Tahsin Yalın) Remzi Kitabevi, İstanbul

Levine E, (1967) *Mytical Overtones in The Work of Jackson Pollock*, Art Journal dergisi, 26/4, College Art Association, Justor Veri Tabanı

Lista G. (1981) *Futurist Photography*, The Art Journal dergisi, 41/4, College Art Association, Justor Veri Tabanı

Maisonneuve J. (1988) *Les Rituels*, Presses Universitaires de France; Paris

Marion M. (2004) *Ludwig Wittgenstein*, Presses Universitaires de France; Paris

Matthews J.H. (1962) *The Case of Surrealist Painting*, The Journal of Aesthetics Art and Criticism dergisi, 21/2, Blackwell Publishing, Justor Veri Tabanı

Mee E.B. (2002) *Chattered and Fucked Up Full of Wreckage; The Worlds and Works of Charles L. Mee*, TDR dergisi, 46/3, The Mit Press, Justor Veri Tabanı

Meitinger S. (1991) *Les METamorphoses de la Raison Hermeneutique*, Editions du Cerf; Paris

*Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (1981) Cilt 3, Meydan Yayınevi; İstanbul*

*Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (1981) Cilt 5, Meydan Yayınevi; İstanbul*

*Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (1979) Cilt 10, Meydan Yayınevi; İstanbul*

Nemo P. (2003) *Histoire Des Idées Politiques aux Temps Modernes et Contemporains*, Presses Universitaires de France, Paris

Néret G. (2002) *Salvador Dali*, Editions Tachen; Germany

Néret G. (2005) *Dali*, (Çev. Ahu Antmen), Remzi Kitabevi, İstanbul

Passeron R. (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Sezer Tansu) 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul

Perelman C. (2002) *L'Empire Rhétorique*, Librairie Philosophique J.Vrin; Paris

Perl J. (1997) *Man Ray*, Konemann / Aperture Masters of Photography; Germany

Ponty M. (1985) *L'oeil et l'esprit*, éditions folio essais; Paris

Raynal M. (1934) *Joan Miro*, Cahiers d'art dergisi, 9/1, Editions Cahier d'art, Justor Veri Tabanı

Read H. (1974) *Sanatın Anlamı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Rimbach. C. G. (1963) *The Poetry Of Jean Hans Arp*, The German Quarterly Dergisi, 36/2, Blackwell Publishing, Justor Veri Tabanı

Ritter H., Nordholt S. A. (1993) *La Revolution Dans Les Lettres; Textes Pour Fernand Drijkoningen*, Editions Rodopi B.V.; Amsterdam, Atlanta

Rochoux J. A. (1843) *Epicure Contre Descartes*, Mémoire a l'Académie des Sciences Morales en Politique; Paris

Rodna M.D. (1996) *L'Art Moderne*, Editions Internationals Alain Stanke; Quebec - Canada

Rose B. (1967) *L'Art Americain Depuis 1900*, Editions Françaises; New York

Saraç T. (1990) *Büyük Fransızca Türkçe Sözlük*, 3. Basım, Adam Yayınları; İstanbul

Saunders F. S. (2010) *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı; Sanat ve Edebiyat Dünyasında C. I. A. Parmağı* (Çev: Ülker İnce) Kırmızı Yayınları; İstanbul

Saupault P; Breton. A. (1971) *Champs Magnetiques*, Editions Gallimard; Paris

Schama S. (2010) *Jenny Saville ile Röportaj*, Artist Modern dergisi, Şubat/12, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri LTD. ŞTİ.; İstanbul

Schattler J.F. (1999) *New York's Public Theatre, A Journal Of Performance And Art* dergisi, 21/2, Performing Art Journals Ing, Justor Veri Tabanı

Shelton M.D. (1984) *Le Monde Noir Dans La Litterature Dadaiste er Surrealiste*, The French Review dergisi, 57/3, American Association of Teachers of French, Justor Veri Tabanı

Stoltzfus B. (1999) *La Belle Captive; Magritte, Robe – Grillet et le Surrealisme*, The French Review dergisi, 72/4, American Association of Teachers of French, Justor Veri Tabanı

Tisdall C; Bozolla A. (1993) *Futurism*, Editions Thames and Hudson; London

Tlatlı S. (2004) *La Folie Lyrique; Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, Editions L'Harmattan, France

Turan A. (1960) *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğuş L.T.D. Şirketi Matbaası; Ankara

Tzara T. (2004) *Dada Manifestoları*, Norgunk Yayıncılık; İstanbul

Valineff P. (1970 ) *Psychanalyse et Complexes*, Les Editions de L'homme; Montréal

Verkauf W. (1975) *Dada*, St. Martin's Press; England

Vigés C. (1960) *L'invention Poétique et L'automatisme Mentale*, Modern Language Notes dergisinde, 75/2, The Johns Hopkins University Press, Justor Veri Tabanı

Voisenat C. (2008) *L'imaginaire de l'Archéologie*, Edition de la Maison de Science de L'homme; France

Weyers F. (2000) *Dali*, Editions Könemann; Cologne

Wittgenstein L. (1985) *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Çev. Oruç Auroba) Metis yayınları, İstanbul

Zöllner F. (2003) *Leonardo De Vinci*, Editions Tachen; Paris

Zabunyan D. (2006) *Gilles Deleuse; Voir, Parler, Penser au risque de cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle; Paris



## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.youtube.com/watch?v=SVAgLmHJm-o>

[http://www.dailymotion.com/video/x4o0ic\\_lucien-massart\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x4o0ic_lucien-massart_creation)

<http://www.centredelagravure.be/Page.asp?docid=12817&langue=FR>

<http://www.galeriecharlot.com/category/artistes/>

<http://gilbert-arts.blogspot.com/2006/06/max-ernst-le-feu-follet.html>

<http://www.cinespaigne.com/PDF/unChienAndalou.pdf>

<http://pierrehenri.castel.free.fr/Lexique/automatismepsychologique.htm>

[http://www.rupertshrive.com/pdf/something\\_else.pdf](http://www.rupertshrive.com/pdf/something_else.pdf)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Un\\_chien\\_andalou#cite\\_note-0](http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_chien_andalou#cite_note-0)

<http://tadkoz.h.free.fr/dossiers/tpefranceetatsunis/partie3.php>

<http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?c=2>

<http://www.marie-vinouse-tableaux-abstraits-designs.com/>

<http://www.biennaledelyon.com/>

<http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=38&c=2&show=metin>

<http://journaldebarbara.blogspot.com/2010/04/beautes-froisses.html>

[http://www.rupertshrive.com/pdf/something\\_else.pdf](http://www.rupertshrive.com/pdf/something_else.pdf)

[http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP\\_Marc\\_Pessin.htm](http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP_Marc_Pessin.htm)

<http://sites.google.com/site/alterartfr/expositions/eric-ferber>

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**ADI VE SOYADI:** Efe Sembol

**UYRUĞU:** T.C.

**DOĞUM YERİ:** Ankara

**DOĞUM TARİHİ:** 25.09.1978

**OTURUM ADRESİ:** Zerdalilik mah. 1386. Sok. Elif apt. No:1,K: 4/10  
MURATPAŞA/ANTALYA

**TELEFON:** (Türkiye) 0534 956 07 18, (Belçika) 0032 / 478 94 57 86

**MAİL ADRESİ:** efemsembolum@hotmail.com

**MEDENİ DURUM:** Bekâr

### EĞİTİM

#### 2008 - 2011

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

#### 1997 - 2008

Belçika Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Yağlı Boya Resim Bölümü 2 senelik tam gün eğitim ( 2. ve 3. Dönemler )

Belçika Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Özgün Baskı Bölümü 4 senelik tam gün eğitim

Diderot Enstitüsü Grafik bölümü öğrencisi ( gece kursu )

V.U.B Enstitüsünde hızlandırılmış İngilizce dil öğrenimi

I.E.S.T.E. Dil okulu İngilizce dil öğrenimi ( 4.bölüm )

#### 1996 - 1997

St.-Luc Akademisi Grafik bölümü öğrencisi ( hazırlık dönemi )

#### 1995 - 1996

Belçika Brüksel I.F.C.A.D. Enstitüsünde tam gün Fransızca dil öğrenimi

**1988 - 1995**

Ankara Bahçelievler Deneme Lisesi (lise öğrenimi)

Ankara Bahçelievler Deneme Lisesi (ortaokul öğrenimi)

Ankara Çankaya İlkokulu (ilkokul öğrenimi)

**İŞ DENEYİMERİ**

- Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü sene sonu karma sergileri
- Akdeniz Üniversitesi Eski Çağ Dilleri ve Kültürleri Bölümünün Kalkan'da gerçekleştirdiği araştırma gezisinde yapılan antik kalıntı çizimleri
- Ocak 2008'de Brüksel kentinde bulunan Bristol Stephanie Hotelinin sanat galerisinde açılan kişisel resim ve özgün baskı sergisi
- Mayıs 2004'te Brüksel kentinde bulunan Anatolie sanat galerisinde açılan kişisel resim ve özgün baskı sergisi
- Mayıs 2002'de Brüksel kentinde bulunan Espace Blanche galerisinde açılan kişisel resim ve özgün baskı sergisi
- 6 Mayıs - 2 Temmuz 2001 tarihleri arasında 8 - 10 yaş grubu arasındaki çocuklara verilen özel resim dersleri
- Akademik öğrenim süresi boyunca açılmış olan karma sergiler
- Türkiye ve Belçika kentlerinde yaşayan sanatçılarla beraber düzenlenen sanatsal faaliyetlerde organizatörlük görevi

**BİLDİĞİ DİLLER**

- Türkçe: Ana dil
- Fransızca: Çok iyi düzeyde anlama, konuşma ve yazma
- İngilizce: İyi düzeyde anlama, konuşma ve yazma