

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

DÖNEMİN SANAT AKIMLARI İÇİNDE
MAN RAY VE FOTOĞRAFÇI KİMLİĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

20046044

Ebru Ceren UZUN

DANIŞMAN:

Prof. Ahmet Öner GEZGİN

İSTANBUL-2007

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

DÖNEMİN SANAT AKIMLARI İÇİNDE
MAN RAY VE FOTOĞRAFÇI KİMLİĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:

20046044

Ebru Ceren UZUN

DANIŞMAN:

Prof. Ahmet Öner GEZGİN

İSTANBUL-2007

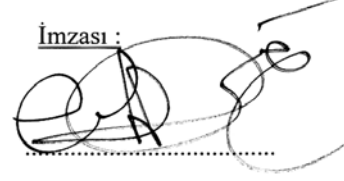
Ebru Ceren UZUN tarafından hazırlanan Dönemin Sanat Akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 10 / 2007

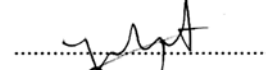
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Ahmet Öner GEZGİN (Danışman)

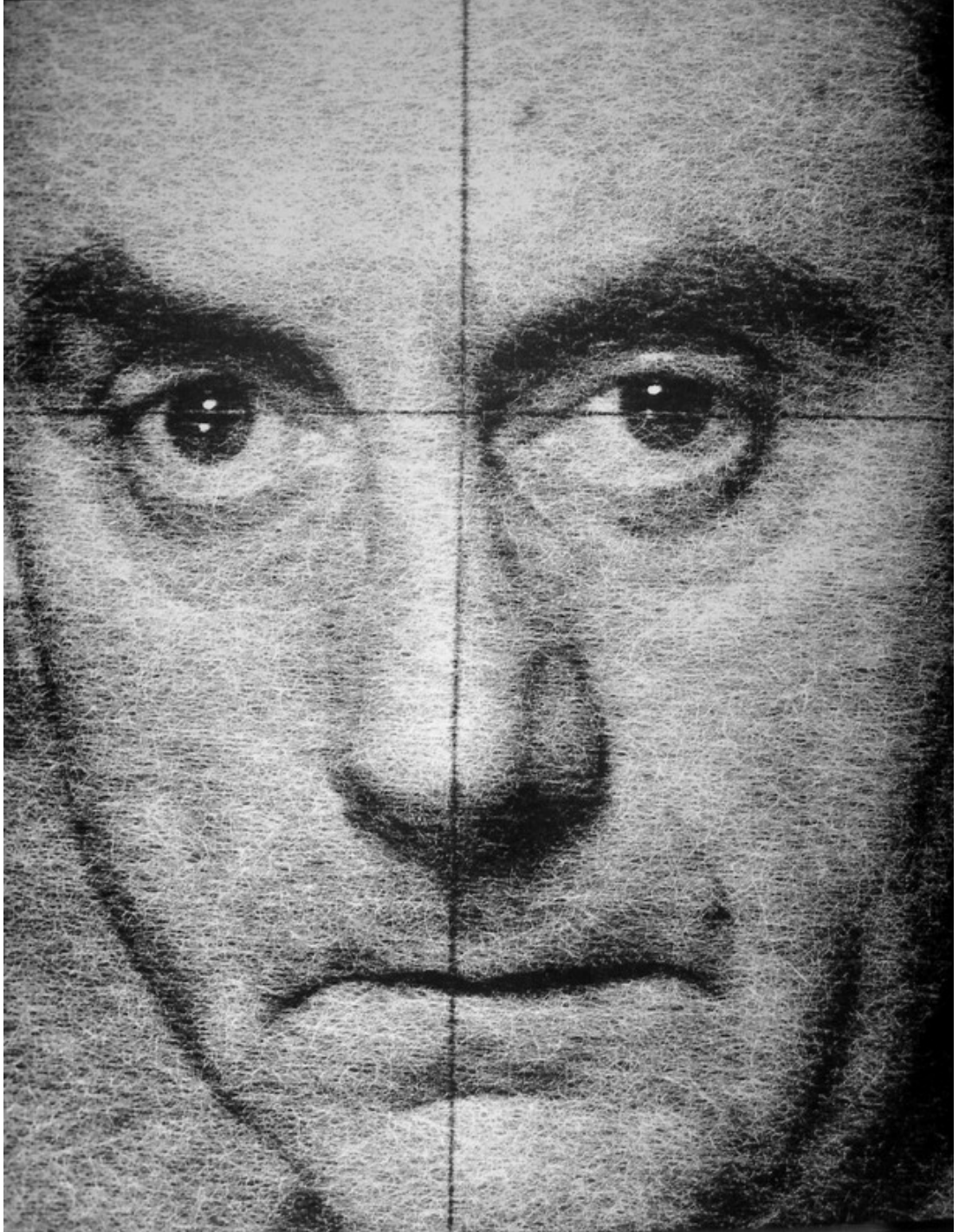


Jüri Üyesi : Doç.Yusuf Murat ŞEN



Jüri Üyesi : Doç.Özer KANBUROĞLU (Kocaeli Üniv.)





İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİM DİZİNİ.....	V
İSİM DİZİNİ.....	IX
1.GİRİŞ.....	1
1.1.Çalışmanın Amacı.....	2
1.2.Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3.Çalışmanın Yöntemi.....	2
2.19. VE 20. YÜZYILDA SANAT ORTAMI.....	3
2.1.Parçalanın Gelenek: Geç 18. Yüzyıl ve Erken 19. Yüzyıl.....	4
2.2.Yeni Bakışlar: 19. Yüzyıl.....	7
2.3.Sanat Kavramında Kırılma: 19.Yüzyılın İlk Yarısı ve Sonrası.....	10
2.4.Yeni Değerler: Erken 20. Yüzyıl.....	18
3.FOTOĞRAFTA “YENİ” OLANLAR : 20.YÜZYIL SANATI.....	20
4.YENİ DÜŞÜNCELER VE YENİ AKIMLAR.....	26
4.1.Dadaizm.....	26
4.2.Gerçeküstücülük (Surrealizm)	34
5. MAN RAY VE SANATÇI KİŞİLİĞİ.....	41
5.1. Man Ray ve Paris (1921).....	53
5.2. 1920’li ve 1930’lu Yıllarda Man Ray ve Fotoğraf.....	63
5.3. Üçüncü Boyutta Biçim Arayışları ve Özgürlük Düşüncesi.....	80
5.4. Cennete Sürgün: Man Ray Hollywood’da (1940-1951).....	84
6. MAN RAY SONRASI DURUM.....	86
7.YAŞAM BİYOGRAFİSİ.....	91
8.SONUÇ.....	104
9.KAYNAKLAR.....	105
ÖZGEÇMİŞ.....	109

ÖNSÖZ

İnsanlığın kültür hazinesinin temel taşlarından biri olan sanat, zaman içindeki yolculuğunu sürdürürken, bir yandan geçmişinden ilham alırken, aynı zamanda da bu mirasa eleştirel gözle bakarak gelişir ve geleceğe dair tasarımlarını inşa eder. Bu durum sanatın insan merkezli olmasının doğal bir sonucudur. İnsan gelişirken kendinden öncekilerin bıraktığı değerli bilgi hazinesinden ve çevresinden beslenerek büyür, gelişir, bu birikimin üstünde yükselir. Bu birikimden faydalanabilme fırsatını bulabilenler ise en şanslılarımızdır.

Benden bilgi, birikim ve yardımlarını esirgemeyen herkese, başta tez danışmanlığımı üstlenmeyi kabul eden, bu tezin oluşmasındaki katkı, yardım ve yönlendirmelerinden dolayı değerli danışmanım Prof. Ahmet Öner GEZGİN olmak üzere, tez jürimde bulunmayı kabul eden değerli hocalarım Doç. Yusuf Murat ŞEN ve Doç. Özer KANBUROĞLU'na, her koşulda olduğu gibi tez çalışmam sırasında da desteğini esirgemeyen değerli hocam Kamil FIRAT'a ve gelişimimde büyük emekleri olan tüm değerli hocalarıma, her zaman yanımda olan aileme, en yakın dostum olan sevgili ağabeyim Alper UZUN'a ve Aylin TU-MEN'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Eylül, 2007

Ebru Ceren Uzun

ÖZET

[DÖNEMİN SANAT AKIMLARI İÇİNDE MAN RAY VE FOTOĞRAFÇI KİMLİĞİ]

19. yüzyıl sanatında var olan geleneğe karşı duruşlar, sanatı 20. yüzyıla hazırlamıştır. Ancak sanattaki devinim sonlanmayarak 20. yüzyılda da devam etmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısı savaşların yaşandığı ve bunların sonucu olarak yıkıcı etkilerin her alanda hissedildiği bir dönemdir. Bu durum özellikle sanat hareketlerinde gözlenmektedir. 20. yüzyılda sanat daha devingen hale gelerek, etkilerini kendinden sonraki dönemlere aktaracak olan Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi iki önemli akımın ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu sanat akımlarının önemli temsilcilerinden biri de Man Ray'dir. Man Ray fotoğrafçı kimliğini oluştururken, farklı teknikleri ve değişik malzemeleri, dönemin sanat akımlarının nitelikleriyle yoğurmuştur. Sanatçının bu yenilikçi yaklaşımı, kendine özgü yorumlarını aktardığı çalışmalar ortaya koymasının temelini hazırlarken, temsilcisi olduğu akımların yanı sıra, kendinden sonra gelen sanat akımları içinde öncü kabul edilen bir nitelik kazanmasını sağlamıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Man Ray, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Rayogram, Solarizasyon.

SUMMARY

[Man Ray and his artistic identity in the context of artistic movements of the period]

Anti-traditional attitudes existing in the 19th century art history, prepares art in general for 20th century. However, the dynamic process in art does not stop, continuing also in the following century.

The first half of the 20th century is an epoch in which the first world war broke out and its destructive consequences were felt all over the human activities. This fact is observed especially in artistic spheres. In 20th century, art, becoming even more dynamic, enables such important movements as Dadaism and Surrealism, which will transfer its influence to the following periods, to emerge. One of these artistic movements' representatives is Man Ray, who, in the process of forming his own artistic style, fused various techniques and different materials with characteristics of artistic movements of the period. This helped the artist to create works whereby he transmitted interpretations peculiar to himself and gave him an identity of pioneering for the following artistic movements together with those of which he is the representative.

KEYWORDS: Man Ray, Dadaism, Surrealism, Rayogram, Solarization.

RESİM DİZİNİ

Sayfa no.

- Resim 2.1.1. Barok: Andrea Pozzo,
‘Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori’, 1661. 4
- Resim 2.1.2. Rokoko: William Hogarth, ‘Moda Evlilik:
Evlilik Sözleşmesi’, 1743. 4
- Resim 2.1.3. Goya, ‘Dev’, 1818. 6
- Resim 2.1.4. Romantizm: William Turner,
‘Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi’, 1842. 6
- Resim 2.2.1. Nicéphore Niépce, ‘View through a Window at Grasse’
(Pencereden Görünüş), 1826. 7
- Resim 2.2.2. İzlenimcilik: Claude Monet, ‘Gün Doğumu’, 1872. 9
- Resim 2.2.3. Kübizm: Pablo Picasso, ‘Mandolinli Kadın’, 1910. 9
- Resim 2.2.4. Fovizm: Henri Matisse ‘Dans’, 1909 - 1910. 9
- Resim 2.3.1. Fütürizm: Giacomina Balla, ‘Keman Yayının Ritimleri’, 1912. 14
- Resim 2.3.2. Paul Klee, ‘Ancient Harmonies’ (Antik Uyumlar), 1925. 15
- Resim 2.3.3. Vassily Kandinsky, ‘Kazaklar’, 1910 - 1911. 16
- Resim 2.3.4. Piet Mondrian, ‘Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Düzenleme’, 1921. 17
- Resim 3.1. Oscar Rejlander’in ‘Hayatın İki Yolu’
(The Two Ways of Life), 1857. 21
- Resim 3.2. Giulio Bragaglia, ‘Photodynamic’ (Fotodinamizm), 1911. 23
- Resim 3.3. Duchamp, ‘Piston de courant d’air’
(Hava Akımı Pistonu), 1914. 23
- Resim 3.4. El Lissitzky, ‘The Constructor’ (İnşaatçı), 1924. 24
- Resim 3.5. Man Ray, ‘Durst Breeding’ (Toz Biriktirme), 1920. 24
- Resim 4.1.1. Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ (Bisiklet Tekerleği), 1913. 29
- Resim 4.1.2. Duchamp, ‘Fontaine’ (Çeşme), 1917. 29
- Resim 4.1.3. John Heartfield ve George Grosz, ‘Dada-Merika’, 1920. 32
- Resim 4.1.4. Hannah Höch, ‘Cut with the Kitchen Knife’,
(Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş), 1910. 32

- Resim 4.1.5. Kurt Schwitters,
‘The Cathedral of Erotic Misery (Merzbau)’, 1924-37. 33
- Resim 4.1.6. Moholy Nagy, ‘Eifersucht’ (Kıskançlık), 1927. 33
- Resim 4.1.7. Marx Ernst,
‘Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk’, 1924. 35
- Resim 4.1.8. Salvador Dali, ‘Belleğin Israrı’, 1931. 36
- Resim 4.1.9. René Magritte, ‘Sözcüklerin Kullanılışı, 1929. 37
- Resim 5.1. Man Ray, Le Cadeau (Hediye), 1921. 44
- Resim 5.2. Man Ray, ‘The Village’ (Köy), 1913. 45
- Resim 5.3. Man Ray, ‘The River’ (Nehir), 1914. 45
- Resim 5.3. Man Ray, ‘Steiglitz Portresi’, 1913. 45
- Resim 5.4. Man Ray, ‘Man Ray 1914’, 1914. 45
- Resim 5.5. Man Ray, ‘AD MCMXIV’, 1914. 46
- Resim.5.6. David Bomberg, ‘Çamur Banyosu’, 1912-13. 47
- Resim 5.7. Man Ray, ‘The Revolving Doors Series’ (Döner Kapılar Serisi),
Orchestra (Orkestra), Mime (Mim),
The Meeting (Karşılaşma), 1916 - 1917 - 1942. 47
- Resim 5.8. Man Ray, ‘The Rope Dancer Accompanies Herself With
Her Shadows’ (Cambazın Gölgeleeri Kendine Eşlik Ederken), 1916. 48
- Resim 5.9. Marcel Duchamps, Medivenden İnen Çıplak , 1912. 48
- Resim 5.10. Marcel Duchamp, Belle Haleine Eau de Voilette,
(Mis kokulu soluk), 1921. 50
- Resim5.11. Man Ray, ‘LeRetouràla Raison’ (Akla Dönüş), (1923)..... 52
- Resim 5.1.1. Man Ray, La Femme (Kadın), 1920. 53
- Resim 5.1.2. Man Ray, Integration of Shadows
(Gölgeleeri Bütünleşmesi), 1919. 53
- Resim 5.1.3. Man Ray, ‘Dual Portrait’ (İkili Portre), 1913. 54
- Resim 5.1.4. Man Ray, Dancer/Danger, (Dansçı/Tehlike), 1920. 55
- Resim 5.1.5. Man Ray, Gertrude Stein, 1922. 57
- Resim 5.1.6. Man Ray, Pablo Picasso, 1934. 57
- Resim 5.1.7. Man Ray, Henri Matisse, 1926. 57

- Resim 5.1.8. Man Ray, ‘La Marquise Casati’ (Markiz Casati), 1922. 57
- Resim 5.1.9. Man Ray, ‘Echiquier Surréaliste’
(Gerçeküstücü Satranç Tahtası), 1934. 58
- Resim 5.1.10. Man Ray, Salvador Dali, 1929. 58
- Resim 5.1.11. Man Ray, André Breton, 1930. 59
- Resim 5.1.12. Man Ray, Jean Cocteau, Tristan Tzara, 1922. 59
- Resim 5.1.13. Man Ray, Marcel Duchamp, Joseph Stella, 1920. 59
- Resim 5.1.14. Man Ray, İsimli, 1933. 59
- Resim 5.1.15. Man Ray, Moda Fotoğrafi, 1930. 60
- Resim 5.1.16. Man Ray, Moda Fotoğrafi, 1930. 60
- Resim 5.1.17. Man Ray, Moda Fotoğrafi, 1930. 60
- Resim 5.1.18. Man Ray, Moda Fotoğrafi, 1937. 60
- Resim 5.1.19. Man Ray, ‘Imaginary Portrait of D.A.F. de Sade’
(D.A.F. de Sade’in Düşsel Portresi), 1938. 61
- Resim 5.1.20. Man Ray, İsimli, 1930. 62
- Resim 5.1.21. Man Ray, ‘Observatory Time-The Lovers’
(Gözlem Zamanı-Aşıklar), 1932. 62
- Resim 5.1.22. Man Ray, ‘Güzel Havalarda’ (Fair Weather), 1939. 62
- Resim 5.2.1. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1930.
65
- Resim 5.2.2. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1922. 65
- Resim 5.2.3. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1927. 66
- Resim 5.2.4. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1922. 66
- Resim 5.2.5. Man Ray, Max Ernst, 1935. 69
- Resim 5.2.6. Man Ray, Georges Braque, 1933. 69
- Resim 5.2.7. Man Ray, ‘La Violin d’Ingres’ (Ingres’in Kemani), 1924. 71
- Resim 5.2.8. Ingres, ‘Baigneuse de Valpinçon’
(Valpinçon’un Banyosu), 1808. 71
- Resim 5.2.8. Man Ray, ‘Noire et Blanche’ (Siyah ve Beyaz), 1926. 72
- Resim 5.2.9. Man Ray, ‘Noire et Blanche’ (Siyah ve Beyaz), 1926. 72
- Resim 5.2.10. Man Ray, ‘Kiki de Montparnasse’, 1922. 72

- Resim 5.2.11, Man Ray, İsimli, 1935. 72
- Resim 5.2.12. Man Ray, ‘La Priere’, (Dua), 1930. 74
- Resim 5.2.13. Man Ray, ‘Primat de la Matieré Sur la Pensée’,
(Maddenin Düşünce Üzerinde Önceliği), 1931. 74
- Resim 5.2.14. Man Ray, Tristan Tzara, 1921. 75
- Resim 5.2.15. ‘Observatory Time - The Lovers’
(Gözlem Zamanı - Aşıklar), 1934. 76
- Resim 5.2.16. Man Ray, Lee Milller, 1929. 77
- Resim 5.2.17. Man Ray, ‘Anatomies’, 1930. 77
- Resim 5.2.18. Man Ray, ‘Le Minotaure’, 1935. 78
- Resim 5.2.19. Man Ray, ‘Larmes’ (Gözyaşları), 1930. 78
- Resim 5.2.20. Man Ray, Oto-portre. 79
- Resim 5.2.21. Man Ray, Oto-portre. 79
- Resim 5.3.1. Man Ray, ‘Self Portrait’ (Oto - portre), 1916. 82
- Resim 5.3.2. Man Ray, ‘Obstruction’ (Tıkanıklık), 1920. 82
- Resim 5.3.3. Man Ray, ‘Object to be Destroyed’
(Yok Edilmesi Gereken Nesne), 1923. 83
- Resim 5.3.4. Man Ray, ‘Lampshade’ (Abajur), 1919. 83
- Resim 6.1. Jasper Johns, Boyanmış Bronz 2: Bira Kutuları, 1964. 86
- Resim 6.2. Robert Rauschenberg, Dans Olayı, 1966, Judson Kilisesi. 86
- Resim 6.3. Andy Warhol, Man Ray Portresi. 87
- Resim 6.4. Bridget Riley, Katarakt III, 1967. 87
- Resim 6.5. Sol LeWitt, ‘3 Part Set’ (Üç Parçalı Takım), 1968. 88
- Resim 6.6. Man Ray, ‘The Enigma of Isidore Ducasse’
(Isidore Ducasse’in Esrarı), 1920. 88
- Resim 6.7. Christo ve Jeanne-Claude, ‘Wrapped Reichstong’,
Berlin, 1971 - 1995. 88
- Resim 6.8. Man Ray, ‘Le Cadeau’ (Hediye), 1921. 89
- Resim 6.9. Christinine Nelson, Man Ray’ın İronisi, 1997. 89
- Resim 6.10. Man Ray, ‘La Violin d’Ingres’ (Ingres’inKemanı), 1924. 90
- Resim 6.11. Witkin, ‘The Woman Who Was a Bird’
(Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın), 1990. 90

İSİM DİZİNİ

Sayfa no.**A**

ABBOTT, Berenice	52, 57
ADAMSON, Robert	21
ARAGON, Louis	56
ARENSBERG, W.C.	30
ARP, Hans Jean	27, 35

B

BAADER, Johannes	32
BACON, Francis	25
BALL, Hugo	27, 28
BALLA, Giacomo	14, 17
BENJAMIN, Walter	7, 37, 39
BOIFFARD, Jacques-André	52
BOMBERG, David	46, 47
BRAGAGLIA, Anton Giuolio	22, 22
BRANCUSI, Constantin	43, 59
BRANDT, Bill	52
BRASASAI, G.H	37
BRAQUE, Georges	9, 35, 43, 45, 57, 69, 71
BRETON, André	17, 19, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 51, 56, 59, 67
BUFFET, Gabrielle	59
BUNUEL, Luis	14

C

CAMERON, Julia Margaret	21
CEZANNE, Paul	43, 45
CHRISTO	88

COBURN, Alvin Langdon	63
COCTEAU, Jean	58, 59
CONSTABLE, John	6
COVERT, John	30

D

DALI, Salvador	14, 35, 36, 37, 58
DOMINGEZ, Oscar	60
DOMINIQUE, Jean-Auguste	70
DREIER, Katherine	50
DUCHAMP, Marce	16,17,23,24,28,29,30,34,42,43,48,49,50,56,59, 74,79,81
DUVAL, Rény	75

E

ELUARD, Nusch	74
ELUARD, Paul	56
ERNST, Max	34, 35, 69

F

FERRER, Francisco	43
FRAENKEL, Théodore	56
FREUD, Sigmund	35, 54, 67

G

GARDNER, Ava	85
GIACOMETTI, Alberto	35, 59
GLACKENS, William	30
GLEIZES, Albert	30
GAUGUIN, Paul	44
GOMBRICH, E.H	5
GOYA, Francisco de	6

GROSZ, George	32
GROPIUS, Walter.....	19

H

HAUSMANN, Raoul	32
HEARTFIELD, John	31, 32
HILL, David Octvius	21
HOGARTH, William	4
HÖCH, Hannah	32
HUELSENBECK, Richard	27, 28, 31

I

INGRES, J.A. Dominique	8, 71
------------------------------	-------

J

JANCO, Marcel	27
JOHNS, Jasper	86
JANUS,	42

K

KANDINSKY, Vassily	14, 16, 17, 19, 44
KANT, Immanuel.....	3, 13, 29
KERTESZ, André	70
KLEE, Paul	14, 15, 16, 17, 19

L

LACROIX, Adon	43, 54
LEGER, Fernand	14
LELONG, Lucien	60
LEVIN, Albert	85
LISSITZKY, El	22, 23, 24, 33

M

MAAR, Dora	74
MAGRITTE, Rene	35, 36
MALEVICH, Kasimir	14, 17
MARINETTI, Filippo Tomasso	14, 18
MATISSE, Henri	9, 43, 44, 45, 57
MEHRING, Walter	31
MILLER, Lee	52, 74, 77, 82
MIRO, Joan	35
MOHOLY-NAGY, Laszlo	19, 22, 25, 33, 65, 70
MONDRIAN, Piet	17
MONET, Claude	16
MONTPARNASSE, Kiki de	70, 71, 72, 74, 76

N

NELSON, Christinine	88, 89
NIEPCE, Nicéphore	7

P

PACH, Walter	30
PICABIA, Francis	28, 34, 42, 49, 56, 59
PICASSO, Pablo	9, 27, 28, 35, 45, 57, 71
POIRET, Paul	59
POZZO, Andrea	4

R

RAUSCHENBERG, Robert	86
RAY, Man	1, 2, 15, 17, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 34, 37, 40, 41-85, 87
REJLANDER, Oscar	21
RIGAUT, Jacques	56
RILEY, Bridget	87

RODCHENKO, Alexander	22, 70
RODIN, Aguste	43

S

SABBATIER, Armand	68
SAUSSURE, Ferdinand de	12
SAVAGE, Naomi	52
SCHAD, Christian	65, 66
SCHIWITTERS, Kurt	33
SCHLEMMER, Oscar	19
SEGAL, Arthur	27
SHAPAZIAN, Robert	21
SOUPAULT, Philippe	56
STEIN, Gertrude	57
STELLA, Joseph	59
STIEGLITZ, Alfred	28, 43, 45, 52, 63, 74
STRAND, Paul	63

T

TANGUY, Yves	35
TURNER, J.M. William	6
TZARA, Tristan	22, 27, 28, 53, 59, 65, 67, 75

U

UBAC, Raoul	37
-------------------	----

V

VAN GOGH, Vincent	44
VELAZQUEZ, Diego	16
VERMEER, Jan	16

W

WARHOL, Andy	87
WITKIN, Joel Peter	89, 90
WITT, Sol Le	88
WOLF, Adolf	44

1.GİRİŞ

Sanatın kendini sorguladığı ve geleneksel yargılardan uzaklaştığı 19. yüzyılda sosyal, siyasal, ekonomik alandaki gelişmelere bağlı olarak, bu yüzyıla kadar tanımlanmış olan ve değiştirilmesinin pek de mümkün olmadığı düşünülen anlayışların farklılaşmaya başladığı görülür. Bu durum tüm farklı sanat disiplinlerini de etkisi altına alarak 20. yüzyılın düşünsel temelini oluşturur. Çelişkilerle başlayan 20. yüzyıl sanatının hızla gelişen sorunsalları ve devingen yapısı, sanatın her alanında kırılmalar yaratan sanatçıları doğurmuştur. Resim merkezli sanat anlayışındaki değişim süreci tüm sanat alanlarının üzerini örterken, fotoğraf kendi kimliğinin mücadelesini vererek, değişimlerin parçası haline gelmeye başlamıştır. Fotoğraf sanatı, bu gelişim süreci içinde kıymetli sanatçıların elinde, yeni bakış açılarına kavuşmuş, bu arayışların sonucunda kendi dilini oluşturarak sanatın geneline yön veren bir sanat dalı haline gelmiştir.

Bu sanatçılardan biri olan Man Ray, döneminin düşünsel yapısı içinde nesnelere ve onların anlamlarının peşinden giderek, dönemin çelişkili ama çok yönlü, bir çok konu etrafında dönen, yaratıcılığın sınırlarını zorlayan sanatçıları arasında yerini almıştır. Man Ray resim, heykel, fotoğraf, mimari, film yönetmenliği gibi pek çok alanda yetkin olmasına rağmen, yaratıcılığını tüm özgürlüğüyle gözler önüne serdiği fotoğraf çalışmalarıyla öne çıkmıştır. 20. Yüzyılın en yenilikçi fotoğrafçısı olarak kabul görmesinin nedeni, o güne kadar var olan ancak kimsenin sanatsal düzleme taşımadığı teknikleri kullanarak; örneğin fotogram ve solarizasyon gibi, fotoğrafçılığın sınırlarını genişletmiş olmasıdır.

Man Ray, Dadaist ve Gerçeküstücü tavrının yanı sıra kendi düş dünyasını da uygulama alanına sokarak görüntüler üretmiştir. Onu zamanından farklı kılan ve sanatına yeni bir soluk getirmesini sağlayan temel özelliklerinden biri de budur. O zamana dek sadece bir belgeleme aracı olarak görülen fotoğrafa yeni nitelikler katarak, bu noktanın çok ötesine taşımış, ona kendi kimliğinden de izler yükleyerek, yeni bir kimlik kazandırmıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, 20. yüzyılda Man Ray'in içinde bulunduğu sanat ortamını, bu ortamda yaşanan gelişmeleri, bu süreç içinde fotografik düşünce yapısını ve geçirdiği değişimleri değerlendirmek, Man Ray'in fotoğrafçı kimliğinin yanı sıra fotoğrafa olan katkısını irdelemektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

19. ve 20. yüzyıldaki sanat ortamı ve bu ortamı hazırlayan etkenler incelenmiş, bu yüzyıllarda gerçekleşen sanatsal değişimler ve oluşan yeni bakış açıları ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, fotoğrafın yapısal kimliğindeki değişimler araştırılmış, 20. yüzyıl içinde kendine edinmeye başladığı yeni kimlik ve açılımları incelenmiştir. Çalışmanın devamında, Man Ray'in yakın ilişkide olduğu, 20. yüzyıla damgasını vuran, Dada ve Gerçeküstücülük akımları ele alınmıştır. Bu bilgiler ışığında Man Ray'in bu gelişmelerle olan çift yönlü ilişkisine ışık tutulmuş, düşünce yapısı, fotoğrafçı kimliği, sanatsal yaklaşım ve anlatımları üzerinde durulmuştur.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Kitap, makale, tez, dergi ve elektronik tabanlı ortamda araştırmalar yapılarak, çalışmanın hedefine uygun, tarihsel süreç içerisindeki gelişim takip edilerek çalışma sonlandırılmıştır.

2. 19. VE 20. YÜZYILDA SANAT ORTAMI

19. ve 20. yüzyıllarda dünyamız, bir çok alanda gerçekleşen devrimlere ve önemli savaflara sahne olmuştur. Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi, Rus Devrimi ve iki Dünya Savaşı fırtınalı bir değişim sürecinin habercileridir. Siyasal, ekonomik ve sosyal yaşamdaki değişimler sanatın dilini, geleneksel ifadeyi farklılaştırmıştır. 18. yüzyıldan başlayarak, giderek hızını ve çeşitliliğini arttıran yenilikler, estetik yargıları da etkilemiştir. Rönesans'ın felsefi ve estetik geleneği 18. yüzyılda Immanuel Kant'la beraber değişmiştir. Immanuel Kant 'Yargı Gücünün Eleştirisi' adlı yapıtında bireyin iç dünyası ile doğa arasındaki özgürlük ve zorunluluk kavramlarını irdeler. Kişinin kendi farkındalığının, nesnelere tasvirindeki etkisini sorgulayan Kant, o güne dek süre gelen sanat algısını, başka bir deyişle, dünyanın sanat aracılığıyla algılanması fikrini savunur. İlerleyen yüzyıllarda da felsefe, sanat dallarının hemen hemen hepsinde etkilerini göstermeye devam etmiştir.

Her iki yüzyıl da birbirlerine paralel gelişen sanat akımlarının yanı sıra sanattaki bütünlüğün bozulmasına da tanıklık etmiştir. Toplumsal koşullar, düşünsel ve siyasal hareketler yeni sanatsal yaklaşımların doğmasına da sebep olmuştur. Ortaya çıkan yeni üsluplar kimi zaman birbirlerinden etkilenmiş, kimi zaman da kendinden önceki ya da eş zamanlı gelişen diğer yaklaşımları sorgular bir tavır sergilemişlerdir. Kültürel alanda oluşan bu değişimler sanat alanında yaşanacak yeni kırılmalara zemin hazırlamıştır.

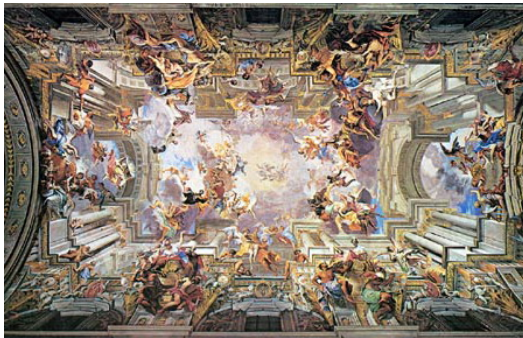
Endüstri, 19. yüzyılda teknik alandaki ilerlemelerin, gelişen deney yöntemlerinin, yeni buluşların ve siyasi oluşumların ışığında hızla ilerleyerek kendi çağını başlatmıştır. Yine bu dönemde hızla artan, özellikle bilim ve teknoloji alanındaki yenilikler, fotoğraf ve sinemanın geleneksel sanat dallarının yanına eklenmesini sağlamıştır. Böylece sanatın kendisiyle olan kavgası, 20. yüzyılda daha da büyüyerek, sürekli bir devrimin egemen olacağı yeni bir çağın temellerini atmıştır. Artık yeniden yapılanan ve sürekli değişimin yaşandığı yeni bir dünya var olacaktır.

2.1. Parçalanın Gelenek: Geç 18. Yüzyıl ve Erken 19. Yüzyıl

19. ve 20. yüzyıllar, sanat alanındaki değişimler açısından çok farklı ve önemli zaman dilimleridir. Bu süreç, bir çok sanat tarihçisi ve bilim adamını meşgul etmiş, sanatın her alanında gerçekleşen devrimler ve öncü akımlar farklı açılardan ele alınarak incelemiştir. Her dönem kendinden öncekilerle etkileşim içindedir. Bu nedenle, 19. ve 20. yüzyıllardaki sanat ortamını hazırlayan etkenleri anlayabilmek için, 18. yüzyılı ve onun modern sanat hareketleri üzerindeki etkilerinin incelenmesi gerekmektedir.

“18. yüzyıl Aydınlanma Çağı’dır; insanlar dikkatlerini tamamen bu dünyaya yöneltmişlerdi. Egemen eğilim pragmatizm, yani mümkün olanı yapmaktır. Filozoflar, ateşli toplumsal reformcular, araştırmacılar, edebiyatçılar ve sanatçılar 18. yüzyılın ortalarından itibaren dünyanın akılla kavranabileceğine, incelenebileceğine inanan rasyonalizmden güç alarak, bütün köhne geleneklere karşı savaş açtılar. 1789 Fransız Devrimi’yle doruğa ulaşacak olan bir gelişmenin başlangıcıydı bu. Bu büyük tarihi olayı hazırlayan toplumsal dönüşümler elbette güzel sanatlar alanında da yansımaları bulmuştur.”¹

Rönesans’ın durağan kurallarına karşı çıkan ‘barok’, bu akımın sonrasında Avrupa’da gelişen ve resim sanatında renk paletini farklılaştırarak, pastel renk anlayışını getiren ‘rokoko’; bu iki akımın aksine net renk ve kontur kullanımları ile yeni-klasisizm (neo-klasisizm) eğilimleri 18.yüzyılda doruğa ulaşarak kendilerinden söz ettirirler. (Resim 2.1.1 - 2.1.2)



Resim 2.1.1. Barok: Andrea Pozzo,
‘Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori’, 1661.



Resim 2.1.2. Rokoko: William Hogarth,
‘Moda Evlilik: Evlilik Sözleşmesi’, 1743.

¹ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptıoğlu,46.

18. yüzyılda sanat üstünlüğü İtalya'dan Fransa'ya geçmiştir. Roma'da akademiler açılmış ve her ressamın İtalya'da eğitim görmesi alışıldık bir durum olmasına karşın, Fransa siyasi üstünlüğü sayesinde sanatın merkezi olmuştur. Dönemi farklı kılan bir başka etken ise burjuva sınıfının zenginleşmesiyle saray hayatının şehirlere yayılmasıdır.

Toplumsal dönüşümün simgesi haline gelen Fransız Devrimi, yarattığı düşünce yeniliği ile tüm dünyayı etkileyecek 'demokratik parlamenter yönetimi' in başlangıcı olmuştur. Bu gelişme, sanatçıların saray ve din kurumlarına olan bağıını kopartır. Devrimin ardından Louve'un güzel sanatlar müzesine dönüştürülmesi, artık sanatın konumunun farklılaşmaya başlayarak, toplumsal bir olguya dönüşmeye başladığını göstermektedir. "Fransız Devrimi'nden sonra devam eden Napolyon döneminde Fransa'da, *klasisist** anlayışta bir sanat üslubu görülüyordu. Bu sanat anlayışının merkezi de Louve'un çatısı altında idi."²

Klasisizmle akla dayalı aydın kültürün doğuşu, yeni-klasisizmle antik kültüre dönüş, yeni ideallerin peşinde giden ve insanın öznelliğini ön planına çıkaran sanatçılar yaratmıştır. Böylece 19. yüzyılın başlarında yeni bir üslup ortaya çıkar, öznel duyguların hakim olduğu bu akımın ismi Romantizmdir. Dönemin genç sanatçıları tarafından romantizm, öznel duyguları ve bireyselliği öne çıkararak soyluların sanat beğenisi olan Klasisizme karşı durmuştur. Bu üslubun temsilcisi olan sanatçılar, Fransız Devrimi'nin doğurduğu siyasal ve sosyal etkilerin bir parçası olan bağımsızlık ruhuyla, zamanla endüstrileşen, kapitalist toplum düzeninde yitirilmekte olan değerler karşısında başkaldırmışlardır. Romantizm yeni düşüncelerin ana yapısını oluşturuyordu; sanatçılar tavırlarını değiştirmeye başlayarak farklı üsluplara yönelmişlerdi. E. H. Gombrich'ın 'Sanatın Öyküsü' adlı kitabında 'Gelenekten Kopuş' diye adlandırdığı dönem başlamıştır artık; bu başkalaşım sanatçıların farklı tavır, başka bir deyişle üslup arayışları, sanat alanlarındaki 'usta-çırak' ilişkisinin yaygınlığını yitirmesine neden oldu. Sanat eğitiminin artık akademilerde veriliyor

* Klasisist: 17.yüzyılda kuvvetlenen, Descartes felsefesine dayalı bu sanat görüşü, akılla her şeyin çözümlenebileceğini savunur.

² Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 21.

olması sanatın geleneksel yapısını zayıflatmıştı. Eserlerinde geleneksel temalardan uzaklaşan sanatçılar, özgürleşme düşüncesi ile dinsel konuları terk etmiş ve hayal güçleriyle oluşturdukları dili benimsemişlerdi. Bu yeni dilin en önemli yaratıcısı İspanyol ressam Francisco de Goya'dır. Romantizme geçiş dönemi Goya'nın resimlerinde etkisini hissettirmektedir. Resimlerinde hayal gücüne dayalı düşsel konulara eğilen Goya, geleneksellikten özgürlüğe uzanan yeni bir yolun temsilcisidir. (Resim 2.1.3)



Resim 2.1.3. Goya, 'Dev', 1818.



Resim 2.1.4. Romantizm: William Turner
'Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi', 1842.

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında John Constable ve J.M. William Turner romantik manzara yapıtlarıyla bu dönemi etkilemiştir. Doğa gözlemlerinden yola çıkarak, ışık ve renk kullanımlarındaki yeni arayışlar İzlenimcilik akımının (Empresyonizm) doğuşunda da önemli rol üstlenir. William Turner'in resimleri romantizm akımını kuvvetlendirmiştir.

“Gelenekten kopuş, sanatçılara, Turner ve Constable ile somutlaşan iki seçenek bırakmıştı. İsterlerse resmin şairi olup etkileyici ve dramatik sonuçlara ulaşabilirler ya da önlerindeki konuya bağlı kalmaya karar verip, ellerinden geldiğince sabır ve dürüstlikle onu keşfederlerdi.”³. (Resim 2.1.4)

³ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, 496.

Sanat artık bir ‘haz alma’, ‘güzellikler peşinde koşma’ olmaktan çıkıp, ‘sanatın bir kendini bulma’ sorunu olduğu gerçeği yine 19. yüzyıl sanatının üzerini örten bir düşünce olarak ortaya çıkmıştı.

2.2. Yeni Bakışlar: 19. Yüzyıl

Fransız Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönem sanatsal ve ekonomik gelişim açısından oldukça zengindir. Siyaset ve hukuk anlayışındaki devrim 18. yüzyılda gerçekleşirken, bilim anlayışındaki devrim de 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. 19. yüzyılda gelişen teknoloji ve buluşlar beraberinde yeni düşünceleri de getirmiştir. Bu yeni düşüncelerin etkileri, sanattaki anlayışın değişimi olarak Fransa’da başlamış ve ardından da tüm dünyaya yayılmıştır.

Bu yüzyılda ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin sanat üzerindeki önemli etkilerinden biri de fotoğrafın bulunuşu olmuştur. 19 Ağustos 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi tarafından, teknolojik bir araç olarak bulunduğu dünyaya resmen ilan edilen fotoğraf, pek çok tartışmanın başlangıcıdır. (Resim 2.2.1) Gelenekten kopuşun devamlılığını fotoğraf ve sinemanın keşfi üstlenmiştir. Fotoğrafın teknik özelliklerinden biri de çoğaltılabiliyor olmasıdır. Bu durum Walter Benjamin’in nitelendirdiği sanat yapıtının ‘biricik’ olma halinin sorgulanmaya başlanmasını doğurdu. “Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonsuz ortadan kalmış oldu.”⁴



Resim 2.2.1. Nicéphore Niépce, ‘View through a Window at Grasse’ (Pencereden Görünüş), 1826.

⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 61.

Dönemin burjuva gücünün temsilcisi olan ressam J.A.Dominique Ingres, fotoğrafın teknolojik bir buluş olduğu ve sanatı ele geçireceğini ifade etmiştir. Bununla beraber bir başka düşünceye göre, fotoğrafın resim sanatına yeni bir yön vereceği ve böylece resim sanatının nesnelere kopyalamaktan daha öteye geçmesine de zemin hazırlayacağı dile getiriliyordu. Nitekim bu düşünce, ressamların yeni üsluplar geliştirmeleriyle de zaman içinde doğrulanmıştır.

“Sanatçının mağara dönemlerinden bu yana anlatımına gereksinim duyduğu doğa ve figür tasviri biçimlendirmesi, ilk kez sanatçının elinden çıkmış ve bir makineye devredilmiştir. Bu önemli neden yüzünden, sanatçı önce şaşkınlık geçirmiş, hatta bir süre fotoğrafla yarışmış, fakat sonunda bu yarışmadan ümidini kesince doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, fotoğraf makinesinin yine yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeye başlamıştır.”⁵

İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Kübizm eğilimlerini benimsemiş sanatçılar, yapıtlarında nesnelere gerçek dünyada oldukları gibi tasvir etmek yerine, kendi algılarını katarak onları yeniden yorumlamışlardır.

Bu yüzyıl resim sanatı için ikinci bir Rönesans'ın başlangıcı olmuştur da denebilir. Soyluların emrinden çıkan resim, süsleme sanatından bağımsız ve çağdaş bir hal almaya başlamıştır. İzlenimcilikle beliren modern sanat hareketi doğmuştur. Bu üslup, ayrıntıların gerçekte olduğu gibi değil, sanatçının izlenimlerine dayanarak ifade etme biçimini oluşturur. Işığın gözlemcisi olan izlenimciler, nesneyi o anki ışık koşullarında resmetmişlerdir. Işık, kompozisyonun temel bir unsuru olarak kullanılmış, ayrıca onu görüntüyü yaratan temel kavramlardan biri olarak ele alınmıştır. (Resim 2.2.2)

⁵ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 90.



Resim 2.2.2. İzlenimcilik: Claude Monet, 'Gün Doğumu', 1872.

“İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, bir takım duygusal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığına kapanan birey, kendi içinde dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyularını titreşen bir karışıklık, ‘benim’ yaşantım, ‘benim’ duyuşum olarak algılar. Resimde İzlenimcilik, felsefede Olguculuğun karşılığıdır. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyguları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de, yalnızca ‘benim’ yaşantım, ‘benim’ duyuşum olmasını öngörür.”⁶

Öznel bir üslup olan izlenimcilik, farklı sanat yaklaşımlarının oluşmasına da öncülük etmiştir. Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından geliştirilen, nesnelere geometrik biçimleriyle gösteren Kübizmin yanı sıra; kendisinin devamı olarak da görülebilecek, daha parlak renklerin, geniş ve tek seferde uygulanmasına dayanan Fovizm gibi yeni anlatım yollarının da doğmasını sağlamıştır. (Resim 2.2.3 - 2.2.4)



Resim 2.2.3. Kübizm: Pablo Picasso, 'Mandolinli Kadın', 1910.



Resim 2.2.4. Fovizm: Henri Matisse, 'Dans', 1909 - 1910.

⁶ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 74.

Böylece 19. yüzyıl sanatın bilinen düzeni, gelenekleri, dünyanın kökleşen toplumsal değerleri, ekonomik, fiziksel yapılarının parçalanarak, yeniden yapılanmaya başladığı bir dönem olmuştur.

2.3. Sanat Kavramında Kırılma: 19.Yüzyılın İlk Yarısı ve Sonrası

“Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu”⁷ savının doğruluğunun sorgulanması, 18. yüzyılda başlayarak 19. yüzyıl sanatçıları arasında gittikçe daha da fazla taraftar bulmaya başlamıştır. Bu eleştirel bakış sanat kavramı üzerine yaşanacak ilk kırılmaların da habercisi olmuştur. Sanat tarihine bütüncül bir bakışın gelişmesi ve bunun sonucunda da sanat tarihi üst başlığı altında toplanan ve ‘gelenek’ diye tanımlananın, aslında kendi içinde büyük çelişkiler taşıdığı gerçeği, bu gelişmelerin altında yatan temel gerekçelerden biridir. Binlerce yıllık sanat tarihinden söz edilebilirse de, aynı durumun binlerce yıllık bir gelenek için geçerli olamayacağı fikri ağır basmaktadır.

“Fransız devrimi ile sanayi devrimini içeren; öte yandan Rousseau’nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven’in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth’ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi.”⁸

Var olanın reddedilmesi fikri aslında ‘uygarlığın beşiği’ kabul edilen, bir başka deyişle Akdeniz’den kaynaklanan ana gelenek, başka coğrafyalarda oluşan uygarlıklara –Kuzey Avrupa, Ortadoğu, Uzakdoğu, Afrika- sanatçıların yüzlerini çevirmesiyle kırılma yaşıyordu.

⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş,13.

⁸ A.g.k,13.

Batılı düşüncenin kendi dışında var olan dünyanın ilkel, gelişmemiş olduğu fikri yerle bir olmuştu. Değişik coğrafyalarda gelişmiş olan kültürel olgunun hiç de ‘ilkel’ tanımlaması ile örtüşmediği, aksine Batı Kültürünün inşa edildiği kökleşmiş yapıyı da içinde barındıran düşünce sistematigi üzerine inşa edildiği gerçeğini gözler önüne sermiştir.

Ortaya çıkan ‘yeni durum’, bir yandan Fransız İhtilali ile ortaya çıkan yeni düşünce, diğer bir yandan da endüstri devrimi ile gerçekleşen ‘sınıfsal bilinç’ ve ‘yeni coğrafyalar – yeni kültürler’le birlikte dünyanın algılanması ve yorumlanmasında tek merkezli bakışı kırılmaya uğratıyordu.

‘Sanat yapıtı’ bakışını geçmişin geleneğine değil, hayatın kendisine ve başka coğrafyalara yöneltmişti. Bu konuda sanatçıların tek bir bakış ve davranış biçimi getirmedikleri de bir gerçektir. Kendi coğrafyası dışına farklı bakışlar getiren 19.yüzyıl batılı aydınlar ve sanatçılar grubu bu duruma tamamen ‘yeni kültürler’ diye bakarken, bir kısmı ise ‘post-kolonyal’* bakışın etkisi ışığında bakıyordu. Bir anlamda kafalar karışıktı.

Sanat bağlamında dış dünyanın, bir başka deyişle ‘öteki’ dünyanın algılanışındaki bu farklı yaklaşımlar, ‘öteki’nin yorumlanmasında da büyük farklılıklar ortaya koyuyordu. Özellikle ressamalar ‘mistik doğu’yu ve uzun yıllar batılıların hayalini kurdukları bin bir gece masallarını düşledikleri gibi resmediyorlardı. Fotoğraf ise daha emekleme dönemindeydi, resmin gölgesinden ve baskısından uzaklaşmamıştı. Ancak özellikle de belgesel anlamda dünya, fotoğrafla adeta yeniden keşfediliyordu. Böylece bir anlamda da dünyanın görsel bir envanteri çıkartılmış oluyordu. Bu açıdan bakıldığında, dünyanın değişik bölgelerinden gelen fotoğraflardaki görüntüler, özellikle de resimde ‘oryantalizm’ olarak ortaya çıkan anlayışın da altyapısını oluşturmaktaydı.

* Post-kolonyal: Sömürgecilik sonrası.

Açıkçası tüm sanat alanları ve bu alanlarda üretilen düşünceler bir kırılma yaşıyordu. Sanatçılar felsefi öngörülerle ve yeni ideolojilerle derinden ilgileniyorlardı. Zira dünyanın algılanması ve yorumlanmasında sadece ‘doğa’ çözümlenmeleri beklentileri karşılamıyordu. Bir anlamda ‘somut’ olan düşünceden ‘soyut’ olan düşünceye geçişin sancıları derinden yaşıyordu.

Bu koşullar altında 20. yüzyıla giriş yapıldığında, sanat dünyasını etkisi altına alan dinamizm, sanatın da bir parçası olduğu hayatın tüm alanları üzerinde inanılmaz bir gerilimin oluşmasına neden oluyordu.

Endüstri devrimi ile birlikte üretim ilişkilerinin değişimi, ‘iktidar’ sahiplerinin el değiştirmesi, üretilenin, artan değer paylaşımı konusundaki çekişmeler, yeni pazar arayışları ve dünyanın değişik coğrafyalarında yüzlerce yıldır ‘batı’ sömürgesi olmuş ulusların başkaldırısı, Batı merkezli coğrafyada iç çelişkilerin artmasına neden oluyordu.

Batı düşünce yapısı içinde ‘anarşizm’in ideolojik etkilerine ek olarak Marksist düşüncenin geniş kitleler tarafından benimsenmesi, toplumsal anlamda yeni kopuşun da habercisiydi.

Buna koşut olarak sanat kavramının değişimi, özellikle Ferdinand de Saussure ile birlikte gelişen dilbilim alanındaki çalışmaları da derinden etkilemiştir. Kavramsal olana yolculuğu ‘Biz sözcüklerle düşünürüz’ ifadesi temellendirmiştir.

Ekonomik, sosyal ve siyasal yapıdaki gelişmeler, düşünce alanında ortaya çıkan yeni bakış açıları, dilin bir bilim alanı olarak ele alınmaya başlanmasıyla düşüncenin çeşitlenmesine de katkı sağlaması, farklı coğrafyalara ait kültürlerin keşfi, pek çok

değişikliğin temelini oluşturmuştur. Geleneksel sanat anlayışının öngörüleriyse, oluşmakta olan bu yeni duruma karşılık gelebilecek ifade biçimlerini tek başına ortaya koymakta yetersiz kalmaktaydı.

Rönesans'ın kuramsal ve uygulamaya dönük düşünce yapısı, bir başka deyişle, dünyanın resim aracılığıyla keşfedilmesi fikri, Kant ile birlikte tümünden değişmeye başlamıştı. Bu değişim beraberinde, estetik algı değişimini de getiriyordu. Kant, “Öznenin duygularından bağımsız bir güzellik kendi başına hiçbir şeydir”⁹ (Yargı gücünün Eleştirisi, IX) dediğinde, bunun 20. yüzyıl sanatı için bir rehber olacağını kestirebilmiş miydi bilinmez; ama ‘güzellik’ kavramının anlamının değişmeye başladığı çok açık bir gerçektir.

Sanat kavramı bağlamındaki düşünsel değişimlerin gerçek karşılığını görebileceğimiz zaman diliminin başlangıcı, 19. yüzyılın ikinci yarısıdır. Mekanın algılanışı ve algılayanın öznel gerçeğinin temsil edilme biçimindeki değişimlerin ilk karşılığını bulduğu akım İzlenimcilik'dir. İzlenimciler, geleneksel resim anlayışını altüst eden uygulamalar ortaya koydukları halde, akademik kurallara karşı çıktıkları için, bu düşünceyi kuramsal düzleme taşımamış ve yazıya dökmemişlerdir. Bir eylem biçimi olarak empresyonizm sanatta gerçek kırılmalardan biri olurken, kuramsal anlamda bu kırılma yeteri kadar karşılığını bulamamıştır. Bunun nedenlerinden biri de İzlenimciliğin bir anti-akademik düşünce üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Karşı durduğu, ‘düzen’ diye tanımladığı yapıya karşı bir başka ‘düzen’ koymamak ve “bir bütün olarak, kavramın ‘yabanıl’ algıdan, dünyanın sürekli yenilenen ve nüfuz edilemeyen görünümünün ortaya konduğu saf duyumsallıktan üstün olduğunun reddedilmesinde yatıyor olmasıdır. Daha sonra gelen yabanıl / empresyonist kuşak bu anti-entelektüalist tutumu sürdürmüştür.”¹⁰

⁹ France Farago, **Sanat**, Çev.Özcan Doğan, 117.

¹⁰ France Farago, **Sanat**, Çev.Özcan Doğan, 160.

İzlenimcilerin açmış oldukları, ancak bir kulvarının yeteri kadar doldurulamadığı yeni sanat düşüncesi, 20. yüzyıl ile birlikte resim, felsefe ve toplumsal olanla ilişki kurmaya başlamıştır. Sanat insanları bu yüzyıl ile birlikte yukarıda da değinilen geleneğe karşı duruşun söylemini de oluşturmaya başlamışlardı. Daha sonra bu düşünceyi paylaşan bazıları baskıcı söylemlere sapmış olsa da, İtalyan ve Rus Fütüristleri anarşist bir başkaldırı içinde yer almışlardır. Fütüristler estetik ve politik eleştirilerle, karşıt duruşlar sergilemişlerdir. Filippo Tommaso Marinetti, fütürist manifestosunda “güzelliğin sadece kavgada olduğunu (...), saldırgan nitelikli olmayan hiçbir baş yapıtın olamayacağını”¹¹ ilan eder. Bu düşüncelerin temelini nesnenin devingenliği ve dinamizm oluşturur. (Resim 2.3.1) 1912 yılında ise Rus Fütüristler ‘Halkın Zevkine Atılmış Bir Tokat’ isimli bildiri ile F.T. Marinetti ile benzer düşünceleri paylaşırlar.



Resim 2.3.1. Fütürizm: Giacoma Balla, ‘Keman Yayının Ritimleri’, 1912.

‘Yeni durum’un içinde yer alan Fernand Leger, Kasimir Malevich, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Salvador Dali, Luis Bunuel gibi isimler 20. Yüzyıl sanatındaki ‘kırılma’nın en önemli temsilcileridir. Sanat hareketlerinde var olan düzeni kırarak, yeni bir gerçekliği ortaya koymaları bu temsilcilerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Böylece sanat, doğayı taklit etmenin ya da natüralist betimlemenin ötesine geçerek,

¹¹ A.g.k, 161.

sanatçının duygu ve düşüncelerini de ifade ettiği yeni bir anlatıma dönüşüyordu. Sanatçı da doğadan bir parça olduğuna göre kendinden katması gereken çok şey vardı. Müzikte enstrümanın sözden etkili olduğunu fark eden sanatçılar, bunun resimdeki karşılığını bulmak için biçim ve ton arayışına girmişlerdir, bu hareket de soyut sanatın başlangıcı olmuştur. Artık biçim ve renk konunun önünde ilerliyor, biçimin arkasındaki gerçeklik peşinde koşuluyordu. Yukarıda bahsi geçen temsilciler sayesinde bu serüven, soyut sanattan, salt geometrik soyutlamaya dayalı resim akımına (suprematizm), oradan da biçimsel bir devrimcilikten öteye geçerek bilinçli ve bilinçsiz deneyimlerle günlük akılcı dünyanın birleşerek, yeni bir gerçekliğe yani gerçeküstücülüğe (sürrealizm) uzanır.

Ancak gerçek anlamda ‘yeni durum’u, bu yeni durumun genelde fotoğraftaki karşılığını anlayabilmek ve özelde Man Ray’i çözümleyebilmek için üç isim üzerinde durmak gerekir.

“Yaratım, görünür yüzeyin altında, eserin dış görünümü altında bir türeyiş olarak varolur. Bütün tinsel yapıların gördüğü budur... Nihayetinde her şey gelip geçicidir”¹² diyen (PAUL KLEE), (Resim 2.3.2)



Resim 2.3.2. Paul Klee, ‘Ancient Harmonies’ (Antik Uyumlar), 1925.

¹² France Farago, **Sanat**, Çev.Özcan Doğan, 165.

“Zamanla soyut sanatın, doğayla birlikteliği koparmadığı ve tam tersine bu birlikteliğin yakın bir geçmişte olmadığı kadar sıkı olduğu çarpıcı bir biçimde gösterilecektir. Soyut resim, doğanın ‘kabuğunu’ terk etmektedir, fakat doğanın yasalarını... kozmik yasalarını korumaya devam etmektedir.”¹³ Ve yine “Sanatçı, şu ya da bu tuşun yardımıyla insan ruhundan, doğru titreşimi çıkaran eldir. O halde, formlardaki uyumun, insan ruhunun etkili teması ilkesine dayanması gerektiği son derece açıktır”¹⁴ diyen (VASSİLY KANDİNSKY), (Resim 2.3.3)



Resim 2.3.3. Vassily Kandinsky, ‘Kazaklar’, 1910 - 1911.

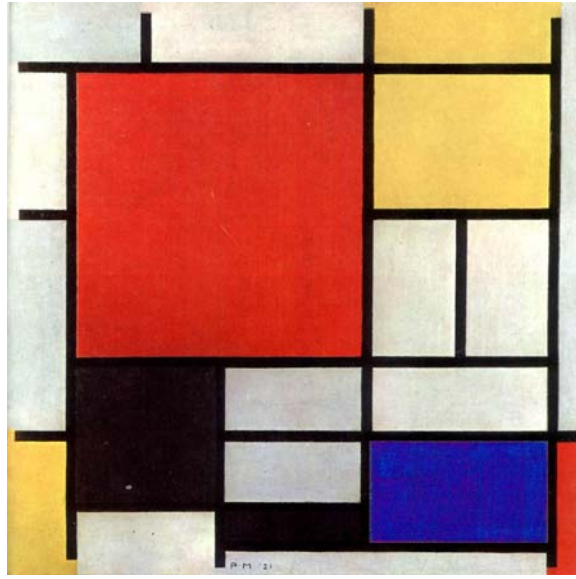
Ve ‘nesne yer değiştiğinde sanat yapıtı olabilir’ diyen (MARCEL DUCHAMP)...

Gerçeklikle yanılısamının arasında kurduğu bağ ile Diego Velazquez, iç mekan ve perspektifte farklı arayışları ile Jan Vermeer, renklerin ışıkta davranışını sorgulayan Claude Monet gibi sanatçıların her biri, çağını yakalayarak sanat tarihindeki kırılmalarının temsilcileri olmuştur. Bu sanatçıların geçtiğimiz yüzyıldaki devamları olarak kabul edebileceğimiz isimler Paul Klee, Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp’tır.

¹³ A.g.k, 185.

¹⁴ A.g.k, 185.

Bu üç ismin dışında Piet MONDRIAN, Kasimir MALEVİCH, André BRETON'da 'sanat' kavramına getirdikleri yeni düşünceler ile hem kendi dönemlerindeki sanatçıları hem de kendinden sonra gelenleri derinden etkilemişlerdir. (Resim 2.3.4)



Resim 2.3.4. Piet Mondrian, 'Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Düzenleme', 1921.

Ancak özellikle ilk üç isim, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp gerçek anlamda 'yeni durum'un oluşmasında 'geleneksel olan'ın kırılmasında ortaya koydukları 'yeni' düşüncelerle öncü olmuşlardır.

Tüm bu sanatçıların Man Ray'le kesiştikleri nokta 'içinde buldukları çağla paralel' yaşayışlarıdır. Man Ray içinde yaşadığı çağ ile ilişkisini şöyle ifade eder: "İnsanlar bana kendi çağımdan ileride olduğumu söyledikleri zaman hayır derim, ben kendi çağımdan ileride değilim, tam tersi, ben onun bir parçasıyım. Ama siz kendi çağınızın gerisindesiniz."¹⁵ Sanatçının çevresiyle, sosyal-siyasal yapıyla, en önemlisi de yaşamıyla uyumlu 'zaman'la olan ilişkisi onun ürettiklerinin hangi koşullarda

¹⁵ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 35.

'hayat' bulduklarının da göstergesidir. Sanatçının bu özelliği onu ayrıcalıklı kılmıştır.

2.4. Yeni Değerler: Erken 20. Yüzyıl

19. yüzyılın sonlarına doğru sanatla ilgilenmek modernliğin bir sembolü haline gelmişti. Sanatçıyı destekleyen ve besleyen çevreler (sergiler, akademiler, matbaa dergi) artmış, sanat toplumun tüm kesimlerine hitap etmeye başlamıştı. Sanat modernleşme serüvenine hazırды.

Sanat yapıtının oluşumundaki süreçte sosyal ve ekonomik koşulların önemi yadsınamaz. 20. yüzyıla hakim olan Kapitalist düzen bireyleri kendi iç dünyalarına döndürmüştür, bu durum sanatta da yansımaları bulmuştur. Bu gelişmeler ve değişimler doğrultusunda 20. yüzyılın başlarında sanatçıların amacı daha bireysel anlatımlar olurken, yeni akımların da temel yapısı olmuştur. Öznel deneyim ve duyguların sanat yapıtında somutlaştırarak ifade edildiği, Almanya'da ortaya çıkan Dışavurumculuk (Ekpresyonizm), modern teknolojiye dayanarak geleneğe karşı çıkan, yazar F.T. Marinetti'ni İtalya'da dünyaya duyurduğu Gelecekçilik (Fütürizm) akımlarından bu dönemde söz edilir. Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik akımları ile biçim bozucu olarak benzerlik gösterir; gelişen teknoloji ile hız ve zaman boyutu farklılaşarak bireyleri duygusal ve ruhsal değişimlere yönlendiriyordu. Sanatta bunun karşılığı biçim ve renklerle duygusal ve ruhsal dışavurumları olarak ortaya çıkıyordu.

Gelecekçilik ile sanat, klasist yaklaşımdan iyice uzaklaşarak modern hareket içinde var olmaya başlamıştır. Gelenekten kopuş, sanatta estetik yargıları değiştirirken Gelecekçilik ile politik yargıların ortaya konulduğu bir dönem başlamıştır. Sanat alanındaki gelişmeler Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkışıyla birlikte yön değiştirmeye başlamıştır. Geleneksel sanat değerlerini bireyci bir açılımla yıkmayı amaçlayan, sosyal-siyasal gelişimlerden etkilenen Dada hareketi de bu değişimin temelini oluşturur.

Kendi kurallarını yazan sanat, somut gerçeklerle kıyaslanmayarak, her türlü figüratif yapıdan uzaklaşmış, geometrik biçimlerin hakim olduğu soyut sanata doğru yol almıştır. Soyut sanatın içinde Rusya’da doğan yapısalcılık (Konstrüktivizm), endüstriyel malzemeleri ve tekniği önemseyen tavrı ile önceleri mimaride etkili olsa da kısa zamanda resim ve heykeli de etkisi altına alır.

20. yüzyılda modern sanat ve mimarlığa yeni ilkeler getiren köklü görüşler kazandıran Bauhaus sanat okulu sanat, mimarlık ve endüstri arasında bir bağ kurmayı hedefliyordu. 1919’da Walter Gropius’un kurduğu Bauhaus sanat okulunda Paul Klee, Oskar Schlemmer, V. Kandinsky ve Moholy Nagy gibi hocalarla Kübizm ve Konstrüktivizm çalışmaları yapılır. Bauhaus, onu sanatsal bir çalışma olarak öğretim programı içinde alarak, fotoğrafın 1920’li yıllarda güçlenmesine de katkı sağlamıştır. Okul 1933’de Nazi iktidarı tarafından kapatılır.

André Breton Gerçeküstücü (Sürrealizm) manifestosunu 1924 yılında yayımlar. Bu hareket Dadaizm’e göre biçimin anlamını yeniden kazandırmayı ve sanat yapıtına yeni anlamlar yüklemeyi hedefler.

“Dadacı ve Gerçeküstücü hareketler derin bir huzursuzluk ile güçlü bir tutkuyu gözler önüne serdi. Alışılmamışın ve tuhaf olanın araştırılması bir oyun değil, ama bir yöntem, belki de bir metafizik olarak benimsenmekteydi; dil ve düşüncede yapılan, bazı uzlaşımlar ve mekanizmalar altında, otantik bir gerçekliğe varmak amacıyla bir tür parçalanmaya (desintegration) tabi tutulmaktaydı.”¹⁶

Böylece 20. yüzyılın ilk yarısında başlayan, estetik değerleri ve düşünce yapısını kırmak isteyen sürekli değişimin yarattığı akımlar, sanatı zenginleştirmiştir. Resim sanatı artık geleneksel kurallarla olan bağını koparmış kendi kurallarını yeniden yazmaya başlamıştır.

¹⁶ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 55.

3. FOTOĞRAFTA “YENİ” OLANLAR : 20. YÜZYIL SANATI

20. yüzyıl başında özellikle resim merkezli anlayıştaki değişim süreci, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi fotoğraf disiplinini de etkilemiş ve fotoğraf kendi yapısal özelliklerinin ışığında gerçek kimliğini, yine bu sanat düzlemindeki değişimler içinde bulmuştur.

Fotoğraf, bulunduğu 1839 yılından itibaren, karşıt düşünceler ortaya koyan ve bunun sonucu olarak da kendiyi çatışan bir yapı içinde geliştirmiştir. Bir yandan fotoğraf ‘gerçeğin temsili’ gibi düşünülmüş, hatta daha da ileri gidilerek, neredeyse ‘noter belgesi’ ile eşanlamlı kabul edilmiştir. Bunun temel gerekçesi de daha sonra dilbilimciler tarafından formüle edilen ‘nesne ile olan nedensel ilişki’sidir. Diğer taraftan ise fiziksel özelliklerinin şekillendirmesinin ötesinde, fotoğraf uygulamalarının resmin içinde yeşermiş olması –daha kolay resim çizmek için camera obscura’nın kullanılması ile başlayan ve resimsel baskı yöntemlerini geliştirme çabalarına kadar ki tüm süreç- bu çelişkinin en temel göstergelerinden biridir. Başlangıçta fotoğraf hep resmin gölgesinde kalmış, kendi dilsel yapılanmasını resmin yapısallığı ile ortaya çıkan tanımlamalar ile gerçekleştirmiştir. Bir anlamda fotoğraf kendini mekanik yolla elde edilen resim gibi görmeye çalışmıştır. Bunun karşısında resmin ağır saldırıları da –ki saldırının gerekçeleri sanata dayandırılrsa da asıl neden ekonomiktir- fotoğrafın kendi yapısallığından kaynaklanan ‘özel’ durumun oluşturduğu ayrıcalığı 19. yüzyıl içinde kullanamamıştır. Ağırlıklı olarak fotoğraf ile resim arasındaki ilişkiyi “pictorialist”^{*}ler daha da ileri götürerek, baskı tekniklerini de resimsel baskı teknikleri üzerine kurmuşlardır. 19. yüzyıl fotoğraf için gerçekliğin temsili ile, ‘imgesel’ olanın arasında gidip gelmiştir. Bu, belgesel fotoğraftan portre fotoğrafına kadar geniş bir alanda böyledir. Ancak tüm bunlara karşın fotoğraf yukarıda da söz edildiği gibi resimden bağımsız kimliğini bu yüzyılda oluşturamamıştır.

^{*} Pictorialist, 19. yüzyılın sonlarına doğru İzlenimcilikten (empresyonizm) etkilenerek fotoğrafta farklı teknik, ışık ve konu seçimleri ile resimsel anlatımı Pictorializm akımını benimsemiş fotoğrafçılardır.

Burada kavramsal anlamda birkaç örneği ayrı tutmakta yarar var. Bunlar, ortak çalışan David Octavius Hill ile Robert Adamson'un Özgür İskoç kilisesi için ürettikleri duvar fotoğrafı ve Oscar Rejlander'in 'Hayatın İki Yolu' (The Two Ways of Life) adlı eserleridir. (Resim 3.1.) Tüm üretimleri bağlamında ise Julia Margaret Cameron 19. yüzyıl fotoğrafı içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.



Resim 3.1. Oscar Rejlander'in 'Hayatın İki Yolu' (The Two Ways of Life), 1857.

Fotoğrafın 20. yüzyılın başlarında bulunduğu durumu Robert Shapazian 'Modern Hareket' adlı makalesinde şöyle tanımlar: "1910 yıllarında fotoğrafçılar, daha önce çok nadiren görüldükleri şekilde, ani ve şiddetle ortaya çıkan çağdaş bir ruhun etkisine kapıldılar: Fotografik anlatımda dünya katı fakat elle tutulamaz, varolan ancak kısa ömürlü bir şey gibi görülür. Somut ve soyutun bu şekilde iç içe geçmesinin, tüm çağdaş sanatçılar gibi, onlara da hem varoluşun bilinmeyen doğasını çağrıştıran, hem de sürekliliğin gerçekliğini sorgulayan geniş bir görsel hareket alanı kazandırdığı görülüyordu Fotoğrafta fark edilen bu yeni yorum, fotoğrafçıya göre değişkenlik gösteren birçok yeni atılımın başlangıç noktası oldu. Bu atılımlar politik, estetik, psikolojik veya kavramsal olabiliyordu."¹⁷

¹⁷ Mike Waver, *The Art Photography*, 228.

Alexander Rodchenko, Tristan Tzara, Laszlo Moholy Nagy gibi sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı ve Rusya’da Çarklık yönetiminin devrimle sonlanması ile iktidar ve düşünce değişiminden derinden etkilenerek, dış gerçekliğin farklı algılanıp, yorumlanması gerekliliğini ortaya koyuyorlardı. Bu sanatçılar gerçekten de dünyayı farklı biçimde algılayıp yorumlamışlardı.

“Tristan Tzara 1922 de durumu şöyle tanımlıyordu: Fotoğrafçı keşfettiği yeni yöntemle, boşluğa onun ötesine geçebileceği bir imge armağan ediyordu; ve hava kenetlenmiş elleri, her şeyi kapsıyor olmanın üstünlüğü ile, onu sarıyor ve bağrında tutuyordu.

Ve 1925 de El Lissitzky ise, “Şimdi biz toplam etkisi esas itibarıyla hissedilebilir (sezgisel) bir çalışma üretiyoruz. Duygusu bir yıl, bir yüzyıl veya bin yıl sürecektir bir anıt yaratmak için değil, insan performansının sürekliliği temeline daha yatkın bir çalışma bu...”¹⁸ diyerek, hem Man Ray’in fotoğraflarına atıfta bulunuyordu, hem de içinde bulunulan dönemi özetliyordu.

Sanatçılar düşüncelerini kavramsal olanın üzerine inşa ederek, yeni bir dünya yaratma inancı içindedirler. Bu yaratım sürecinin hissedildiği Avrupa, 20.yüzyıla bu yeni düşünceler ışığında girmişti.

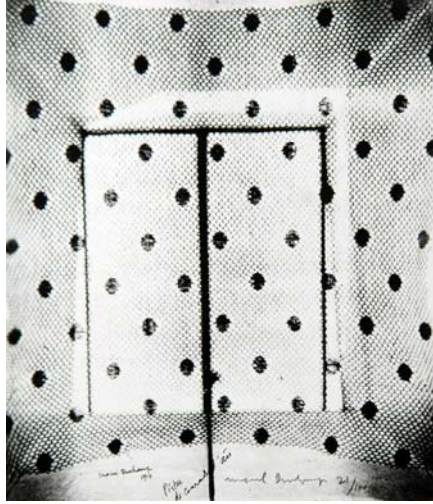
Gelecekçiler, Gerçeküstücüler , Dışavurumcular ve daha sonra Dadaistler, sosyal-siyasal, kültürel politikalara bir karşı duruşun örneklerini sanat yapıtlarında ortaya koymaya başladılar. Fütürist eğilimli sanatçı, Anton Giulio Bragaglia’nın hareket halindeki insan vücudunu fotoğrafladığı ‘Fotodinamizm’ (Photodynamic) adlı çalışmasında hareketin karşılığını, ritmini, imgenin netsizliği ile bedenden ayrılan enerji ve dinamizmin işaretidir. Bu fotoğrafta imgenin izi mekan duygusunu kuvvetlendirmiştir. (Resim 3.2.)

¹⁸ Mike Waver, **The Art Photography**, 228.



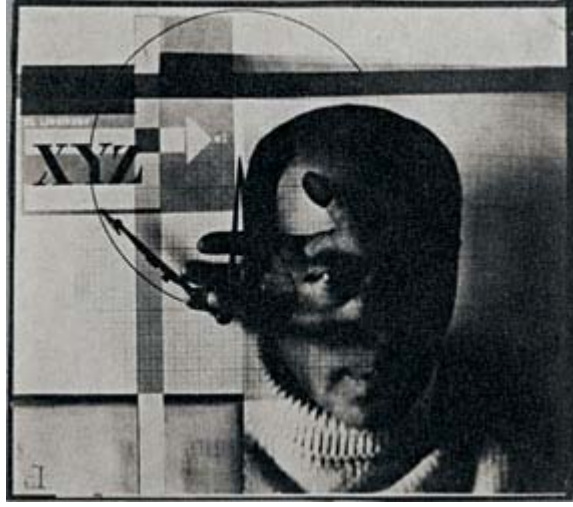
Resim 3.2. Giulio Bragaglia, 'Photodynamic' (Fotodinamizm), 1911.

Marcel Duchamp, rüzgarda sallanan benekli bir tül parçasını fotoğraflamıştır (Resim 3.3). Bragaglia'nın 'Fotodinamizm'de sergilediği tavırla benzerlik gösteren fotoğrafta, tülün geçirgen yapısı ile hissedilen mekandaki hava, bize geleneksel fotoğraf anlayışındaki tanımlanmış nesne ve mekan yapılanmasının bütünüyle değiştiğini gösterir.



Resim 3.3. Duchamp, 'Piston de courant d'air'
(Hava Akımı Pistonu), 1914.

El Lissitzky'nin 'The Constructor' (İnşaatçı) isimli öz-porte çalışması bu düşüncenin bir diğer temsili gibidir. Bu çalışmada yer alan objeler bütünlerinden ayrılmış halde, yüzer gibi gösterilmiştir; kağıtlar, işaretler, sanatçının el imgesi ve parmakların arasındaki pergel yeni bir sanatçı tipinin anlatımıdır adeta. (Resim 3.4.)



Resim 3.4. El Lissitzky, 'The Constructor' (İnşaatçı), 1924.

1920 yılında Man Ray'in Large Glass (Geniş Cam) adlı çalışması, hem yeni fotoğraf anlayışında gelişen mekanın algılanışı hem de Man Ray'in sonraki eserlerinin habercisi gibidir. Bu çalışma, Marcel Duchamp'ın bir cam parçası üzerine yaptığı ve bir çeşit teknik çizim olan eserin fotoğraflanmasıyla oluşturulmuştur. Marcel Duchamp'ın bu eseri yıllardır stüdyosunda bir köşede beklemiştir. Camın üzerindeki toz ve temizlemek istenilirken kullanılan pamuktan kalan parçalar, fotoğraflandığında uçaktan çekilmiş manzara görüntüsünü andırıyordu. Daha sonraları Marcel Duchamp bu fotoğrafı 'Elevage de Poussieré' (Toz Biriktirme) olarak adlandırmıştır. (Resim 3.5)



Resim 3.5. Man Ray, 'Durst Breeding' (Toz Biriktirme), 1920.

Bu tür çalışmalar, Man Ray'in ve Laszlo Moholy-Nagy'nin fotogramları, Dada akımında kullanılan, genellikle toplumsal göndermeler içerikli fotomontajlar, boşluğun içinde konumlanan imgelerden oluşmaktadır. Önceki bölümde, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan, sanat kavramındaki düşünsel boyuttaki gelişimlerin, mekanın algılanışı ve algılayanın öznel gerçeğinin temsil edilme biçimindeki değişimler olduğundan bahsedilmişti. 20. yüzyılda bu düşünsel değişim, sanat disiplinleri arasındaki gezintisini fotoğrafta tamamlamıştır. Francis Bacon'ın da ifade ettiği gibi, böylece fotoğrafın, imgenin içinde dolaştıran ve onun bir parçası gibi hissettiren olayın içine çeken yapısı ortaya çıkmıştır.

4. YENİ DÜŞÜNCELER VE YENİ AKIMLAR

20. yüzyıl, önceki yüzyıllarda olduğu gibi pek çok değişimi de beraberinde getirir. 19. yüzyılda başlayan yeni sanat hareketleri, teknolojik gelişmelerle eşgüdümlü sanayileşme ve ekonominin yükselişi, tüm bu gelişmelerin toplumsal ve siyasal sonuçları, bu yüzyılda bilim, teknik, ulaşım, iletişim gibi pek çok alanın gelişmesine ve ülkeler arasında rekabet ortamının oluşmasına neden olmuştur. Yüzyılın ilk yarısındaki Rusya Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı değişim, dönemin sanat akımlarının ortaya çıkmasında önemli bir rol üstlenir. Savaş sonrası yaşanan trajediler, kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimlerle toplumsal düzenin getirdiği kaos, bunalımlı bir kuşağın oluşmasına sebep olmuştur. İki dünya savaşının yarattığı çalkantılı zeminde geçen bu bunalımlı süreç, iki önemli sanatsal eğilimin Dadaizm ve Gerçeküstücülüğün yaratıcısı olmuştur. “İlki; çağın bunalımlarından, eşitsizliklerinden, toplumsal dengesizliklerden, barış ve kardeşlik sürecini yıkan sınıfsal kastların oluşumundan sorumlu tuttıkları kapitalist dünyaya karşı, sosyal-siyasi bir örgütlülüğü sanat pratiğinin olanakları içerisinde gören sanat anlayışıdır. Diğeri ise; toplumsal bunalımlardan kurtulmak için kendi *ben*'ini, bilinç altını açığa çıkararak varolmaya çalışan, hemen her şeyi reddeden, toplumsal yaşama bakmak yerine kendine yönelen ve daha analitik-kaotik bir yapı içerisinden sanat yapmaya kalkan ve *nedenselliğe* dayalı anlayışlarla arasını açan *bireyci sanat* anlayışı”¹⁹ dır. Böylece Dadaizm ve Gerçeküstücülük, insanların yaşamlarına nüfuz ederek sanatın görevini değiştirmek ve bu yeni düşensel yapıların yansımalarını kendinden sonraki akımlara miras bırakmak üzere yolculuğunu başlatmış olur.

4.1. Dadaizm

Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı şiddetinden kaçan bir grup sanatçı, İsviçre'ye sığınmak zorunda kalmıştır. İçlerinde ki Alman sanatçılar Zürih'e yerleşerek, ‘Voltaire Kabaresi’ni (Cabaret Voltaire) buluşma noktaları haline getirirler. Dada

¹⁹ Aydın Şimşek, *Estetik ve Mücadele Estetiği*, 115,116.

hareketinin kökünde ‘Voltaire Kabaresi’ ile kurucusu yazar Hugo Ball vardır. Kurucuları arasında Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck ve Marcel Janco gibi isimler yer alır.

Dada isminin ortaya çıkışı hakkında çelişkili bilgiler vardır. “Tristan Tzara ve Hugo Ball tarafından sürdürülen efsaneye göre, bu sözcük, iki genç o gece ‘Cabaret Voltaire’de sahneye çıkacak olan bir dansçı kız için sahne adı araştırırlarken, bir zarf açacağı yardımıyla rasgele açılan bir sözlüğün sayfalarından çıkmıştır. Başka tanıklara göreyse, dadacıların düzenli olarak toplandıkları ‘Café Terrasse’ın garsonları, dillerini hiç anlamadıkları, ve yalnızca konuşmalarından kapabildikleri ‘da da’ heceleriyle tanıdıkları bu gruba, böylece ‘dada’ lakabını takmış olmalıdır.”²⁰

Bir gece kulübü olan Voltaire Kabaresi’nin duvarlarında çeşitli resimler asılıdır. Bu resimler, Hans Arp, Picasso ve Arthur Segal gibi sanatçılara aittir. Savaşa ve zamanın sanat hareketlerine karşı çıkan sanatçılar, Voltaire Kabaresi’nde bir araya gelerek birçok sanat türünü içeren etkinlikler düzenlemişlerdir. Bu sanatçılar topluluğu, Almanya’nın, Batı kapitalizminin, Gelecekçiliğin ve Dışavurumculuğun savaşa hizmet verdiklerini düşünüyorlardı. Tepkilerini bildirilerle, müzik dışı araçlarla yapılan ‘bruitist’ müzikle, rasgele seçilen sözcüklerle oluşturdukları sesli şiirlerle ve saçma metinlerle dile getiriyorlardı.

Yazılarında Hans Arp, dadacı duyarlılıkları şöyle dile getirmiştir: “Bizler, 1914 tarihli Dünya Savaşı’nın katliamından tiksindiğimiz için, Zürih’te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık kolajlar yapıp şiirler yazdık. Çağın deliliğine çare olsun diye temellere dayanan bir sanatı ve cennetle cehennem arasında yeniden bir denge kursun diye yeni bir nesnelere düzeni arıyorduk.”²¹

²⁰ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, 307.

²¹ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstüçülük**, Çev. Suat Kemal Angı, 25.

Bir karşıt sanat hareketi olarak doğan Dada'nın katı tutumu, Dadacıların kendi ifadesiyle “Ne ressam tanıyoruz ne edebiyatçı, ne müzikçi, ne yontucu, ne din, ne dinsizlik, ne cumhuriyetçi, ne kralcı, ne anarşist, ne sosyalist, ne de demokrat ...hiç , hiç bir şey tanımıyoruz.”²² olarak dile getirilmiştir.

Dadacılar kendi galerileri ‘Galerie Dada’ya açıp ve dergilerini yayımlamalarıyla beraber 1917 yılında uluslararası üne kavuşurlar. Bunda, Picasso ve Picabia'nın kurdukları ilişkiler, açtıkları sergiler, özellikle de yayımladıkları ‘391’ dergisinin payı büyüktür. Karşıt fikirlerin oluşması Zürih grubunun dağılmasına neden olur; Richard Huelsenbeck, grubun savaşa karşı yeteri kadar saldırgan olmadığını düşünürken, Hugo Ball ise saldırganlığın sanatın önüne geçtiğini düşünüyordu. Bu düşüncelerle Richard Huelsenbeck Berlin’e (1918), Hugo Ball da Bern’e gider. Böylece Dada hareketini yalnız yürütmeye çalışan Tristan Tzara, Francis Picabia ile mektuplaşmaya başlaması çalışmalarına hız kazandırır ve Zürih’te ‘1918 Dada Manifestosu’nu yayımlar. “Böyle doğdu DADA, bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden. Bize bağlı olanlar özgürlüklerini korur. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz. Kübist ve fütürist akademilerden, o biçimsel düşünce laboratuvarlarından bıktık. Para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat?”²³ Dada başka bir yerde daha doğmuştur. Marcel Duchamp ve Francis Picabia Paris’teki savaştan kaçarak New York’a ulaşırlar. New York’ta Dada hareketinin başlangıcındaki büyük pay Alfred Stieglitz ve çevresinin çabalarıdır. Bu çabaların temelinde Alfred Stieglitz tarafından kurulan ‘Photo Secession’, ‘291’galerileri ve yeni sanat, edebiyat ve fotoğrafçılık konusunda yazılar yayımlanan ‘Camera Work’ dergisi bulunmaktadır. Dada'nın New York’daki öncüleri Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray’dır. “Dada’dan önce New York’da, Stieglitz ve Camera Work dergisiyle birlikte eski sanat zaten geçmişe gömülmüştü. Man Ray, Duchamp ve Picabia'nın çevresinde ‘akıl almaz bir seks özgürlüğüyle caz ve alkolün patlaması’ diye özetlenebilecek bir atmosferde gece yaşamının ateşli konuşmaları yapılıyor, konu olarak da ‘resmin unutulması’ hakkındaki önemli sorun işleniyordu.”²⁴

²² Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 55.

²³ Tristan Tzara, **Dada Manifestoları**, Çev. Elif Göktepe, 17.

²⁴ René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, 31.

Dada hareketinin ruhuna uygun rastlantısallığı yaratmayı planlayan Marcel Duchamp, sanatın o güne kadar uygulanan estetik yargılardan uzaklaştırmış ve sanatı sanatçının özgür yetisine bırakmıştır. “Duchamp açıkça estetik yargının – yani Kant’ın sözünü ettiği estetik nesnellik biçiminin – nihailiğini yadsımak ister, ne var ki estetik deneyim diye bir şeyin varlığını da inkar etmiş olur. Estetik deneyimi kabul etmeye en yaklaştığı an, estetik duygudan söz ettiği andır; yazılarında bu terim açıkça tanımlanmamıştır ama beğeniyle, dolayısıyla da yargıyla ilişkilendirilmiştir.”²⁵

Duchamp nesneyi bilinen ve uygulanan sanat yöntemlerinden uzaklaştırmıştır ki bu durum resmin tuvalden uzaklaşması olarak da değerlendirilir. Duchamp bu düşüncelerinin ışığında sanat yapıtı olma özelliğinin; sergilendiği mekana veya zamana göre yorumlanabildiğini savunur. Böylece ‘Ready-made’ (Hazır-Nesne/ Yapım/Ürün) çalışmalarını sergilemeye 1913 yılında ‘Bicycle Wheel’ ile (Bisiklet Tekerleği) başlar. Bu çalışma tabure üzerine yerleştirilmiş bir bisiklet tekerleğinden oluşmaktadır. (Resim 4.1.1)



Resim 4.1.1. Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ (Bisiklet Tekerleği), 1913.



Resim 4.1.2. Duchamp, ‘Fontaine’ (Çeşme), 1917.

²⁵ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev.Yasemin Tezgiden, 45.

1917 yılında da ‘Grand Central Gallery’de (Büyük Merkez Galerisi) bir sergi düzenlenmiştir. Serginin kurulu Albert Gleizes, John Covert, William Glackens, Walter Pach, W.C. Arensberg ve Marcel Duchamp’tan oluşuyordu. Bu sergiye Duchamp, kimliğini gizleyerek ‘Richard Mutt’ adıyla imzaladığı, Mott Works firması tarafından üretilen porselen bir pisuarı yollamıştır. (Resim 4.1.2) Fontaine’i (Çeşme) isimli bu çalışma sergi kurulu tarafından uzun ve hararetli tartışmalar sonucunda sanat eseri olarak kabul görmediği için sergilenmemiştir. Kuruldaki tartışmayı alevlendiren W.C. Arensberg’e göre bir şeyin ‘sanat yapıtı’ olabilmesi için sanatçısının, onu sanat eseri olarak tanımlandırması yeterliydi. Marcel Duchamp’ın ‘Ready-made’ adı verilen hazır nesnelere “sanat eseri olarak sergilemiş ve böylece yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekanda sergilenen sanatın sanat sayıldığını göstermek istemişti.”²⁶

Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, sanat kavramındaki düşünsel değişimin (mekanın algılanışı ve algılayanın öznel gerçeğinin temsil edilme biçimindeki değişimlerin) Duchamp’la devam ettiği açıkça görülmektedir.

New York hareketinin merkezinde Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray bulunmaktaydı. Man Ray, Dada’dan önemli ölçüde etkilenmiştir. Man Ray’de Marcel Duchamp gibi sıradan nesnelere, bulunduğu mekana ve zamana göre birer sanat yapıtı olabileceğini savunuyordu. Dadacılar yerleşik tüm değerlere karşı çıkarak ‘an’ dan başka bir şeyin önemli olmadığını düşünüyorlardı. Sanatçının bir anda kendiliğinden gelişen hareketinden başka hiçbir durum Dadaistler için ideal olmayan gelenekçi bir tutum olarak kabul ediliyordu. Dada’nın bu yaklaşımı onun olumsuz eleştirilmesine neden oluyordu. Sanata karşı çıkarak yok eden sanatçılar topluluğu olarak değerlendirilen Dadaistler gerçekte çok yaratıcı kişilerden oluşuyordu. Bu yaratıcı kişilerden biri de Man Ray’dir. Onun çalışmalarındaki sınır tanımayan tavrı yaratıcılığının ispatıdır. Yaratıcılığını sınırsızlaştıran ilk hareket, resimlerinde fırça kullanımını bırakarak pistoleye (hava tabancası) geçiştir. Bu hızlı ve akıcı teknik, anlık oluşumların peşinden koşan dada ile örtüşür. Man Ray’in

²⁶ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptcıoğlu, 100.

‘Integration of Shadows’ (Gölgelerin Birleşimi) ve ‘La Femme’ (Kadın) adlı iki fotoğrafı ile Paris’teki ‘Salon Dada: Exposition Internationale’e (Dada Salonu: Uluslararası Gösterim) katılımı onu Dada hareketlerine dahil ederek, çalışmalarının ilk kez uluslararası konuma taşınmasını sağlamıştır.

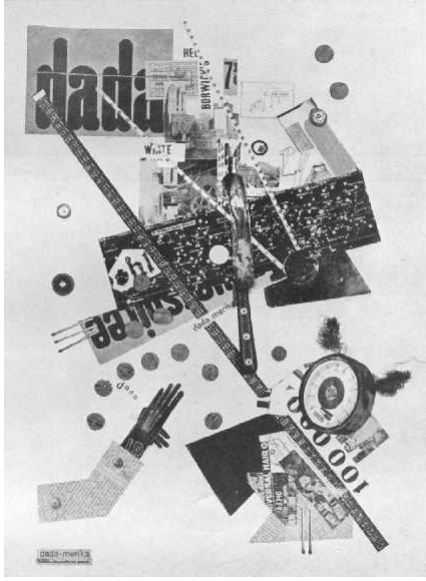
Man Ray, Dada hareketine bakışını ve Dada’nın Gerçeküstüçülüğe olan yolculuğunu şöyle özetler; “Dada’yı kim yaptı? Hiç kimse ve herkes. Ben bir bebekken Dada yaptım ve annem popoma bir şaplak attı. Şimdi herkes Dada’nın yazarı olduğunu iddia ediyor. Son otuz yıldır Zürih’te, Köln’de, Paris’te, Londra’da, Tokyo’da, San Francisco’da, New York’ta. New York’ta Dada’nın yazarının ben olduğumu iddia edebilirim. 1912’de Dada’dan önce. 1919’da diğer Dadaistlerin izni ve onayı ile New York’ta Dada’yı yasallaştırdım. Sadece bir kez. Bu yeterliydi. Çünkü daha fazlasını hak etmiyordu. O bir Dada tarihiydi. New York Dadası yazarların isimlerini bile üstlenmemişti. Dada için ne kadar alışılmadık bir şey. Elbette belirli sayıda iş birliği yapanlar vardı. Hem istekli hem isteksiz. Hem güvenen hem şüphe eden. Sorun olan neydi? Sadece bir konu. Unutulmuştu – çoğu Dadaist ve Dadaist olmayanlar tarafından bile fark edilmemişti. Şimdi bizler Dada’yı yeniden canlandırmaya çalışıyoruz. Neden? Kim ilgileniyor? Kim ilgilenmiyor? Dada öldü. Ya da Dada hala yaşıyor mu? Yaşayan bir şeyi yeniden canlandıramayız, tıpkı ölmüş bir şeyi tekrar canlandıramayacağımız gibi. Dada öldü mü? Dada yaşıyor mu? Dada. Dadaizm.”²⁷

Zürih ve New York’ta başlayan Dada hareketi sonraları Almanya (Berlin, Köln, Hannover) ve Fransa’ya (Paris) yayılır. Richard Huelsenbeck’in 1918 yılında Berlin’e gidişi ile Dada, Almanya’da etkilerini göstermeye başlar. Aynı sene savaşı kaybeden ve dış ülkelere borçlanarak ekonomisi zayıflamış olan ülkede ihtilal olur. Alman İhtilalini başlatan ‘Spartakister Birliği’ diye adlandırılan sosyalist bir gruptur. Kısa bir zaman sonra yönetimdeki sosyal demokratlarla ‘Spartakister Birliği’ çarpışmaya başlar ve sosyal demokratlar vahşice Spartakistleri bastırır. Tüm bu siyasal ortamın ve farklı politik eğilimlerin Dada’ya yansması dadacıların ikiye bölünmesine neden olur. Dadacılar, Walter Mehring, John Heartfield ve George

²⁷ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 41.

Grosz tarafından oluşturulan komünist eğilimli bir grup, Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader gibi sanatçılardan oluşan anarşist eğilimlere sahip diğer grup olarak ikiye ayrılır. (Resim 4.1.3-4.1.4)

Dadacılar anlık-rastlantısal geliştirdikleri, genellikle toplumsal içerikli olan çalışmalarında araç olarak ‘fotomontaj’ı kullanmaya karar verirler.



Resim 4.1.3. John Heartfield ve George Grosz, ‘Dada-Merika’, 1920.



Resim 4.1.4. Hannah Höch, ‘Cut with the Kitchen Knife’, (Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş), 1910.

“Hannah Höch, Raul Haussmann ve Johh Hearfield de çalışmalarına gazetelerden kestikleri kağıtlarla oluşturmuşlardır. Kübistlerin sanatsal kolajlarıyla* karıştırmamak için çalışmalarını özellikle ‘fotomontaj’** olarak adlandırdılar. Geleneksel anlamda sanatçı olmadıklarını, ‘sanat mühendisi’ olduklarını iddia ediyorlardı.”²⁸

* Kolaj: Braque ve Picasso’nun ‘Papiers Collés’leri, temelde plastik, resimsel ya da heykelsi eklerin resme katılmasıdır. Kolajlar ise dergilerden kesilmiş parçaların, Sürrealist yönde bir imge oluşturmak üzere düzenlenerek yapıştırılmaları yoluyla elde edilir. (René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, 264.)

** Fotomontaj: En az iki ayrı fotoğrafın yeni bir düzen bağıntısı oluşturmaksızın süperpoze edilmesi ile oluşturulan kompozisyon. (Metin Sözen- Uğur Tanyeli, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, 86.)

²⁸ Anna-Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptıoğlu, 100.

Almanya'nın başka bir kentinde Hannover'da Kurt Schwitters da kolaj çalışmaları yapar. 'Merz' harflerinden oluşan bir kolajı ile ünlenmiştir. Schwitters kendi evinde, kolajın sınırları zorlayan, büyük bir yerleştirme çalışması yapmıştır. (Resim 4.1.5)



Resim 4.1.5 Kurt Schwitters, 'The Cathedral of Erotic Misery (Merzbau)', 1924-1937.

“1920’lerin başlarında Schwitters, soyut geometriğin ilkeleri olarak Almanya ve Hollanda’da yayılmaya başlayan uluslararası Konstrüktivizm akımıyla ilişkisi olan sanatçılarla yakın temas kurdu. Schwitters, 1922’de ‘Dada-Konstrüktivist Kongresi’nde hazır bulundu, bu arada Laszlo Moholy Nagy ve El Lissitsky gibi Alman asıllı önemli Konstrüktivistlerle de temas kurdu.”²⁹. (Resim 4.1.6)



Resim 4.1.6. Moholy Nagy, 'Eifersucht' (Kıskançlık), 1927.

²⁹ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev. Suat Kemal Angı, 32-33.

1922’de Marx Ernst’ün ve Picabia’nın Paris’e gidişi ile Dada’nın Fransa’daki kolu da hareketlenir. Bu hareketi, Man Ray ve Marcel Duchamp’in Paris’e gelişleri hızlandırırken New York Dada grubunun dağılmasına neden olur. Paris Dada’sı Berlin Dada’sı kadar politik söylemlerde bulunmamıştır. Paris Dada grubu kavgasını geleneksel sanat anlayışına karşı vermiştir. Özgürlükçü ve nihilist tavırları ile tasvir sanatına karşı çıkmışlardır.

1916 yılında İsviçre’de başlayan ve 1920 yılında sonlanan Dada hareketi, karşı sanat tavrı ile burjuva sanatına karşı çıkmıştır. Ne var ki Dadacıların ürettikleri eserlerin sanat yapıtı olarak kabul görmemesi durumunda, Dada’nın sanatı yıkıcı özelliğini yitirmesi anlamına geliyordu. Ortaya çıkarılan karşı sanat çalışmalarının sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi için burjuva sanatına ihtiyaç vardı. Artık Dada yolun sonuna gelmiştir. Bu yolun çıkışı Paris Dada’sının Gerçeküstücülüğe yüzünü dönmesi ile olur.

4.2. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Fransız sanatçılar Dada’nın rastlantısallık ilkelerini çalışmalarına yansıtarak, gerçekliği sorgulayan tutumları ile, her şeyi kaplayan gerçeklikten de üstün olan, başka bir deyişle ‘gerçeküstü’ olanın peşine düşerler. Dada’nın karşıt ve yıkıcı bakış açısı yerini olumlu bir eğilime bırakmıştır. Gerçeküstücü’lüğün kuramcısı André Breton bu yeni akımın tanımını şöyle yapar: “Gerçeküstücülük; sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir* (Automas-tisme psychique pure); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır.”³⁰

* Otomatizm: Hiçbir estetik önyargı, ilke yada kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce ‘otomatik’ biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910’lu yıllarda Dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi sonraki yıllarda, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstüculer de kullanılmıştır. (Metin Sözen- Uğur Tanyeli, **Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü**, 180.)

³⁰ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 59.

Gerçeküstücülüğün çıkış noktası Sigmund Freud'un psikanalitik kuramı olmuştur. Sigmund Freud'dan önceki dönem düşünce bilinç düzeyindeyken Freud'la beraber bilinçaltının varlığı keşfedilir. Duygularımızın düşüncelerimizin ve bunlar doğrultusundaki hareketlerimiz bilinçaltımızın doğrultusunda şekillenir. İki zıt kavramın gerçeğin ve düşün ileride kesişerek gerçeküstü bir durumda geçeceğini savunarak akımın da ismini belirlemiş olur. Tüm bu düşüncelerin ışığında, André Breton tarafından 'Manifeste du Surréalisme' (Gerçeküstücü Manifesto) 1924 yılında yayımlanır. Gerçeküstücülüğün en önemli temsilcileri Marx Ernst, Jean Arp, Salvador Dali, Joan Miro, Yves Tanguy, Alberto Giacometti ve René Margiritte gibi ressam ve heykeltıraşlardan oluşuyordu. Bu sanatçıların ortak özelliği iç dünyalarını temsil etme biçimleridir.

Marx Ernst, Picasso ve Braque'tan kolaj tekniğini öğrenmişti. Bu tekniği kullanarak Dada çalışmalar yapmıştır. Marx Ernst, *Frotaj* * ve *Reklaj* ** teknikleri ile yaptığı çalışmalarını hazır nesnelere kullanarak zenginleştirmiştir. Bunun en güzel örneklerinde biri 1924 yılında yaptığı 'Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk' isimli çalışmasıdır. (Resim 4.1.7)

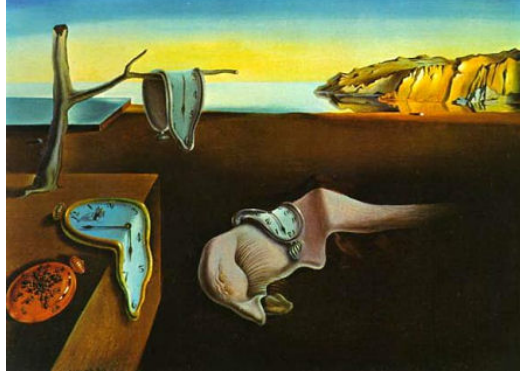


Resim 4.1.7. Marx Ernst, 'Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk', 1924.

* Frotaj: dokulu bir yüzey üzerine yerleştirilen kağıdın kurşun kalemle karalanarak, altaki dokunun yüzeye çıkarılmasına verilen ad.

** Reklaj: Ernst'ün uyguladığı bu teknik, yüzey üzerine sürdüğü kat kat boyaları çeşitli malzemelerle kazıma işlemidir.

Düşlerin resmini yapan Salvador Dali akılcı düşüncenin ötesine geçerek imgelerin ve düşsel görüntüleri bilinçaltından çıkararak izleyiciye sunar. (Resim 4.1.8)



Resim 4.1.8. Salvador Dali, 'Belleğin Israrı', 1931.

René Magritte'in üzerinde çok konuşulmuş ve yankılar uyandıran, belki en önemli eseri 1929'da yaptığı 'sözcüklerin kullanılışı' adlı resmidir. Bu resmin can alıcı noktası herkesin bildiği ve tanımladığı bir 'pipo' imgesinden oluştuğu halde altında ona eşlik eden 'Ceci n'est pas une pipe' (Bu Bir Pipo Değildir) yazısıdır. René Magritte'in bu resmi gerçekliği sorgular; "Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tuval üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman böyle sağ duyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde bir takım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirlili ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. 'Pipo' dediğimiz nesnenin varlığını kafamızdaki pipo kavramı belirler. Kuşkusuz 'pipo' sözcüğü bir İngiliz ya da Fransız için yeterli olabilir ama bir İtalyan bir Kızılderili ya da Çinli için bunun aynı anlamı taşıması gerekmez. Resmi gören bazı kimseler pipoyu hemen tanıyacaktırlar; ama sözcükleri çözemeyeceklerdir. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Bazıları da hiç pipo görmemiş olabilirler ama Fransızca'yı da biliyorlardır. Bu durum onların dünya konusunda bildiklerini nasıl etkileyecektir?"³¹. (Resim 4.1.9)

³¹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, 180-181.



Resim 4.1.9. René Magritte, 'Sözcüklerin Kullanılışı', 1929.

Tıpkı Dada'da olduğu gibi, 1939 yılında İkinci Dünya Savaşının başlaması ile kendilerine sığınacak liman arayışına giren sanatçılar; Salvador Dali, Yves Tanguy ve André Breton Amerika'ya giderler. Avrupa'ya geri dönen sanatçılar Gerçeküstücülüğü bıraktıkları nokta bulamazlar. 'Savaştan kaçış' Dada'nın başlangıcı olmuşken, Gerçeküstücülüğün de sonu olur.

20'li ve 30'lu yıllar boyunca Man Ray, Paris'teki gerçeküstücü ressam ve şairlerle bir çok projede birlikte çalışmıştır. Kitap ve makaleleri fotoğraflarıyla resimlendirmiştir; sanatçıların bizzat kendilerini farklı açılardan fotoğraflamıştır. Minotaure adıyla yayımlanan Gerçeküstücü dergide Man Ray, Raoul Ubac ve Brasasai gibi çağdaşları ile birlikte çalışmış, stüdyoda ve karalıkoda becerilerini bu akım dahilinde sergilemiştir. Minotaure'da çalışmalarının yayımlanması Man Ray'in verimli sanatçılar arasına girmesini sağlamıştır.

Man Ray'in sanatçı kimliğine geçmeden önce, Gerçeküstücülük ile birlikte gelişme gösteren düşünce yapısına kısaca değinmek gerekir; Walter Benjamin "Gerçeküstücülüğü hiçbir şey kendi kutsallaştırdığı şeyler kadar iyi açıklayamaz. Nereden başlamalı? Gerçeküstücü büyük keşfiyle övünebilir: 'Modası geçmiş' şeylerin, ilk demir konstrüksiyonların, ilk fabrika binalarının, eski fotoğrafların, tarihe karışmak üzere olan nesnelerin, kuyuklu piyanoların, beş yıl öncesinin kostümlerinin, artık gözden düşmeye başlayan, bir zamanların o çok sevilen

restoranlarının kazandığı devrimci gücü ilk sezen odur.”³² diyerek atıfta bulunduğu gerçeküstücülüğü, nesnelar dünyası ve düşünce platformunda tanımlıyordu.

Gerçeküstücülüğün düşünsel yapısı ele alındığında, ilk bakışta nesnelar dünyasından söz etmek bir çelişki gibi görülebilir. Ve yine gerçeküstücü düşünceyi fotoğraf gibi bir disiplin ile yan yana getirdiğinizde bu çelişki devam ediyor gibi görülebilir. Zira bir anlamda fotoğraf düzlemi nesnelar dünyasının temsildir. Gerçeküstücü düşüncenin nesnelari ise ‘nesnelar dünyası’nın nesnelari değildir.

İlk gerçeküstücülük manifestosunda (1924) André Breton, ‘gerçek nesnelarin gerçek biçimi’ karşısında duymuş olduğu tiksintide kendini düşüncesini ortaya koyar. Bu, nesnelar dünyasının somut, elle tutulabilirliğinin aksine, gerçeküstücü düşüncenin, düşlerin, imgelemin temsili konusunda, nesnelar dünyasının yetersizliğini ortaya koymasını anlamında bakışını özetler.

Burada bir çelişkiyle karşı karşıya kalırız. Zira fotoğraf gerçekten, gerçek dünyanın gerçek nesnelari ile oluşmaktadır. Oysa yine André Breton, “Plastik yapıt, bugün bütün eğilimlerin üzerinde anlaştığı gerçek değerlerin tam olarak gözden geçirilmesi gerekliliğine yanıt vermek için ya salt ruhsal bir modele başvuracak ya da varolmayacaktır”³³ diyerek yapıtın üretilebilmesinin, bilincin yok edilmesi, düş, hipnoz durumlarının olmasına bağlıyordu. Bu bakışa sahip olan André Breton’ın, gerçeküstücü sürecin başında fotoğrafa sıcak bakmadığı da bir gerçek. Ancak daha sonra tüm gerçeküstücü uygulamalar ve yayınlarda, fotoğraf ağırlıklı olarak kullanılır.

“Uyku ile uyanış arasındaki sınır, kopup gelen bir imge seliyle tamamen yıkılıp gittiğinde, hayat işte ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle sese ‘anlam’ denen o beş para etmez şeye barınacak bir delik bile bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiği zaman, dil

³² Walter Benjamin, **Avrupalı Aydınım Son Fotoğrafi**, Adam Sanat Dergisi, 38.

³³ Rosalind Krauss, Jane Livingston, **Explosante-Fixe, Photographie&Surréalisme**, 9.

işte o zaman gerçek kimliğini bulacaktı. Her şeyden önce imge ve dil”³⁴ düşüncesiyle Walter Benjamin imgeler dünyasıyla dil arasındaki kesişmeden söz ederken, nesnelere sadece kendi temsilleriyle dil dünyasında yer almıyor, aynı zamanda imgeler dünyasına kapı açıyordu. Evet, nesnelere ‘dil’ aracılığıyla sadece kendi temsilleri olan tekil anlamlarla sınırlı olmadığı, çoklu, örtük ve yan anlamsal bağlamda ele alınmayı gerekli kılıyordu.

İşte bu noktada gerçeküstücü düşünce ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi yine gerçeküstücülerin bakışı ile özetlemek yararlı olabilir.

Fotoğraf, gerçeklikle kurduğu son derece özel ilişkinin üzerine oturur. Fotoğraf bir yere bırakılmış iz gibidir, ancak tıpkı parmak izleri gibi, temsil edilen gerçeklik parçasına nedensel olarak bağlıdır. Tarihsel bağlamı ışığında ele alındığında, bir başka deyişle sanatın soy ağacı çıkarıldığında, resimden, heykelden ve çizimden farklı bir merkeze sahiptir. Görüntülerin soy ağacı üzerinde, el izlerini, ölümlerin yüzünden alınan kalıplara, martıların kumsalda bıraktıkları izlere daha yakındır. Dilbilimsel açıdan, çizimler ve resimler birer ikondur, fotoğraflar ise birer belirtidir.

Fotoğraf gerçeğe ilişkin bir tür birikme olduğundan gerçeküstücülerin gerçeğe ilişkin sadık bir iz olan fotoğrafla ilişki kurmalarının temel nedeni bir ‘ikilemi’ oluşturma isteğiydi. Gösterge olarak kurulan gerçekliğin, yokluğa, temsilin yazıya dönüşen buradalık ikilemi. Gerçeküstücü fotoğrafın kullandığı bu yöntem, bir gerçeküstücü olarak biçemlerin çokluğunu savunurken güzelliğin, dil bilimsel ifadelerle dökülebilen birleştirici bir tanımını bulan Breton’un yöntemine koşuttur. Breton güzelliğin ‘çırpınmalı’ olması gerektiğini söylemişti.

“Burada kullanılan ‘çırpınmalı güzellik’ kavramını açmakta yarar var. L’amour Fou’ya giriş olarak yazdığı metinde bu çırpınmanın doğasına değinen Andre Breton, dönüşüm geçiren gerçekliğin, kendine dönerek görünürde karşıtı olan şeye, bir göstergeye çevrilmesini ortaya koyar. Gerçeklik orada olduğu sürece, orada

³⁴ Walter Benjamin, *Avrupalı Aydınımın Son Fotoğrafı*, Adam Sanat Dergisi, 36.

olmayanın göstergesidir; dünya ise yüz değiştirerek bir ‘belirtiler ormanı’ olarak görünür. ‘Belirti’den ne anladığımı açıklarken, Breton’un oluşturmaya çabaladığı şey bir resim kuramı değil, bir fotoğraf kuramıdır.”³⁵

Özetle gerçeküstücü estetiğın üzerine inşa edildiğı kavramlardan biri olan çırpınmalı güzelliğı, gerçekliğı bir temsile dönüşmüş biçimde algılamak olgusuna indirgemek gerekir.

Bu algılayış ışığında Man Ray, gerçeküstücü bir fotoğrafçı olarak ele alındığında Ray’in fotoğrafları, karmaşık bir birleştirici yapıdan ve tamamen kendisine ait bir düşsel yaşamdan oluşın görüntülerin gerçeküstücü ideolojiye en uygun olanlardır.

³⁵ Rosalind Krauss, Jane Livingston, **Explosante-Fixe, Photographie&Surréalisme**, 31.

5. MAN RAY VE SANATÇI KİŞİLİĞİ



Man Ray, yaratıcılığına farklı yönlerden bakabilen bir sanatçıdır. Onun, ressam, teknik ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş, yönetmen ve yazar kimlikleri sanatçı kişiliğinin birer parçasıdır. Sanatı sorgulayan, cüretkar, mucitçi kişiliği onun sanatçı portresine tek bir açıdan bakabilmemizi imkansızlaştırır. “Ben fotoğraflanamayanı resmederim ve resmetmek istemediğimi fotoğraflarım.”³⁶ sözü, sanatın farklı alanlarına bakışını ve sanatını oluştururken

bu alanlar arasındaki tercihlerini nasıl yaptığının iyi bir özetidir. Geleneksel kuramları yıkarak, fikirlerini ifade ederken, yapıtlarında her türlü tekniği ve malzemeyi kullanarak, farklı sanatsal kimliklerde 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok yönlülüğü, fotografik çalışmalarını kuvvetlendirmiştir. Böylece fotoğrafçı kimliğiyle ünlenmiş, disiplinler arası hakimiyeti onu zirveye taşımıştır.

20. yüzyıl sanatçısının tek bir disiplinle kendini sınırlı tutmamasının nedeni bu yüzyılda yaşanan sanat kırılmalarıdır. Bu durum sadece sosyal, siyasal, kültürel alanda ortaya çıkan ‘yeni durum’larla açıklandığı gibi, bu duruma koşut giden bir başka duruma da dikkat çekmek gerekir. O da birçok disiplin ile uğraşan sanatçılar, hem sanat dünyasının farklı disiplinlerini bir araya getirirken, aynı zamanda sanat dışı

³⁶ Marina Vanci-Perahim, **Great Modern Masters, Man Ray**, 4.

alanlar olarak kabul edilen felsefe, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerle diyalektik bir bütünlük içinde hareket ediyordu. Martin Janus ‘Man Ray’in Çağı’ adlı yazısında, aynı dönemi paylaştığı sanatçılardan farkını şu sözleriyle vurgular: “Duchamp’ın *içrekçilik** (esoterizm) anlayışından ya da Picabia’nın doğaçlamalarından çok farklı olarak, Man Ray tamamen akılcı bir yaklaşıma sahipti. O, akla hitap eden bir dünya kurmaya çalışan, entelektüel bir sanatçıydı. Hangi tekniği kullanırsa kullansın hep buna sadık kaldı; bütün eserleri devasa bir satranç tahtasının parçaları gibiydi. Hiçbir zaman kabul görmüş estetik ve tinsel değerler karşısında bu akılcı tavrından taviz vermedi. Düşünce ve hayallerini büyük titizlikle makineler alemine geçirmeyi amaçlıyordu. Yarattığı eserler hep belli bir fikirden doğdu. Hiçbir zaman esoterik (içrek), mitolojik ve aldatıcı bir dünyaya ilgi duymadı. Zihninde atomlardan ve makinelerden kurulu bir dünya canlandırdı. Tabi gizem onu hiç etkilemedi değil; aslında tam da aksi söz konusu. Fakat Man Ray için gizemin ve bilinmezliğin oldukça somut ve sınırları belli bir doğası vardı. Sanatçıların her seferinde yeniden sınırlarını çizmeye çalıştığı bu kaçamak dünyaya yönelik, onun felsefi yaklaşımı buydu.”³⁷

Man Ray, yaratıcılığını bazen aklına gelen bir fikirle, bazen de bir kelime ile harekete geçiriyordu. Yaratıcılığını harekete geçiren kelimeler, eserlerinin isimlerine dönüşüyor, zamanla o isimleri de değiştiriyordu.. Kelimelerle oynamayı seviyor, onlara kendince yeni anlamlar yüklüyordu. Bunun en büyük ispatı kendi ismini değiştirmiş olmasıdır. Rus-Yahudi kökenli olan Emmanuel Radnitzky adıyla doğan Man Ray, kendine ‘man’ (insan) ve ‘ray’ (ışın), anlamlarını taşıyan bir ad seçmiştir.

Man Ray dünyaya geliş öyküsünü şöyle ifade eder: “Neredeyse bu dünyaya gelemeyecektim. Annem ve babam evlendikten bir hafta sonra ayrılmış ve bir yıl sonrasına kadar da bir daha görüşmemişler, o da şans eseri olmuş. Beni dünyaya getirmeye o zaman karar vermişler, işte o günden beri 1890’da Filedelfiya’da doğduğumu inkar etmem imkansız oldu.”³⁸

* İçrekçilik: Kökeni Yunan felsefe okullarına dayanan bilginin her önüne gelene sunulamayacağı, yalnızca belli bir gruba açık olduğunu savunan öğretisi.

³⁷ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 26.

³⁸ Emmanuelle de l’Ecotais-Katherine Ware- Manfred Heiting, **Man Ray**, 112.

Lise yıllarında, sonraki hayatında çok işine yarayacak olan teknik resim, mimarlık ve mühendislik dersleri almıştır. Mezun olduktan sonra ressam olmayı isteyen Man Ray mimarlık eğitimi için verilen bursu reddetmiştir. İlk resim çalışmaları peyzajlar ve portreler, özellikle de kız kardeşi Dora'nın portreleridir.

New York'ta geçirdiği yıllarda, dönemin ileri gelen sanat çevrelerinde bulunmuştur. Bu durum sanatçı kişiliğinin oluşumunda çok etkili olmuştur. Özellikle Belçikalı yazar Adon Lacroix, Alfred Stieglitz ve arkadaşları, Marcel Duchamp'la tanışmasının etkileri büyüktür.

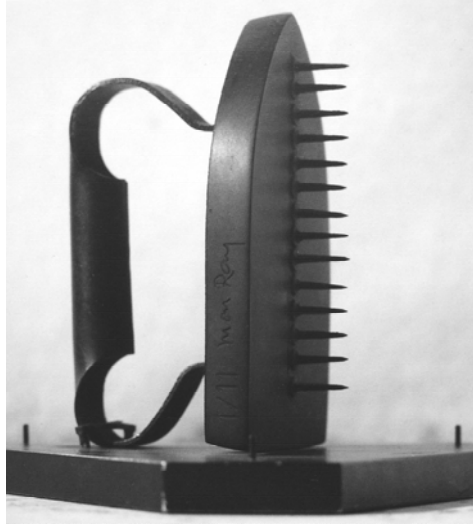
Adon Lacroix, Man Ray'in sanatsal gelişimini destekler ve Fransız şairlerinin yazılarıyla tanışmasını sağlar. 1914 yılında Adon Lacroix'le evlenecektir.

1905'te Stieglitz ve onun 'Photo Secession' grubu için bir galeri açılmıştı. Beşinci caddedeki bu galeri kapı numarasıyla '291' olarak anıldı. Resim ve fotoğrafın eşit olduğunu, fotoğrafın da sanat olduğu fikrini savunan Steiglitz, modernizmin önemli bir tanıtıcısı oldu. Pablo Picasso, Paul Cézanne, Auguste Rodin, Henri Matisse, Georges Braque ve Constantin Brancusi gibi sanatçıların yapıtlarını Galerî '291' de sergileyen Alfred Stieglitz, bu çağdaş sanatçıları Amerika'ya ve Man Ray'e tanıtmış oldu. Man Ray, Stieglitz'in 'Camera Work' (Fotoğraf Makinası Çalışmaları) adlı dergisinde okuduğu makaleler ve '291'de*' sergilenen çağdaş sanat eserleri sayesinde Avrupa modernizimini öğrenmeye başlamıştır.

Tüm bu gelişmelerin içinde belki de en önemlisi, Man Ray'in İspanyol devrimci Francisco Ferrer'in anarşist ortamıyla yakınlık kurmasıdır. Man Ray burjuva toplum düzenine akademik ve geleneksel değerlere karşı çıkan, bu eğilimlerini sanatı ile ifade etmeye çalışan bir kişidir. Man Ray, 1910 yılında New York Ulusal Tasarım Akademisi'nde insan anatomisinin incelendiği çizim dersleri alır. Bu dönemde, toplumla ilgili orijinal fikirlerinin çoğunu ve resim yeteneğini de yeni bir yönde geliştirir. "Oradaki öğretmen ve arkadaşlarında adeta bir aile sıcaklığı buldu ve birlikte o zamanlar pek az insanın yaşadığı bir taşra kenti olan New Jersey, Ritgfield'de devrimci fikirlerini hayata geçirerek anarşik bir örgüt kurdular. İlk

* '291' sanat galerisinin adı önceleri Little Gallery of the Photo-Secession'dır (Egemen Fotoğraf Anlayışından Ayrılış'ın Küçük Galerisi).

sanatsal-anarşik dergisi, The Ridgefield Gazook'u da oradayken yayımladı (31 Mart 1915). Derginin amacı alaycı olmaktı (her ne kadar öyle olmadıysa da); adeta topluma karşı patlamaya hazır bir yığın bomba gibi. Man Ray daha sonraları da hep bu girişken ve saldırgan sosyal eleştiri tarzını korudu, bunun örneklerini bir ütüye çiviler çakarak onu bir silahtan daha tehlikeli bir hale getirdiğinde ya da yıllar sonra bu kadar üşengeç olmasaydı bir sanatçı yerine çoktan bir gangster olmuş olacağını itiraf ettiğini görüyoruz.³⁹ (Resim 5.1.)



Resim 5.1. Man Ray, Le Cadeau (Hediye), 1921.

Man Ray heykeltıraş Adolf Wolf ile birlikte New York'ta bir dergi daha yayımlar. Bu dergi 1919 yılında 'TNT' adıyla yayımlanmıştır.

1913'te New York'ta 'Armory Show' (Cephanelik Gösterisi) diye de bilinen 'Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi' (The International Exhibition of Modern Art) açılır. 1200 resim ve heykelden oluşan devasa sergi, Amerika ve Avrupa'dan çeşitli sanatçıların eserlerini içermekteydi. Sergide Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Vassily Kandinsky'nin ve daha pek çok sanatçının eserleri yer almaktaydı. Man Ray sergiyi defalarca ziyaret ettikten sonra New Jersey'deki Ridgefield'e gider. Buradaki kırsal alan ve zihninde Armory Show'dan kalan izlenimleriyle, resimlerinde farklı etkilerin peşine düşer.

³⁹ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 26.

New Jersey'nin kırsal kesimlerinin konu edildiği manzara resimlerinde bu izlenimlerin etkileri görülmektedir. Ridgefield'in geometrik şekillerle resmedildiği 'The Village' (Köy) isimli resmi Paul Cézanne'nın etkilerini, 'The River'ın (Nehir) resminin zengin renkleri ise Matisse'nin eserlerini hatırlatır. (Resim 5.2 - 5.3)



Resim 5.2. Man Ray, 'The Village' (Köy), 1913.



Resim 5.3. Man Ray, 'The River' (Nehir), 1914.

Paris'teki sanatçılar Pablo Picasso ve Georges Braque'ın yarattığı Kübizmi kullanarak gerçeği gördükleri gibi değil nesnelere parçalayarak üçboyutlu geometrik şekillere indirgeyerek yaşamın devimseliğini betimlemeye çabalarırken, Man Ray'ın 1913 tarihli 'Steiglitz Portresi' kübizm denemenin açık işaretlerini taşır. (Resim.5.4.)



Resim 5.3. Man Ray, 'Steiglitz Portresi', 1913.



Resim 5.4. Man Ray, 'Man Ray 1914', 1914.

1914 yılında yaptığı bir yağlıboya resmi geleneksel resim anlayışından tamamen uzak olabildiğince özgür ve kişisel bir tavrın ifadesi gibidir. ‘Man Ray 1914’ adlı resmin ana unsurları, sanatçının ismi ve yapıldığı tarihtir. (Resim 5.4)

Avrupa’da barış döneminin ardından, mantığın ve makinelerin hakimiyet kurmaya başladığı dünyada, Birinci Dünya Savaşı başlamıştı. İlk yıllarında uzun sürmeyeceği düşünülen savaş, silahların teknolojisindeki gelişme ve Avrupa dışına yayılarak, pek çok ülkenin de savaşa girmesiyle uzun sürecek bir Dünya Savaşına dönüştü. Savaş, herkesi ve her şeyi etkilediği gibi, Man Ray’in sanatına da izlerini bırakır.

“1914-18 savaşının çıkması Man Ray’in askerlerle ilgili bir resmini bitirdiği günlere rastlıyordu. Ray’de bu tarihi belirlemek için, resmine Romalılar gibi bir tarih atarak o yılı saptamış oldu. Tabloda maviye karşı kırmızı geometrik figürler arasında bir savaş sahnesi canlandırılmaktadır. Bu figürlerin oluşturduğu kompozisyon, her çağda kullanılan yatay bir süs kuşağıdır. Öyle ki, insan Ray’in Kübist bir anlayışla yaptığı bu soyutlamayı, klasik bir modelin çağdaştırılmış bir yorumu olarak da görebilir. Buna benzer, ama çok daha akıllıca geliştirilmiş geometrik bir soyutlamayı Bomberg’in ‘Çamur Banyosu’ adlı tablosunda da görürüz. Bu resimdeki köşeli biçimlere ve afişleri anımsatan renklere bakarak, ressamın bu tabloyu Londra’daki bir yüzme havuzunda aylarca süren bir çalışmadan sonra meydana getirdiğini kolay kolay anlayamayız.”⁴⁰. (Resim.5.5 - 5.6)



Resim 5.5. Man Ray, ‘AD MCMXIV’, 1914.

⁴⁰ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, 70, 71, 72.



Resim.5.6. David Bomberg, 'Çamur Banyosu', 1912-13.

1915 yılından sonra Man Ray'ın resimlerinde figürler, yerlerini renkli geometrik şekillere bırakır. En güzel örnekleri 'The Revolving Doors Series' (Döner Kapılar Serisi) kolajları ve 'The rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows' (Cambazın Gölgeleeri Kendine Eşlik Ederken) isimli yağlı boya resimdir. 'The Revolving Doors Series' kolajlarını oluşturan her bir çalışmanın kendine ait birer isimi vardır. Orchestra (Orkestra), Mime (Mim), The Meeting (Karşılaşma) isimli kolajlar beyaz bir karton üzerine renkli kağıtlarla yapılmıştır. Man Ray daha sonra bu seriyi pistole (hava tabancası) ile tekrar çalışmıştır (Resim.5.7).



Resim 5.7. Man Ray, 'The Revolving Doors Series' (Döner Kapılar Serisi), Orchestra (Orkestra), Mime (Mim), The Meeting (Karşılaşma), 1916 - 1917 - 1942.

'The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows' isimli yağlı boya resmindeyse, cambazın ip ile yarattığı hareketlilik, bir gerilimi simgeler. Man Ray, cambazın gölgesinden gelen ışığı renkli geniş zeminlere taşımıştır. (Resim.5.8.)



Resim 5.8. Man Ray, 'The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows'
(Cambazın Gölgeleeri Kendine Eşlik Ederken), 1916.

'The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows' resmi Marcel Duchamp'ın 'Nude Descending a Staircase' (Merdivenden İnen Çıplak) adlı yapıtını da hatırlatır. (Resim 5.9) "Ray, gerçekliği resmetmenin yeni bir yolunu bulmaya çalışıyordu; modeli dikkate alan, ama onun soyut ve asılsız oluşunun getirdiği tehlikelerden uzak duran bir yoldu bu. Kübist çözüm, modelin her yanını çeşitli açılardan görebilmek için onu parçalara ayırmış ve daha sonra tekrar bir araya getirmişti.



Resim 5.9. Marcel Duchamps, Merdivenden İnen Çıplak , 1912.

Böylelikle model gerçekliğin elenmiş parçalarını gösteren, birbirini tamamlayan 'işaretler' haline geldi. Man Ray, kendi adına, modelin ana çizgilerini veya baskısını eski haline dönüştürecek ve nesnenin başlangıçtaki haline eklemeler yapacak

görüntüler yaratmak istiyordu. Işığın geldiği açığa göre nesne, kendi çevresinde sanal biçimlerden oluşan bir sonsuzluğu yansıtabilir. Bu gölgeler nesneye aittir, onu açığa çıkarır, ama güneşin yörüngesini izlerken sürekli hareket halinde oldukları için onları yakalamak zordur. Ancak elektriğin icadıyla bu tür efektler konusunda daha iyi bir ustalık kazanılmıştır.”⁴¹

Man Ray, özellikle gölgelerde açık renkler kullanıyordu. Böylece vurgu nesnelerin ana çizgilerinde yoğunlaşıyordu. Man Ray, yaşamı boyunca dostu olacak Duchamp’ın 1912 yılında yaptığı ‘Nude Descending a Staircase’ (Merdivenden İnen Çıplak) tablosu ve Francis Picabia’nın ‘Dances at the Spring’ (Pınarda Dans) ve ‘Procession in Seville’ (Sevil’de Ayin Alayı) adlı tabloları Armory Show’da (Cephanelik Gösterisi) yer alır. Sert eleştirilere maruz kaldıkları halde sonraları farklı etkileri olacaktır. Fransa’nın önde gelen sanatçıları Marcel Duchamp ve Francis Picabia’nın New York’a gelişi Man Ray ve Duchamp’ın tanışmasını sağlarken, ileride gelişen dostlukları Man Ray’in köklü değişiminde rol oynamıştır. Duchamp, Man Ray’in yapıtlarına ve kariyerine zaman içinde katkı sağlayacak herkesle onu tanıştıran, fotoğrafçılığa yöneltten meslektaşı ve dostuydu. Duchamp, Dada ruhunu Paris’ten New York’a taşımıştı. Man Ray, Duchamp’ın sanat anlayışını benimseyerek Dada ruhunu Amerika’da yaygınlaştıran bir sanatçıdır.

“İki sanatçı, sıradan şeyleri güzel sanatların estetik konumuna yükseltme tutkusunu paylaşıyorlardı. En ünlü ortak tasarımlarından biri Duchamp için 1920’de bir öteki benlik (alter-ego) yaratmalarıydı; Man Ray’in bazı fotoğraflarında yer alan Rrose Sélavy adında (bu isim, Eros c'est la vie ‘eros yaşamdı’ ifadesi ile aynı okunuşa sahip bir söz oyunuydu) ünlü bir dul, Duchamp’ın tasarladığı bir parfüm etiketi üzerinde gösteriliyordu, hatta Man Ray’in 1934 yılında çıkan fotoğraf kitabına* bir makale bile yazmıştı.”⁴². (Resim 5.10.)

⁴¹ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 6.

* Bu kitabın adı: Photographs by Man Ray 1920 Paris 1934 (Man Ray’in Fotoğrafları 1920 Paris 1934) dir.

⁴² Emmanuelle de l’Ecotais-Katherine Ware- Manfred Heiting, **Man Ray**, 79.



Resim 5.10. Marcel Duchamp, Belle Haleine Eau de Voilette,
(Mis kokulu soluk), 1921.

1920 yılında Man Ray, Duchamp ve koleksiyoncu Katherine Dreier' le birlikte sabit bir mekanı olmayıp onun yerine dünyanın farklı yerlerine sergiler gönderen ve modern sanatın yayılmasını amaçlayan ilk Amerikan müzesini kurdu. Bu yeni merkeze, sanat dünyasında değil de ticari dünyaya ait olan 'Société Anonyme' (Anonim Topluluk) isminin verilmesini Man Ray önermiştir.

Man Ray'in sanatsal vizyonundaki değişim 1915'ten başlayan çalışmalarında açıkça görülmektedir. Sanatçı çalışmalarını kolaj, montaj, heykel ve pistole ile yaptığı resimlerle genişletmiştir. Pistole kullanarak yaptığı resimlere '*aerograf*' adını vermiştir. Bu teknikte, boyayacağı örtü ve çeşitli malzemelerin üzerine, şablon olarak kullandığı, kağıt, cam gibi nesnelere koyuyordu. Böylece boyama işleminden sonra bu nesnelere kaldırdığında, yüzey üzerindeki boya görmemiş alanlarda, yüzey üzerinde şekiller beliriyordu. Nesne yüzeye tamamen oturmadığında boya iç kısımlara geçer ve nesneye hacim kazandırılmış olurdu. Sanatçı bu yöntemin çalışmalarına fotoğraf niteliği kazandırdığını düşünmekteydi.

Armory Show'dan sonra New York'ta çağdaş sanatı desteklemek üzere açılmış Daniel Galeri'de ilk kişisel sergisini 1915 yılında açmıştır. Bu sergi eleştirmenleri etkilememiştir, bunun üzerine sanatçının cesareti kırılmış ve gelen bir sergi önerisini reddetmiştir. Bir başka hayal kırıklığı da Paris'te düzenlenen Librairie Six'teki

(Altıncı Kütüphane) sergisi olmuştu. Entelektüel çevrelerde başarılı bulunurken, toplum açısından rezalet olarak nitelendirilmişti. Bu olaylar onun fotoğrafa olan ilgisini arttırmıştır.

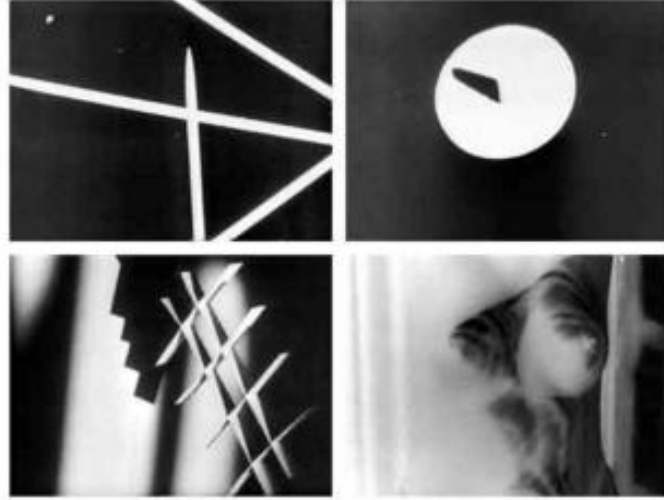
André Breton ‘Man Ray Üzerine’ isimli yazısında, Man Ray’in, fotoğrafçılığın kabul gören amacından ve temsil zemininden uzak durduğunu belirtirken, ressam ve fotoğrafçı kimliğini şu sözlerle ifade eder: “Gerçek şeylerin saf ve yalın taklidinde fotoğrafçılığın çoktan solladığı resim sanatının, kendine varlık nedenini sorduğu ve sorunu tanımladığımız biçimde çözümlendiği bir zamanda, yalnızca fotoğraf tekniklerinde uzmanlaşmış değil, aynı zamanda seçkin bir ressam olan birinin öne çıkması gerekiyordu; bu kişi bir yandan fotoğrafçılığın oynamayı hak ettiği rolün gerçek sınırlarını çizecek, öbür yandan da onu var olma nedeni gibi görünenlerden farklı amaçlara yönlendirecekti – bu amaç, kaynaklarının sınırları dahilinde, resim sanatının tamamını, kendine ayırmayı hayal ettiği bölgenin bütünlüklü bir incelemesine kendi adına girişimi idi. O adamın Man Ray olması, onun büyük talihiydi. Onun sanatsal üretimini fotoğraf portreleri, ‘soyut’ diye yanlış adlandırılan fotoğraflar ve doğru adlandırılan resim çalışmaları diye sınıflandırma girişimlerinin yersiz olduğuna inanıyorum. Ancak çok iyi bildiğim bir şey varsa, o da, altında onu imzası olan ve aynı tinsel amaca yönelik bu üç ifade türünün de dış sınırlarının aynı bilinçli ve bilinçaltı hale ile çizili olduğudur.”⁴³

Man Ray, bir fotoğrafçı ve bir ressam olarak, bu iki sanat dalına bakışını söyle dile getirmiştir: “Ben fotoğraflanamayanı resmederim ve resmetmek istemediğimi fotoğraflarım.” Bu sanatın farklı alanlarına bakışını ve sanatını oluştururken bu alanlar arasındaki tercihlerini nasıl yaptığının iyi bir özetidir.

Man Ray üst üste baskı tekniğiyle oluşturduğu çalışmalarında farklı zaman ve mekanları bir araya getirebiliyor, oluşturduğu bir dizi fotoğrafla zamana dair anlatımını genişletebiliyordu. Ancak, bu onun için yeterli değildi. Yenilikçi kişiliğinin bir sonucu olarak, tek bir anı yakalayabildiği, durağan karelerden oluşan

⁴³ Emmanuelle de l’Ecotais-Katherine Ware - Manfred Heiting, **Man Ray**, 15 - 16.

fotoğraf çalışmalarından, farklı anlatımlar yapabileceği alanlara doğru yöneldi. Fotoğraf çalışmalarındaki araştırmacı yaklaşımının doğal sonucu olarak, diğer görsel anlatım araçlarına da ilgi duyuyordu, bu arayışları sinemaya ilgi duymasını sağladı. Sinema, fotoğraf alanındaki bilgi birikimini de değerlendirebileceği, zaman ve mekan sorgulamalarını genişletebileceği, daha önce yapamadığı mecaz ve ikilemleri kurabileceği eşsiz bir ortam sağlıyordu. ‘Le Retour à la raison’ - 1923 (Akla Dönüş), ‘Emak Bakia’ - 1926, ‘l’Etoile de mer’ - 1928 (Deniz Yıldızı) ve ‘les Mystères du château du Dé’ - 1929 (Dé’nin Şatosunun Gizemleri) isimli dört filmi gerçeküstücü grup ile birlikte sıkı bir işbirliğinde çevirmişti. (Resim 5.11)



Resim 5.11. Man Ray, ‘Le Retour à la Raison’ (Akla Dönüş), (1923).

Sanatçının birbirinden farklı alanlarda ürettiği çalışmalarında, geleneksel sanat kurallarına karşı çıkarak, güzellik kavramını yeniden sorgulamış, estetik nesneyi teknolojik olanla özdeşleştirerek, sanatı geleneksel sistemin dışına çıkarmayı hedeflemiştir.

Man Ray, zamanının sanatçılarına ilham kaynağı olmanın yanı sıra bazılarının gelişimi üzerinde de pay sahibi olmuştur. Birlikte çalıştığı yardımcılarının hemen hepsi Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller ve Naomi Savage gibi isimler fotoğrafçılıkta kendi mesleki başarılarını elde etmişlerdir.

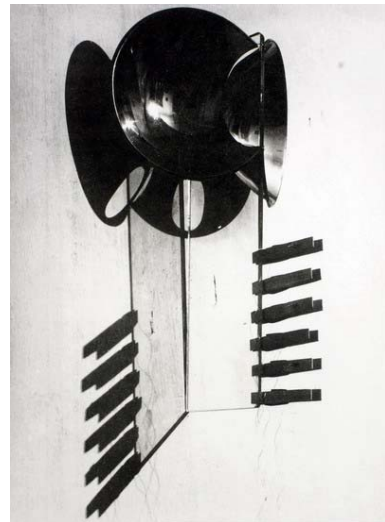
5.1. Man Ray ve Paris (1921)

Paris'te geçirdiği yıllar Man Ray'in en üretken olduğu dönemdir. Fotoğrafçı kimliğini oluşturduğu ve geliştirdiği bu dönemde, sanat dünyasının merkezi Paris, onun Dada ruhu taşıyan yaratıcılığına tanıklık etmiştir.

1914 yılında Man Ray, eserlerinin fotoğrafını çekmek için bir fotoğraf makinesi alır. Stieglitz'den edindiği teknik öneriler ile kısa sürede uzmanlaşır. 1920 yıllarda Man Ray yaratıcı gücünü fotoğraf çalışmalarında kullanmaya başlamıştır; filmi pozlandırırken makineyi hareket ettirmesi, objektife jel sürerek farklı etkilerin peşine düşmesi ve düzenlediği nesnelere fotoğrafı alması bu alandaki arayışlarından bazılarıdır. Bu yıllarda Paris sanatın merkezi haline gelmiştir. Tristan Tzara'nın Paris'e gelmesi ile Zürih'te başlamış olan Dada hareketleri şehri etkisi altına alır. Tristan Tzara, Man Ray'in çalışmalarından etkilendiği için Paris'teki 'Salon Dada: Exposition Internationale'e (Dada Salonu: Uluslararası Gösterim) iki fotoğraf göndermesini istemiştir. Gönderdiği fotoğraflar bir yumurta karıştırıcısı ile mandalların bir fotoğraf ampulü yansıtıcısının ilavesinden oluşuyordu. (Resim 5.1.1 - 5.1.2)



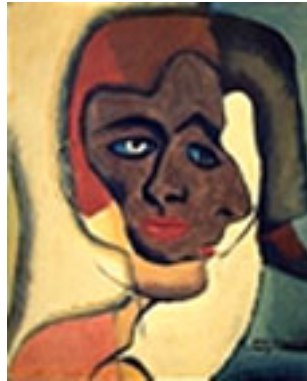
Resim 5.1.1. Man Ray, La Femme (Kadın), 1920.



Resim 5.1.2. Man Ray, Integration of Shadows (Gölgelerin Bütünleşmesi), 1919.

Man Ray eserlerinde, nesnelere sadece belirli bir amaç için üretilmiş basit ürünler olmanın ötesine geçebileceğini anlatmak istemiştir. 'La Femme' (Kadın)

ışığın etkisi ile karıştırıcıdan daha uzun ve keskin olan gölgesi, onun bir parçası gibi algılanır. ‘Integration of Shadows’ (Gölgelerin Birleşimi) adlı fotoğrafının ‘La Femme’ (Kadın)’den farkı, nesneye ilaveler yapılarak biçim ve gölgelerle oynanmış olmasıdır. Man Ray, ‘La femme’ (Kadın) adlı fotoğrafını ‘L’Homme’ (Erkek) olarak da adlandırmıştır. Esere bakarken izlenen ip uçlarıyla, başka bir deyişle eserin ismi ile söz oyunu yaparak veya ismin taşıdığı anlamla uyumsuz eserler yaratan Man Ray, yapıt ile ismi arasındaki çelişkili durumun, şiirsel bir ifadeye dönüştüğünü savunuyordu. Man Ray’ın yapıta iki farklı isim vermesi, Freud’un insan ruhuna ilişkin kavramları konusundaki bilgisinden ileri geldiğine dayandırılır. “Bu iki isim, birbirinin eşi olan iki cinsel karşılığı ortaya çıkarır; karıştırıcı parça, embriyo biçimindeki (kadının/erkeğin) karşı cinsinin karakterlerini taşıyan insanı simgeler. 1913’de yaptığı ‘Dual Portrait’ (İkili Portre) resmi bu yorumu güçlendirir. Resim iki yüzün birbirinin üzerine konmuş profillerini temsil etmiştir. Resimdeki iki model ise sevgileriyle bütünleşen Man Ray ve eşi Adon Lacroix’ dir.”⁴⁴. (Resim 5.1.3)

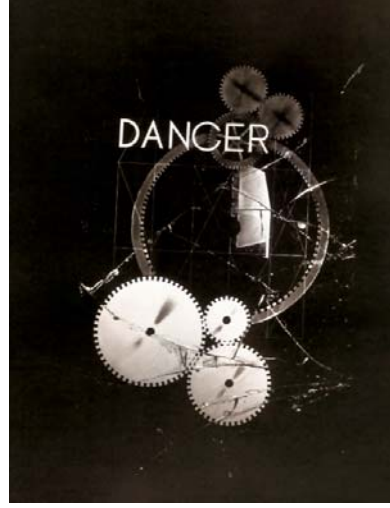


Resim 5.1.3. Man Ray, ‘Dual Portrait’ (İkili Portre), 1913.

Dada akımında dans, ritmik ve mekanik yapısı ile sıklıkla işlenmiş bir konudur. Man Ray’ın cam üzerine yapmış olduğu bir resmi buna güzel bir örnek teşkil eder. Bu çalışma, resmi oluşturan unsurların yerleşimi açısından da dikkat çekicidir. Hareketi iletmek için kullanılan dişli çarkların üzerindeki sözcük, gerek yazı karakteri seçimi, gerekse konumu dolayısıyla güçlükle okunabilmektedir. Bu nedenle, sanatçının hem Dancer (Dansçı) hem de Danger (Tehlike) sözcüklerinin ikisine de bir göndermede bulunduğu izlenimi oluşmaktadır. (Resim 5.1.4.) Man

⁴⁴ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 8.

Ray'in dişlilerin hareketleri ile dansın ahengi arasında bir benzetme yapmasına karşın, tehlike arz eden keskin yapılarından da yola çıkarak, böyle bir ikilem oluşturmayı hedeflemiş olduğu yorumuna kolaylıkla varılabilir. Başka bir deyişle Man Ray söz oyununa bu yapıtında da devam etmiştir.



Resim 5.1.4. Man Ray, Dancer/Danger, (Dansçı/Tehlike), 1920.

Man Ray'in bu dönemde ürettiği yapıtlar birer Dada eserleridir. Bu eserlerin yaratıcısı, Ray'in içinde beslenen ve büyüyen Dada ruhuydu. Man Ray'in New York'ta editörlüğünü Duchamp'la birlikte yaptıkları 'New York Dada'nın iflası ve sanatının Amerika'da ilgi görmemesi onun Dada'la buluşmasını sağlayacaktır. Amerika'dan Paris'e dönen büyük destekçisi Duchamp'ın peşinden Paris'e giderek, kendi sanat dilini ve cümlelerini kurabilen sanatçılar topluluğuna katılacaktır.

Bir bavul dolusu sanat eseri ile Man Ray, 14 Temmuz 1921'de Bastil Günü'nde (Fransa Bağımsızlık Günü) Paris'e gelir. Bavulunda, fotoğrafları, resimleri, aeorafaları ve çeşitli sıra dışı objeleri vardır. "1921 yılında, genç Amerikalı fotoğrafçı Man Ray, Fransız gümrüğünde bavulundaki eşyaları teker teker göstermek zorunda kaldığında memurlar ne olduğu anlaşılmayan yüzlerce fotoğrafın yanı sıra garip nesnelere görünce, tek kelime bile Fransızca konuşamayan genç adama sorarlar: 'Nedir bunlar?' Aldıkları yanıt İngilizce 'Benim en iyi dadaist objelerim' olur. O yıllarda ne 'dadaist' ne de 'obje' nitelendirmelerinin bir anlamı vardır zavallı memurların kafalarında. Oysa genç Amerikalının görmeye can attığı Paris'te büyüye benzer bir

etkisi vardır sözcüklerin. Çünkü ‘dadaizm’, 20. yüzyılın hemen hemen tüm yaratıcı sanat etkinliklerine damgasını vuran en verimli akımlardan birini, ‘obje’ nitelendirmesi de klasik resim ve heykel olgusunun temelini dinamit yerleştiren kavramı kısaca özetlemektedir.”⁴⁵

Paris’te onu Duchamp karşılar. Paris’te Dada ruhu şehri kaplamıştır. Duchamp onu Dada yurttaşlarıyla tanıştırmak için hemen Cafe Certa’ya götürür. Burada André Breton, Jacques Rigaut, Louis Aragon, Paul Eluard, eşi Gala, Théodore Fraenkel ve Philippe Soupault gibi her birinin ressam ve şair olduğu Dada topluluğunu tanır. Topluluk Amerika’dan yeni gelen bu sanatçıyı ilgiyle karşılar. Man Ray, Dada içerikli sohbetlere Duchamp ve Francis Picabia’dan alışkındır. Man Ray’in topluluğa katılımıyla, onlarla ortak olan sanatsal dili, ilk kez uluslararası bir bağlamda konumlanmıştır. Bu topluluk, gelişi güzel seçilen sözcülerden oluşan ve vurgusuz okudukları şiirlerle Dada yapıyordu.

Man Ray’in Paris’teki ilk senesini doldurmadan, Librairie Six’te (Altıncı Kütüphane) kişisel sergisi açılır. Bu etkinlik New York’tan getirdiği çalışmalarından, resimler, aerograflar, kolajlar, nesnelere dönüşüyordu. Bir ütünün tabanına bir sıra çivi yapııştırarak yaptığı ilk dada nesnesi olan Le Cadeau’yu (Hediye) bu sergi için Paris’te hazırlamıştır (Bkz. Resim 5.1.) . Fotoğraf makinesiyle belgelenen ütü sergi sonunda çalınmıştır.

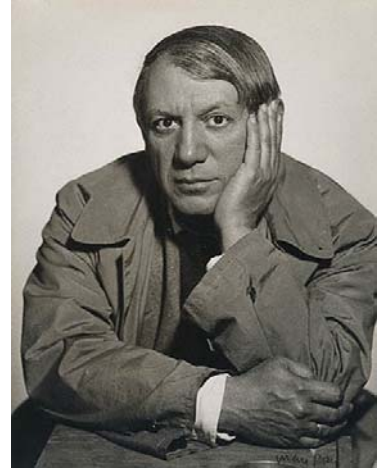
‘Camera Work’ dergisi olarak yayımlanan, daha sonra ‘291’ ve en son olarak da adı ‘391’ olan dergi, ‘Dada’ ve ‘Littérature’ Fransa’nın en önemli Dadaist yayımlarıydı. ‘Littérature’ dergisini yayımlayan André Breton, Man Ray’i fotoğrafçı kimliğinden yararlanarak onu dergide görevlendirir. Ray, sanatçıların stüdyolarında onların eserlerini fotoğraflarken, portrelerini de fotoğraflamaktan zevk alıyordu. Bu işin karşılığı olarak da kendine ait yapıtların fotoğrafları dergide yayımlanıyordu. Man Ray geçimini sağlamak için profesyonel fotoğrafçı olarak çalışmaya karar verir. Paris’te Dada hayranı ve koleksiyoncusu çok az olduğu için yapıtları kolay kolay

⁴⁵ Necmi Sönmez, **Sanat Hayatı İçerir mi?**, 286.

satılmıyordu. 1921'de Filedelfiya'da düzenlenen 15. Yıllık Fotoğraf Sergisi'nde gösterilen Berenice Abbott'a ait portresi için ödül alır. Man Ray Paris'te oturan dönemin önemli kişileriyle tanışır ve müşterileri gitgide artar. Amerikalı yazar ve koleksiyoncu olan Gertrude Stein, kendisini fotoğraflayan Man Ray'i Pablo Picasso ve Georges Braque ile tanıştırır. (Resim 5.1.5 - 5.1.6)



Resim 5.1.5. Man Ray, Gertrude Stein, 1922.



Resim 5.1.6. Man Ray, Pablo Picasso, 1934.

Fotoğrafladığı bu ressamalara Henri Matisse'de eklenir. Fotoğraf makinesinin objektifini unuttuğu bir gün Matisse'in fotoğrafını çekmek için kendi gözlüklerini kullanır. Gözlüğünü fotoğraf makinesine bantlar ve üzerine, ufak bir deliği olan siyah bez örterek fotoğrafı çeker. Matisse'in atölyesinde çekilen bu fotoğrafın netsiz alanları, düşsel bir mekan etkisi yaratır. (Resim 5.1.7)



Resim 5.1.7. Man Ray, Henri Matisse, 1926.



Resim 5.1.8. Man Ray, 'La Marquise Casati' (Markiz Casati), 1922.

Ray, Markiz Casati'nin portresini ışıklandırmanın zayıf olduğu bir ortamda çektiği için, fotoğraflar netsizdir. Man Ray, bu fotoğrafların işe yaramayacağını düşünürken, Markiz çok etkilenmiştir. Casati, ruhunun fotoğraflandığını söylemiş, düzinelerce de sipariş vermiştir. Özellikle aralarından bir tanesini çok beğenmiştir. Man Ray üst üste üç çift gözün bindiği bu fotoğraf için, görenlerin gerçeküstü bir Medusa portresi sanabileceklerini söylemiştir. (Resim 5.1.8) Yaptığı bu hatalar onun lehinde gelişmiş ve Paris sosyetesinde portre fotoğrafçısı olarak ünlenmesini sağlamıştır. Man Ray'e poz veren Jean Cocteau, onu Paris'in ileri gelenleriyle tanıştırır.

Man Ray stüdyosuna gelen Gerçeküstücü sanatçıların ve İngiliz yazarları fotoğraflarken onların ifadelerini ön plana çıkarmayı hedeflemiştir (Resim 5.1.9 - 5.1.10). Genellikle düz ve tek renk fon, kadrajı dolu dolu kullanımı veya fotoğraflardan aldığı detaylar, bu hedefi doğrular niteliklerdir. Man Ray çeşitli malzemeler kullanarak portre fotoğraflarını kurgulardı. (Resim 5.1.11 - 5.1.12) Ray'in fotoğraflarında, kendi izini bırakmak istercesine yapıtlarından ya da eşyalarından oluşan nesnelere kullandığı; bunlardan oluşturduğu kompozisyonları da fotoğrafladığı görülür. (Resim 5.1.13 - 5.1.14)



Resim 5.1.9. Man Ray, 'Echiquier Surréaliste' (Gerçeküstücü Satranç Tahtası)*, 1934.



Resim 5.1.10. Man Ray, Salvador Dali, 1929.

* Echiquier surréaliste (gerçeküstücü satranç tahtası): André Breton, Max Ernst, Salvador Dali, Hans Arp, Yves Tanguy, René Char, René Crevel, Paul Eluard, Giorgio De Chirico, Alberto Giometti, Tristan Tzara, Pablo Picasso, René Magritte, Victor Brauner, Benjamin Péret, Gui Rosey, Joan Miro, E.L.T. Mesens, Georges Hugnet, Man Ray, 1934.



Resim 5.1.11. Man Ray, André Breton, 1930.



Resim 5.1.12. Man Ray, Jean Cocteau, Tristan Tzara, 1922.



Resim 5.1.13. Man Ray, Marcel Duchamp, Joseph Stella, 1920.



Resim 5.1.14. Man Ray, İsimsiz, 1933

Geçimini sağlamak için çıktığı bu yolda şans ve çalışmaları o kadar iyi gidiyordu ki Man Ray gün boyu elinden fotoğraf makinesini bırakamıyor, geceleri de karanlık oda da çalışmalarını sürdürüyordu. Paris'te ilk stüdyosunu açarken, belki gelecek belki de hiç gelmeyecek 'tanınmayı' beklediğini ifade eden Man Ray, kısa zamanda öncü sanatçıların, zengin ve ünlü kişilerin stüdyosunu doldurduğu aranan bir fotoğrafçı olmuştu.

Man Ray'in moda fotoğrafçısı olma yolundaki ilk adımı, Francis Picabia'nın eşi olan Gabrielle Buffet'ın onu Fransız modacı Paul Poiret'le tanıştırması olmuştur. Paul Poiret moda fotoğraflarında yeni yaklaşımlar arıyordu. Man Ray, Paul Poiret'in istekleri ile örtüşen moda ile sanatın birleştiği, ışık ve çizginin yarattığı dinamiğin vurgulandığı fotoğraflar üretmiştir. (Resim 5.1.15 - 5.1.16 - 5.1.17) Fotoğrafların çoğunda Alberto Giacometti ve Constantin Brancusi'nin heykelleri ile modeller

beraber görüntülenmiştir. Man Ray'in sanat eseri ile moda arasında kurduğu bağa en iyi örneklerden birisi, 1937'de açılan Gerçeküstücü Sergi'de, Lucien Lelong imzalı giysi içerisindeki modelin Oscar Domingez tarafından tasarlanan bir el arabasında çekilen görüntüsüdür. (Resim 5.1.18) Nush Eluard ve Adrienne Fidelin gibi Man Ray'in yakın arkadaşlarından bazıları da modelik yapıyordu. Man Ray'in başarısı 1924'te Vogue için düzenli olarak çalışmaya başladığında zirveye ulaştı. Ardından Littérature, Les Feuilles Libres, The Little Review ve hatta Vanity Fair dergilerinde daha kişisel yapıtlarını yayımladı. 1930'larda Man Ray'in fotoğrafları Harper's Bazaar, Vogue, Vu, Vanity Fair gibi dönemin önemli moda dergilerinde yayımlandı.



Resim 5.1.15. Man Ray, Moda Fotoğrafı, 1930.



Resim 5.1.16. Man Ray, Moda Fotoğrafı, 1930.



Resim 5.1.17. Man Ray, Moda Fotoğrafı, 1930.



Resim 5.1.18. Man Ray, Moda Fotoğrafı, 1937.

Man Ray'in Paris'te yaşamını sürdürdüğü yıllarda ürettiği fotoğraflar büyük beğeni toplarken, resimlerine gösterilen ilgi azalmıştır. Buna karşın, Paris'te edindiği sanatçı arkadaşları arasında bir çok ressamın oluşu, Man Ray'in içindeki resim yapma arzusunu alevlendiriyordu. Bu arzusunu söyle dile getirir: "Ressamlarla devam eden temaslarım, ilk tutkum 'resmin' içimde için için yanmaya devam etmesini kaçınılmaz yapıyordu."⁴⁶

Bu dönemde yaptığı resimlere bakıldığında Man Ray'in farklı bir tarza yöneldiği görülür. Imaginary Portrait of D.A.F. de Sade (D.A.F. de Sade'in Düşsel Portresi) resminde olduğu gibi, ön planda vurgulamak istenilen öğelerin arka plana göre daha büyük resmedilmesi, yeni bir perspektif arayışının göstergesidir. (Resim 5.1.19)



Resim 5.1.19. Man Ray, 'Imaginary Portrait of D.A.F. de Sade' (D.A.F. de Sade'in Düşsel Portresi), 1938.

Benzer bir yaklaşım, Observatory Time-The Lovers (Gözlem Zamanı-Aşıklar) isimli resminde de hissedilir. Ufuk çizgisinin varlığı, ön-arka plan ilişkisi, gittikçe küçülen nesnelere perspektif ve derinlik duygusu vurgulanır. "Yaptığım siyah-beyaz fotoğrafların en etkileyicileri, yüz veya bedenden büyütülmüş bazı detaylardır... Bu detaylardan biri olan bir çift dudak hafızamdan bir düş gibi çıkmıyordu. Konuyu, süper insan oranlarında resmetmeye karar verdim... Kırmızı dudaklar, ufukta belirsiz bir şekilde gösterilmiş göğüs gibi kubbesi ile, bir gözlem evinin (rasathane) bulunduğu bir alaca karanlık manzarasının üstündeki gökyüzünde süzülüyorlardı - Lüksemburg bahçelerindeki gündelik yürüyüşlerimin bir izlenimi. Dudaklar büyük

⁴⁶ Marina Vanci-Perahim, **Man Ray**, 56.

ölçüleri nedeniyle, kuşkusuz iki sıkıca birleşmiş bedenin tasviridir. Oldukça Freud'yen. Ortaya çıkacak yorumların önünü kesmek için tuvalin altına efsaneyi yazdım: 'Gözlem Zamanı-Aşıklar'.'⁴⁷. (Resim 5.1.20 - 5.1.21)



Resim 5.1.20. Man Ray, İsimless, 1930.



Resim 5.1.21. Man Ray, 'Observatory Time - The Lovers' (Gözlem Zamanı - Aşıklar), 1932.

Man Ray bir düşünceden yola çıkarak pek çok nesneyi ve çeşitli etkileri bir araya getirdiği resmine 'Güzel Havalarda' (Fair Weather) ismini verir. Parlak renklerin hakim olduğu bu resim kübist ve gerçeküstücü etkiler taşıyordu. (Resim 5.1.22)



Resim 5.1.22. Man Ray, 'Güzel Havalarda' (Fair Weather), 1939.

Man Ray Paris'te yaşadığı süre içinde (1921-1940) sanatçı kimliğinin çeşitliğini ortaya çıkardığı gibi, sanatındaki sıçramaları ve yankılarını da burada toplamıştır. Kendi düşleri ile yaratmak istediği fotoğraf sanatının ilk adımlarını Paris'te geçirdiği ilk senelerde atmıştır. Man Ray artık düşünün peşinden koşarak fotoğraf sanatına gerçeküstücü (surrealist) etkiler kazandırmayı hedefliyordu.

⁴⁷ Marina Vanci-Perahim, **Man Ray**, 61.

5.2. 1920’li ve 1930’lu Yıllarda Man Ray ve Fotoğraf

19. yüzyılda bilimde ve teknolojik alandaki yeniliklerin fotoğraf ve sinemayı geleneksel sanat dallarının yanına eklemesi konusundan önceki bölümlerde bahsedilmişti. 20. yüzyıla gelindiğinde fotoğraf, bilimin, sosyal olayların ve anıların belgeleyicisi olmuştur. Man Ray’in fotoğrafa başladığı yıllarda adeta dünya bir uçtan öbür uca fotoğraflanmıştı.

Avrupa ve Amerika’daki bir çok fotoğraf sanatçısının, iki dünya savaşı arasındaki dönemde fotoğrafı nesnelerin ve çevrenin o anki durumunu yansıtan bir aracı olarak kullandıkları görülür. Oysa, Man Ray nesnelerin niteliklerini yansıtmakla hiç ilgilenmemiş, fotoğrafı betimleyici bir araç olarak görmemiştir. Man Ray’in fotoğrafla olan ilişkisi adeta şiirsel bir boyuttadır. Konstrüktif (yapısalıcı) bir dünyanın aynen yansıtılması yerine, ışık ve gölge arasında gidip gelen, kendi iç dünyasının izlerini taşıyan, kendine has bir dünyanın izini bulmanın peşindeydi.

Bu sıralarda farklı yorumların peşinde koşan çağdaşları da vardı. 1917 yılında Stieglitz, 291’de bir sergi daha düzenledi; Amerikalı fotoğrafçı Paul Strand, Stieglitz’in desteğini alarak yürütmekte olduğu sanat çalışmalarına, soyutlamanın uç noktalarında dolaştığı kompozisyonlarıyla, 291’deki sergisiyle bir yenisini daha ekliyordu. Aynı dönemlerde bu gibi deneysel çalışmalar Amerika’da olduğu gibi, Londra’da da ilgi topluyor, hatta daha da ileri örneklerle ev sahipliği yapıyordu. Amerikalı fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn ‘vortograf’ adını verdiği soyut çalışmalar ortaya koyuyordu. Bu iki Amerikalı fotoğrafçının arasında temel bir fark bulunuyordu: Strand çalışmalarını gerçekliğe dayandırırken, Coburn ise çalışmalarını, bildik dünyaya ait tüm göndermelerden arındırarak ortaya koyuyordu.

“19. yüzyıl fotoğrafçılığı görünürdeki her şeyi kapsayan bir deney olmuştu: fotoğraf makinesi her konudan anlayan gerçekliğin nihai hakemi gibiydi. Ancak, Man Ray fotoğrafçının duyarsız bir yabancı olduğu konusundaki bu eski düşünceyi reddetti ve fotoğraf makinesinin en sıradan zevkine, yani her şeyin (uzaktaki tüm detayların, dünyanın tüm geçici ışıkları ve gölgelerinin) fotoğrafını çekme

yeteneğine karşı çıkararak, şunu söyledi: ‘Ben doğayı değil, hayal dünyamı fotoğraflıyorum.’⁴⁸

Man Ray, fotoğrafçılığa resim yoluyla başladı, resim altyapısından yola çıkarak, fotoğrafın mevcut olanı betimlemenin ötesine taşıyabilmenin yollarını arıyordu. Sürekli yeni anlatımlar, bu anlatımları resmedebileceği teknikler ya da keşfettiği yeni teknikleri kullanabileceği yeni anlatımlar bulmaya çalıştı. Bu arayış onu diğer fotoğrafçılardan ayıran bir nitelik olmasının yanı sıra onun bu alandaki başarısında da anahtar rol üstlendi.

“Onun bu başarısını gerçekten tetikleyen 1921’in sonları ve 1922’nin başlarında keşfettiği rayografi oldu. Paris halkının gözünde yaratıcı fotoğrafçılığı geliştiren ve en saf haliyle onu fotoğrafçılığın da üzerine çıkaran efektler üreterek Man Ray fotografik manipulasyonda adeta bir şampiyon oldu. Modern teknoloji yoluyla” ‘Modern Man’ olarak adlandırılan çağın insanını geliştirmek isteyen zamanın diğer fotoğrafçıların karşısında duran Man Ray, bir şeyler için ‘doktorluk yapmadan’ fotoğrafçılığı herhangi bir araç gibi kullanarak resimleri yeniden çerçeveledi, ters çevirdi, üzerlerinde rötuşlar yaptı, negatiflerini çıkardı ve hatta makinesiz de olsa fotoğraflar çekti. Kısaca, Man Ray gerçeküstücü fotoğrafçılığı yaratmış oldu.”⁴⁹

Man Ray, karanlık odada filmleri banyo ederken, on dokuzuncu yüzyılın makine kullanmadan görüntüyü kaydetme yöntemi olan fotogram tekniğiyle karşılaştı. Fotogram olarak bilinen, daha sonra da Man Ray’in rayograf olarak adlandıracağı bu uygulama, nesnelere doğrudan ışığa duyarlı fotoğraf kağıdı üzerine yerleştirildikten sonra, belirli bir süre ışığa maruz bırakılması esasına dayanan basit bir süreçtir.

Man Ray, nesnelere ışığa duyarlı fotoğraf kağıdının üstüne yerleştirip, ışığa tutarak, saydam ya da yarısaydam nesnelere kağıdın üzerine bıraktıkları lekelerini elde etti. Howard’a heyecanla, “Kendimi vicık vicık boyanın aracılığından kurtardım,

⁴⁸ Aperture Masters of Photography, 5-6.

⁴⁹ Emmanuelle de l’Ecotais-Katherine Ware- Manfred Heiting, **Man Ray**, 153.

artık ışığın kendisiyle çalışıyorum,” diye yazmıştı. Negatif olmadan yapılan bu fotoğraflar, tablo veya çizimler gibi eşi olmayan, tek kopya görüntülerdi. (Resim 5.2.1 - 5.2.2)



Resim 5.2.1 Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1930.



Resim 5.2.2. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1922.

“Man Ray bu tekniğin yeniden keşfini kendine mal ederek, bu baskılara daha sonra "rayogramlar" adını verdi. Başka sanatçılar, özellikle Christian Schad ve Laszlo Moholy-Nagy de bu teknikle çalışmış olsa da, Man Ray gerçek öncünün kendisi olduğunu düşünüyordu.”⁵⁰

Man Ray teknikten çok, sonuçla ilgileniyordu. Bu düşüncesine sıkı sıkıya bağlılığı nedeniyle yaratıcılık sürecinde kullandığı teknikleri kendine saklamak niyetindeydi. Bu nedenle fotogramı bir raslantı sonucu mu keşfettiği, yoksa var olduğundan haberdar olduğu bir tekniği yeniden mi yorumladığı kesin olarak bilinmemektedir.

“Rayogramlar 1922'nin ilk yarısında Man Ray'i bütünüyle meşgul etti. Çalışma Tzara'yı öyle heveslendirmişti ki, ikisi birlikte o yılın Kasım ayında Man Ray'in on iki resminden ve şairin yazdığı bir girişten oluşan *Champs délicieux* (Latif Alanlar) adlı sınırlı sayıda basılan dosyayı oluşturdular. Ancak şu işe bakın ki, Man Ray rayogramların 'eşsizliğini' onları derleme için çoğaltarak ihlal etmek zorunda

⁵⁰ A.g.k, 86.

kaldı, gerçi ona göre çoğaltılmış kopya her zaman özgün eser kadar, hatta ondan bile iyi olurdu. Bu müthiş resimler çeşitli editörlerin hayal gücüne hitap etmiş ve *Vanity Fair* Kasım 1922’de çıkan sayısında rayogramlar üzerine tam sayfa inceleme yayınlamıştı. Man Ray’in fotoğraf ve rayogramları o yıl ana akımın daha dışındaki *Aventure, Der Sturm, Broom* gibi mecralarda da yayınlandı.”⁵¹

Fotogram tekniğini kullanan diğer bir sanatçı olan Christian Schad, Zürih Dada grubundandı. Schad çalışmalarını plaka formundaki nesnelere oluştururken, Man Ray’in, üçboyutlu, saydam ya da yarı saydam nesnelere tercih ediyor oluşudur. Bu sayede Man Ray, plaka formundaki nesnelere elde edilebilecek, tek ton içeren geometrik şekillerin bir araya gelmesinden çok daha farklı sonuçlar elde edebiliyordu. Üçboyutlu nesnelere, kağıt üzerinde bıraktığı gölgeler, saydam nesnelere kırılma ve yansımaları sayesinde çok geniş tonları ve görsel etkileri çalışmalarında uygulayabiliyordu. (Resim 5.2.3 - 5.2.4)



Resim 5.2.3. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1927.



Resim 5.2.4. Man Ray, Rayograf (Rayograph), 1922.

“Man Ray’in yakın arkadaşlarından birinin koleksiyonunda Christian Schad’ın fotoğraflarının bulunması, Ray’in bu tekniği, onun açıkladığı gibi, şans eseri ‘keşfetmediğini’, ama yeni bir ifade biçimi oluşturmak için Schad’ın araştırmasından yararlandığını bize düşündürülebilir.”⁵²

⁵¹ A.g.k, 86-87.

⁵² Emmanuelle de l’Ecotais-Katherine Ware- Manfred Heiting, **Man Ray**,154.

Man Ray, fotoğraf alanında yaptığı çalışmalarda izlediği tavrı Rayograf uygulamalarında da devam ettirdi. Bu çalışmalarda hedeflediği amaç nesnelere farklı bir görünüş vermektir; duyarlı fotografik kağıt üzerine koyduğu nesnelere bildik, tanıdık nesnelere olsa da, ortaya çıkan eserde bilindik nesnelere, bilinmeyene uzanan yabancı bir dünyaya dönüşüyordu.

Sanat akımlarıyla yakın ilişkiler içinde olmasına rağmen, Man Ray hiçbir zaman kendisini bir 'Dadaist' olarak görmemiş, sanat akımına ait bir topluluğa üye olduğunu ileri sürmemiştir. Rayogramları birer Dada eseri olarak ortaya çıkmıştır. Hatta bu eserler, Tristan Tzara tarafından en hakiki Dada yapıtları olarak tanımlanmış olsa da, daha sonraları André Breton tarafından Gerçeküstücülüğün öncüsü olarak da gösterilmiştir. Sanatçının özellikle fotoğraf çalışmalarını çok beğenen Breton, 1924'te yayımlanan 'Gerçeküstücülük Manifestosu' adlı yapıtında, Man Ray'in de yer aldığı birkaç görsel sanatçıya da atıfta bulunmuştu. Bu çalışma Breton, Dada hareketinden ve Sigmund Freud'un teorilerinden faydalanarak insan rüyalarının daha sistemli bir incelemesi üzerine bazı incelemeler sundu.

“Andre Breton'a göre 'Man Ray'in dehşet verici birleştirmeleri ve rayogramları resimlerini sıradan gerçeklik alanından çıkarıp ona zihnin peyzajlarını yaratma imkanı sağlıyor ve gerçeküstücülerin 'otomatik yazım'ını çağırıyor. Bu yeniliklerle, Man Ray Breton'un gözünde gerçeküstücülüğün öncüsü olmaya hak kazanmıştı.”⁵³

Rayograflar çoğunlukla ilk gerçeküstü fotografik yapıtlar olarak adlandırılmış olsalar da, tarihsel olarak bakıldığında, gerçeküstücülük 1924 yılında ortaya çıkan bir sanat akımı olduğuna göre, rayografların gerçeküstücü yapıtlar olmadığı ortadadır. En azından başlangıçta bu ikisi arasında bir bağ yoktur. Rayograflar Dada ruhu taşıyan yapıtlardır. Man Ray, tinselciliğe neredeyse hiç ilgi duymayarak, gerçeküstücü anlayışla örtüşmeyen bir düşünceyi benimsemiş olsa da, kısmen bu tür uygulamalardan dolayı gerçeküstücü bir fotoğrafçı olarak kabul edildi. Man Ray'in

⁵³ A.g.k, 87.

ışığa duyarlı kağıdı ve ışığı kullanarak oluşturduğu bu yeni yaklaşım, pek çok bakımdan farklı bir anlatım tarzıydı. Yapılan şey gerçek nesnelere ışık altında bir çeşit kayıt olduğundan, özde soyut olmayan, görülebilir ve dokunulabilir olan bu eserler, Man Ray'in aracılığıyla bir hayal dünyasına uzanan yeni bir yoldu. Kendi fotoğraf sanatının gelişmesinde gerçeküstücülüğün bir etkisi olmamakla birlikte, gerçeküstücü hareket fotoğraf alanında gelişirken Man Ray'in çalışmalarından yeterince beslendi.

Üstelik, Dada hareketinin içinde yer alırken, Man Ray aslında nesnelere ait şiirsel bir bakış açısı geliştiriyordu ki bu da gerçeküstücülüğün en çok işlediği konulardan biri olmuştur.

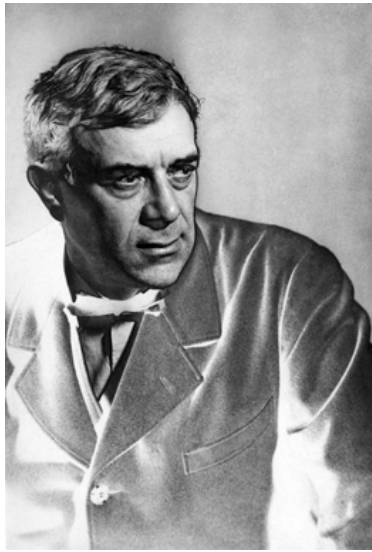
Man Ray kamerasız görüntü kaydetme tekniklerinde olduğu kadar, karanlık oda tekniklerindeki uygulamalarıyla da dikkat çekmiştir. Kendini ifade etme aracı olarak gördüğü fotoğrafın, bilinen tüm imkanlarını araştırması, denemesi, ihtiyaç duyduğunda da yeni çözümler üreterek sonuca ulaşma çabası, onun karakterinin bir parçasıdır. Man Ray'in sıklıkla kullandığı karanlık oda tekniklerinden biri olan solarizasyon konusundaki çalışmaları pek çok açıdan dikkat çekicidir. Bu tekniği portre, nü ve moda fotoğrafları gibi değişik alanlarda uyguladıysa da, portre fotoğrafçılığındaki çalışmaları özel bir yere sahiptir.

Man Ray'in bu tekniği keşfinin tamamen raslantıya dayalı olduğu yönünde yaygın bir kanı vardır. Genel geçer kanıya göre fareden korkan yardımcısı Lee Miller, kazara ışığı açınca banyo küvetinde beklemekte olan baskılarda oluşan değişim dikkatini çekmiş, bunun üzerine bu konu üzerinde çalışmalara başlamıştır. 19. yüzyıldan bu yana bilinen bir teknik olan solarizasyon, negatifin ya da kağıdın banyo sırasında kısa bir an için ışığa maruz bırakılması ve banyo işlemlerine devam edilmesi gibi basit bir esasa dayanır. Işığa maruz kalan negatif ya da baskı, solarizasyon diye bilinen Sabbatier etkisini yaratır (1963'te bu tekniği anlatan Armand Sabbatier'e ithafen, Sabbatier etkisi olarak da anılır). Solarizasyondan geçmiş fotoğrafların başlıca özelliği, görüntülerde ara tonların yok olarak, kenarlarda

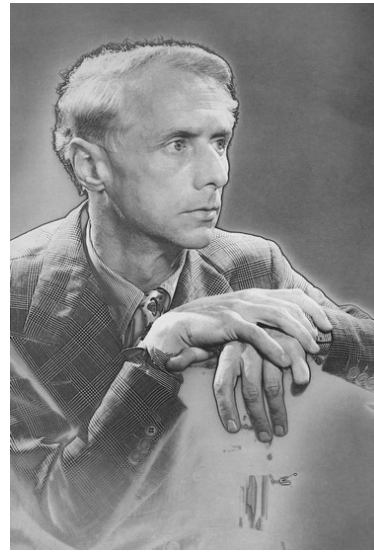
açık-koyu zıtlıklarının artmasıdır. Böylece uygulandığı yerde hem negatif hem de pozitif görünüm oluşur.

Man Ray genellikle solarizasyon uygulamalarında negatif kullanmayı tercih etmişti. Solarizasyon bazı güçlükler barındırıyor olsa da, özellikle portre çalışmalarında sık kullandığı bir teknik haline gelmiştir. Görüntülerde ara tonların yok olarak, kenarlarda açık-koyu zıtlıklarının artması, bunun sonucunda da nesnelere etrafında bir ışık halesinin oluşması bu tekniğin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu işlemde geçen figürler gümüş renginde silüetlere dönüşür. İşte bu karakteristik, solarizasyon uygulamalarının özel bir ilgi odağı olmasına yol açarken, Man Ray'in de bu alanda özel bir konuma gelmesini sağlıyordu.

“Man Ray solarizasyon sayesinde, fotoğrafik portreciliği yaratıcı sanat seviyesine yükseltmiştir. Bu teknik çarpıcı bir etki elde etmesine imkan veriyordu. Man Ray'in günün en önemli sanatçıları fotoğrafı yapıp, ardından da solarize işlemine tabi tuttuğu çalışmalarındaki bazı görüntüler, insanın iç enerjisinin yaydığı ışımın (aura) kanıtı gibiydi, bu sanatçıların özel bir ruha sahip dehalar olduğu fikrini de güçlendiren bir etki yaratıyordu. Tabiat üstü bilimlere göre, bu ışımalar sadece bu yetenekle ödüllendirilmiş seçilmiş kişiler tarafından görülebilirdi.”⁵⁴ (Resim 5.2.5 - 5.2.6).



Resim 5.2.5. Man Ray, Max Ernst, 1935.



Resim 5.2.6. Man Ray, Georges Braque, 1933.

⁵⁴ Alain Sayag-Emmanuelle de l'Ecotais, **Photography and Its Double**, 125.

Fotoğrafçılık artık sadece insanların gördüğünü gösteren doğrudan bir belge değildi, görüneni tasvir etmenin yanında bireyin kişiliğini de somutlaştırarak daha da öteye gidiyordu. Man Ray'in kübist resim ve heykel sanatındaki yaygın figür anlayışıyla, solarizasyon arasında fotografik bir benzerlik kurarak, kendine özgü bir biçimde yorumladığı fotoğrafik portreciliği adeta sihirli bir sanata dönüştürdü. Man Ray'in fotogram ve solarizasyon çalışmalarının bu başarısı öylesine güçlüydü ki, kısa zamanda Fransa'nın dışına tüm Avrupa'yı sardı.

1920'lerin bütün avant-garde (öncü) fotoğrafçıları, o zamana dek amatörlüğün işareti olan doğrudan, tesadüflerden sakınmayan ve onu yadsımayan bir yaklaşım ortaya koydular. Ne Moholy-Nagy, Rodchenko, Kertész, ne de Man Ray; ne fotoğraf ve karanlık oda tekniği dersleri almış, ne de yapay aydınlatma tekniklerini üzerinde çalışmışlardı. İçgüdüsel davranarak, berrak bir zihinle hareket ediyor, çoğu zaman profesyonel hatalar olarak kabul edilebilecek şeyleri denemekten de kaçınıyorlardı. Alışılmışın dışında farklı kadraj denemeleri, çeşitli görsel oyunlardan faydalanmak, abartılmış fiziksel şekiller, üst üste geçmiş imgeler, hareketin bulanıklığı, üst üste çekim / pozlanma gibi çeşitli teknikleri özgürce ve kimi zaman da oldukça cüretkar şekilde kullanıyor, bilinen sınırları zorluyorlardı.

Man Ray'in tüm bu teknikleri kullanarak çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiş olması şaşırtıcı değildir. Sınırları sevmeyen, sınıflandırılmayı istemeyen bir sanatçı için, var olan tüm olanakların araştırılması, özgür bir kişiliğin doğal sonucu olarak, kaçınılmaz şekilde, adeta kendiliğinden gerçekleşecektir. Man Ray, kendi düş dünyasının yolcusudur ve her yeni tecrübe, bu yolculukta kendisi için yepyeni heyecanların, keşiflerin vazgeçilmez kaynağıdır.

'La Violin d'Ingres' (Ingres'in Kemani) adlı yapıtı, belki de Man Ray'in en çok tanınan ve üzerinde en çok konuşulan yapıtlarından biridir. İlk kez *Littérature* (No:13, Haziran 1924) adlı dergide yayınlanan bu fotoğrafta, modeli Kiki'nin türbanıyla oturarak verdiği poz, duruşu, vücut kıvrımları Jean-Auguste-Dominique Ingres'in *Baigneuse de Valpinçon* (Valpinçon'un Banyosu) adlı resmini hatırlatır. (Resim 5.2.7 - 5.2.8)



Resim 5.2.7. Man Ray, 'La Violin d'Ingres'
(Ingres'in Kemanı), 1924.



Resim 5.2.8. Ingres, 'Baigneuse de Valpinçon'
(Valpinçon'un Banyosu), 1808.

Paris'te tanıştığı Kiki de Montparnasse (asıl adıyla Alice Prin) açık saçık şarkılar söyleyen bir şarkıcıydı. Bir süre sonra, Kiki onun sevgilisi ve en gözde modeli olmuştu. Kiki, başta 'La Violin d'Ingres' (Ingres'in Kemanı) adlı yapıt olmak üzere, en çok tanınan fotoğraflarına modellik etmiştir.

"... Picasso ve Braque'ın sık sık kullandığı konular olarak kemanın veya gitarın biraz mizahi bir bakış açısıyla yeniden canlanmasıdır. Ingres'nin pek çok yapıtında uç noktalarda görülen erotik zarafet, onun gerçek zevkinin aslında kadınlar olduğuna işaret etmektedir. Man Ray iki ses deliğini ekleyerek bu sonucu oldukça açık hale getirmiş ve eser bir başyapıt haline gelmiştir.

Bu çalışmanın, keman çalışması ve ressamlığı ile ün kazanmış olan Ingres'e göndermede bulunarak 'Ingres'in Kemanı' olarak adlandırılmasının 'tutkuyla yapılan bir hobi'ye de atıfta bulunma amacını taşıdığı söylenebilir."⁵⁵

Kiki'nin kendisine modellik ettiği bir diğer önemli fotoğrafı, 'Noire et Blanche' (Siyah ve Beyaz) adlı çalışmasıdır. Kiki bu portresinde, kendisine eşlik eden bir Afrika maskesiyle fotoğraflanmıştır. Man Ray bu kompozisyonun, dikey kadrajlı denemelerinde yer aldığı, birden fazla yorumunu yapmıştır. Ancak, bunların arasında

⁵⁵ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 7.

yatay kadrajlı olanı, kompozisyondaki kurgu ve duru ifadesiyle öne çıkılmaktadır. (Resim 5.2.8 - 5.2.9)



Resim 5.2.8. Man Ray, 'Noire et Blanche'
(Siyah ve Beyaz), 1926.



Resim 5.2.9. Man Ray, 'Noire et Blanche'
(Siyah ve Beyaz), 1926.

Man Ray hemen her alanda olduğu gibi, nü alanında da dikkat çekici çalışmalar ortaya koymuştur. Cansız nesnelere fotoğraflarken bile kendinden bir şeyler katmanın peşinden koşan, çektiği portrelerde öznesinin ruhunun derinliklerine inmeye çalışan, daha da önemlisi, bu yöndeki başarılarının tüm sanat çevrelerince kabul gördüğü bir sanatçı olan Man Ray'in, nü alanında da kendine has yaklaşımlarla, insan bedenini bir fotoğraf nesnesi olarak yorumlamanın ötesine geçeceğini ummak, doğal bir beklenti olacaktır. (Resim 5.2.10 - 5.2.11)



Resim 5.2.10. Man Ray, 'Kiki de Montparnasse', 1922.



Resim 5.2.11, Man Ray, 'İsimsiz', 1935.

Man Ray bir söyleşisinde kadın cinselliği üzerine şu yorumları yapar: “Bütün yasaklamalara ve kamufllajlara rağmen, gizlemek amaçlı ya da vücudunun müstehcenliği bakımından olsun, çoğu ırk farkında olmayarak ve şans eseri kadın kafasını ya da kafasının bir bölümünü çıplak bıraktı. Bir peçenin içinden sadece gözlerin dışarıyı gözetlemesine izin verilmiş olsa da, bizim toplumumuz ahlak kurallarını ihlal etmiştir, yıllar boyunca şairlerimizin şükran borçlu olduğu bir umursamazlık. Kadının gözlerinde onun cinsiyetini gören daha cesur şairler, kafa kısmının vücudunun diğer kalan kısmından daha fazla delik içerdiğini fark etti; şairsel, yani duygusal keşif için çok fazla arttırılmış davetiye. Birisi bir gözü öpebilir ya da terbiyeyi aşmadan gözün ıslanmasını sağlayabilir. Kafanın bütününün ifşa edilmesiyle gerçek bir alem davet ediliyor. Doğal halinden midir ya da makyajın, mücevherlerin ve özenilerek yapılmış saç şekillerinin verdiği süsten midir bilinmez, ama hiçbir şey en hovarda spekülasyonlardan doğan hayalleri dizginleyemez.”⁵⁶

Man Ray’in yaptığı, imgelemlerle örülü göndermeler ve kendi iç dünyasının izlerini taşıyan bu yorumu, her alanda olduğu gibi kadın bedeni söz konusu olduğunda da, özgün bir kişiliğin izlerini yansıtmaktadır. Fotoğrafladığı sıradan nesnelere karşısında bile, onları sıradan bir nesne olmanın ötesine taşıma kaygısını taşıyan Man Ray’in, söz konusu bir kadına ait insan bedeni olduğunda, böylesi bir tavır içine girmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Yukarıda geçen söyleşide üzerinde durduğu temel uzuv kadının başıdır. Gerçekçi bir bakış açısıyla ele alındığında, genel kabulde, kadın vücudunun en erotik uzuvları için bir sıralama yapılırsa, başın bu sıralamada en üst sıralardan birini almayacağı muhakkaktır. Man Ray’in bu farklı yaklaşımının altında yatan temel nedenlerden biri, fotoğraflarında kişisel, duygusal ve insanın iç dünyasına yönelik izlerin peşinde olması olabilir. Bu açıdan bakıldığında insan başı tüm bilişsel, duyuşsal ve duygusal maneviyatın merkezini oluşturmaktadır. Sadece bu işlevi üstlenen organların toplandığı bir merkez olmasının ötesinde, bu duyuların karşılıklı iletişim ve ifadesinin de en etkin gerçekleştirildiği merkez de burasıdır. Belki de bu söyleşide Man Ray’in gözler üzerinde bu denli

⁵⁶ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 85.

durmasının da bir sebebi bu olabilir. Man Ray'ın kendine has bir yorumla ele aldığı nü çalışmalarında, kadın formunun hem estetik bir nesne hem de gizemi çözülemeyen bir varlık olarak yorumladığı da açıkça görülmektedir. (Resim 5.2.12 - 5.2.13)



Resim 5.2.12. Man Ray, 'La Priere',
(Dua), 1930.



Resim 5.2.13. Man Ray, 'Primat de la Matière Sur la Pensée',
(Maddenin Düşünce Üzerinde Önceliği), 1931.

“... İnsan bedeni, onun estetik projesinde esas araç haline geldi. Aynı bedeni, aynı modeli, hayatında büyük bir öneme sahip olmasıyla birlikte defalarca kullanma eğilimi vardı; Kiki de Montparnasse, Lee Miller (yardımcı çırağı), Nusch Éluard, Dora Maar veya Juliet gibi. Bu fotoğraflar, sanatçının, süjelerine karşı ardı arkası kesilmeyen libidinal kuşatmalarının inkar edilemez ve kendisinin de sahiplenmediği bir tanıklık ortaya koymaktadır, bunu bu mankenlerin idealize edilmiş ve erotizmle dolu tasvirlerinin sayısı da açıkça göstermektedir. Ne var ki, Man Ray, idealize edilmiş bir cinselliğin daha genel bir kullanımı için basit ve takıntısız bir seviyenin üzerinde kendisini yetiştirmiştir. Onun gerçeküstü ideoloji düşüncesi, ancak küçük sanata ulaşabilen gözetlemeciliğin izinden ustalıklı çıkışı ve fotoğraf makinasının gözü yoluyla pornografiyi doğuran sadomazoşist direktmesini engelleyişini kısmen açıklamaktadır. Man Ray, belki Breton'un devrimci sade parolasına bilinçli olarak sadık olabilir ki, buna göre her ne pahasına olursa olsun, ego ile libidoyu uzlaştırmak gerekiyordu. Ancak, kendisine sunulan cinsel ayırım gözetimden uzaklaşmak için Stieglitz ve Duchamp tarafından oluşturulan kendi sanatsal anlayışına daha çok başvurduğunu söylemek daha uygun olacaktır. Yıkıcı etkiler ortaya çıkarabilecek görüntüleri kullanarak, bazı

gerçeküstücülüğün temel ilkelerini evrenselleştirme başarısına ulaşır ve estetiğinin, o da olmazsa felsefesinin yayılmasına katkıda bulunmuştur.”⁵⁷

1921 yılında, farklı filmlerin üst üste basılması yöntemiyle oluşturduğu, ‘Tristan Tzara’ portresi adlı çalışması, diğer teknikleri ele alış biçimi açısından da dikkate değerdir. (Resim 5.2.14) Bu çalışmasında uygulayacağı yöntemin seçiminde, aynı negatif birden çok defa pozlamak yerine, birden fazla negatif kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 5.2.14. Man Ray, Tristan Tzara, 1921.

“Birden fazla negatifin üst üste konması yöntemi, tıpkı solarizasyon yönteminde olduğu gibi, sadece estetik kaygılar sebebiyle kullanılmamıştır. Rény Duval, bu tekniği şu şekilde tarif eder: ‘Superimposition zihinsel dünyada meydana gelir. Zihinsel dünyada olduğu gibi, fikirleri eşzamanlı olarak yansıtır. Zamanı devre dışı bırakır ve iki farklı elementin bir noktada birleşmesini sağlar – tek bir yüzeye, tek bir portrenin görüntülerini yansıtan, hafızanın bir oyunu gibi. Her birinin karakteristiğini yeniden yaratarak, iki farklı boyutu karıştırır. Müzikal bir akorun, görsel dünyaya aktarımıdır.’”⁵⁸

1935-38 yılları arasında yaptığı ‘Observatory Time - The Lovers’ (*Gözlem Zamanı - Aşıklar*) adındaki çalışması, Man Ray sanatının farklı yönlerini yansıtmıştır.

⁵⁷ Rosalind Krauss, Jane Livingston, **Explosante-Fixe, Photographie&Surréalisme**, 123.

⁵⁸ Alain Sayag-Emmanuelle de l’Ecotais, **Photography and Its Double**, 121.

açısından çok özel bir yere sahiptir. Tamamlanması iki sene sürmüş ve tamamlandıktan sonra da uzun süre yatak odasında asılı durmuştur.

Bu çalışmayla bu kadar ilgilenmesi, eser ve kendi kişiliği arasında bir takım özel bağların olduğunu göstermektedir. Bir söyleşisinde şöyle demektedir: “Dudaklar teması Kiki’den bir hatıra: ‘Bir keresinde, müstakbel modellerle yapılacak önemli bir akşam yemeği için giyindim. Kol düğmelerimi gömleğime takmamda yardım etti, ve akşam yemeği için giydiğim kıyafetler içindeki görüntümü takdir etti, eve çok geç gelmememi söyleyerek kollarını boynuma sardı ve nazikçe öptü beni. Akşam yemeği en şık lokantalardan birindeydi ve sonrasında da bir gece kulübüne gittik. Ev sahibinin karısına dans teklifinde bulundum; önce lavaboya gitmemi ve kılığımı düzeltmemi istedi. Şaşkın bir ifadeyle baktım ona; papyonumu yokladım, paltomu çıkardım, hepsi düzgün görünüyordu. Lavaboda aynaya baktığım zaman, yakamda bir çift kırmızı güzel dudağın kusursuz izi vardı.”⁵⁹

Yatak odasının duvarında asılı haliyle, değişik kompozisyonlar içinde fotoğrafladığı bu tabloyu, mümkün olduğunca meşhur etmek istiyordu. Bu kompozisyonlarda çıplak figür, kendi yaptığı bir satranç masası, kendi portresi gibi değişik nesnelere kullanarak, pek çok çeşitleme yarattı. Daha önce siyah beyaz fotoğrafını çekip, büyüttüğü, ardından da tuvale aktardığı dudaklar (Bkz. Resim 5.1.21), bu sefer bambaşka bir yorumla ele alınarak, yeniden fotoğrafa dönüşüyordu. (Resim 5.2.15)



Resim 5.2.15. ‘Observatory Time - The Lovers’ (Gözlem Zamanı - Aşıklar), 1934.

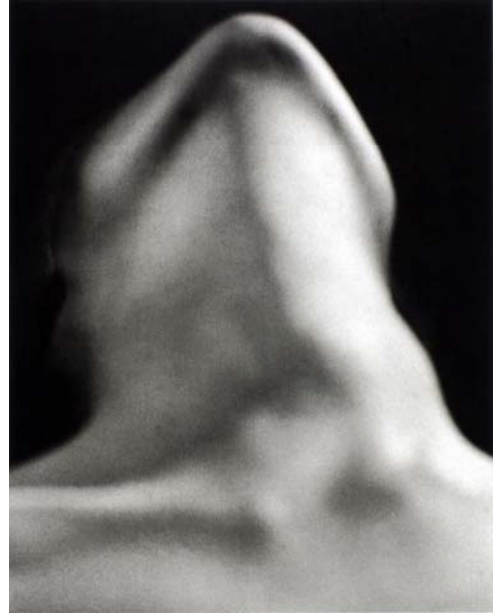
⁵⁹ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**,42.

“Kendi doğasının sınırları içerisinde hiçbir yapaylığa meydan vermeden, iletişim kurmayı öznesinin kendisine bırakan gerçeküstücü fotoğrafçılığın, gerçek dünyadan, kendi kendisini sorgulayan bir dünyaya geçme anlayışı, görelî olarak basit resimlerde çok daha güçlü olmuştur.”⁶⁰

Man Ray’in sadece ışığı kullanarak öznesini fotoğrafladığı çalışmaları, sadece bu iki unsurun birlikteliğinin etkin kullanımı açısından örnek teşkil eder niteliktedir. Böylesine yalın çalışmalarında bile, Man Ray’in kullandığı araçları birbirine hizmet eden, bir bütün olarak ele alabilmiş olması da dikkat çekicidir. Kimi çalışmalarında özne ya da ışıktan hangisinin diğerini ifade etmek için bir araç olarak kullanıldığı neredeyse belirsizdir. Bu adeta Man Ray’in birbiri içine geçen kavramları kullanmaya olan özel ilgisinin, bir başka türdeki yansımasıdır. 1929 senesinde Lee Miller’in başının yandan fotoğrafladığı (Resim 5.2.16) ve 1930 senesinde ‘Anatomies’ (Anatomiler) olarak adlandırdığı çalışmalar (Resim 5.2.17), bu yaklaşımına örnek verilebilecek türden eserlerdir.



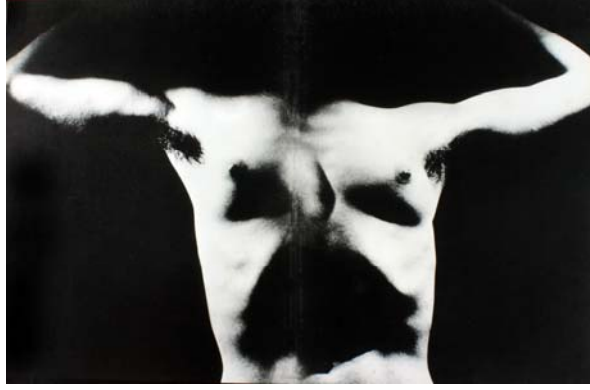
Resim 5.2.16. Man Ray, Lee Miller, 1929.



Resim 5.2.17. Man Ray, ‘Anatomies’, 1930.

⁶⁰ Rosalind Krauss, Jane Livingston, **Explosante-Fixe, Photographie&Surréalisme**, 133.

1935 tarihli ‘Le Minotaure’* adlı çalışması, ışığın ve öznenin birbiriyle harmanlanarak, ortak bir amaca hizmet etmek üzere birlikte kullandığı bir yaklaşım içermektedir. Bir yandan ışık elde edilmek istenen etkiye ulaşmak için konumlandırılırken, özne de duruşuyla bu hedefe hizmet etmektedir. Her iki unsur birbirini destekler kullanımı, öznenin gerçek biçiminden uzaklaşarak, bir boğa kafasını andırır bir görünüme bürünmesini sağlamaktadır. (Resim 5.2.18)



Resim 5.2.18. Man Ray, ‘Le Minotaure’, 1935.

1930 tarihli ‘Larmes’ (Gözyaşları) adlı çalışmasında Fransız bir dansçı kadını, herhangi bir duyguyu ifade etmeyen yapay gözyaşlarından oluşan makyajıyla fotoğraflar. (Resim 5.2.19) İnsan oğlunun en çaresiz olduğu duygulardan birini, değersiz cam parçalarıyla tasviri kendisinden görmeye alışık olduğumuz ikilem ve mecazların bir başka örneğini teşkil eder.



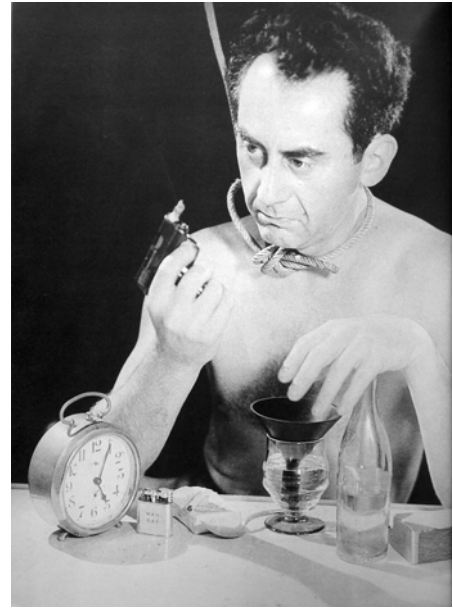
Resim 5.2.19. Man Ray, ‘Larmes’ (Gözyaşları), 1930.

* Le Minotaure: Yunan Mitolojisinde, yarı insan yarı boğa karışımı bir yaratık.

Bu mecazi yaklaşımlar sanatçının oto-portrelerinde de kendini göstermekten geri kalmaz. Duchamp ile birlikte yaptıkları bir öteki benlik (alter-ego) yaratma çalışması olan Rose Sélavy'nin (Bkz. Resim 5.10.) devamı sayılabilecek fikirleri kendi üzerinde de uygulamaya başlar. Kendine hayali karakterler tasvir ederek, onların kılığına girer ve bu şekilde kendi bedeninde misafir olan bu düşsel karakterleri, kendi bedenindeki o an içinde hapseder. (Resim 5.2.20 - 5.2.21)



Resim 5.2.20. Man Ray, Oto-portre.



Resim 5.2.21. Man Ray, Oto-portre.

Bu örnekler Man Ray'in fotoğraflarında kullandığı tüm unsurları bir anlatım aracına çevirme peşindeki macerasına bağlılığını göstermektedir. Gerek fotoğraflarında kullandığı nesne ve özneler ile gerekse kullandığı ışık ve teknikler arasında bir bağ kurarak, onları ulaşmak istediği hedefe varma yolunda birbirleriyle harmanlayarak bütüne ulaşır. Teknik her ne kadar onun için amaca ulaşma yolunda bir araç ise de, fotoğraflarında amaç, araç, nesne veya özne birbirinden ayrılmaz bir bütün haline gelir.

5.3. Üçüncü Boyutta Biçim Arayışları ve Özgürlük Düşüncesi

Man Ray'in tüm yaşamı boyunca ulaşmak istediği yalnızca iki hedefi vardı: özgürlük ve zevk. Kendisi için adeta bir sığınak, bir kalkan görevini üstelen bu iki olguya, hayatının her yönünde sahip çıkmayı ilke edindi. Sanatçı kişiliğinin de bir parçası olan bu iki hedefi yaşamın sıradan ve rutin yönleri karşısında hem korudu, hem de onlarla kendi benliğini korudu. Bu karakterinin izlerini işlerine yansıtması da, adeta tabiatın bir gereğiymiş gibi kendilinden ortaya çıkan, onun yeni arayışlara, yeni fikirlere ulaşmasını sağlayan, en önemli itici gücü oluşturmaktaydı. Özgürlük peşindeki zihni, yeni olanın, bilinmeyenin peşinden gitmesine sebep olurken, bu keşiflerle hem özgürlüğünün hem de buna varmanın zevkini tadıyordu.

Bu onun için hem bir kişilik meselesi hem de hayat içindeki varlığını ortaya koyabilme mücadelesiydi. Doğal olarak sanat çalışmalarının yanı sıra, özel yaşantısı da bu hedefler üzerine kurulmuştu. Zaten Man Ray, sanatını yapan değil, adeta onunla yaşayan, nefes alan bir hayat sürüyordu.

Man Ray bir keresinde “Sanat, yalnızca ilham biçimleri ve uygulama yolları açısından değişkenlik gösterir. Meraklılık ve özgürlük anlayışına bağlı olarak, bu değişiklikler aynı kişi içinde de olabilir.”⁶¹ demiştir. Bu şekilde bir sanat yapıtını oluşturmak için keşfedilecek olan değişik uygulama yollarının ne denli önemli olduğunu, bunun kişideki merak ve özgürlük anlayışıyla da doğrudan ilişkili olduğunu belirtir. Bu açıdan bakıldığında, farklı ilham kaynaklarından beslenebilmenin ve değişik uygulama yöntemlerinin keşfedilmesinin de kendisi için ne denli önemli olduğunu vurgular. Ne de olsa, merak ve özgürlük birbirinden ayrı düşünülemeyecek şeylerdir. Merak olmayınca, özgürlüğün de bir kıymeti kalmaz. İnsanı bir yerden, ötekine gitmeye, yeniyi keşfetmeye iten şey merak duygusudur, özgürlükse insanın bunu dilediği zaman dilediği şekilde yapabilmesini sağlar.

⁶¹ Emmanuelle de l'Écotais-Katherine Ware- Manfred Heiting, **Man Ray**, 52.

Ancak Man Ray için asıl mesele sanatın kendisidir, ona ulaşmak için kullanılacak yeni yolların keşfiyse, sanatla kendini ifade edebilmenin yeni kapılarını açan birer heyecan ve macera kaynağıdır. “Bu bakımdan Man Ray ve Duchamp şu noktada örtüşür: Asıl önemli olan bir fikri ifade etme biçimidir, bunu gerçekleştirmek için kullanılan teknik hedef değil, ancak hedefe ulaşmak için kullanılan bir araçtır. Duchamp yazısında bunu şu şekilde belirtmiştir: “Benim amacım, dışarıya dönmekten çok içeriye yönelmektir. Bu çerçevede düşünüldüğünde, bir sanatçının söylemek istediklerini ifade etmek için her türlü eski şeyi (...) kullanabileceğine karar verdim.”⁶²

Man Ray sanat yolculuğunda fotoğraf ve resim alanlarının dışına çıkarak, nesnelere dünyasıyla da yakından ilgilenmiştir. Tıpkı fotoğraflarında ve resimlerinde izlediği yaklaşım, üç boyutlu nesnelere olan sanatsal ilişkisinde de varlığını sürdürür. Man Ray’in üç boyutlu nesnelere gene bizi şaşırtan şekiller ve anlatımlarla karşımıza çıkar. Onun üç boyutlu nesnelere kurduğu dünya, her nesnenin izleyeni şaşırtan bir şekilde ortaya çıktığı, alışılmı şı kabul etmeyen, çok boyutlu bir dünyadır. Tıpkı resim ve fotoğraflarında olduğu gibi, isimlere yüklediği ikilem ve mecazlar burada da karşımıza çıkar.

1916 yılında Daniel Galleri’sinde ikinci sergisini gerçekleştirir ve ilk montaj çalışması olan, ‘Oto-Portre’yi burada sergiler. Siyaha boyanmış zemin üzerine iki adet kapı zili yerleştirmiş, imza olarak da elinin baskısını kullanmıştır. İzleyenlerin aktif bir rol oynamasını amaçladığı bu çalışmada hedefine de varmıştır. Galeriyi ziyarete gelenlerin pek çoğu eserin yanına geldiğinde zile basmış, fakat zilin çalmadığını görünce de hayal kırıklığına uğramışlardır. Eserin tam ortasına yerleştirdiği elbaskısıyla da sanatçının imzasının önemi ile dalga geçmek istemiştir. (Resim 5.3.1)

⁶² Marcel Duchamp, James Johnson Sweeney ile Röportaj, Michel Sanoillet’nin alıntısı, Duchamp de signe, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1975, 171.



Resim 5.3.1. Man Ray, 'Self Portrait' (Oto - portre), 1916.

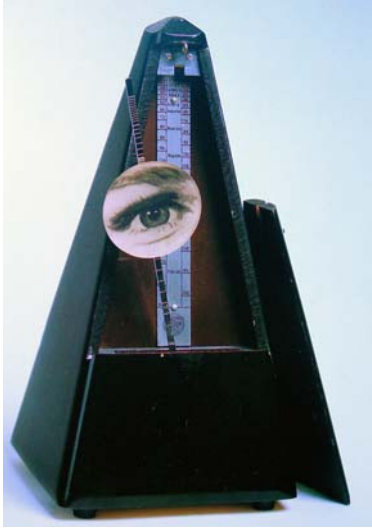
Man Ray'in bu dönemdeki yeniliklerinden biri de hazır nesnelere bir araya getirilerek hazırladığı çeşitlenmeleridir. Bunlardan biri içice geçerek bir düğüm oluşturan elbise askılarından oluşan 'Obstruction' (Tıkanıklık) adını verdiği ve 1920 tarihli eserdir. (Resim 5.3.2)



Resim 5.3.2. Man Ray, 'Obstruction' (Tıkanıklık), 1920.

Man Ray, 'Object to be Destroyed' (Yok Edilmesi Gereken Nesne) isimli çalışmasında bir metronomun sarkacı üzerine Lee Miller'in gözünün yer aldığı fotoğrafı yerleştirilerek, fotoğraf ile hazır nesneyi beraber kullanmıştır. (Resim 5.3.3)

Nesneler üzerindeki arayışlarının bir diğeri sonucu olarak nesne-heykel çeşitlemeleri ortaya çıktı. 1919 yılında yaptığı 'Lampshade' (Abajur) adlı çalışma basit ama etkileyici görüntüsüyle de dikkat çekicidir. Temelde bir levhanın kendi içine kıvrılmasıyla oluşturulan bu form özgün estetik arayışı açısından da dikkat çekici bir çalışma olarak ortaya çıkıyordu. (Resim 5.3.4)



Resim 5.3.3. Man Ray, 'Object to be Destroyed'
(Yok Edilmesi Gereken Nesne), 1923.



Resim 5.3.4. Man Ray, 'Lampshade'
(Abajur), 1919.

Man Ray nesnelere çalışırken kendi zihnindeki estetik anlayışının izlerini sürüyor, zaman zaman geleneksel estetik kavramını sorgularken, zaman zaman da kendine has yeni estetik değerler ortaya koyuyordu. Kimi zaman estetik anlamda çekici olabilen ürünler ortaya koysa da, buna 'Lampshade' (Abajur) adlı çalışma örnek gösterilebilir, ulaşmak istediği amaç hiçbir zaman bu olmamıştır. Oluşturduğu nesnelere güzel ya da çirkin olarak değerlendirmek de mümkün değildir. Çünkü Man Ray'in bu çalışmalardaki hedefi anlatımda sadeliğe ulaşmak, anlamsal bir kurguya dayanan bir bütünlüğü ortaya koymaktır. Bu açıdan bakıldığında her bir çalışması, içinde düşünsel bir amaç içeren, kendine has bir güzelliğe sahiptir.

5.4. Cennete Sürgün: Man Ray Hollywood'da (1940-1951)

Man Ray Fransa'daki son yıllarında, yaklaşmakta olan savaş hakkındaki söylentilerin ve çevrede siyasal kargaşanın da etkisiyle, sevgilisi Ady ile Antibes'e yerleşti. Amerika'daki ailesi Fransa'yı terk ederek vatanına dönmesi gerektiği konusunda kendisini ikna etmeye çalışıyorlarsa da bunda başarılı olamıyorlardı. Ancak savaşın başlamasıyla değişen şartlar, sevgilisini ve yanında götürmesi imkansız olan sanat çalışmalarını ardında bırakarak, onu, Paris'te geçirdiği yirmi yılın ardından 1940 yılında Amerikaya dönmeye zorladı; başarılı meslek hayatını, şöhretini ve tüm dostlarını da geride bırakarak.

Gerek iklimi, gerekse film endüstrisinin merkezi konumunda olan, ona Paris'in canlı havasını anımsatan Hollywood, savaşı geçiştirmek için iyi bir yer olabilirdi. Çevre gezilerinde fotoğraf makinesini yanına alıyor, böylelikle bitki örtüsünün ve doğal güzelliklerin kendisine sunduğu olanakları değerlendirmeye çalışıyordu. Amerika'da geçirdiği kırklı yıllarda çektiği fotoğrafların pek çoğu bu türden gezilerde çekilen çalışmalardan oluşuyordu. 1940'larda Man Ray çeşitli nesnelere ilaveler yaparak onlara 'Sevdiğim Objeler' ismini veriyordu. 1940'ların ortalarıysa Man Ray için nispeten verimli geçmiştir; koleksiyonculara satılması için, çok sayıda oksit kaplı alüminyumdan satranç takımları üretmiştir.

Geçen yılların sanatçı kişiliğine kazandırdığı tecrübe ve olgunluğa karşın, bu ülkede geçirdiği zaman sıkıcı olmasa da, geride bıraktığı prestijinden yoksun ve ilham verici olmaktan da çok uzaktı. Fransa'da bıraktığı eserleri için derin bir kaygı duyuyordu, bu sebeple ilk resimlerinden bazılarını yeniden yapmaya koyuldu. Fransa'nın sanatsal ortamındaki hareketliliği aratıyor olsa da, yaptığı çalışmalarını sergileyecek mekanlar bulmaya başladı. Yanında çok az eseri olmasına rağmen eserlerini sergilemeye başladı. Kardeşinde ve bazı koleksiyoncularda bulunan eserleri alarak bunları da sergilemeye başlamasına rağmen, böylesine ilgisiz bir tepkiyle karşılaşmayı da hiç beklemiyordu. Hemen hiç satış yapamıyor olmasının yanı sıra, eleştirilenler de onu hiç ciddiye almıyordu. Kısa bir zaman sonra maddi güçlüklerle karşılaşması kaçınılmaz oldu.

Los Angeles'ta çalışmalarını toplayan az sayıda kişiden biri olan yönetmen Albert Lewin ile olan arkadaşlığı, birkaç ilginç işin gelmesine vesile olmuştur. Man Ray'in satranç setleri ve resimlerinden biri Lewin'in *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora ve Uçan Hollandalı*) filminde yer almış, ayrıca baş aktris Ava Gardner'ın resimlerini çekmiştir.

Man Ray kendisiyle yapılan bir söyleşinin küçük bir yerinde, Amerika'da geçirdiği dönemi çok kısaca anar: "Kariyerimde bir tarih yoktur. Parmak uçlarımda bir sürü araç var. Fotoğrafçılık tıpkı ressamlık gibi tesadüfi bir şeydi, ya da yazarlık, ya da heykeller yapmak, ya da sadece konuşmak. 'Self Portrait' (Kendi Portrem) olarak yayınlanan bir kitap yazdım. Kitabı 1963'te New York'ta ki bir yazarın teşvikiyle yazdım. Bana 20'ler ve 30'lar hakkında bir kitap yazmam gerektiğini söyledi. Dedim ki: 'Aslında buna çok uzun zaman önce başladım ve çok uzun zaman sonra bitirdim. Gördüğün gibi hala buradayım, o yüzden gerçek anlamda bunu düzeltemezsin. Ta en başından başlamalı ve sonuna kadar gitmeliyim'. Dolayısıyla bu kazara ya da öyle anılan doğumumla başlar, 1940-1951 yıllarında Kaliforniya'da 10 yıl geçirdikten sonra 1951'de Paris'e dönmemle biter."⁶³

Man Ray'in Amerika'da geçirdiği yıllar, Fransa'daki yaşamıyla karşılaştırıldığında, gerek sanatçı kişiliği gerekse sosyal hayatı açısından büyük farklılıklar içermektedir. Hem alışkın olduğu, tanındığı ve kendine ait bir yere sahip olduğu sanat ortamından uzaklaşmış olmanın kişisel dünyasındaki etkileriyle hem de maddi sorunlarla boğuşmak zorunda bırakmıştır.

⁶³ Jean-Hubert Martin, **Man Ray Photographs**, 37

6. MAN RAY SONRASI DURUM

20. yüzyılın iki önemli sanat akımı olan Dada ve Gerçeküstücülük yerini, ilerleyen zaman içinde ortaya çıkan çağdaş, yenilikçi sanat hareketlerine bıraktı. Bu iki sanat akımının ardılları üzerinde bıraktığı etkileri Yeni-Dada, Happening (Oluşum), Pop Art (Pop Sanat), Op-Art'dan Kavramsal Sanata kadar uzanır.

Dada akımının devamı olarak ortaya çıkan Yeni-Dada, bir şeyi resmetmek yerine, gündelik gerçek nesnelere, çeşitli malzemeleri, işe yaramaz artık ve çöpleri bir araya getirerek yeni resimler oluşturur. (Resim 6.1)



Resim 6.1. Jasper Johns, Boyandı Bronz 2: Bira Kutuları, 1964.

Dada hareketinde karşımıza çıkan anlık ve rastlantıya dayalı sanat etkinlikleri ilk Happening oluşumlarıdır. 1960'larda geniş ilgi görmeye başlayan Happening akımında çeşitli sanat etkinlikleri seyirciyi de dahil ederek gerçekleştiriliyordu. (Resim 6.2)



Resim 6.2. Robert Rauschenberg, Dans Olayı, 1966, Judson Kilisesi.

Atık malzemeler ve nesnelere kullanarak yapılan, Dada'daki ready-made'leri andıran çalışmalar, Pop-Art'ın habercisidir. Tüketileni kullanarak, tüketim dünyasına göndermede bulunan Pop-Art, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan ürünlerini kullanarak yeni imajlar üretiyordu. (Resim 6.3)



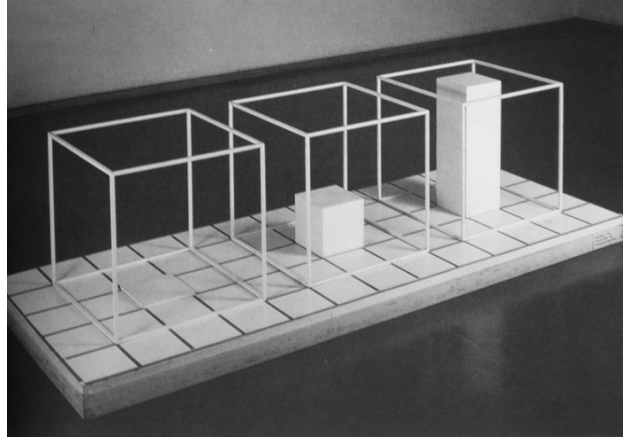
Resim 6.3. Andy Warhol, Man Ray Portresi, 1974.

Op-Art iki boyutlu grafikler kullanılarak, üç boyutluluk etkisi yaratmayı hedefleyen soyut bir yaklaşımdır. Op-Art adı da bu amaca uygun olarak seçilen Optical Art'ın (optik sanat) kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulmuştur. Bu sanatın kökleri ise 1920'li yıllarda Bauhaus'da verilen renk kuramı derslerine dayanmaktadır (Resim 6.4).



Resim 6.4. Bridget Riley, Katarakt III, 1967.

Düşüncenin nesneye baskın çıktığı Kavramsal Sanat, adından da anlaşılacağı üzere soyut kavramlar üzerine kuruludur. Duyusal olarak algılanan değil, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan bir anlayıştır. (Resim 6.5)



Resim 6.5. Sol LeWitt, '3 Part Set' (Üç Parçalı Takım), 1968.

Görsel ve plastik sanatlarda 1960'lı yıllardan bu yana, sanatı hayata yakınlaştırmak için çeşitli girişimler gerçekleştirilmiştir. Bir anlamda sanatın müze, galeri vb. gibi kapalı alanlardan çıkarak, hayatın içine girmesini hedeflemiştir. Bu anlamda ilginç sayılabilecek girişimlerden biri, Christo'nun binaları paketlediği çalışmalarıdır. (Resim 6.6) Bu çalışmalarla Man Ray'in 'The Enigma of Isidore Ducasse' (Isidore Ducasse'in Esrarı) çalışması arasında bir ilişki kurulabilir. Ray bir ordu battaniyesiyle dikiş makinesini paketlerken Christo ise kent yapılarını paketlemiştir. (Resim 6.7)



Resim 6.6. Man Ray, 'The Enigma of Isidore Ducasse' (Isidore Ducasse'in Esrarı), 1920.

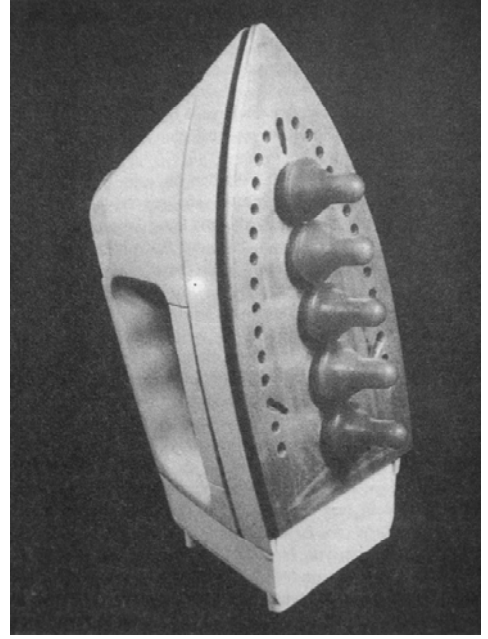


Resim 6.7. Christo ve Jeanne-Claude, 'Wrapped Reichstong', Berlin, 1971 - 1995.

Christinine Nelson'un 'Man Ray'ın İronisi' adlı çalışmasında, sanatçının 1921 yılında yapmış olduğu 'Le Cadeau' (Hediye) adlı eserini yeniden yorumlar. (Resim 6.8) Man Ray'ın izniyle yaptığı bu çalışmada ütü tabanındaki çivilerin yerini, emzikler almıştır. Böylece Hediye'nin şiddetli görünümü 'Man Ray'ın İronisi' adlı çalışmayla kırılmıştır. (Resim 6.9)



Resim 6.8. Man Ray, 'Le Cadeau' (Hediye), 1921.



Resim 6.9. Christinine Nelson, Man Ray'ın İronisi, 1997.

Çalışmalarında Man Ray'den etkilenen bir diğer sanatçı da Joel Peter Witkin'dir. J.P. Witkin'in 1990 senesinde gerçekleştirdiği çalışması 'The Woman Who Was a Bird' (Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın) adlı eseri (Resim 6.10) ile Man Ray'ın 'La Violin d'Ingres' (Ingres'in Kemanı) adlı eseri (Resim 6.11) arasındaki benzerlik hemen göze çarpmaktadır. Witkin, bu çalışmasında Man Ray'ın eserinden ilham aldığını ifade eder. Man Ray'ın eserinde kullandığı 'F' delikleri, Witkin'in eserinde, birisi tarafından koparılan kanatların ardında kalan izlere dönüşür.



Resim 6.10. Man Ray, 'La Violin d'Ingres'
(Ingres'inKemanı), 1924.



Resim 6.11. Witkin, "The Woman Who Was a Bird"
(Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın), 1990.

Man Ray'in yenilikçi yaklaşımları, tıpkı çağında kendinden sonra gelen gerçeküstücülük sanat akımına zemin hazırlayan etkenlerden biri olması gibi, günümüzde de etkisini göstermektedir. Yukarıdaki kimi örneklerde açıkça görüleceği üzere, günümüzde de pek çok sanatçı için hala esin kaynağı oluşturabiliyor olması, ancak onun özgür ve yenilikçi kişiliğini sanatına başarıyla yansıtmasıyla açıklanabilir.

7. YAŞAM BİYOGRAFİSİ

- 1890- Filadelfia, Pensilvanya’da doğdu.
- 1897- Ailesi Brooklyn, New York’a taşınır.
- 1904- Liseye başlar, serbest çizim ve endüstriyel teknik ressamlık dersleri alır.
- 1908- Liseden mezun olur.

Mimarlık bursu teklif edilir, fakat bunu geri çevirir.

- 1908-Eylül ayında, ailesiyle Brooklyn’de yaşarken, New York’ta çalışmaya başlar.
- 1910-11- Ferrer Center’a başlar, orada sanat derslerine ve sosyal yaşama katılır.
291 Fifth Avenue, New York adresindeki Stieglitz’in ‘Gallery of the Photo-Secession’ını ziyaret etmeye başlar. Burada Avrupa Sanatı ve Amerikalı artistlerle tanışır. Man Ray’in 291 Gallery’de hiç sergisi olmamıştır, fakat onun çalışmaları bazen insanlar görsün diye Stieglitz tarafından rasgele sergilenir.
- 1911- New York’a taşınır, diğer sanatçılarla iletişime geçmeye başlar.
- 1912- Bahar. Ridgefield, New Jersey’e taşınır.
- 1913-19- Harita ve atlas yayımcıları için teknik ressam olarak çalışır.
- 1913- 17 Şubat – 15 Mart. Armory Show’u görür, onu gördükten sonra ilk Kübist resmini yapar: Portrait of Alfred Stieglitz.
- 1913- Stieglitz sayesinde bir yayımcıya 150 dolara tablo satar.
- 1914- Mayıs, Adon Lacroix ile evlenir.

Belliki bu zamanlarda ‘Man Ray’ olarak değiştirmiştir, evlilik kayıtlarında da böyle görünmektedir.

Fotoğrafçılığa başlar.

Yaz. Ocak 1915’in basımında yayımlanmak üzere, Kamera Çalışması için ‘Impressions of 291’ i yazar.

- 1914-Ağustos. Avrupa'da savaş patlak verir. Adon Lacroix ile birlikte Fransa'ya gitmek için planlarını ertelemek zorunda kalır.

Mother Earth News'un Ağustos ve Eylül yayımlarının kapaklarında Man Ray'in çalışmaları yer alır.

Yılın sonlarına doğru Adon Lacroix ile, sonraki yıl yayımlanmak üzere A Book of Diverse Writings üzerindeki çalışmalarını bitirir .

- 1914-15. Resimlerinin fotoğraflarını çekmek için bir kamera alır.
- 1915- Ocak. 'Impressions of 291' Kamera Çalışması ile yayımlanır.

16 Şubat – 7 Mart., 'A Group Exhibition of Paintings by Elmer Scholfield (Elmer Scholfield'in Tablolarının Grup Sergisi) ve 'An Exhibition of Paintings Representative of the Modern Movement in American Art (Amerikan Sanatında Modern Hareketin Temsilcisi olan Tabloların Sergisi)' da gösterildi, Memorial Art Gallery (Memorial Sanat Galerisi), Rochester, New York.

23 Mart – 24 Nisan., 'A Group Exhibition of Paintings, Drawings and Sculpture, (Tabloların, Çizimlerin ve Heykelin Grup Sergisi)'da gösterildi, Montross Gallery, 550 Fifth Avenue, New York.

14 Mart. Man Ray'in Ridgefield'daki hayatı hakkında Kreymbourg tarafından yazılan bir makale, 'Sanatçı haftada 25 dolara yaşıyor' başlığıyla New York gazetesinde yayımlanır.

31 Mart. Man Ray'in yaptığı çizimlerle, bir el yazması olan The Ridgefield Gazook'un yayımlanması..

Nisan. A Book of Diverse Writings'in yayımlanması, birlikte yazdıkları bu kitabın diğer yazarı ile Adon Lacroix'dir.

Haziran. Marcel Duchamp ve New York'a gelir.

Eylül/Ekim. Marcel Duchamp ile Ridgefield, ile New Jersey'de ilk buluşmaları gerçekleşir.

Ekim – 3 Kasım. Daniel Gallery’de ilk sergisi gerçekleşir ve sonrasında Arthur J. Eddy 2000 dolara 6 tablo alır.

Kış öncesi. New York’a, Grand Central Station karşısındaki Lexington Avenue üzerindeki stüdyosuna geri taşınır.

Aralık. Others daki ‘Three Dimensions’ın yayımlanması (Kreymbourg tarafından kuruldu, Walter Arensberg tarafından finanssal yardım yapıldı, Temmuz 1915).

- 1915-16. Arensbergs’deki Soirées’e katılır.
- 1916. 13 – 25 Mart. Çalışmaları, Senkronistler’in ‘Forum Exhibition of Modern Painters’ (Modern Ressamların Açık Oturum Sergisi),’ında gösterildi, Anderson Galleries, New York.

Duchamp ve diğerleriyle ‘Indépendants (Bağımsızlar)’ gösterisini planlamaya başlar.

- 1916-17. Aralık – 16 Ocak . Daniel Gallery’de ikinci sergisi açılır.
- 1917. 10 Nisan – 6 Mayıs. ‘Society of Independant Artists’ (Bağımsız Sanatçılar Cemiyeti) (New York) sergisi. Man Ray sergiye ‘The Rope Dancer’ ile girer, ancak Duchamp’ın Fountain’ı reddedildiğinde, bu teklifi geri çevirir. (Man Ray, Duchamp ve Arensberg Society of Independant Artists’dan çekilirler.)

14 Nisan. Stieglitz’in 291 Gallery’si kapanır.

19 Nisan. Waldorf Astoria Hotel’deki Arthur Cravan’ın konferansına katılır.

Nisan – Mayıs. ‘The Blind Man’ üzerine yazılmış bir eleştirinin yayımına katkıda bulunur.

- 1918. Daniel Gallery sayesinde, Ferdinand Howald, Man Ray’in eserlerini toplamaya başlar.
- 1919. Mart. TNT anarşist eleştirisinin tek olan basımı yayımlanır.

Adon Lacroix’in ‘La logique assassinée’ şiirini resmeder.

- Adon Lacroix'dan ayrılır. Apartman dairesinden, kuklaların kostümlerini bulduğu ve 'La volière'nin resmini yaptığı zemin kata taşınır.

17 Kasım – 1 Aralık. Daniel Gallery'de üçüncü sergisi.

- 1920. Tristan Tzara ile görüşmeler yapar.

İlk satranç setini düzenler.

Fotoğrafçılıkta Duchamp ile iş birliği yapar.

Duchamp'ın başının tepe kısmının tıraş edilmiş şekliyle fotoğrafını çeker.

1 – 29 Şubat. Bu eser, 'Exhibition of Painting by American Modernists' (Amerikalı Modernistlerin tablosunun sergisi)' de gösterilir, Museum of History (Tarih Müzesi), Science and Art (Bilim ve Sanat), Los Angeles.

29 Nisan. Duchamp ve Katherine Dreier ile birlikte, 'Société Anonyme' tüzüğünü imzalar.

30 Nisan – 15 Haziran. Société Anonyme'nin ilk sergisi.

Yılın sonları. Duchamp'ın Rose Sélavy olarak fotoğrafını çeker.

- 1921. 7 – 26 Mart. John Wanamaker'ın '15th Annual Exhibition of Photographs (15. Fotoğrafların Yıllık Sergisi) yarışmasında 'Portrait of a Sculptor' (Berenice Abbott) fotoğrafı ile 10 dolar kazanır, Filadelfia, Pensilvanya.

Nisan. New York Dada'nın yayımlanması, birlikte yazdıkları bu kitabın diğer yazarı ise Marcel Duchamp.

21 Haziran'dan önce. Duchamp ile birlikte film yaparlar, 'Elsa, Barones von Freytag-Loringhoven, Shaves her Pubic Hair'.

21 Haziran. Duchamp Paris'e gitmek üzere ayrılır.

14 Temmuz. Paris'e varır. Duchamp onu Dadaistlerle tanıştırır.

Eylül. Picabia'yı görür, 'L'OEil Cacodylate' i imzalar. Gabrielle Buffet Picabia tarafından Paul Poiret ile tanıştırılır.

Ekim. Cocteau Paris'e döner.

Ekim 1921 ile Ocak 1922 arası. Jean Cocteau ile görüşür.

Kasım. İnsanların fotoğrafını çekmekle meşgul olur. Librairie Six sergisi kurulur. Almanya'da bir sergi açmak için oraya gitmeyi planlar.

14 Kasım ile 11 Temmuz 1922 arası. Gertrude Stein ile görüşür ve onun fotoğrafını çeker.

Kasım. İlk solarizasyonunu yapar.

3 – 31 Aralık. Librairie Six'de sergi. Açılışta Eric Satie ile tanışır, birlikte Gift'i yaparlar.

Aralık Noel'den önce. Kiki ile tanışır.

1922. Pek çok fotografik portre yapar, ki aralarında Braque ve Joyce'unkiler de vardır. İngilizce kitapların Paris yayımcıları onu fotoğrafçı olarak kullanır. Pam Poiret tarafından beğenilen bir fotoğrafçı olarak nitelendirilir.

Fernand Léger ve Beatrice Hastings'i tanır.

17 Şubat. Breton'un Congrès de Paris'ine güvensizlik önergesini imzalar.

20 Mart. Robert Desnos sanatçılarla ve Dadaistlerle ilişki kurmaya başlar.

Les feuilles libres'in Nisan-Mayıs yayını, kendisi hakkında Cocteau tarafından bir makale ile bir solarizasyon çalışmasını.

28 Mayıs itibariyle. Picasso ve Braque'nin fotoğraflarını çekti. Oldukça başarılı ve aktif bir fotoğrafçı haline gelerek, Vanity Fair de 4 solarizasyon sattı. 'Champs délicieux' üzerinde çalışmaya başladı.

30 Haziran. Bullier dans salonunda bir balo olan 'Fête de Nuit de Montparnasse' nin posterinde sanatçı olarak ismi geçti.

Ağustos. Tzara, 'Champs Délicieux' için önsöz yazar.

18 Kasım. Marcel Proust'un ölümü. Cocteau'nun isteği üzerine Proust'un fotoğrafını çeker.

Aralık. 12 solarizasyon ile, Champs délicieux'un yayımlanır.

1923-26. Berenice Abbott Man Ray'e asistanlık yapar. Başka yerlere sık sık gezintiler yapmasına rağmen, Paris şu an Duchamp'ın temelidir.

Jules Pascin'in fotoğrafını çeker.

Desnos Man Ray'in solarizasyonları hakkında yazar.

Mart itibariyle. Paris'te kalmaya karar verir. Ailesine yazdığı bir mektupta, eğer New York'a gelirse, Paris'teki stüdyoyu çalıştırmaya devam edeceğini söyler.

6/7 Temmuz. Man Ray'in 'Retour à la raison' (Akla Geri Dönüş) adlı filmi 'Théâtre Michel'de (Michel Tiyatrosunda) 'Coeur à barbe' soirée (Kabarmış Kalpler Gecesinde) de gösterildi.

14 Temmuz ile Ağustos sonu arası. Kiki ile birlikte, Peggy Guggenheim'ı Normandy'deki evinde ziyaret eder.

Bir film yapmak için Dudley Murphy ile işe koyulurlar. Proje başarısızlıkla sonuçlanınca, Murphy Léger'e gider ve 'Ballet mécanique'yi (Mekanik Bale) yapar, ki Man Ray bunun bir kısmının fotoğrafçılığını yapmıştır.

The Little Review'un Sonbahar – Kış sayısını, Ribemont-Dessaignes'in 'Dada Painting or the Oil-eye' (Dada Ressamlığı ya da Yağlı-Göz) adlı makalesini içerir, bu makaleden de söz edilmektedir. Man Ray vardır.

1 Kasım. Salon d'Automne'de (Sonbahar Salonunda - Sergisinde) portresini sergiler.

- 1924. 'Le violon d'Ingres '(Ingre'nin kemani), Littérature de yayımlandı.

25 Nisan. 'Exposition des Arts Décoratifs' in (Süs Sanatlarının Sergisi'nin) açılışı. Man Ray tekstil bölümünün fotoğrafçılığını üstlendi.

Fransız Vogue'un Mayıs yayını ve Amerikan Vogue'un 15 Mayıs yayını Man Ray tarafından yapılan moda fotoğrafları içermektedir.

'Les feuilles libres' (Özgür sayfalar) in Mayıs-Haziran yayını, Ribemont-Dessaignes tarafından yazılan 'Man Ray' başlıklı makaleyi içermektedir.

14-25 Kasım. Galerie Pierre (Pierre Galerisindeki) deki Sürrealist sergisine katılır.

- 1926. 'Revolving Doors' (Dönen Kapılar) un yayımlanması

Kiki ve bir çok Sürrealistle birlikte, Normandy'de Duclair'i dışlamaya devam eder. Grup ve yerliler arasında kavga patlak verir.

Mart. Kiki tutuklanır ve Villefranche'de hapse atılır.

26 Mart. Galerie Surréaliste (Sürrealist Galerisinin) nin açılışında Man Ray sergisi.

Mayıs. 'Ciddi olarak' Emak Bakia adlı filmine başlar, sonbahar itibariyle bitirmeyi planlamaktadır.

Ağustos. Biarritz'deki Arthur Wheeler'ın evinde 'Emak Bakia' nın film çekimi.

Duchamp, Man Ray ve Marc Allegret ile birlikte 'Anémic Cinéma' yı bitirir.

19 Kasım 1926 – 1 Ocak 1927. Çalışmaları, Brooklyn Museum (Brooklyn Müzesindeki) daki 'Société Anonyme' (Anonim Topluluk) sergisine dahil edilir.

23 Kasım. Vieux Colombier'de 'Emak Bakia' nın ilk gösterimi.

- 1927. Şubat sonu. Julien Levy ve Marcel Duchamp, New York'tan Paris'e doğru yoldayken, Man Ray'in New York'a gittiğini duyarlar.

26 Mart. 'Man Ray: Yeni Tablolar ve Fotografik Kompozisyonlar', New York'taki Daniel Gallery'de sergilenir.

- 28 Nisan itibariyle. Tekrar Paris'te.

Eylül. Sürrealistlerin 'Hands of Love' adlı çalışmalarının La révolution surréaliste de yayımlanması, Charlie Chaplin'in boşanma skandalında savunması. Man Ray imza atanlar arasında.

- 1928. Şubat. Desnos'un 'Etoile de mer' (Denizyıldızı) adlı şiirini duyar ve onu film için senaryo olarak kullanmayı planlar. Etoile de mer e başlar.

- 13 Mayıs. Ursulines Stüdyosunda Etoile de mer in ilk gösterimi, Aralık 1929'a kadar, 'The Blue Angel' (Mavi Melek) olarak aynı programda gösterilmeye devam eder.
- 1929-32. Lee Miller, Man Ray'in asistanı olur.
5-19 Şubat. 'Photographic Compositions' (Fotografik Çalışmalar), Man Ray'in eserinin Chicago'daki Art Club'da sergilenmesi.
Yaz başı. Lee Miller ile buluşur ve onunla birlikte Biarritz'e gider.
Haziran. Kiki'nin Souvenirs (Hatıralar) adlı eserinin Fransız basımıyla yayımlanması. Mystères du Château de Dés (Zarların Şatosunun Esrarı) in ön gösterimi.
Ekim. Ursulines Stüdyosunda, Mystères du Château de Dés in gösterimi.
2-14 Kasım. Quatre Chemins Galerisinde tabloların ve yeni solarizasyonların sergisi.
- 1930. Yaz. Kont ve Kontes Pecci-Blunt tarafından verilen baloda asistanı Lee Miller ile birlikte, beyaz kostüm giyinmiş olan konukların üzerine elle renklendirilmiş filmleri yansıtır.
- 1931. 13-19 Nisan. 'Photographies de Man Ray' (Man Ray'in Fotoğrafları), Cannes'daki Alexandre III Galerisinde sergi, Picabia'nın yardımıyla düzenlenir, ayrıca kataloga da önsöz yazılır.
- 1932. 'Surrealist Exhibiton (Sürrealist Sergisi)' a (Julien Levy Galerisi, New York) katır.
- 1933-34. A l'heure de l'observatoire – Les amoureux. 'Salon du nu photographique' de (Nü fotoğrafçılık sergisinde) (Galerie de la Renaissance – Rönesans Galerisi – Paris), 'An Exhibition of Foreign Photography' de (Yabancı Fotoğrafçılığın bir Sergisinde) (Art Center – Sanat Merkezi – New York), 'Exposition des surréalistes' de (Sürrealistlerin Sergisinde) (Galerie Pierre Colle, Paris) ve 'Salon des Surindépendants' da (Aşırı Bağımsızların Sergisinde) (Paris) sergi açtı.

Yaz boyunca, Cadaquès'teki Marcel Duchamp ve Mary Reynolds ile buluşur. Daha sonra onlar birlikte Barcelona'ya giderler. Cadaquès'te, Salvador Dali ile görüşür.

- 1934. Lund'da, Humphries'de ve Co.'da fotoğraflarının sergilenmesi, Londra.

The Liberation of Thaelman Komitesi ve hapis anti faşistler tarafından organize edilen sergi satışına eserlerini verir (Galerie Vignon – Vignon Galerisi).

- 1935. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut'da gösteri (solarizasyonlar ve fotoğraflar), ayrıca Art Center School'da (Sanat Merkezi Okulunda), Los Angeles (çizimler ve fotoğraflar), the Galeria Adlan, Barcelona'da (resimler ve solarizasyonlar) ve Cahiers d'Art Galerisinde gösterildi (objeler ve resimler, The Lovers dahil).

'Objets surréalistes' (Sürrealistlerin Konuları – Eserleri) adlı sergi, Paris'te Charles Ratton Galerisinde, Man Ray'in çoğu eserini içerir: Lanterne sourde et muette, Boardwalk, Ce qui nous manque à nous tous ve Mon rêve.

Yılın sonunda, bir moda dergisi için New York'a üç gezi yapar. New York'taki Valentine Galerisinde gösterisi düzenlenir. Kataloğun önsözü Eluard tarafından yazılır.

Aralık. New York'taki the Museum of Modern Art'taki – Modern Sanat Müzesindeki 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' adlı serginin gece açılışına gider.

- 1937. 33 eseriyle birlikte, Brussels'deki Palais des Beaux-Arts'daki (Beaux-Arts Palasındaki) 'Trois peintres surréalistes' (Tanguy, Ernst, Man Ray) adlı sergide yer alır.

Paris'teki Jeanne Bucher's da tek-adam gösterimi. Çizimlerindeki detayların fotografik büyütmelelerinin yanı sıra, eski çizimleri (1908-17) ve Les mains libres için 36 çizimi. Katalog önsözü Paul Eluard tarafından.

- 1938. ‘Exposition Internationale du Surréalisme’ (Uluslar arası Sürrealizm Sergisi) adlı sergi Paris’te Beaux-Arts Galerisinde. Man Ray ‘ışık ustası’. Bunun sonucu olarak, açılış gününde, odalar karanlığa bürünmüştü ve el feneri ile her ziyaretçi, tabloları keşfetmeye koyulur. Ressamların emri üzerine on altı tane görüntü mankeni konuldu. ‘Benim mankenim çıplaktı, yüzünde camdan gözyaşları ve saçlarında camdan sabun-baloncukları’, yazdı Man Ray.

‘Surrealist Paintings, Drawings, Object’adlı sergide yer aldı, London Gallery’de, Londra’da.

Portrait imaginaire de D.A.F. de Sade adlı tablosunu yapar.

- 1940. Mayıs – Haziran. Man Ray Adrienne ile birlikte Paris’ten ayrılır.
- Haziran sonu – Temmuz başı. Paris’e döner. Lisbon üzerinden, New York’a gitmek üzere ayrılır. Hollywood’a varır. Juliet Browner ile görüşür. ‘Exposition Internationale du Surréalisme’ adlı sergide yer alır, Mexico’da Galeria de Arte Mexicana.

Eserlerinden bazılarını yeniden yapar (La Fortune II, The Woman and Her Fish II), çok eski olanlar da dahil, Revolving Doors gibi.

- 1943. Kaliforniya, Santa Barbara’daki Art Museum’da bulunan çizimlerin ve solarizasyonların bulunduğu bir sergi düzenlenir.
- 1944-46. Hans Richter Dreams That Money Can Buy’ı (Paranın Satın Alabildiği Düşler’i) yapar, senaryoları Calder, Duchamp, Ernst, Léger, Man Ray ve Richter tarafından yazılan altı tane ‘dreams’ (düşler), ve müziği de Varèse, Cage, Bowles, Latouche ve Milhaud tarafından yapıldı.

Richter, Man Ray’den filmin sahnelerinden birini çekmesini ister. Man Ray reddeder, fakat ona bir senaryo gönderir, Ruth, Roses and Revolvers.

- 1944. New York’taki Julien Levy Galerisinde, ‘The Imagery of Chess’ (Satrancın İmgeleri) adlı sergide yer aldı.

Kaliforniya, Pasadena Art Institute’da (Pasadena Sanat Enstitüsü) sergisi açılır.

New York’taki Whitney Museum’da, Pioneers of Modern Art in America (Amerika’da Modern Sanat’ın Öncüleri) adlı sergide yer aldı.

Man Ray Sürrealizm üzerine bir konferans verir. ‘Bunun için yaptığım tek hazırlık, Sürrealist bir hareketi temsil edecek bir eser inşa etmektir’. Konferansın sonunda bir piyango organize eder ve eseri kazanan kişiye verir.

Man Ray ve Juliet Browner ile Max Ernst ve Dorothea Tanning çiftlerinin Beverly Hills’da çifte düğünleri olur.

- 1947. Chicago’daki Art Institute’da, ‘Abstract and Surrealist American Art’ (Soyut ve Sürrealist Amerikan Sanatı) adlı 58. yıllık resim ve heykel sergisinde yer alır.
- 1948. İki sergide yer alır: ‘Paintings and Sculpture by the Directors of the Soci t  Anonyme 1920-48’ (1920-48 Anonim Topluluğunun Direktörleri tarafından Resimler ve Heykeltraş) adlı sergide (Yale Art Gallery – Yale Sanat Galerisi, Yale), ve ‘School of Twentieth Century Art’ (Yirminci Yüzyıl Sanat Okulu) adlı sergide (Modern Institute of Art – Modern Sanat Enstitüsü, Beverly Hills). İkinci serginin kataloğu için, ‘Dadaizm’ başlıklı bir makale yazdı.

Shakespearean Equations adlı serisini yapar, bu seri 1930’lu yıllarda çektiği matematiksel nesnelere konu alan fotoğraflara dayanır, bu fotoğrafları Paris’e yaptığı gezide beraberinde geri getirmiştir.

Aralık. 1948. Bunları, Beverly Hills’dki Bill Copley’in Galerisinde sergiler.

Mart. Juliet ile birlikte Paris’e gitmek üzere ayrılır.

Yaz – Kış. Resim yapmaya tekrar başlar. Renkli fotoğrafçılıkla denemeler yapar.

- 1954. 15 Shakespearean Equations, 14 tablo, ve nesnelere birlikte, Paris’teki Galerie Furstenberg’de kişisel sergi.

- 1956. Bir dizi seçilmiş nesnelere ve içinde Mythologies modernes'in de bulunduğu tabloları ile birlikte, Paris'teki Galerie de l'Etoile Scellée'de 'Non Abstractions' (Soyutlamama) adlı kişisel sergi. Katalogtaki önsöz André Breton'a ait.
- 1961. Venice Biennale'deki fotoğrafçılığı için altın madalya alır.
- 1963. Otobiyografisinin yayımlanması, Self Portrait (Little Brown ve Co., Boston; André Deutsch, Londra).
- 1964. '31 Objects of my Affection (Sevdiğim 31 Objeler), 1920-1964', İtalya'da ilk tek-adam sergisi, Galleria Schwarz, Milan. Makaleler Man Ray ve Tristan Tzara tarafından.
- Paris'teki Galerie Charpentier'de 'Le surréalisme: sources, historie, affinités' (Surrealizm: kaynakları, tarihçesi, bağlantıları) adlı sergide yer alır.
- 1965. New York'taki Corder ve Elkstrom Galerilerinde tek-adam sergisi: 'Objects of My Affection' (Sevdiğim Objeler). Kolaj.
İki sergide yer alır: 'Aspects du surréalisme' (Galerie d'Art Moderne, Basle) ve 'L'écart absolu' (L'Oeil, Paris).
- 1966. Dada'nın ellinci yıldönümü. Man Ray Paris'te (Musée National d'Art Moderne), Zürich'te (Kunsthhaus), Milan'da (Padiglione Civico d'Arte Contemporanea) bir sürü retrospektif (geçmişe ait) sergide yer aldı.
Goethe Institute'nin 'Dada 1916-1966' adlı gezgin sergisinde yer alır. (Copenhagen, Roma ve Tokyo'nun da dahil olduğu şehirler ziyaret edildi.) İlk büyük retrospektif sergi Los Angeles'ta Country Museum of Art'da yapıldı.
- Tel-Aviv Müzesindeki 'Le surréalisme' adlı sergide yer alır.
- 1967. Turin'deki Galleria Civica d'Arte Moderna'da, 'Le Muse Inquietanti, Maestri del Surrealismo' adlı sergide yer alır. Paris'teki American Center'da 'Salute to Man Ray' (Man Ray'e Selam) adlı sergi.
- New York'ta (Martha Jackson Gallery) ve Cologne'de (Galerie Der Spiegel) iki kişisel sergi.

- Marcel Zerbib, Man Ray'in 13 tane eserinin (1918-67) çoğaltılmasını yapar.
- 1970. Kişisel sergileri : New York (Cordier ve Ekstrom), Padua (Galleria La Chicciola, katalog metni Man Ray tarafından), Paris (Galerie XX Siècle, 'La ballade des temps hors du temps'), Venice (Galleria del Cavallino, gravürler), Ghent (Galerie Richard Foncke, litograf – taşbasmaları resimler) ve New York (Noah Goldowsky Gallery) açılır.
- 1973. Milan'da (Galleria Iolas), Floransa'da (Galleria Michaud), Tokyo'da (Natenshi Gallery) ve New York'ta (Metropolitan Museum of Art, fotoğraflar) kişisel sergileri açılır.
- 1975. Londra'da (Mayor Gallery), Atina'da (Iolas Gallery) ve Milan'da (Studio Marconi) kişisel sergiler.
- 1976. 18 Kasım, Man Ray Paris'te yaşamı son bulur.

8. SONUÇ

Man Ray çalışmalarının yanı sıra, sanatçı kişiliğiyle de merak uyandıran bir karakterdir. Fotoğrafi bir belge olma noktasından alıp, ona farklı kişisel anlamlar yükleyerek farklı bir anlatım aracı olma niteliğine taşımıştır. Onun sanat yapıtları, çağında olduğu gibi günümüzde de sanat üzerinde etki bırakmaya devam edecektir. Özgürlükçü tavrı yanında, ortaya koyduğu çalışmalara, kendine has bir şeyler katma tutkusu en önemli niteliklerinden biridir. Bu Man Ray'in sanatını sahiplenmesinin yegane biçimidir. O çalışmalarına imzasını bu şekilde koymaktadır. Belki de 1916 tarihli 'Self Portrait' (Oto-Portre) isimli montaj çalışmasında (Bkz. Resim 5.3.1), imza yerine elinin baskısını kullanmasının bir nedeni de bu olabilir.

Bir sanat yapıtı, ancak kendini yaratana ait bir parça barındırıyorsa, yaratıcısına ait olabilir. Şüphesiz Man Ray'in eserlerinin tümünde bu gözlenir. Man Ray tüm eserlerinin gerçek sahibidir. Onlara kendinden bir şeyler ekleyerek, izleyici ile arasında bir anlatıcıya dönüştürür. Man Ray bu eserleriyle ıştır ve daha uzun süre de bunu yapmaya devam edeceği kesindir.

KAYNAKLAR

- ADES, Dawn (1976), **Photomontage**, Thames and Hudson Ltd, London.
- ALTET, Xavier Barral I. (1989), **Sanat Tarihi**, Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ARTUN, Ali (2005), **Sanatçı Müzeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1992), **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1993), **Gösterge Bilimsel Serüven**, Çev. M. Rıfat - S. Rıfat, Yapı Kredi Yayınları.
- BATUR, Enis, (2000) **Modernizmin Serüveni**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (1995), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, Nejat (2000), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, Bursa.
- CAUQUELIN, Anne (2005), **Çağdaş Sanat**, Çev. Özlem Avcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- DE L'ECOTAIS, E. - WARE, K. (2004), **Man Ray**, Taschen Verlag, Köln.
- DE L'ECOTAIS, E. - SAYAG, A. (1998), **Man Ray, Photography and It's Double**, Gingko Press, Paris.
- DORA, Serkan (2003), **Büyüyen Fotoğraf, Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul.
- ECO, Umberto (1996), **Yorum Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
- FARAGO, France (2006), **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- FISCHER, Ernst (2003), **Sanatın Gerekliği**, Çev. Cevat Çapan, 9. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.
- FREUND, Gisele (2007), **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, Ankara.

- GAMES, Alexander (1999), **Man Ray**, Parkstone Press Limited, London.
- GENÇ, Adem (1983), **Dada**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- GOLD, J. - MAN RAY, J. (1997), **Man Ray, Aperture Masters of Photography**, Könemann Verlags, Cologne.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1999), **Sanatın Öyküsü**, Çev. E. Erduran - Ö. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOPKINS, David (2006), **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- JANUS - MARTIN, J. H. - MOLDERINGS, H. - SERS, P. (1997), **Man Ray Photographs**, Thames and Hudson Ltd, London.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (1995), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin (2004), **Surrealism**, Taschen Verlag, Köln.
- KRAUSS, R. - LIVINGSTON, J. (1985), **Explosante-Fixe, Photographie & Surrealisme**, Centre Georges Pompidou / Hazan, Hong Kong.
- KRAUSSE, Anna-Carola (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptıoğlu, Literature Yayıncılık, İstanbul.
- KUSPIT, Donald, (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
- LENOIR, Beatrice (2005), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. C. Çapan – S. Öziş, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MUTHESIUS, Angelika (1993), **Man Ray**, Taschen Verlag, Köln..
- PASSERON, Rene (2000), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansu, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- PONTY, Maurice Merleau (2003), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- PRICE, Mary (2004), **Fotoğraf, Çevredeki Gizem**, Çev. A. Koş - K. Koş Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- SAUSSURE, Ferdinand de (1985), **Genel Dilbilim Dersleri** , Çev. Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, İstanbul.
- SAYIN, Zeynep (2003), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul.
- SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, Susan (1993), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları.
- SÖNMEZ, Necmi (2006), **Sanat Hayatı İçerir mi?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- SÖZEN, M. - TANYELİ, U. (1999), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SZARKOWSKI, John (1989), **Photography Until Now**, The Museum of Modern Art.
- ŞİMŞEK, Aydın (2006), **Estetik ve Mücadele Estetiği**, İlya İzmir Yayınevi, İzmir.
- TURANİ, Adnan (1998), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TZARA, Tristan (2004), **Dada Manifestoları**, Çev. Elif Gökteke, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- VANCI-PERAHIM, Marina (1998), **Great Modern Masters Series: Man Ray**, Harry N. Abrams Inc., New York.
- WEAVER, Mike (1989), **The Art of Photography 1839-1989**, Yale University Press, Italy.
- YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

SÜRELİ YAYINLAR

- Sanat Dünyamız (1995), 59, Bahar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sanat Dünyamız (2002), 84, Yaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Adam Sanat Dergisi, 36, İstanbul.

INTERNET KAYNAKLARI

- artholdings.com/cgi-bin/ah/artists.bio.file?cc=ah&ac=2333, **2007**
- blog.uncovering.org/archives/2006/02/ser_original_1_1.html, **2007**
- el-oso.net/06/11/streets-of-philadelphia, **2007**
- likovna-kultura.ufzg.hr/reprodukcije%20slika.htm, **2007**
- recollectionbooks.com, **2007**
- studioscreenings.com, **2007**
- it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Pozzo, **2007**
- tr.wikipedia.org, **2007**
- witcombe.sbc.edu/baroquetheory/space.html, **2007**
- www.abcgallery.com/R/ray/ray.html, **2007**
- www.abstractmodern.com/Balla.htm, **2007**
- www.artchive.com/artchive/M/man_ray.html, **2007**
- www.artcyclopedia.com/artists/man_ray.html, **2007**
- www.christojeanneclaude.net, **2007**
- www.manray-photo.com, **2007**
- www.manraytrust.com, **2007**
- www.masdearte.com, **2007**
- www.metmuseum.org, **2007**
- www.ngv.vic.gov.au/manray/, **2007**
- www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/ray_m.html, **2007**
- www.tate.org.uk/south_turner_snowstorm.shtm, **2007**
- www.tc.umn.edu, **2007**

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul'da doğdu. İlk orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2002 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. 2004 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde görevine devam etmektedir.