

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FOTOĞRAFİK ANLATIMDA SÜRREALİST BAKIŞ**

Hazırlayan  
YUSUF BULUT

Danışman

Yrd. Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR

İZMİR-2008

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “.... Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış.....” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dışecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

/ / 2008

Adı SOYADI

Yusuf Bulut

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre ..... Anasanat Dalı ..... öğrencisi .....' nin ..... konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** Bulut                      **Adı:** Yusuf

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Surreal View In Photographic Manner

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.                      **Enstitü:** G.S.E.                      **Yıl:** 2008

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

- Yüksek Lisans:**                       Dili: Türkçe
- Doktora:**                       Sayfa Sayısı: 148
- Tıpta Uzmanlık:**                       Referans Sayısı: 41
- Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Yrd.Doç.Dr.                      **Adı:** A.Beyhan                      **Soyadı:** ÖZDEMİR

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Fotoğraf
- 2- Gerçeküstü
- 3- Avangard
- 4- Otomatizm
- 5- Postmodern

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

- 1- Photography
- 2- Surreal
- 3- Avant-garde
- 4- Automatizm
- 5- Postmodern

Tarih: / / 2008

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

## ÖZET

Ortaçağda bazı ressamalar öteki dünya ile ilgili resimler yapınca belki de bu fikirlerin nerden geldiği konusunda birçok teori ortaya atılmıştır. Büyük olasılıkla rüyalar bu tip bir başlangıcın ana temalarıydı. Fotoğrafın keşfinden sonraki yıllarda gerçeküstü tavrı bu sanat dalında yer buldu. Bu teknik gelişme tüm sanat dünyasını altüst etti. Özellikle modern sanatın fotoğrafla başladığını söylemek yanlış olmaz. Başlangıcından itibaren bir belgeleme aracı olarak görülen fotoğraf aslında resim gibi duygu ve düşünceleri yansıtan bir sanat aracı olmalıydı. Öncü isimler tüm dışavurumlarıyla fotoğrafta da varolan sanat anlayışının izlerini ortaya koydular. Mantık ve düz anlamın olmadığı ruhsal ve çok anlamlı üretimler yaptılar. Dünya düzeninin getirdiği radikal değişikliklerin içinde giderek sanat anlayışı da değişti.

20. yüzyılın başında sanat dünyasında ortaya çıkan avangard sanat hareketleri, sanat dünyasının daha önce öngördüğü birçok kavramı altüst etti. Baskılarla sıkışan dünya görüşü terk edilip her bakımdan özgür bir yapı getirilmek istendi. Hem sanat malzemesi hem de içeriği birbirine karıştı. Dada ve gerçeküstü akımlar sanatın özgür yönünü ortaya çıkarmaya çalışan sanat akımlarının başında gelmekteydi. Fotoğraf sanatı da bu akımlar içerisinde çok farklı yönlerde gelişti. Ruhsal ve düşünsel anlamdaki serbestlik savunuldu. Teknik anlamdaki deneysellikler ve özgür dünya görüşlerinin savunulmasına yönelik konular gerçeküstü fotoğrafın temellerini oluşturdu.

Avangard dönemde hayat bulan gerçeküstü fotoğraf, postmodern dönemde de devam ediyor. Ancak dönemin getirdiği görsel zenginlik anlamında bazı aşırılıklar fotoğrafta da fantastik biçimde yer buldu. Peki 1920'lerdeki saflık nereye gitti? Postmodern dönem fotoğrafa ve özel olarak gerçeküstü fotoğrafa ne getirdi? Teknolojik gelişmeler ve ideolojik farklılığın getirdiği değişiklikler, yansımalarını sanat dünyasında buldu. Gerçeküstü fotoğraf avangard haliyle olmasa bile uzantısı olan postmodern tavrıyla ve fantastik dünya görüşleriyle devam ediyor.

**Sanat akımlarının tümünde olduğu gibi gerçeküstücü akım da Türkiye’de kendisine yer buldu. Avangard dönemde özellikle Avrupa’da yayılan gerçeküstü sanat akımı, ancak bir süre sonra Türk sanatının ilgi alanına girebildi. Gerçeküstücü düşünceyle eser üreten sanatçıların sayısı da yeterli olmadı. Edebiyat ve resim alanındaki nadir örneklerle fotoğraf alanındaki ilgi 1970’lerin sonunda eklendi. Toplumsal ve siyasi gelişmeler Türk fotoğrafındaki değişimlerin önemli dayanağı oldu. Belgesel ve kurgusalçılar olarak iki farklı kutupa ayrılan fotoğraf dünyasında kurgusal çalışmalar yapan ve gerçeküstü tavrı gösteren bazı sanatçılar ortaya çıktı. Bu sanatçılar kendilerine genel olarak mevcut postmodern dönemde var olan teknik ve içerikleri örnek aldılar.**

## ABSTRACT

In medieval some of the painters paint about the other world, eventually a lot of theory manifests where these ideas come from. A hard probability the dreams are the main theme of these startings. After the years past with the discovery of photography the surreal manner take part in the subsection of art. This technical development agitate all the world of art. Especially can say not wrong that modern art begins with photography. From the beginning photography seem to be a documentary medium, infact it have to be a art like the painting projecting emotion and sentiments. Pioneer names with all their expression give impress of art sensibility obtaining in the photography. They do productions with no dialectic and denotation but mental and polysemic. In the radical changes of world system, incerasingly the art sensibility changed.

The avangard art movements in the beginning of 20 th century the appearance in the world of art, discombobulate a lot of concepts anticipate before the art of world. With pressure of coercion the world vision lefted, a free world would be brought in every respect. Both art materials and also the contents confuse in each others. Dada and surrealism movements vangard the art movement of freedom aspects deduce in. The art of photography grew up very different directions in these movements. Psychic and spritual meaning exemption defends. The defence of subjects of the technic meaning of experimantely and free world visions caus the surreal photography.

The surreal photography quicken in avangard period, still continues in postmodern period. But excesses of visual prosperity bringing in this period finds itself fantastically in photography. Then, where the purity has gone of 1920 th's.? What has postmodern period bring in photography and especially surreal photography? Changes in technologic developments and ideologic disparity, find the reflections in art world. Surreal photography not only in avangard status, extension of it postmodern manner and fantastic world vision still lives.

**With all art movements surreal movement also locate in Turkey. Surreal art movement disperse especially in Europe avangard period, however after Turkish art interested in. There is not so much artist produce work in surreal attitude. The interest in photography added in 1970'th to rare simples in literature and painting. Social and political progress changes major support in Turkish photography. In photographic world breaking up two different pole like documentary and fiction photographers, some artists appear doing fiction works and indicate surrealistic manner. These kind of artists sample to them generally technical and contents of present postmodern period.**



## ÖNSÖZ

Fotoğrafla ilgilenmeye başladığım zamanlardan beri hem kurgu, hem de belgesel fotoğrafa ilgi duymuşumdur. Ancak zamanla aldığım albümler ve okuduğum kitaplar beni kurgu fotoğrafına ilgi duymama sebep oldu. Çok ilgi duyarak aldığım Man Ray albümlerim ve René Passeron'un Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi kitapları beni gerçeküstü tavrı hakkında araştırma yapmaya itti. Burada da gerçeküstü fotoğraf konusu beni çaktı. Bu konuya kendimi yakın buldum diyebilirim. İzlediğim fotoğraf sanatçıları ve internet sitelerinden takip ettiğim kadarıyla bu akımın geçmişi ve içinde bulunduğumuz zamanda nasıl bir gelişme gösterdiği ile ilgili çalışma yapmak istedim. Öğrenciliğim aşamasında konuştuğum birçok fotoğrafçı arkadaşım ve büyüklerim benim bu konuda daha verimli bir iş sunabileceğimi ve kendimi bu alanla daha çok geliştirebileceğimi söylediler.

Her ne kadar özet bir kısmını ele alabildiysem de, gerçeküstü sanat ve tabii ki fotoğraf çok engin ve çok uzun yıllara sığmayacak kadar uzun bir araştırma konusudur. O yüzden bu araştırmam son derece özet bir kronoloji şeklindedir. Ve sadece süreçte var olan bazı edebiyatçı, ressam ve fotoğrafçılara ve işlerine yer verilmiştir. Çalışmalarının bazıları örnek olarak verilmiştir. Başta planladığım tez projesinin maalesef imkanlar doğrultusunda bir kısmını yapabildim. Burada söylemem gereken bir başka konu ise zorunlu olmadıkça Sürrealizm kelimesini kullanmamam oldu. Orijinal belgelerden aynı şekilde yazmama rağmen çok az bir zaman görüşme imkanım olduğu sayın Prof. Dr. Ahmet Öner Gezgin'in ısrarla gerçeküstü kelimesini kullanması ( başlık hariç ) beni de bu şekilde yazmama sebep oldu.

Tezin hazırlanma sürecinde başta kendi kütüphanem olmak üzere okul kütüphanesi ve fotoğrafçı ağabeylerimin yöneltmeleriyle birçok yerden faydalandım. Bunlar arasında Orhan Alptürk, Tahir Ün ve Saygun Dura'yı sayabilirim. İnternet siteleri, albümler, dergiler ve çeşitli kitaplardan okumalar yaptım. Hatta örnek verdiğim Amerika'lı Lauren Simonetti hanımefendiyle mail yoluyla yazıştım.

Bu yazma işleminde, gidişatın tasarlanmasında ve sonlanmasında emeği geçen herkese teşekkür ederim. Başta Yrd. Doç. Dr. A. Beyhan Özdemir olmak üzere tüm bölüm hocalarıma ve sınıf arkadaşlarıma saygılarımı ve sevgilerimi belirtirim. Ayrıca yanımda bulunan ve bana manevi destek veren aileme ve başta Alper Altuntaş ve İzzet Bayraktar olmak üzere kendi arkadaşlarıma da teşekkür ederim. Manevi desteklerinden dolayı Ekose Mutfak'taki dostlarım Müge hanım, Mustafa bey ve Salih beye teşekkür ederim. Özel olarak takdirlerimi sunacağım kişiler arasında çok sevgili arkadaşım Araç. Gör. Gözde Yenipazarlı var. Son olarak tezi yapmamda çok önemli pay sahibi olan Araç.Gör.Hayal İncedoğan'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

### FOTOĞRAFİK ANLATIMDA SÜRREALİST BAKIŞ

YEMİN METNİ .....	II
TUTANAK .....	III
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	IV
ÖZET .....	V
ABSTRACT .....	VII
ÖNSÖZ .....	IX
İÇİNDEKİLER .....	XI
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GERÇEKÜSTÜ SANATIN BAŞLANGICI VE FOTOĞRAF SANATINDAKİ YERİ

1.1. GERÇEKÜSTÜ SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ .....	4
1.1.1. Fantastik Öncü Ressamlar .....	5
1.1.1.1. Hieronymus Bosch .....	5
1.1.1.2. Pieter Bruegel .....	7
1.1.1.3. Diğer Öncü Fantastik Ressamlar .....	8
1.1.2. Öncü Edebiyatçılar .....	9
1.1.3. Otomatizm .....	10

1.1.4. Gerçeküstücü Teknikler ( Edebi Anlamda )	12
1.1.5. Marquis De Sade	14
1.1.6. Lautreamont	16
1.1.7. Charles Baudelaire	17
1.2. GERÇEKÜSTÜ SANAT	21
1.2.1. Freud ve Sanata Katkıları	21
1.2.2. Başlangıcı	26
1.2.3. Andre Breton	29
1.2.4. Gelişimi	34
1.2.5. René Magritte	36
1.2.5.1. 'Bu Bir Pipo Değildir' Üzerine	39
1.2.6. Salvador Dali	41
1.3. FOTOĞRAFÇILAR VE DÖNEMİN SONU (MU) ?	44
1.3.1. Gerçeküstü Akımda Fotoğraf Sanatçıları	49
1.3.1.1. Andre Kertesz	49
1.3.1.2. Man Ray	53

1. 3.1.2.1. ‘Tears’ (Gözyaşları) Fotoğrafi Üzerine .....	57
1.3.1.3. Hans Bellmer .....	58
1.3.1.3.1. ‘The Doll’ (Oyuncak Bebek) Fotoğrafi Üzerine .....	61
1.3.1.4. Bill Brandt .....	62
1.3.1.4.1. ‘‘East Sussex Coast’’ (Doğu Sussex Sahili) Fotoğrafi Üzerine .....	63
1.3.1.5. Claude Cahun .....	65
1.3.1.5.1. Öz Portresi Üzerine .....	67

## İKİNCİ BÖLÜM

### DÖNEMİN DEVAMI VE POSTMODERN DÖNEMDEKİ YANSIMALARI

2.1. Dönemin Devamı .....	68
2.2. Postmodern Dönemdeki Yeri .....	71
2.3. Günümüzdeki Durum .....	73
2.3.1. Jerry N. Uelsmann .....	73
2.3.1.2. ‘Homage To Minor’ (Minor’e Saygı) .....	76
2.3.2. Joel Peter Witkin .....	77

2.3.2.1. Theodore Gericault'un 'Medusa'nın Salı' Resmi ile J.P.Witkin'in 'The Raft of G.W.Bush' (G.W.Bush'un Salı ) Fotoğrafının Karşılaştırılması .....	81
2.3.2.2. Gerard Rancinan .....	83
2.3.3. Roger Balen .....	85
2.3.4. David La Chapelle .....	87
2.3.4.1. 'L'Apocalypse – Deluge' (Tufan) Fotoğrafları Üzerine .....	89
2.3.5. AES+F .....	91
2.3.5.1. 'Last Riot' (Son Ayaklanma) Fotoğrafı Üzerine .....	93
2.3.6. Lauren Simonetti .....	96
2.3.6.1. 'Şeytanın Alfabetesi' serisinden Y harfi Üzerine .....	97

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM VE FOTOĞRAF SANATINDA GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN İZLERİ

3.1 Türkiye'de Resim Sanatında Gerçeküstü Akımın İzleri Üzerine .....	99
3.1.1. Sürrealist Eylem Türkiye (SET) .....	102
3.2. Türk Fotoğrafında Gerçeküstücüler .....	102

3.2.1. Şahin Kaygun .....	102
3.2.2. Saygun Dura .....	106
3.2.2.1. Sergiden Bir Fotoğraf Üzerine Eleştiri .....	108
3.2.3. Orhan Alptürk .....	109
3.2.3.1. Yapıbozum Kuramı Hakkında .....	110
3.2.3.2. Bavul Fotoğrafı Üzerine .....	110
3.2.4. Tahir Ün .....	111
3.2.4.1. ‘Hiçlik ya da Kimlik’ Serisinden Bir Fotoğraf Üzerine .....	112
3.2.5. Gerçeküstü Tavrı Sergileyen Bazı Diğer Fotoğrafçılar .....	113
3.2.6. Mahir Ateş, Venüs’ün Doğuşu ve Ötesi .....	118
SONUÇ .....	122
KAYNAKLAR .....	126
EK.1. BİRİNCİ SÜRREALİST MANİFESTO .....	133
ÖZGEÇMİŞ .....	148

## GİRİŞ

Sanat tarihine bakıldığında resim sanatının öyküsü içerisinde dini ve mitolojik hikayeler oldukça yer kaplar. Bu edebiyat ve şiirde de böyledir. Avrupa sanatında bu durum üst seviyededir. Bunun yanında günlük hikayeler ve normal hayat, savaşlar, keşif ve büyük göçlerle renklenmiştir. Tüm bu devinim içerisinde sanatçılarda hayatın içerisinde geçenlerden bir şeyler alıp üretimlerini buna göre yaptılar. Ancak sanat tabiki bundan ibaret değildi. İnsanların duygu ve düşünceleri yapıtlardaki farkı oluşturdu. Buna rüyaları ve hayalleri eklenince ortaya çok önemli bir şey çıktı. Bir olayı belgelemek ve anlatmakla, içten gelen duygu ve düşünceleri ortaya koymak arasında farklar oluştu. Yorum sanat eserinin ortaya çıkmasında en önemli etken oldu. Yorumda ise farklı bakış açısı sanat eserinin farkını çıkardı.

İşlevsel olmayan ve kopuk durumdaki sanat ve toplum ilişkilerini bir şekilde birleştirmek için avangard (öncü) bir atılım gerekliliği vardı. Sanat daha önceleri varolan durumda bazı etkenlere bağımlı yol almaktaydı. Bunlar arasında en başta din ve politika yer almaktaydı. Bu iki etkenin baskıcı tavırları sanatı çoğunlukla olumsuz yönde etkiledi. Bu olumsuzluklara savaşlar ve ekonomik krizlerde eklenince dünyanın adeta çivisi çıktı. Özgür sanat özlemi yüzyıllar boyunca devam etti. Müdahalesiz bir ortam sanatçıların en önemli hayalimdi. Arada nadir olarak düşüncelerini özgürce belirten sanatçılar çıktı. Ancak onlarda yaşadıkları dönemde anlayamadılar ve baskı gördüler. Değerleri sonradan anlaşıldı. Bu tip öncü atılımlar 18. yüzyıldan sonra çıkan sanat hareketlerinde çok görüldü. Resimde ve edebiyatta çok yönlü sanatçılar çıktı. Romantizm akımıyla beraber duygu anlatımına yönelik önemli bir adım oluştu. İdeal sanat görüşü bu anlamda terk edilmeye başlandı. Baudelaire'in getirdiği bazı kavramlar çağdaş sanat anlayışının doğmasına sebep oldu. Dünyada sadece güzelin değil kötü ve çirkinin de bir estetiğinin olduğunu söylemesi üzerine varolan tüm düşünceler bir kenara itilmiş oldu. Artık sanatta farklı bir duruma gelinmişti.

Gerçeküstü sanata nasıl gelindi? Sanatın bu aykırı dalında daha önceleri neler yapıldı? Resimde, edebiyatta ve hatta şiirde çığır açan kişilerin yapıtları oluşturma



aşamasında neler oldu? Bazı faktörler onları etkiledi. Neydi bu kadar gerçeklikten kaçılan noktaları yaratan sebepler? Bazı nedenlerden dolayı gerçeküstü sanatın bileşenleri oluşturan nedenlere ulaşıldı. Rüyalarda ve bilinçaltından gelen duygular bunun en önemli sebepleri idi. Bunun içinde normal hayatın dışında kalan bazı şeyler etken oldular. Rüya bu tip sanatçıların en önemli esin kaynağıydı. Rüyalarda görülen şeyleri kayıt altına almak başlarda çeşitli baskılar dolayısıyla az olsa da sonraları en ilgi çeken konular hep rüyaların garip havası ve içinde varolan gerçeküstü durumlardan sayesinde olmuştur. Tabii ki rüyalar gün içinde yaşanan olayların bir şekilde bilinçaltında yer bulmasıydı. Bilinçaltının keşfi özgür düşünceyle birleşince sanatta ayrı bir sayfa oluştu. Burada bilinçaltında kalan düşüncelerin baskı görmeden çıkış yapması dışavurumla birleşti.

Her ne kadar din baskısı olsa da ölüm ve ölüm sonrası hayat en çok merak edilen ve sanatçıların en çok konu etmek istedikleri şeylerin başındaydı. Zamanında yapılanların ise akıbeti pek iç açıcı olmadı. İzleyici sanatçıların bunları nerden bulduğu konusunda uzun zaman inandırıcı bulmadı. Bunun yanında normal hayatta geçen efsanevi olaylar her zaman ilginç konulardan biri olmuştur. Mistik hikayeler her zaman sanatçının ilgisini çekmiştir. Halk arasında anlatılan gerçekdışı olaylar resimde ve edebiyatta yer buldu. Bununla birlikte mitolojik hikayeler ve yanı sıra dini hikayelerde eserlerin en önemli konularıydı. Eski zamanlardan beri anlatılan ve halk dilinde yer etmiş mitoloji kahramanları ve hikayeleri gerçeküstü durumları sebebiyle sanatta yer buldu. Bütün dinlerde yer etmiş hem önemli kişiliklerin hem de dinin oluşmasında geçen olaylar bir başka uğraşılacak konudur. Özellikle Hıristiyan dini üzerinde varolan hikayeler özellikle resim alanında oldukça tutuldu. Uzun bir dönem en önemli yapıtlar bunlardan çıktı.

Fotoğrafın keşfi sanat dünyasında kırılma noktası oldu. Resim kendi çapında devrim yaptı. Gerçek artık olduğu gibi yakalanmıştı. Artık ressamın yapacakları pek bir şey kalmamıştı. Resim sanatı da farklı yapıya büründü. Soyut anlatım su yüzüne çıktı. Fotoğrafın icadından avangard döneme kadar olan dönemde de gerçeküstü fotoğrafın izlerini bulmak mümkündür. Fotoğrafın kendi içinde tekniğinin gelişmesiyle farklı anlatımlar su yüzüne çıktı. Bunlar baskı tekniklerinde yapılan

deneysel bazı işlerdi. Bunun yanı sıra kolaj, sabbatier efekti ve üst üste baskı gibi anlatımlar gerçeküstü fotoğrafın öncü girişimleri oldu. Kolaj tekniği hem Dada'nın hem de Gerçeküstü akımın en önemli işlevsel yapılarından biri olacaktı. Sabbatier efekti de gerçeküstü fotoğrafın en önemli isimlerinden birinin, Man Ray'in yararlanacağı bir teknik anlatım olacaktı. Gerçeküstüne özgü bir anlatım olan rayogram böyle oluşacaktı. Fotomontaj bu dönemde yapılan başka bir teknik anlatımdı. Ayrıca baskı ve negatif üzerindeki oynamalarla, resimsel renklendirmelerde gerçeküstü fotoğrafın temel konularından olacaktı. Gerçeküstü girişimin temeli Dada akımıyla hazırlandı. Özgürlükçü yapı ve sanatın temel değerlerine bağlı kalmama isteği ön plana çıktı.

Freud ve bilinçaltı söylemi gerçeküstü akımın ana dayanağı oldu. Ruhsal otomatizm ve rüya anlatımları bu söylemle birleşip gerçeküstü akımın genel duruşunu oluşturdular. İçten ve kendiliğinden gelen duygular, gerçek hayatla örtüşmeyen hikayesi, anlatımın farklılığı ile ortaya çıkan farklı bir anlayış ortaya çıktı. Buda insanın iç dünyasının keşfiyle ve bunu özgürce sunma girişimiyle oldu. Normal hayat içerisinde belgelemeye yönelik fotoğraf anlayışı ile duygu ve düşünceleri ifade etmeyi amaçlayan kurgu ağırlıklı fotoğraf, fotoğraf sanatında iki ayrı anlatım olanağı olduğunu açıklar. İşte bu kurgu ağırlıklı anlatım insanın duygu ve düşüncelerini içerir. Kurguya rüya ve bilinçaltından gelen duyguları da dahil edince hem kompozisyonlarda hem de mekan, model ve obje ilişkilerinde farklı bakış açıları çıkar. Bu yapıdaki olağandışılık akımın ana karakterini olacaktır.

Ancak tüm bu ruhsal dışavurum hiçbir şekilde kabul edilemeyen önceden tasarlanmayı ve düşünülmeyi kabul etmeyecekti. Özgür ruh hiçbir baskı görmeden çıkmalıydı. Hiçbir müdahale olmadan yapıt üretilmeliydi. Bu tarz otomatizmler gerçeküstü akımda ve özel olarak ta fotoğrafta bir şekilde yer buldu.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GERÇEKÜSTÜ SANATIN BAŞLANGICI VE FOTOĞRAF SANATINDAKİ YERİ

Bu bölümde avangard sanatın başlangıcı olan 20. yüzyılın başı olarak kabul edilen avangard akımların başlangıcına kadar tarihsel süreçle birlikte gerçeküstücülük akımının başlangıcından itibaren akıma yön verecek önemli sanatçılara ve fotoğrafçılara değinilecektir. Ağırlıklı olarak resim sanatı ve edebiyat alanlarında gerçeküstü sanatın oluşumu, öncü sanatçıları ve yapıtları ele alınacaktır. Tarihi süreçte resim sanatının aykırı ressamı, bu aykırılığa neden olan durumlar ve edebi dünyada karşımıza çıkan şair ve yazarların neden öncü gerçeküstü yazın içine girdikleri irdelenecektir. Akımla birlikte gerçeküstü fotoğrafın nasıl bir yön bulacağını, hangi teknikler kullanıldığını içerik anlamda nasıl değişik imgeler kullanıldığını göreceğiz.

#### 1.1.GERÇEKÜSTÜ SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ

“Oneirik\* yada düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle sürrealizm, sayısız öncülerıyla soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır. Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlana gelmiş ve zaman zaman her birine mitolojiler yada dinler sahip çıkmış olsa da, gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantezi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir.”<sup>1</sup>

Ortaçağın büyü geleneği, simya ve astroloji gerçeküstü sanatın oluşmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Fantastik ortaçağda dinsel konular, mitolojik hikayeler,

---

<sup>1</sup> PASSERON, Rene, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Yay., Çev: Sezer Tansuğ, 23 s.

\* Oneirik = Düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duyuusal etkiler altında kalan tüm olguları. Özel bir nitelik, bir imgeye hatta algısal bir imgeye düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. Uyku dönemi sırasında sürrealistler istemli olarak kendilerini bir düş dalgasına kaptırdılar (Aragon). Desnos, uykulu bir durumda iken gerçekleştirdiği otomatik konuşma deneyimlerini uzun süre devam ettirdi. Breton'a göre “sürrealist resmin iki önemli yöntemlerinden biri, oneirizm'dir, (diğeri ise otomatik spontaneite). - y,a,g,e, 266 s.

ölüm, ölümler, ölüm sonrası hikayeler, mistik öğeler öncü gerçeküstücü ressamların ilgi alanına giren konular olmuştur. İnsanın ruh zenginliğine yönelik tüm mantıkdışı olaylar, rüyalar ve hayallerin resim sanatına ve edebiyata yansımaları ortaçağla birlikte öne çıkmıştır.

### 1.1.1. Fantastik Öncü Ressamlar

#### 1.1.1.1. Hieronymus Bosch

1450’de doğan 1516’da ölen Hollandalı ressam fantastik öncü sayılan bir ressamdır. Birçok resmi dinsel baskılar yüzünden yok edilen ressamın eserleri daha sonraki dönemlerde bulunur ve eleştirmenler tarafından resim sanatının önemli kişiliklerinden biri olduğu kabul edilir. Bosch birçok yönüyle fantastik içerik gösteren eserleriyle akımın bir öncüsü ve gelecek kuşakların yararlandığı bir kaynak olmuştur.

“Yapıtlarında göze çarpan ‘şeytan görünüşleri’ ve olağandışlıklar, özellikle 18.yy. sanatseverleri tarafından tiksindirici bulundu. Oysa bugün Bosch’un tabloları, bu özellikleri tarafından beğenilir. İkonografi, canavarlar ve çeşitli ayrıntılar, bir ölçüde ortaçağ öykülerinden, minyatürlerden, Schongauer gibi sanatçıların gravürlerinden, büyük ölçüdeyse, salt resimle ilgili olmayan kaynaklardan (simya, gizem, büyü, düş yorumları, tiyatro, atasözleri...) alınmıştır. Ancak Bosch bütün bu öğeleri şaşırtıcı bir gerçeklik sanısı uyandıran, çok kişisel bir düş evreninde birleştirir. Bizim için olduğu kadar, Bosch’un çağdaşları içinde, pek çok tabloyu yorumlamak, simgelerin çeşitliliği ve anlatımın kaypaklığı yüzünden olanaksız gibidir. Belki Bosch gizli bir tarikata bağlıydı, böylece üslubu, ancak bu tarikat üyeleri tarafından anlaşılabilirdi. Belki de Devitio Moderna akımına bağlanmıştı. Yapıtlarının genel havasından Bosch’un mesajını çıkarabiliriz, budalalığın yabancı gülünçlüğü, yanılabilirlikler, insanoğlunun küçüklükleri, ikiyüzlülükleri iç sıkıntıları ve çıplak figürlerin kırılabilir güzelliğinde sezilen insanoğlunun temeldeki saflığına duyulan derin merhamet, dünya zevkleri ile maddi yaşamı küçümseyen bir ruhsallığın ayartıcı kutupları arasına yerleştirilmiştir.”<sup>2</sup>

Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı resim üçe katlanır bir levhanın ortasındadır. Resim yaşam sonrası varıldığı düşünülen cennet gibi bazı kavramlarla, dünya dışı

<sup>2</sup> **Büyük Larousse**, Sözlük ve Ansiklopedisi, cilt4, 1821 s

bazı simgelerin tasvirleri ve içerdği figürler hayal gücü ve halüsinasyon görüntülerinden oluşmaktadır. Resimde olağandışı büyüklükte hayvanlar, bitki örtüsü ve bunların çıplak insan figürleriyle olan ilişkileri vardır. Katmanlardan oluşan resim dünyadaki cennet düşününün tasviridir. Bir bakıma dinin vaat ettiği ölüm sonrası fantastik bir dünyadır.



Resim 1: Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1504



### 1.1.1.2. Pieter Bruegel

1525-1569 yılları arasında Hollanda'da yaşayan Bruegel, günlük köy yaşamı, gelenek ve geçmişle ilgili fantastik resimler yapmıştır. Bosch'tan etkilendiği bilinmektedir. Köy yaşamında gördüğü sefaleti ustalıkla resimlerine aktaran sanatçı, herhangi bir estetik kaygısına düşmeden kendine has bir tarzla olayları aktarmaya çalışmıştır. Ölümü yaklaşan kişilerin kendilerinden geçtikleri anları ve o anda yaşadıkları halusinasyonları resmetmiş ve tavrıyla fantastik akımın en önemli özelliklerinden birisi olan sanrı ve kaydedilmesi olayına öncülük etmiştir.



Resim 2: Bruegel, Ölümün Zaferi

“Ölümün Zaferi adlı eserinde bir iskelet ordusu, insanlığa kıyma işine girişmiştir. Sol üst köşeye doğru, ölümün kızılca karanlığının iyice çıktığı bölümde bir iskelet büyükçe bir çan çalmaktadır; ölümün zaferini ilan eden çanı. En sağda, insanlar büyük bir ölüm kapanına tıklmakta, insan olarak girdikleri bu kapandan, öldürme görevine amade iskeletler olarak çıkmaktadırlar. Gerilerdeki denizde gemiler yanarak batmaktadır. İskeletler, tüyler ürpertici bir soğukkanlılıkla ve

adanmışlıkla ırk, din, sınıf, cinsiyet ve yaş ayrımı gözetmeksizin insanları türlü şekillerde boğazlamaktadır. Bu arada birileri, hâlâ hiçbir şey olmuyormuş gibi, etraflarını saran, en yakınlarındakileri bile katleden bu ölüm ordusuna aldırış etmeksizin, gaflet içinde aşka ve meşke devam etmektedir.”<sup>3</sup>

Bruegel bu eseriyle tüm savaşların anlamsızlığı, getirdiği vahşet ve ölümün soğukluğu gibi kavramlarla gerçeküstü akımın bazı içeriklerini konu almakla beraber, zamanımızın içinde bulunduğu ortamla ilgili ipuçları vermektedir.

### 1.1.1.3. Diğer Öncü Fantastik Ressamlar

William Blake’in oyma işlerinde, yazılarında ve kitaplarında kullandığı resimlerinde sürekli mistik öğeler kullanır. Şehvet Çemberi, Pieta resimlerinde ve Kayıp Cennet kitabındaki illastrasyonları gibi. Albrecht Dürer düşlerinde gördüğü dünyanın sonuyla ilgili kabusları resimlerinde ve bakır levhalar üzerine yaptığı oymalarda kullanmıştır. Dört Büyücü, Doktor’un Rüyası, Apocalypse:Babil’in Büyük Fahişesi ve Melankoli adlı eserlerinde rüya simgeleri kullanmıştır. Henri Rousseau düş dünyasını yansıttığı ve egzotik resimleriyle gerçeküstücülerin ilgisini çeken bir ressam olmuştur. Düş, Yılanlı Büyücü, Güneşin Batışıyla Birlikte Bakır Orman Arazisi buna örnek gösterilebilir. John Tenniel’in ünü ise Lewis Carrol’un Alice Harikalar Diyarında adlı yapıtı için resmettiği çizimlerden gelir. Lucas Cranach’ın yapıtlarında kullandığı irkiltici figürler, kadın resimleri birçok gerçeküstücü kişiye ilham vermiştir.

1746-1828 yılları arasında yaşayan İspanyol ressam François Goya gördüğü rüyalar üzerine yaptığı resimlerinde gerçeküstü öğeler kullanmış, rüyalarla sanatını özdeşleştirmiştir. Yaşamı boyunca geçirdiği hastalıklar yüzünden içine kapalı bir yaşam sürdüren ressam karanlık, rahatsız edici ve sahneleri dehşet içinde olan resimler yapmıştır. Yarattığı işlerde tarihi gerçeklerle, kendi kültürüne özgü anlatımı içeren gerçekdışı figürleri resmeder. Dönemindeki toplumsal olaylar ve savaşlardan etkilenen sanatçının Kara Tablolar adı verilen serileri ve diğer işleriyle birlikte 20.

<sup>3</sup> DAĞISTANLI, Mustafa Alp , ‘Ölümün Zaferi’ , **Radikal Gazetesi**, 6.8.2006

yüzyılın önde gelen sanatçılarında ilham kaynağı olmuştur. “Fantasy and Invention” (Fantezi ve Keşif ) adını verdiği dizi resimlerde fantastik görünüm ve kabus görüntüleri içerir. Bunlar genelde koyu renkli karanlık temalar içeren işleridir.



Resim 3: Goya, Saturn Çocuklarından Birini Yerken

### 1.1.2. Öncü Edebiyatçılar

Gerçeküstü sanatın edebi içeriğini İngiliz Pre-Rafaelit’lerinden, Sembolist akım eserlerinden ilkel yapıtlarda kullanılan bazı anlatımlara kadar uzanır. Resmi olarak 1924’te kurulmuş gözüken bu akımda edebiyat önemli bir rol üstlenmiş, kuruluş aşamasında ve akımın manifestosunun oluşmasında bu edebiyatçılar akıma yön vermişlerdir. Düşüncenin özgürleştirilmesi genel amacı bulunan bu kişiler arasında öncü olarak Arthur Rimbaud , Isidore Ducasse (Lautreamont), Mallarme, Apollinaire ve Raymond Roussel vardır. Bu rolde 1922-1923 yıllarında yayınlanan Litterature dergisinin payı vardır. Picabia, Paulhan, Eluard gibi isimlerde bu yolda ilerlemişlerdir. Akımın ismini Apollinaire koymuş olsa da İvan Goll’un yönettiği



Gerçeküstücülük dergisinin (La Révolution Surréaliste) yayınıyla akım başlangıç yapmış sayılır. Andre Breton'un öncülüğünde başlatılan akım rüyaları kontrol etmeyi, bunları kaydedip üzerinde düşünmeyi amaçlayan bir sanat anlayışı üzerinde durmuşlardır. Hayal etmenin özgürlüğünü eserlerinde göstermek, bunları yaşamın önemli bir parçası olarak sunmak, sanatın eleştirisini ve özerkliğini serbestçe yaşamak, Breton ve onun gibi düşünenlerin dünya görüşü olmuştur. Ve dolayısıyla özgürlük böyle sağlanacaktı. Edebi bir bildiri sayılan Breton'un manifestosunda da, 'Sürrealizmin Tarihi' adlı kitabın yazarı Maurice Nadeau'ya göre "yalnızca vasatlık, nefret ve yüzeysel yeterlilikten ibaret olduğu için tiksindiren ve her türlü ahlaksal ve düşünsel gelişmeye düşman olan gerçekliğin yargılanmasıdır" şeklindeki tanımlamada belirtildiği gibi edebiyatta ve sanatta her türlü sanat anlayışının karşısında bir güç oluşturulmak istenmiştir. Temel alınan ve dünyaya kabul ettirilmek istenen anlayış akıldışıydı. Psikanalist Sigmund Freud'un öngördüğü bilinçsizlikle ilgili kuramları otomatizme yön vermiş, serbest çağrışımlı otomatik yazı teknikleri o yıllarda başta Breton olmak üzere birçok şair ve edebiyatçıya ilham vermiştir.

### 1.1.3. Otomatizm

Breton'un manifestosundan: "Gerçeküstücülüğün sırları. Yazılı gerçeküstücü kompozisyon yada ilk ve son taslak: düşüncenin kendisi üzerinde konsantrasyonuna elverişli bir yere yerleştikten sonra bir kağıt bir kalem bulun. Mümkün olduğu kadar edilgin ve her şeye açık duruma geçin. Dehanızı, yeteneğinizi, başkalarının deha ve yeteneklerini bir yana bırakın. Unutmayın ki edebiyat, insanı her şeye ulaştıran en kasvetli yollardan biridir. Önceden bir konu seçmeksizin çabucak, ara vermeden ve yazdıklarınızı yeniden okuma isteği duymayacak kadar hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir..."<sup>4</sup>

Breton'un tanımlamasıyla otomatizm, eserlerin çıkış noktasında her türlü ahlak, kural ve düşün olmamasıdır. Manifestonun genel olarak söylediği, düşüncenin her türlü ahlaksal ve estetik kaygıdan uzak aklın yönlendirmesi olmadan özgürce üretimin olması gerektiğidir. Bunun için kullanılan yöntemde katıksız ruhsal

---

<sup>4</sup> BRETON, Andre, 'Birinci Manifesto, Çev: Selahattin Hilav', İlhan Berk, **Gerçeküstücülük Antolojisi**, Varlık Yay, İstanbul-2005, 33 s.

otomatizmdir. Otomatizm düşünceyle uygulamanın anlık birleşmesinden ibarettir. Önceden düşünülmüş ve planlanmış bir eser bu akımın içinde yer alamazdı. Breton'a göre önceden yapılmış her şey önemsizdir. Çünkü onlar düşünerek ve akıl yürütülerek yapılmış ürünlerdir. Şans eseri ve hatta rastgele yazılmış bir yazım otomatik yazı için bir kural olmalıydı. Yazımda oluşturulan imgeler tesadüfi olarak çıkar. Buda insanın bilinçaltından gelen özgün dışavurumlardır. Lautreamont'un Moldoror Şarkıları ve şiirleriyle, Rimboud'nun Cehennemde Bir Mevsim adlı eserleri otomatizmin temel eserleri olmuştur. Breton ve Phillippe Soupault "Les Champs Magnetiques" adlı eseri birlikte yazdılar ve kitap onların günlük içgüdü çıkışlarından ve hızla yazılmış düşüncelerinden oluşmaktaydı. Ayrıca Breton'un "Automatic Message" adlı eseri de otomatizm için yazılmış bir kuram kitabıdır. Breton'un bazı şair arkadaşlarıyla yaptıkları hipnoz deneylerinde de otomatik yazı kullanılıyordu. Ancak bu sistem tüm gerçeküstücü şairler tarafından kullanılmadı ve sadece bir yöntem olarak kaldı. Ressam André Mason da otomatik çizimler yaparak görsel anlamda gerçeküstücü otomatizme katkıda bulunmuştur. Çizdiği hayvan ve insan figürleri ön hazırlık yapılmadan hızlıca üretilmiş işlerdi.

Klasik sanat anlayışından uzak estetik kavramı ve edebi anlamda şiirsellik ve kullandıkları imgeler gerçeküstücülüğün önemli özelliklerindedir. Edebi anlamda gerçeküstü imgeyi Breton'un Çılgın Aşk isimli otobiyografik eserinde 'Çırpınmalı Güzellik' tanımlamasıyla verir ve bir anlamda da kuram oluşturulur.

"Karakteristik olarak canlı ve cansızın (mercandaki gibi) birleşmesinden kaynaklanan gizlenmiş erotik; bitkilerin kapladığı bir lokomotif fotoğrafındaki gibi, hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelen sabit patlayıcı; ve güya uğursuz bir deyim ya da nesneyle büyümlü bir karşılaşmadan kaynaklanan büyümlü durumla ilgili."<sup>5</sup>

"Otomatizm yaşayan şiire ait bir sanat, devamlı ve kalıcı yaratının ahlaki bir unsurudur. Burada özgürlük, ölçülebilir bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir aracıdır. Sanatçının yalnızca, denetim altına alınması olanaksız doğanın bir oyuncağı olduğu romantik kadercilikte ve insanın kendi doğasına sahip olduğu ve akılcı geleneklere sıkıca bağlanmış olduğu hümanizmdeki güç sentezcilik gerçeküstücülüğün felsefi konularıdır. Gerçeküstücülük psikolojik spontaneite'nin

---

<sup>5</sup> BRETON, Andre, Çılgın Aşk, Çev: İsmail Yerguz, Dost Kitapevi yay., 2003, **Dada ve Gerçeküstücülük**, David Hopkins, Dost Yay, 2006-Ankara, 98 s.

kapaklarını açtığında insan çevresinden uzaklaşamaz, bilinçaltı ve düşler dünyasını tikayarak yada dehayı oluşturan güçleri öfkelenirerek de bunu başaramaz.”<sup>6</sup>

#### 1.1.4. Gerçeküstücü Teknikler ( Edebi Anlamda )

Gerçeküstücü anlatı yollarından biri mizahtır. Mizah, düzene karşı gelmenin, toplumda meydana gelen her türlü ahlaksal önyargılardan uzaklaşma ve bunları kabul etmemenin bir yoludur. Gerçek dünyadan çıkma ve karşı duruş mizahın önemli özelliklerindedir. Mizahın hayata verdiği renk dünyanın içinden çıkamadığı acı durumlardır.

“Mizah, dünyaya, nesnelere arasındaki beylik bağlantıları koparıp başka bir açıdan bakmamızı sağlar. Mizah, özü dolayısıyla, alışılmış akılcı düzenin sezgilere dayanan, dolaylı bir eleştirisidir; gerçeküstü ve beklenmedik ilişkilerin baş döndürücü oyununa katma amacıyla normal olaylardan başka olaylar çıkaran bir güçtür. Günlük gerçekliğin ve akılcı mantığın sınırlarının dışında fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak, çevresindeki her şey gülünç ve tuhaf bir yenilik, “var olmama” dan gelen sanrısız bir görünüm, alaylı bir önem kazandırır. Şaşırtmacalar, beklenmedik yaklaşımlar, yer değiştirmelerle alışkanlıklarımızı altüst eder. Zihni başıboş gelişmeye, yüceltmeye bırakır.”<sup>7</sup>

Mizah, gerçeküstü sanat eserinde ortaya çıkan tüm imgelerin normal anlatımlarını farklılaştırır, izleyiciyi öngöremediği bir anlayışla başka bir düşünceye sürükler. Felsefi anlamda anlam zenginliği getiren bu farklılaşma sanat izleyicisinin dünya görüşünü etkiler ve anlamlandırır.

Bu eleştirel anlamlandırmada olağandışılık, akıl ve mantık dışı anlatımlar gerçeküstücü akımın olağan durumlarıdır. Bu gerçeğe karşı bir itaatsizlik, başka bir evren yaratma düşüncesidir. Normal hayattan soyutlanan bu dünyada fantastik hayal gücü devreye girer. Bu olağanüstülük gerçeküstü eserde düş zenginliğinin olduğu gibi ortaya konması, akıl sınırının ortadan kaldırılmasıdır.

---

<sup>6</sup> PASSERON, a, g, e, 52 s.

<sup>7</sup> DUPLESSIS, Yves, ‘Gerçeküstücü Teknikler’, **Gerçeküstüçülük Antolojisi**, İlhan Berk, çev. Onat Kutlar, Engin Ertem, 57 s.

“Düş işlevinin önceden tasarlanmış biçimde ve psikolojik deyiimiyle “üstün” bir etkinlik olarak sanatsal bir yaratış içine sokulması, karmaşık ve tehlikeli bir olaydır. Bununla birlikte Freud, “açık ve mantıklı” düşleri, mantıklı, şaşırtıcı düşleri, bilinç söz konusu olduğunda da, belirgin içerikleri sadece kaotik bir nitelik taşıyan, yani “gizli düşüncelerin” ve “baskı altındaki isteklerin”, uykuda sansür gücünün zayıflamasından yararlanarak açığa çıkardığı diğer düşleri birbirinden ayırmıştır. Söz konusu işlevsel taşlama, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve simgeleme gibi olaylardan yararlanan “düş çalışması”nın ürünüdür. Böylece düşlere karşılık oluşturulan kabulü olanaksız uyarı ve dürtüler ve bunlar yardımıyla başarıya ulaşılması olanaksız eylemler, kişinin bilinçli düşüncesi dışında kalmakta, bunlara ancak psikanaliz yapan kimse erişebilmektedir.”<sup>8</sup>

Uykuda görülen düşlerin zihnin akıl yürütülerek değil de, serbest kalınmış ve bastırılmamış zihin gücüyle çıktığı varsayılarak gerçeküstücülüğün düşe verdiği değer önemlidir. Hayatın bu önemli bir kısmını kaplayan süreçte insanın psikolojik durumuyla nasıl bir düşünsel durum içine girdiği ve buradan hareketle sanat eserinin öngördüğü gerçeklik kavramıyla farklı bir örtüşme içine girdiği düşünebilir. Düşlerde görülen bilinçsizlik durumu esere mantık ölçüleri dışında bilinçaltımızdan çıktığı gibi yansıyacaktır.

Normal hayattan kopuk biçimde yaşayan delilerin olağandışı hareketleri gerçeküstü yazında önemli yer tutar. İçinde buldukları dünyalarında yarattıkları gerçeklik, kendine özgü davranışlar ve sanrıları ruhsal otomatizmde istenen özelliklerle örtüşür. Kurdukları dünyanın imgeleri, manifestoda belirtilen özgürlüğün en geniş anlamıyla ortaya çıkan düşüncenin tutsaklığından çıkmış biçimleridir. Bu hasta insanların düşünceleri normal mantık çizgisi dışında olduğundan gerçeküstücülerin ilgi alanlarında olmuştur.

Bu akımda nesnelere normal hayattaki imge anlatımlarından farklı anlamlar taşımaktadır. Buda rüyalarda geçen her türlü imgenin bilinçaltımızdan geldiği gerçeğidir. Günlük hayatımızda kullanılan nesnelere ve bunların düz anlamları ile düşlerimizde gördüğümüz nesnelere anlamları çatışır. Rüyalarımızda görülen garip nesnelere bu anlamda birer eser haline getirilip sunulduğunda gerçeküstü nesne haline gelir. Anlam ve fayda bağlamında bir getirisi olmayan nesnelere düş dünyamızı zenginleştirmede rol oynarlar.

---

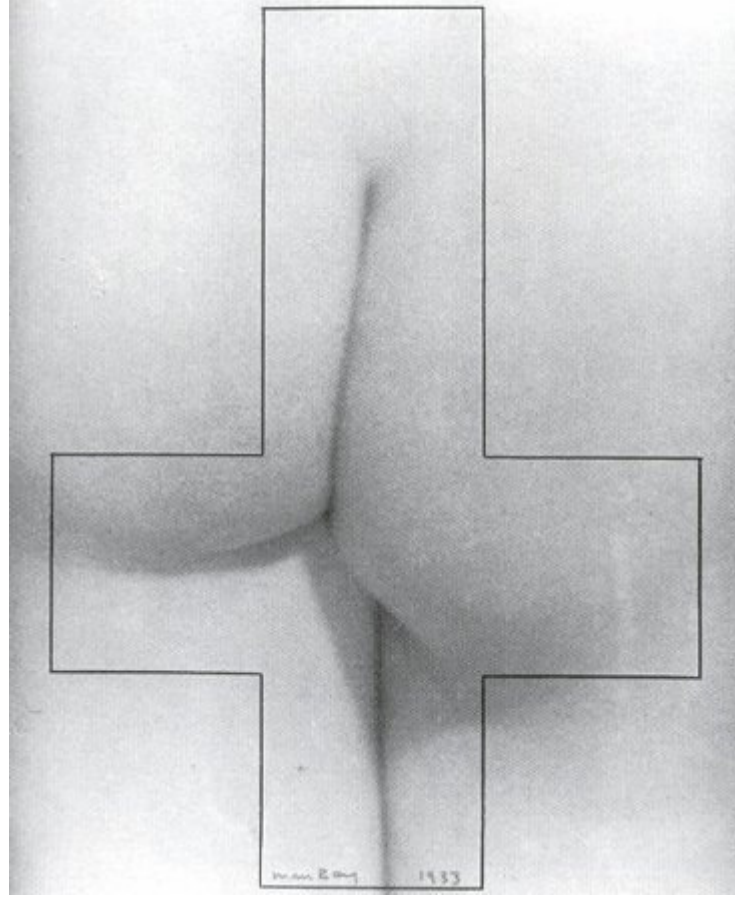
<sup>8</sup> PASSERON, a, g, e, 58 s.

Otomatik yazıda bu tekniklerden birisidir. Dış dünyadaki kazanımlardan biran çıkıp, adeta ilkçağlardaki insanların hiçbir şekilde uygarlaşmamış düşünceleri gibi, etkilenmeden, denetlenmeden ortaya çıkan bu bilinçdışı yazımlar insanın bütün ruhsal gücünün ortaya çıkmasına yol açar. Bu yöntemle çıkan yazılar hiçbir şekilde anlamlandırılmamalı ve sorgulanmamalıdır. Bunlar tamamen kişisel ürünlerdir ve yaşamda karşımıza çıkan özgür düşüncelerdir. Bu güç aslında Breton ve arkadaşlarının genel anlamda bahsettiği özgürleşme çabasının bir ürünüdür. Birey özgürlüğü ancak böyle etki görmeden sağlanmalı, ayrıca sanat eseri de hiçbir kural ve dış müdahalelerden bağımsız bir anlayışta çıkmalıdır. Gerçeküstü edebiyat ürünlerinden bazıları bu tip özgür düşünceyle yazılmış olağandışı, şiirsel, şaşırtıcı anlatımlardır.

#### 1.1.5. Marquis De Sade

Politik düşünceleri, zamanının kutsal değerlerine olan saygısızlığı ve cinsel tercihleri yüzünden tüm hayatı cezaevi ve sürgünlerde geçen Marquis de Sade gerçeküstü düşün sisteminin öncü kişiliklerindedir. Lüks hayat ve normal olmayan cinsel istekleri sebebiyle yönetimler tarafından sürekli yargılanır. Sade hem politik ve dinsel, hem de cinsel hayatındaki sapkınlıkları yüzünden farklı bir anlayışla ele alınmalıdır. Soylu bir zengin olmasına rağmen ilerici ve farklı dünya görüşleri nedeniyle sürekli ön planda olan Sade, sürekli kuralları çiğnemekle hayatının gözetim altında tutulmasına sebep olmuştur. Cinsel sadizm ve topluma aykırı cinsel tercihlerini eserlerinde özgürce anlatmış adeta pornografi yazımında öncü olmuştur. Dinin baskıcı düşüncelerine karşı savunduğu özgür cinsel yaşam, oğlancılık gibi farklı cinsel istekleri nedeniyle gerçeküstü akımda bir öncü olmakla kalmamış, aynı zamanda din ve cinsellik gibi kavramlarıyla diğer sanatçılara örnek olmuştur. Özgürlükçü tavır, talep ve düşünceleriyle zamanının ilerici kişisi ve sanatçısıydı. Burjuvazi ve aristokrasiye karşı olan tepkili ve alaycı tutumu nedeniyle sıklıkla suçlanan ve hatta ölümle cezalandırılan Sade, eserlerinin aşırı ideolojik vurgusundan ilerleyen zamanlarda bile nasibini almış, eserlerine şüpheyile bakılmıştır.

Düşüncelerinin öngördüğü açılımlar, cinsel anlamdaki ön görümleri ve yönetime başkaldırılarıyla çağdışı bir kişiliktir. Kurallara karşı çıkan kalıp dışı hareketleri onu gerçeküstü akım yaratıcıları tarafından farklı bir yere konumlandırmıştır.



Fotoğraf 1: Man Ray, Monument a D.A.F. de Sade, Sade için Anıt, 1933

Man Ray'ın 1933 tarihinde yaptığı "Monument to D.A.F. de Sade" (Sade için anıt) fotoğrafına bakıldığında fotoğrafçının Sade'a saygı amacıyla tasarladığı bir eserdir. Cinsellik üzerinden politik bir gönderme sayılabilecek bu fotoğraf bir bayan poposu üzerine çizilmiş ters haç işareti şeklindedir. Ters haç bayan poposuna bir çerçeve yapmıştır. Çevreyle imaj arasındaki yapısal karşılıklar aniden örtülmüş gibi görünür. Bedendeki ışığın ve yoğun aydınlığın çıplak beden üzerindeki etkisi kağıdın üzerindeki kenar çizgilerini zayıf bir hale getirir. Çatlağın ve kıvrımın ters yerleştirilmiş haçla olan uyumu fotoğrafta bir denge oluşturmuştur. Zevkin ve

erotizmin bir göstergesi olan bu fotoğrafla Man Ray Sade'in cinsel tercihlerini, din konusundaki düşüncelerini aktarmıştır. Sade'in heteroseksüel tercihleri ve cinsel anlamda özgür düşünceyi savunma isteği gerçeküstücüler tarafından sahiplenilmiştir. Din baskısı karşısındaki duruşu da aynı zamanda kilise ve iktidardakilerle olan çatışması dolayısıyla, Man Ray'in fotoğrafında olduğu gibi özgür beden fikrinin cinsellikle ilgili tutumlarından gerçeküstücülerin üzerinde etkisini görebiliriz.

#### 1.1.6. Lautreamont

1846 Uruguay doğumlu Fransız şair 1870'te intihar ederek yaşamına son vermiştir. Farklı bir edebi dil yaratmaya çalışan Lautreamont gerçeküstücüler arasında önemli bir yer tutar. Eserlerinde yarattığı imgeler daha sonraları gerçeküstücü ressamlar tarafından resimlenmiştir. Bu imgeler arasındaki tuhaf hayvanlar ve gariplikleri ressamlar için esin kaynağı olmuştur. Yarattığı farklı imgeler şaşırtıcı ve normal hayatta kullanılmayan terimlerden oluşmaktaydı. Şiirlerindeki alaycı ve hayalci tavır gerçeküstücüler tarafından önemsenmiştir. 24 yıla sığdırdığı yaşamında yalnızca 'Maldoror Şarkıları' adlı bir kitabı, şiirleri ve mektuplarından oluşan bir külliyatı bulunan Lautreamont'un hayatına ait çok fazla bilgi bulunmamasına rağmen

“Bu bir tutam sayfa içinde nerdeyse dev çaplı bir kültür; Yunan, Latin, Fransız, İngiliz ve Alman klasiklerinin birbirine karışmış anıları ağır basmasa, anarşik olarak nitelendirilebilecek bir kültür boy gösterir. Burada her şey birbirine eklenir, dağılır, sonunda yeniden bir araya gelir ve bütün bunlar geleneksel düşünce ve yazı çevreleriyle hiçbir ilgisi olmayan normlara göre olur. Kendisini ileri süren, ağır basan, ezen ve saklanan bir “ben”in oyunudur bu. Gide'ye göre, Lautreamont “Rimbaud ile birlikte, belki de Rimbaud'dan da fazla, yarını edebiyatına açılan bentlerin hakimidir. Anlaşıldığına göre Lautreamont bütün özgürlükleri desteklemiştir. Bunlara kendi söylediklerinden hiçbirşey anlamamak özgürlüğünü, karşısındakini bile şaşırtma ve okuru sorguya çekme, özgürlüğünü de ekleyebiliriz. Sürekli bir betimleme retoriği kullandığından, Lautreamont'u belli sınırlar içine sokmak zordur.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Büyük Larousse, a,g,e, cilt.14, 7389 s.

Kendine ait bir dil oluşturma çabasında olan şair eleştirmenlerinin bile göz önüne almadığı bir anlatımla, kendine has bir sistemle adeta dalga geçer nitelikte, kendi zevki için yazmış gibi bir yazım dili oluşturmuştur. Maldoror Şarkıları'nda bu anlayışla kurulu düzene, anlayışa ve sisteme karşı yazılmış bir edebi eserdir. Breton'a göre modern şiirin öncülüğünde ve özgür anlatımın çıkmasında şairin yeri büyüktür. Görsel dünyanın görme yeteneğinden ve gördüklerini olduğu gibi aktarmaktan çok, hatta buna karşı bir duruşla bilinçaltındaki görselliği dışa vuran bir şairdir.

#### 1.1.7. Charles Baudelaire

Eğer gerçeküstücülükte estetik kavramını bulmak istersek bunu imgelerin şiirselliğinde bulmak zorundayız. Bu da Baudelaire'le başladı. Charles Baudelaire modernizmin, modern edebiyatın başlangıcı ve yaratıcı kişiliğiyle de öncüsü olarak görülmektedir. Bunun nedeni de yaşadığı şehir olan Paris'te kent hayatının başlaması, içinde bulunan insanlar, uğraşları ve buna getirdiği eleştirel bakıştır. Sanata karşı olan tavrını “sanat, hem nesneyi, hem özneyi, hem sanatçının dışındaki dünyayı, hem sanatçının kendisini kapsayan etkileyici bir büyü yaratmak” olarak tanımlayan şair yarattığı imgelerle kötünün de bir estetik kavramı olduğu fikrini anlatmaya çalışmıştır. Yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı ‘Kötülük Çiçekleri’ isimli şiir kitabı yayımlandığı tarihlerde toplumun ahlak ve düzenine karşı bir davranış olduğu ileri sürülerek yasaklanmış, yayıncıları ve kendisi cezalar almıştır.

“Kendini ancak çelişkilerde bulabilen Baudelaire gibi hem eleştirici hem de yaratıcı, çok yönlü bir sanatçının çelişkili benliğini ancak bir ayna oyunu ile, iyi ile kötünün, ters ile yüzün karşıtlığıyla tanımlayabiliriz. Bir isyancı olarak düzenin özlemi, bir cehennemler gediklisi olarak da bütün cennetlerin özlemi içindedir. Ama onun cehennemi bildiğimiz cehennemlerden apayrı, yapay bir cehennemdir, çünkü oldum olası nesneden çok simgeye, gerçek doğadan çok hayalindeki doğaya, modelden çok tabloya yönelik bir yaradılıştır.”<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> **Büyük Larousse**, a, g, e, Cilt 3, 1403 s.



Resim sanatına yönelik eleştiri yazılarını ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında dile getirmiştir. Eleştiri kavramına getirdiği bakışla hem edebiyat hem de resim sanatı üzerine yazılar yazmış, bu yazılarında sanatın ne kadar derin ve güç bir uğraş olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Modern sanat tanımı ile modern hayatın ortak yönelimlerini çıkarmaya çalışmış, sanatı bütün yasakçı tanımlamalardan çıkarılmış bir görüş sistemi içinde benimsemiştir. Buna yönetsel baskılardan uzak eleştirel yazılarla başlamış, ahlakçı ve politik etmenlerin olmadığı modern sanat tanımlamasını bularak çağdaş düşünce sistemine öncü olmuştur. O günkü geleneğe karşı çıkışları ve klasik estetik kurallarına karşı verdiği mücadeleyle 20. yüzyıl avangard düşüncesine, edebi ve sanat akımlarının modern anlayışına yön vermiştir.



Fotoğraf 2: Charles Baudelaire, Nadar, 1863

Yaşadığı kent olan Paris’e olan ilgisi daha çok kaos ortamının getirdiği düzensizlik ve kozmopolit yapı nedeniyle kendine ait bir dünya yaratmasına neden olmuştur. Bu yapı içerisinde tüm dünyadan gelen kişiler, bunların kent hayatına katkıları ve yarattığı kargaşa ortamı ve tüm bunların sokağa yansımaları, o

zamanlarda cazip gelen yaşam koşullarının ardından gelen metropolün getirdiği zorluklar Baudelaire’de ilginç çağrışımlar yapmıştır. Kent hayatıyla beraber oluşan sokak kültürü, alışveriş merkezleri ve gece hayatıyla beraber gelen çirkinlikler ona başka bir yaşam kültürü deneyimi ve düzensizlikten çıkan yeni bir güzellik kavramına yönelmesine neden olacaktır. Çirkinin ve kötünün estetiği kavramı buradan çıkmıştır. Genellikle şiirlerinde bahsettiği kişilikler bu ortamdan sıyrılmış, kıyıda köşede kalmış adeta kent hayatı içinde yok olmaya mahkum edilmiş farklı insanlardır. Tüm bu kişiliklerde incelediği modern kent hayatına uyumsuzlukları ve çağdaş yaşamla olan mücadeleleridir. Şiirlerinde yarattığı imgeleri hep sokaktaki insanlardan alacaktır. Bunların en önemlisi de lezbiyendir. Şiirlerinde sık olarak kullandığı bu imge iş yaşamına giren kadının özgürleşmesiyle ve modern hayatta yer almasıyla meydana gelen o zamana göre garip gelebilecek tanımın üzerine gitmiştir. Bu imge kabul ettirilmek istenen gerçek ve doğal sanat anlayışına karşı geliştirdiği, sanatın kendine has bir durumunun olduğu gerçeğine dayanır. Kentleşmeyle birlikte öne çıkan kişiliklerden biride paçavracıdır. Kentin biriken çöpünden kendine yarayacak kısmını ayırtıran bu kişi aslında bir geri dönüşümcülük yapmıştır.

Bununla birlikte şairin kent kültürü içinde çıkan, herhangi bir amacı olmadan kent hayatı içinde adeta savrulan bohem hayatı yaşayan kahramanları da vardır. Bunlar aslında alt gelir seviyesindeki kişiler olabileceği gibi, soylu kesimden de bu tarz yaşayanlarda vardır. Kalabalıklar arasına girip kent insanının ne yaptığı hakkında meraklı tavrıyla öne çıkan bir başka deyişle yaşayan hayatın arasından insanı gözlemleyen bir kişide flaneur’dür. Onun bakış açısıyla kent zengin, keşfedilmeyi bekleyen, gözlem yapılması gereken imgeler dünyasıdır. Tüm bu insanların ilgilendikleri bazı mekanlar vardır. Moda merkezleri, cafeler, sanat merkezleri ve galeriler içinden hayatın tadının çıkarıldığı Paris sokakları onun için cazibe yerleridir. Çünkü her bir imge birer meta malzemesi ve fetiş nesnesi halindedir. Bu kahramanlar ileriki dönemlerde kent kültürü içinde zenginleşerek daha sonraları çıkacak akımların da kahramanları olacaklardır.

“Flaneur sürtme sanatının erbabıdır. Ama haber toplamak ve müşteri avlamak için sokaklara düşen bir gazeteci veya bir sürtük gibi değil. Flaneur’ün işi gücü aylıklıdır, avareliktir. Ona göre insanın aylıklıkla kazandığı, çalışmakla

kazanabileceğinden çok daha değerlidir. Breton'un dediği gibi, insan çalışmak zorundaysa hayatta kalmak neye yarar? Flaneur'un meziyetlerini 19. yüzyılın Larousse ansiklopedisi de takdirle kaydeder: Gözleri fal taşı gibi açık, kulağı kırıktır. Kalabalıkları sürükleyen şeylerle ilgilenmez, derdi bambaşkadır. Rastgele işittiği bir laf sayesinde akla hayale gelmeyecek bir kişiliği hayat onun önüne seriverir. Tıpkı, karşılaştığı safiyane bir bakışın, ressamı nicedir düşlediği bir ifadeye uyandırması veya herkese sıradan gelen bir sesin müzisyene ne zamandır aramakta olduğu armoniyi buldurması gibi. En derin düşüncelere dalmış bir filozof için bile, dışarıdan bir tahrik yararlı olur, fırtınanın denizi dalgalandırması gibi, düşünceleri de salınır durur...Zaten birçok dahi de hakiki birer flaneur'dür, elbette, çalışkan, üretken birer flaneur...bir ressamın yada sanatçının, işiyle en ilgisiz görüldüğü zaman, çoğunlukla aslında işine en fazla daldığı zamandır.”<sup>11</sup>

Modernizmin başladığı 19. yüzyıl başlarından itibaren görme kültürü üzerine yapılan birçok icadın başta fotoğraf olmak üzere illüstrasyon ve reklamın yayınlarda çıkmaya başlamasıyla imge kişisel hale gelir. Özgür kalan imgeler farklılaştı, çoğaldı, herkes tarafından kullanılmaya başlandı. Bu farklılıkla beraber gelen zenginlik imgeyi yaşanan dünyada önemli bir etken haline getirdi. İmge dış etkilerden ve baskılardan kurtularak kendi dünyasını yaratır. Bireysel hale gelen görme kültürü içindeki imgeler artık kişinin kendi iç dünyasına inmiş, kişi artık gördüğü şeyi kendi benliği ve iç hesaplaşmasıyla değerlendirmeye çalışmıştır. Yaratılan eserlerdeki güzellik ve bununla beraber getirilen estetik anlayışı özgürleşir, bakan izleyicinin deneyimlerine dayandırılır. Bu deneyimlerde kişinin kültürüyle birlikte getirdiği içsellik düş dünyasının zenginliğinin çıkmasına yol açtı. Bu da aslında gerçeküstüçülük tanımında geçen özgür düşünce kavramıyla benzerlik gösterir, bir anlamda Baudelaire'in modern sanat anlayışından beslenir. 'Yapma Cennetler' adlı kitabında "Hakiki gerçek sadece düşlerde bulunur" diyen Baudelaire Breton'un manifestolarla anlatmak istediği şeyleri bir bakıma tek cümleyle özetlemiştir. Avangard akımların öncülüğü de sayılabilecek bu düşüncede gerçek, sanatın bu yeni anlayışıyla anlamını farklılaştırır. Farklı düşünceyle ve modernizm kavramının esas anlamı olan anlamlandırmadaki zenginliğe, herkesin sanat eserinden alabileceği esin ve değişik kültür anlayışları imgenin yeni dünya anlayışıyla birlikte hayata ne kadar hükmedeceği de bir gerçektir.

---

<sup>11</sup> ARTUN, Ali, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, İletişim yay.2004, 34 s.

“İmgenin arzulara, düşlere, yanılsamalara hükmeden kudreti ve kudreti ele geçirme hırsı Baudelaire’in gözünü bürür: “İmge kültüne tapınmak, benim yegane, büyük, primitif tutkum...” Baudelaire imgeleri adeta ikonalaştırır ve bu ikonaların dramasında moderniteyi okur. Bu okuma alegoriktir ve Benjamin onun alegorik bir dehaya sahip olduğunu söyler. Alegori ondaki yıkıcılığında bir işaretidir, çünkü alegori hayatın ahenk içindeymiş gibi görünen yüzünü, mevcut düzenini parçalar, fragmanlara ayırır, ortalığı adeta bir harabeye çevirir. Sanat da bu anlamda yıkıcıdır.”<sup>12</sup>

‘Kötünün Güzelliği’ kavramını keşfeden Baudelaire gerçeküstücülük akımının amaçlarından ve dünya görüşlerinden bazılarına öncülük etmiştir. Bunların başında özgür düşünce ve faydacı olmayan sanat anlayışı, dayatılmış kültüre karşı savaşım, ahlakçılığa karşı direnme ve düşlerin özgürleştirilmesiyle birlikte modern insan kavramının yaratılması. modern sanat anlayışı ile hakim olan klasik sanat düzenine avangard anlamda bir saldırıdır.

## 1.2. GERÇEKÜSTÜ SANAT

### 1.2.1. Freud ve Sanata Katkıları

Günlük yaşamımızda kullandığımız alışlagelmiş görüntüler simge ve semboller olarak kabul edilir. İlk anda belirleyici olamayan, algı alanına giremeyen kavramlar ise bilinçdışı olarak önümüze çıkar. Psikoloji alanında bilinçdışını araştıran psikologlar rüyalardan yola çıkmışlardır. 19 yy.ın sonlarında başta Freud ve C.Jung olmak üzere bazı tıbbi araştırmacılar bilinçdışı üzerine yoğunlaşmışlardır. Bilinmeyen bilinçdışı Freud’a göre rüyalarda bir dışavurum olarak ortaya çıkar. Ancak ona göre bununda çıkış noktası yaşanılan deneyimler, sorunlar ve günlük yaşamda karşılaşılan baskılardır. Rüyalarda karşımıza çıkan simgeler bilinçaltımızın bir göstergesidir. Ve ruhsal sorunların sonucunda çıkan psikolojik tedavi rüyalarda çıkan simgelerin ortaya konmasıyla çözülmeye başlandı. Bu yöntem serbest çağrışım yöntemiydi. Psikologlar bu yöntemle rüyalarda çıkan simgelerle hastaları karşı karşıya getirerek tedavi süreci oluşturuyorlardı. Tedavinin amacı duygu çatışmaları ve davranış bozukluklarının giderilmesiydi. Hatta bazı durumlarda normal hayatta

---

<sup>12</sup> ARTUN, a, g, e, 44 s.

karşılaştığımız ama algılayamadığımız sorunlar rüyalarda karşımıza çıkabilir ve hayatımızla ilgili ipuçları verebilir veya sorunlarımıza ışık tutabilir. Rüyalarda çıkan semboller bu işlevleri itibariyle hayatımızda önemli yer tutar. Rüyalar bir bakıma duygularımızın çeşitli şekillerde değişmesiyle farklı görünümlemlerle çıkmasıdır. Ancak bütün bu bilinçaltından bulunan gizli kalmış duygular çok farklı görünümlemlerde ve anlatımlarda çıkabilir. Yorumlanması imkansız semboller ve hikayeler birçok zaman açıklanamaz. Rüyalarda çıkan semboller aynı zamanda birçok anlam taşıyabileceğinden sonsuz çeşitlilik de gösterebilir. Ortak kabul edilen anlamının dışında anlamlar olabileceği de malumdur. Bilinç dışına çıktıkça akıl yürütülemeyen ve anlam yüklenemeyen figürlemlerde çoğalır.

Rüyalarda çıkan gerçeküstü semboller, alışılmadık zaman ve mekan, çelişkilerle dolu anlamsız gelen imgelerle doludur. Bunlar aynı zamanda her insan için farklı anlamlar taşır. Çünkü insanlar ayrı coğrafya, kültür ve farklı yaşam olanaklarıyla yaşarlar. Sembollerin anlamını çözmek için bireyin bütün kültürel geçmişini bilmek gerekebilir. Ancak genel olarak bazı semboller ve semboller ortak insan davranışlarından çıkan kavramlar olabilir. Bu korku, sevgi, inanç ve hayatın amacı gibi genel konularla ortaya çıkar. (Dini semboller, sayılar ve insanlığın ortak geçmişinde karşılaşılan değerler gibi). Her ne kadar ortak sembollerle karşılaşılabildiği gibi her insanın rüyasının kendine göre analizi ve yorumu farklıdır. Çünkü birçok karakterde insan vardır. İnsanın tüm algı ve sezileri bunlara göre değişir. Rüyalardaki dışavurumu da farklılaşır. Düşünceler duygu yoluyla, rüyalar ise bilinçaltının bir görüntüsü olarak çıkar. Tüm bunların sonucunda rüya yorumları psikoloji biliminde bazı bilinçdışı hareketlerin düzeltilmesinde kullanılır. Ancak psikolojik tedavi her durum her kişi için farklılık gösterir.

Tüm bu rüya görüntülerinin açıklanmasında yardımcı olacak en önemli elemanlardan biriside insanın geçmişi ve yaşadıklarıdır. Buna insanın kendi geçmişi girebileceği gibi genleriyle birlikte atalarının yaşayışları da girer. Ruh denilen oluşum uzun yıllara dayanan bir birikimdir. İçgüdülemlerle beraber gelen görüntüler sembol olarak ortaya çıkarlar. Ancak tanımlanamayacak kadar farklı duran hikaye ve görüntülerle dolu rüyalarda olabilir. Yani bilinçdışı olarak ortaya çıkan rüyalardaki

gerçeküstü figürler esasında bireyin içgüdülerinin bir yansımasıdır. İnsan varolma sürecinde yaşadığı deneyimler (özellikle çocuklukta başından geçen olaylar) ve oluşan kültür birikimi, dolayısıyla bilincinin zenginleşmesi sembollerin farklılaşmasına yol açmıştır. Bu zenginlikte mitlerin, din hikayelerinin, olduğu varsayılan mitolojik hikayelerin, savaşların (buralarda geçen kahramanların) büyük payı vardır. Bilinçdışının varolmasında ise içsel dürtüler ön plandadır. Düşünce mantıkla gelen bir şeyse, duygu da bunun tersi olarak tüm mantıkdışı varsayımları temel alır.

Freud psikanalizle uyguladığı tedavi yönteminin dışında rüya açıklamaları ile sanat dünyasına da büyük katkıları olmuştur. Gerçeküstücülük ve arkasından gelen çağdaş sanat akımları birçok aşamada psikanalizden ve rüya sembollerinden yararlanmışlardır. Kuramlarında kullandığı birçok analizi sanat yapıtlarından çıkartmıştır. Özellikle rüya üzerinden gidilen eserler bu kuramlarda öncelikli olmuştur. Sanat yapıtında öne çıkan ruhsallığı eserin çıkış noktasında değerlendirmiştir. Ayrıca sanat yapıtı üzerine birçok eser vermiştir.

“ Sigmund Freud’un 1907 tarihli “W.Jensen’in Gradiva’sında Hezeyan ve Düşler” ve 1910 tarihli “Leonardo de Vinci’nin Bir Çocukluk Anısı”, 1914 tarihli “Michelangelo’nun Musası” sanatçı ve sanat yapıtlarıyla doğrudan ilgili olarak kaleme aldığı yazıların sadece birkaçıdır. Bu yazılarında Freud, kimi kez sanatçıyı, kimi kez yapıtı, bazen de her ikisini yorumlamak çabasında olmuştur. Ancak psikanalizin sanat yapıtını ve sanatçıyı anlamaya yaptığı katkıları görebilmek için onun ruhsal yaşamı düzenleyen kurallar konusunda ortaya attığı kavramları anımsamak gerekir. Freud öncelikle ruhsallığın önemli yapıtaşı olan bilinçdışını ve onun bilincin kabullenemediği ve bastırıldığı unsurlardan oluştuğunu göstermiştir. Ruhsal yaşamı yöneten dürtülerin doyumunun yani haz gereksiniminin dış ve iç kaynaklı bir gerçekliğin reddi ile karşılaşması ve engellenmesi imgesel yaşamın ortaya çıkışını sağlar. Diğer bir deyişle gerçekliğin yol açtığı doyumun sağlanamaması, arzunun varsanısal olarak elde edilmesi çabasının ortaya çıkmasını sağlar. Bastırma dışında yüceltme de bilinç tarafından kabul edilmek istenmeyen dürtüler için kabul edilebilir bir çıkış yolu sağlar. Yaratıcı edimi belirleyen nedenleri aydınlatmak ve sanatsal ilhamın ortaya çıkışını açıklamak psikanalizin sanat karşısındaki ilk hedefleri arasındadır.”<sup>13</sup>

Sanatta karşımıza çıkan eser de, bu duyguyla gelen dışavurumların sonucudur. Gerçeküstü akım özellikle bu duyguların sonucu çıkan rüyalarla

<sup>13</sup> PARMAN, Talat, ‘Freud ve Sanat’, **Freud Ve Çağdaş Sanat**, Y.K.Y, İstanbul, 2007, s.7-8

ilgilenmiştir. Bu bilinçdışına yönelik akım sanatçılarının temel prensibi haline gelmiştir. Sanat yapıtının çözümünde izleyici açısından eserin bilinmezliklerini aramak artık hem sanat tarihiyle hem de psikanalizle mümkün olacaktır. Freud'un salt psikanaliz üzerinden gidilen tedavi yöntemi kendi alanında önemli bir öncü olmuş ama aynı zamanda sanat tarihi ve gerçeküstü akımla beraber çağdaş sanat üzerinde etkili olmuştur. Max Ernst'le başlayan Freud'a karşı ilgi Breton'la had safhaya ulaştı. Ernst gerçeküstücülüğün ilk dönemlerinde Freud'un çalışmalarını kendi işlerine uygulamıştır. Freud'un rüyalarla ilgili çalışmaları gerçeküstücülüğün temellerinden biridir. Breton aldığı eğitim dolayısıyla tanıştığı Freud'cu yaklaşımı akımın manifestolarında örnek almıştır. Ancak hiçbir zaman Freud'la Breton aynı görüş açısında olamadılar. Bunun nedeni psikanalizin tedavi ile ilgili olan kısmında ve rüyaların bireyin şahsıyla olan ilgisindedir.

Sanatta karşılaşılan semboller doğanın kendi yaratımları, insanın yaratımları ve birde karşılaşılan soyut sembollerdir. İnsan karşılaştığı sembolleri görsel sanatlara uygulamış, özellikle dini simgeler hem günlük hayatımızda hem de sanatın içinde yer bulmuştur. Sanat tarihine bakıldığında din olgusu kadar din kültürü içerisinde çıkan çeşitli objeler sembol haline gelirler. (Haç, taş, mezar, tapınak, vb.) Hem ilkel dinlerde hem de günümüz tek tanrılı dinlerinde kullanılan bu objeler aynı zamanda simgesel anlamlar taşırlar. Bunun yanında hayvan ve mitolojide geçen insan-hayvan figürleri de karşımıza çıkan sembollerdendir. İnsanlığın başlangıcından itibaren hayvan insana her anlamda eşlik eden bir figürdür. Birçoğunu tanrısal kademeye yükselten insan, ırkının devamı olarak yine onu görmüştür. Doğanın içerisinde varolan ve içgüdüsel olarak onlar karşısında zayıflığımızı belirten bir olgudur. Hayvanların tarihsel süreçteki varlıkları, çoğu zaman insanüstü yapıları bilincimizde olduğu kadar bilinçaltımızda da konumlanmıştır. Bununla birlikte kurban figürü önemli sembollerden biridir.

Simyacılardan yaptıkları, fantastik yaşantıları ve rüyalarının bir göstergesiydi. Bazıları bunları görsel olarak betimlemeye çalıştı. Öncü fantastik ressamın resimlerinde görüldüğü gibi oluşturdukları simgeler gerçeküstü sembollere dönüştü. Bosch'un, Bruegel'in yapıtlarındaki fantastik görüntülerin içerisindeki semboller

hem tarihteki yaşanan olaylardan, dini hikayelerden, mitolojiden hem de rüyalardan çıkarlar. İşte sanattaki kırılma noktalarından biride bu sembollerin görüntülenmesiydi.

Modern sanatta yer alan duygu ve düşüncelerin aktarımı, esasında sanatçının kendi ruh halinin aktarımıdır. Her dönemde sanatçılar kendi çağında dönemin özgürlükçü yapısını belirlemeye çalışmışlardır. Bu yapıda belirleyici rol de içten geleni ortaya koyabilmektir. Çağdaş sanatın içeriği olan soyut ve gerçeküstü tavrı izleyicinin merak uyandıran en önemli kısmıdır. Çünkü kendinden bulunduğu çok az şey vardır. Çünkü sanatçı dış dünyadan izlenimlerini değil içsel uzanımlarını paylaşmıştır. Çağdaş sanatın öncü isimleri arasında Kandinsky ve Duchamp sayılabilir. Kandinsky soyut resimde, Duchamp'ta nesne tanımlamasını altüst eden sunumlarıyla devrim yarattılar. Bu tip simgesel anlatımlar devrin sosyo-ekonomik ve psikolojik durumuyla ilgiliydi ve bilinçdışı tutum burada artık tüm açıklığıyla devreye girdi. Nesnelerin ruhu ön plana çıktı. Dış görünüşü normal ama ruhu anlatılan eserde sanatçının içselliği vardı. Bunun içerisinde ise simgesel nesnelere dayalı anlatım vardı. Freud'un rüyalarla ilgili kuramı Breton ve arkadaşları için bir çıkış noktasıydı. Onlar düş'ün gerçek dünya ile olan zıtlığını gerçeküstü anlatımla çözmek istediler.

“Breton sorunu çok doğru görmüştü; düş ve gerçek karşıtlıklarının birleşmesine çalışıyordu. Ama onun bu ereğe varmak için tuttuğu yol, psikolojik bakımdan yanlışti. Freud'un serbest çağrışım yöntemiyle çalışmaya, bilinçdışından gelen sözcük ve tümceler, herhangi bir bilinç denetimi olmaksızın otomatik yazımıyla başladı. Breton buna “düşüncenin, bütün estetik ve ahlaksal kaygılardan özgür diktesi” diyordu. Böylelikle bilinçdışından gelen imge akımına yol açılmış, bilincin önemli hatta asıl betimleyici olan rolü dışlanmış oluyordu. Ama bilinçdışı değerlerin anahtarı bilincin elindeydi ve psişik güçler arasındaki güç dengesini vurgulayan gene de oydu. Bilinçdışından ortaya çıkan içeriğe yanıt verebilecek, insanlar için şimdi ve burada somut gerçekliği içinde önemini kavrayabilecek olansa bilinçti. Bilinçdışı ancak bilinçle birlikte çalışarak yaratıcı gücünü gösterebilir, ancak o zaman boşluk ve anlamsızlığın melankolisi aşılabilirdi. Uyarılmış bilinçdışı kendi başına bırakılırsa, içeriğinin aşırı güçlenmesi ve tahrip edici olması tehlikesi vardır. Gerçeküstücülükte bilinç en geri plana çekilir. Ahlaksal, estetik kaygılar kapatılır. Böylece yapıtlara, bütün fantastizm ve akla gelenlerin zenginliğiyle, sıklıkla bir korkunçluk, bir yok oluş duygusu egemen olur.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> JAFFE, Aniela, 'Görsel Sanatlarda Sembol', **İnsan ve Sembolleri**, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2007, s.257



Breton bu düş gücünün zenginliğini kavramsallaştırmıştır. Akım içerisinde kendini bulan sanatçılar düşsel imgelerle dolu eserlerinde hem rüya olarak bilinçdışı ele almışlar, bazen de rastlantısal durumları birleştirerek tesadüfi zenginlikleri ortaya koymuşlardır. Psikologlarla gerçeküstü sanatçılar arasındaki anlayış farkı da burada doğar. Psikologlar eserin hiçbir zaman rastlantı olamayacağını savunurlar ve eserin anlamını bulmaya (sanatçıyla beraber) çalışırlar.

### 1.2.2. Başlangıcı

19. yüzyılda modern sanat kavramının ortaya çıkması, Baudelaire'in estetik kuramını yeniden yorumlamasının ardından çıkar. Bu dönemde Romantizm sanat akımının üst düzeye çıkması da sanatta birtakım kuralların değiştiğinin bir göstergesidir. Romantizm tüm sanatlarda olduğu kadar resimde de özgürlükçü bir yapı olarak çıktı. Klasik sanat anlayışına bir tepki olarak geldi. Biçim olarak farklı bir şey getirmese de özgür düşünce sistemiyle beraber düşsel yorumlar eserlerin içinde yer aldı. Romantizmle beraber eser içinde var olan yeni bir olguyla karşılaştı. Bu da içten gelen duygu kavramıydı. İnsanların ruhi durumlarının anlatımları artık eserlerde ön plana çıkmaya başladı. Böylece bilinçaltında saklı kalmış bütün dışavurumlar gün yüzüne çıkmış oldu. Geleneksel güzellik kavramından çıkılıp kötünün de güzel olabileceği tezine ulaşılmış oldu. Romantizm, böylece bir bakıma gerçeküstücülüğün öncü akımı olarak kabul edilir. Bu iç yönelişle beraber gerçek dünya düzeninin getirdiği gerçeklik kavramının yanında birde bilinçaltından gelen ve gerçeküstü kavramıyla ortaya çıkan, başka fakat yine hayatın içinde varolan bir gerçeklik çıktı. Bu farklı dünya sanatçıların yapılarını ve görüşlerini altüst etti. Modernleşmeyle gelen karmaşayla klasik sanat anlayışı terk edildi. Öyle ki önceden varolan sanat akımları ve eserler yok sayıldı. İçten gelmeyen, bazı duygulara hizmet etmeyen bir yapıt bazılarına göre hiçbir anlam taşımadı.

Savaş toplumun üzerindeki olumsuz ve kırıcı etkisi tüm insanlığı etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. Bu yüzden birçok sanatçı kendi ülkelerini terk edip

sanatlarını daha özgürce yapabildikleri yerlere gitmişlerdir. Zamanın önde gelen sanatçıları ve edebiyatçıları kısır döngü içinde belirsiz bir ortam oluştuğunu, sanatın insanlardan oldukça kopuk biçimde oluşunu hızlı teknolojik gelişmeler ve politik sarsılmalara bağladılar. Bilimsel yöntemlerin artmasıyla toplumsal kalkınma ve refah hedeflendi. Avangard sanat bu anlarda ortaya çıkarak öncü sıfatıyla sanatla insanları bağdaştırıp toplumun arzu ettiği, özgür, barışçıl ve ileriye dönük bir düşünce sistemini hedefledi.

“20.yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. Birinci dünya savaşı ve Rus devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden etkiledi. Freud ve Einstein’ın buluşları ve makine çağının teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir değişime uğrattı.” “20. yüzyılın başlarındaki sanat akımları bu yeni zihin durumunu güçlü bir biçimde yansıtır. Teknik alanda cüretkarca yenilikler olurken, altın çağlarını 1910-13 civarında yaşayan Kübizm ve Fütürizm gibi akımlar bilincin kendi yapısını irdelemek için geleneksel resmin dingin yüzeyinin ötesine geçtiler. Tartışılabilir olsa da, her iki akımda zihinsel araştırmayı fazlaca vurguladığı için, modern ruhla ilgili en zorlayıcı araştırmaları arayacağımız yer Dada ve Gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük tarafından kutlanan usdışıcılık, uygarlık kisvesi altında çalışan güçlerin tam kabulü olarak görülebilse de, Dada kendini kısmen, Birinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu ruhsal kargaşanın yeniden yasalaştırıcısı gibi gördü.”<sup>15</sup>

Sanat ile modern dünyayı birleştirici bir yapı içinde olan bu akımlar, özgürlükçü yapıları nedeniyle hayata önemli bir yön verme çabası içindedirler. Hatta bu anlamda modern dünyanın sıkıntılarını giderme yönünde bir öncü girişimdirler. Modernizm, dünyanın sanatsal ve bilimsel olarak ilerlemesini amaçlayan bir girişim olarak ortaya çıkmıştır. Ruhsal yönde yapılacak olumlu gelişmeler insanın çağdaşlaşması atılımında sanatın, politika ve din gibi yönlendirici kavramlardan daha fazla etkin olması gerektiği gereğini vurgulamaya çalıştılar. 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılın başlarında devam edip dünya savaşlarına sebep olan dünyadaki değişim, teknolojik gelişmeler, sanayi devrimi ve şehir insanının zaten modern hayatla başlayan sıkıntılarını ekonomik şartlar dolayısıyla arttırmıştır. Yaşanan kaosla birlikte bunalan insanlar sanatın birleştirici gücüne inanarak kaçış sürecinde Kübizm, Fütürizm ve Rusya’da çıkan Konstrüktivizmle en genel anlamıyla modern dünya deneyimlerini sanatla yeni bir biçimde sunmaya çalıştılar. Bunun için kendi

---

<sup>15</sup> HOPKINS, a, g, e, 17-18 s.

coğrafyalarında meydana gelen baskıcı, yayılmacı ve savaşçı yönetimlerle çatışarak sanatın uzlaştırıcı yönüne göndermeler yaparak tepki vermişlerdir.

Her ne kadar bu akımlar modern sanatın tanımına uygun olarak teknolojik dünyanın nimetlerinden yararlanmayı hedefleyip toplumsal uzlaşa arayışında olsalar da, Dada ve Gerçeküstücü akım savaşlarla bozulmuş ve ruhsal dengesizliğe uğramış toplum düzenini birleştirmeyi radikal anlamda özgür bir dünya yaratmayı, tamamen özgür düşünce sistemine dayanarak yapmayı hedeflemişlerdir. Gerçeküstücülük özel olarak daha soyut anlamda değişimi gerçekleştirme çabasına yönelik bir hedefti. Süregelen imge anlayışını başka bir biçimde görünmesini sağlamaktı. Gerçeklikle ilgili olarak ta gerçeğin bir başka görünümüyle, farklı bir anlayışla ve anlayışını değiştirip kendi anlayışını empoze ederek karşımıza çıkmasını istemekteydi. Tüm kültürel birikimin karşısına çıkmak demek olan bu iddialı durum gerçeküstücülüğün ana felsefesi idi.

“Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktencilüğün sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazın ötesine geçmekti, insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı. Gerçeküstücülük, örneğin, Fransız şair Arthur Rimbaud'nun yaşamı değiştirmek dediği şeyden daha azını amaçlamıyordu.”<sup>16</sup>

1924 Haziranında yayınlanan son Litterature sayısından sonra bir araya gelen gerçeküstücülüğün önde gelenleri 1 Aralık 1924'te ilk sayısı çıkan La Revolution Surrealiste dergisinin yayın hayatına girmesiyle gerçeküstücülük resmen başlamış sayılabilir. O dönemde yapılan tüm edebi ve görsel eserlerinin yayınlandığı bu dergide Breton'un manifestoları, gerçeküstü şiir ve düzyazılar, illüstrasyonlar ve fotoğraflar yayınlanmıştır. Man Ray'ın ve Jacques André Boiffard'ın fotoğrafları bu yayınlarda çok sık olarak kullanılmıştır. Her ne kadar fotoğraf klasik belgeci anlayışı ile gerçeküstü tavrıyla uyum sağlamamakla birlikte, ideolojileri olan gerçeklik ilkesi dışındaki bir alanda araştırmalar yapmayı ve fotoğraflar üretmeyi seçmişlerdir. Sosyal anlamdaki olumsuzlukları, savaş ve politik etkinin insanlar üzerindeki etkilerini ve aşırı dinci tutumlara karşı duruşlarını fotoğraflarda da yansıttılar. Etik

---

<sup>16</sup> HOPKINS, a, g, e, 19s.

anlamdaki sanat anlayışlarını ve o dönemlerdeki sosyal olaylardan çıkan toplumsal değişimlerden doğan sorumluluklarını da fotoğrafla anlattılar.

### 1.2.3. Andre Breton

Gerçeküstücülük akımının kurucuları arasında yer alan Breton akımın en önemli kuramcısı, en ateşli savunucusu ve sonuna kadar da baş aktörü oldu. Modern edebiyatla olan etkili ilgisi şairler Paul Valery ve Guillaume Apollinaire sayesinde olmuştur. Birçok bakımdan Apollinaire'den etkilenen Breton avangard kimliğinin oluşmasında onun etkisi olmuştur. Rimbaud'u keşfetmesi de, Lautreamont' u okuması da edebi anlamda gelişmesinde etkili olmuştur. Tıp eğitimi aldığı zamanlarda okuduğu Freud'un çalışmalarında da, gerçeküstücülüğün temelinde ele alınacak olan bilinçaltı ve en direkt düşünce dili üzerine yoğunlaştı. Her ne kadar Freud çalışmalarını sanat temelli olarak yapılan çalışmalarda istemese de, Breton onu psikanaliz yapan araştırmacı biri olarak görüyor ve akımın yön verilmesinde öncülük ediyordu. İlk başlarda Louis Aragon'la tanışıp Tzara'nın yanında Dada hareketine katılmış hatta Phillippe Soupault'la beraber yazdığı otomatik yazı Litterature dergisinde yayınlanmıştır. Ancak Dada'nın son zamanlarında istemediği biçimde popüler kültür içinde yer alması ve bir akım haline dönüşmesi, Dada'nın bir şekilde işlevinin sona ermesi onu başka avangard arayışlar içine itti.

1922-24 yılları arasında Dada'nın son zamanları ile Gerçeküstücülüğün ilk zamanlarına gelen evrede, ki bu döneme mouvement flou (Paris Dadasıyla Gerçeküstü akımın başlangıcının geçiş dönemi) denir, Max Ernst, Aragon ve Robert Desnos ile çeşitli deneysel etkinlikler yaparak Dada'nın akıl dışılık anlamındaki fikirlerini geliştirdiler. Bu dönemde denedikleri kendinden geçerek yaptıkları otomatizm denemeleri ilk önceleri ruh çağırma ve ölüyle iletişim kurma çabaları olarak ilişkilendirildi ancak onlar dinle ilgili uygulamalardan çok bilhassa dinden ayrı düşünülen serbest sanat fikrini benimsemişlerdir. Bu etkilenmelerden sonra gerçeküstücülük akımının anahtarı olacak, prensipleri akımı ileri götürmek amaçlı

görülecek Birinci Gerçeküstü Manifesto<sup>17</sup> yu 1924 yılında yayınladı. Zengin bir dille yazılmış edebi bir eser olarak görülen bu manifesto akımı şekillendirdi. Hem sanat, edebiyat hem de politik yönlendirmelere öncülük etti. Her türlü ahlaksal ve düşünsel ilerlemeye karşılık yazılmış bir düzyazı olan bu lirik eser düşünceyle yazılmış her şeye, geride kalan her yapıta karşı bir duruştur. Sanata mantık dışılık anlamında bir katkı getirmeyi amaçlayan bu manifestoda;

“Gerçeküstücülüğün “önceden ihmal edilen bazı çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde, düşüncenin ilgisiz oyununda olduğu inancına bağlı” olduğu söyleniyordu. Manifesto, özünde bir şairin beratıydı, bu aşamada görsel sanatlardan çok az söz ediyordu ve öncelik yazılı sözcük aracılığıyla yada başka bir yolla psişik otomatizm’e verilmişti. Bunun aklın denetiminin dışında, estetik ilgilerden bağışık olarak yürütüleceği gerçeği, Gerçeküstücülüğün Dada’nın temel ilkelerinden birinin mirasçısı olduğunu açıkça gösteriyordu: kendine gönderme yapan özerk sanatın eleştirisi. Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatın talepleriyle yaşamın talepleri arasındaki farkların ortadan kaldırılmasına adanmıştı.”<sup>18</sup>

Breton’un fotoğrafla ilk karşılaşması Max Ernst’in 1922 yılı Fatagaga sergisiyle olmuş, fotoğrafla ve derinden ilgilendiği otomatizmle bir ilişkilendirme yapmıştır. Fotoğrafi ve sinemayı, anlatımda diğer sanat formlarından farklı düşünmemiştir. Birçok kitabında sık olarak fotoğraf kullanmıştır. Breton için fotoğraf hissi önem taşıyan, değişimin imgelerle olduğunun ender olarak görüldüğü bir yüzey olarak düşünmüş ve kitaplarındaki illüstrasyonlarında çizimler yerine fotoğraf koymayı tercih etmiştir. Ve hatta “ve hiçbir kıymeti olmayan bütün kitaplar çizimlerle illüstrasyonu durduracaklardır ve ne zaman sadece fotoğraflarla görüneceklerdir?” diyerek fotoğrafın imgelerle ilgili güçlü söylemini teyit etmiştir. Ona göre fotoğraf çabuk geçen zamandaki sadık benzerliği keşfetme aracı değildir. Manipulasyonların konusudur ve fotoğraftaki elemanlar yeni gerçekliği anlatmada birleştirici olur. Sinemaya da aynı anda hayranlık duymuş ve iki sanat dalıyla ilgili yazılarını La Revolution Surrealiste dergisinde Man Ray, Max Ernst ve Marcel Duchamp’la birlikte değerlendirmeler yaparak yazmıştır. Breton kendi kolajlarında da bazen fotoğraflık imgeler kullanmış, bu aracın önemini vurgulamıştır.

---

<sup>17</sup> Ek.1. Birinci Gerçeküstü Manifesto

<sup>18</sup> HOPKINS, a, g, e, 38 s.



Fotoğraf 3: Andre Breton, Otomatik Yazım, Man Ray, 1938

Breton'un tanımlamasıyla fotoğraf makinesi bir kayıt cihazıdır. Gerçeküstücülüğün gerçeğin içinden çıkarılmış bir üst gerçeklik olarak bahseden Breton fotoğraf makinesini de bunu kayıt altına alan bir araç olarak görmüştür. Üstgerçeklik denilen olgu bir sanatın bir dalı olarak fotoğrafın içinde de vardır. Bu cihazın kaydettiği anlar hem gerçek dünyanın nesnelere bir görsel iletisi olabilirler, hem de otomatizmle çıkan gerçeküstü dünyasının imgelerini gösteren bir gereç olabilir.

“İşte size bir paradoks. Görülebilir ki gerçeküstücülük ve fotoğraf olamaz, ama sadece gerçeküstücülük veya fotoğraf denilebilir. Gerçeküstücülük başından beri anlamdaki devrimdir ve gerçeğin birçok yolla değerlendirilerek yeniden tanımlanmasıdır. Onun için, lider ve bulucu olduğundan şair Andre Breton “gerçek anlamların toplu revizyonu, sanatın plastik işleri saf olarak içinde bulunulan modeli veya çıkışı durdurmayı tercih edecektir.” diyecektir. Bu içsel modeller bilinç yanılmalılarını toplarlar. Aklın saf buluşları düşlerde, serbest çağrışımlarda, hipnotize durumlarda, otomatizmde, ekstazi veya hezeyanlarda patlayabilir. Şimdi, eğer resim bu derinlikleri planlarsa, fotoğraf en muhtemel olmayan bir medyum olarak görülebilir. Ve, gerçekten, 1924'teki Birinci Gerçeküstü Manifestosunda, Breton'un “gerçek objelerin gerçek formları”na olan nefretini onun içinde belirtir,

örneğin, tamamen fotoğrafik olarak, 19. yüzyıl romanının edebi gerçekliğini sevmemesi gibi.”<sup>19</sup>

Breton kendi yazdığı Nadja romanında illüstrasyon bölümü olarak kullandığı fotoğraflarda da, ayrıca anlamlarının açıklamasının yapılmadığını, yazılı açıklamaların fotoğrafların gerçekten anlatmak istediklerini yansıtmadığını görmüştür. Buradaki fotoğrafları çekmesi için Breton J.A.Boiffard’ı seçmiş ve ona Paris’i fotoğraflamasını söylemişti. Bu roman Breton’un modern sanatçının kent kültürü içinde Baudelaire’nin flaneur kişiliğinde belirttiği gibi kötü olandan estetik çıkarma girişimi üzerine gidilmiş bir aşk romanı uygulamasıdır.

“Hiçbir yerde Andre Breton’un oto portresi olan “L’Ecriture automatique” adlı foto-kolaj işi bu içsel aykırılığa doğrudan doğruya uygun gözüküyordu. Burada üslupsal terimlerin çok parçalı olması nedeniyle kutsandığı bu tek eserde yerine geçen şeyler: görüş/yazı. Breton kendisini bir mikroskopla portrelemiş, normal görüş mesafesini genişleterek bulan bir optik eleman, kameranin kendisiyle ilişkili değil de birçok yolla gücüne erişilen. Görüşü kuvvetli, gerçeküstücü bir kahin olarak, bu kadarının söylenmesi için görüntülendi. Fakat bu durumdaki görüntüler imgeler üretirler, ve bu imgeler birer metinsel ürün olarak algılanırlar, bundan dolayı başlık: Otomatik Yazı.”<sup>20</sup>

Yazar George Bataille ile olan felsefi anlamdaki çekişmelerinin ardından İkinci Manifesto’da yayınlandı. Bu çekişmelerin esas anlamı Breton’un savunduğu sanat tavrı ve sadece içsel zenginliğe yönelik tavrıydı. Bu yeni manifestoda biraz bu durumun dışına çıkılarak dış dünyayla olan birleşimini de geliştirdi. Bu dış dünyadaki imgelerle olan bağlantı görsel zenginliği getirdi. Dali resimleriyle bunu örnekledi. 1930’larda politik anlamda farklılaşan ve aşırı uçlara giden günlerde gerçeküstücü ressam ve şairlerin bir kısmı Komünist partisine geçti. Bu günlerde Breton Rus devrimci Troçki ile ideolojik anlamda ilişkilerde bulundu. İkinci Dünya Savaşının başladığı yıllarda Meksika ve Amerika’da bulunan Breton, Meksika’da ressam Diego Rivera’yla Devrimci Sanat Uluslararası Federasyonunun kurulması çabaları içinde bir manifesto yayınlarak bağımsız bir sanat anlayışının savunulduğu bir ortam yaratmak istedi.

---

<sup>19</sup> KRAUSS, Rosalind, L’Amour Fau, **Photography and Surrealism**, Abbeville Press, 15 s.

<sup>20</sup> y, a, g, e, 25 s.

“Andre Breton gerçeküstücülüğü tanımlamak için sihirli iki sözcüğe başvurur: Otomatizm ve rüya. Bu ikisini aynı ağızda anmasının nedeni, ancak otomatik olarak gerçekleşen bir rüya kaydına duyduğu inançtır. Düşünüp tasarladıktan sonra göze gelen bir rüya temsili, rüyanın kendisi değil, sadece temsili olacaktır. Pencereden dışarı bakar gibi bakmamak gerekir rüyaya, onun varoluşunu ve hareketini aynı anda rüyanın hem içinde hem dışında kalarak göze getirmelidir. İhtiyaç duyulan şey, kendi elinin hareketine aşık bir düşselliktir; “19. yüzyılın sonlarına doğru başlayan otomatik yazım, düşüncenin fotoğrafıdır.”<sup>21</sup> der Breton. Rüya içinde gizlenen düşünceye, ancak bu sayede erişilebilir. Düş gören bir düşünce temsil değildir, bilince tümüyle saydam, henüz göstergelerin dışsallığı ve mesafesi ile eskitilmemiş bir ilkselliktir.”<sup>22</sup>

Breton’un düşüncesinde yapma edimi ile düşünme edimi eşzamanlı bir şekilde gerçekleşmelidir. Otomatizm ile yapılmış bir eser de bundan çıkan sonuçla imgenin görünen ile görünmeyenini aynı platformda buluşturmasıdır. Özel olarak fotoğraf ta imgenin bir anlamda birlikte görüntülenmek istediği bir yoldur. Gerçeküstü fotoğraf içeriğindeki farklı mekan anlatımıyla meydana gelen otomatizmin anlatıldığı en anlamlı yollardan biridir. Birlikte çalıştığı Man Ray’in işlerini de ( rayogram gibi ) otomatizm içinde değerlendirerek özne haline gelmemiş imgeler olarak düşünür.

Breton’un gerçeküstü nesne tanımlamasında nesneyi, düşlerden çıkan fakat bir amaç olarak kullanılması zor, ama sanat yapıtı olarak dünyada olması gereken bir araç olduğunu savundu. Ona göre nesne yaşamımızdaki sıradan alımlarımızdan ve duyumlarımızdan farklı, bize dayatılmaya çalışılan gerçeğin dışında bir şeydir. En genel anlamıyla nesne, sıradan tanımlamasının üzerinden gidip ona bir farklı bir anlam yüklemek, değişikliğe uğratmaktır. Gerçeküstücüler klasik normlardaki güzellik anlayışını sürekli olarak reddettiler. Rastlantısal çıkan ve tesadüfi ayrıntılarda gizlenen güzellik, estetik tanımının içinden çıkan şiirsel imgeydi.

“Andre Breton hem sözel hem de görsel kayıtlarda gerçeküstü imgeyi, Çılgın Aşk ( 1937 ) isimli felsefi-otobiyografik çalışmasında ‘Çırpınmalı Güzellik’ kavramı açısından kuramsallaştırır. Geleneksel estetik ölçütünden kararlılıkla sakınırken (ki bunun nedeni, doğal olarak hem edebiyatın hem de görsel sanatların tarafında olması değildir sadece), Breton, güçlü bir erotik dip akıntısıyla birlikte, fiziksel bir sarsıntı

<sup>21</sup> Andre Breton’un Max Ernst’in Fatagaga’sına önsöz niteliği taşıyan metninden: Max Ernst, Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends içinde, New York, 1948, s.177

<sup>22</sup> SAYGIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yay., İstanbul, 2003, 158 s.



biçimine yaklaşan güzellik deneyiminden söz etti. Anlaşılması zor, üç tip gerçeküstü çırpımalı güzellik tanımı yaptı: karakteristik olarak canlı ve cansızın (mercandaki gibi) birleşmesinden kaynaklanan gizlenmiş erotik; bitkilerin kapladığı bir lokomotif fotoğrafındaki gibi, hareket hareketsizliğe dönüştüğünde meydana gelen sabit patlayıcı; ve güya uğursuz bir deyim yada nesneyle büyülü bir karşılaşmadan kaynaklanan büyülü-durumla ilgili.”<sup>23</sup>

#### 1.2.4. Gelişimi

“Dergilerinde metinlerin yanında fotoğraf kullanırken, gerçeküstücüler, dönemin sorunlarıyla girift ve ironik bir ilişki içine girdiler. Bu durum, gerçeküstücülüğün (Dada’dan bile fazla), estetikle olduğu kadar, kamusal ve etik boyutlarda yaşama da ilgilenmiş olduklarını pekiştirir. Bununla birlikte, hem dadacılar hem de gerçeküstücüler, toplumsal ilgilerini sadece kamusal hayatın resmi boyutuyla sınırlı olarak görmediler.”<sup>24</sup>

Buna en iyi örnek olarak Eugene Atget’in belgesel fotoğraflarının dergilerinde yayınlanmasıdır. 1929 yılına kadar oniki sayı çıkarabilen *La Révolution Surréaliste* dergisi, politik olma özelliğini sanatla birleştirme çabası içinde olan Breton, Aragon ve Eluard gibi öncüler Komünist partisine üye olarak bir tavır belirlemişlerdir. Sonraki yıllarda partiden çıkan sanatçılar bu saflaşmalarını bu dergi ve ardından gelen *L.S.A.S.D.L.R.* dergisinde de hem politik hem de gerçeküstü sanatın zengin öğeleriyle birleştirmişlerdir. Fakat siyasi belirsizlik hem akımın gidişatına hem çoğu sanatçının toplumla ve sanatla ilgili ayrı değerlendirmelerine yöneltti. Dali’nin akıma girmesiyle apayrı bir kavram kargaşası dönemi oldu. Dali’nin rüya ile ilgili çalışmaları otomatizmle arasında bir fark oluşmasına yol açtı. Gerçeküstücülük o yıllarda açılan sergilerle hem edebiyat, resim, hem de fotoğraf ve heykel alanında birçok eser verilerek her açıdan en hararetli dönemini yaşamıştır. Man Ray’ın kamerasız yaptığı rayogramları ve nü çalışmalarını bu dönemde akıma fotoğraf alanında farklılıklar getirdi. Aynı sıralarda kendi cinsel kimliği üzerine çalışmalar yapan Claude Cahun ve fetiş heykel çalışmaları ve fotoğrafları ile Hans Bellmer’de gerçeküstücülüğün cinsel özgürlük anlamındaki öncü sanatçıları oldular. Klasik anlamdaki sergilerde yer alan gerçeküstücü sanatçılar daha sonraları eski

---

<sup>23</sup> HOPKINS, a, g, e, 98 s.

<sup>24</sup> HOPKINS, a, g, e, 80 s.

Dada sanatçılarının farklılık yaratan işlerinden hareket ederek sansasyonel sergilere de el attılar.



Fotoğraf 4: La Revolution Surrealiste dergisi kapağı, 1924

“Duchamp gerçeküstücülerin 1938 Paris sergisini bizzat sanat-meta sorunsalı çevresinde tasarlar. Sergi, 19. yüzyıl Paris grands magasins ve pasajlarını hatırlatan bir fantasmagoria olarak sunulur. Giriş koridorunda Dali, Masson, Ernst ve arkadaşları tarafından birer fetişe dönüştürülen on altı manken dizilmiştir. Duchamp’a ait mankenin üzerinde kendi ceketi, yeleği, gömleği, kravatı ve fötr şapkası bulunmaktadır. Manken, sanatçının dışı alter egosu Rose Selavy’yi temsil eder, mankenin göbeğindeki imzadan anlaşıldığı kadarıyla Rose Selavy aynı zamanda işin müellifi olarak sunulmaktadır. Mankenler, pasajlarda müşteri çekmeye çalışan sürtükleri hatırlatır. Ve bu sürtükler, Baudelaire’de eserlerinin izlenmesi ve satılmasını ümit eden sanatçıyı temsil eden metaforlardır.”<sup>25</sup>

Gerçeküstüçülüğe hakim olan içsel durumlara daha sonraki yıllarda dış mekan ve kent kültürü içindeki varolmalar başladı. Kentin içindeki farklılıklar onlar için cazip birer meta, objelerde gerçeküstü malzeme haline geldi. Meydana gelen olaylar zengin bir hayal gücüyle birlikte gerçeküstücüler için bulunmaz fırsatlardı. Rastlantısal durumlar ve kent içinde keşfedilen her türlü nesne akımın kendine has ruhsal ve düşsel düşünce yapılarıyla birleşince ortaya sanat yapıtı olarak farklı anlatımlarda kendini buldu.

<sup>25</sup> ARTUN, a, g, e, 38 s.

“1920’lerde ortaya koyduğu öneriler ve yaptığı çıkışlarla gerçeküstücülüğün modernizme ilk köklü eleştirileri yönelttiği kabul edilir. Kendisini yalnızca estetik modernizmle sınırlamayıp siyasal bir tavır almasından kaynaklanan bu durum gerçeküstücülüğün doğrudan doğruya özgül bir siyasal model önermesi anlamına gelmez. Fakat, çeşitli evrelerinde sol ve köktenci solla kurduğu ilişkiler onun yerleşik olanla doymadığını açıkça gösterir. Bu da doğal karşılanabilir. Çünkü imgeyi aşan/aşkınlaştıran bir tavır geliştiren bu anlayış imgenin kaldırıldığı gerçekliği tümünden değiştirme yanlısı olacaktır. Bu da onun, yani gerçeküstücülüğün ürettiği imgeyi uygun bir toplumsal, bütüncül gerçeklik düzlemi ve sistemi oluşturmak istemesi demektir. Böyle bir eğilim ve yaklaşım, o güne kadar işlenmiş, işletilmiş mekanizmanın tersine çevrilmesi demektir.”<sup>26</sup>

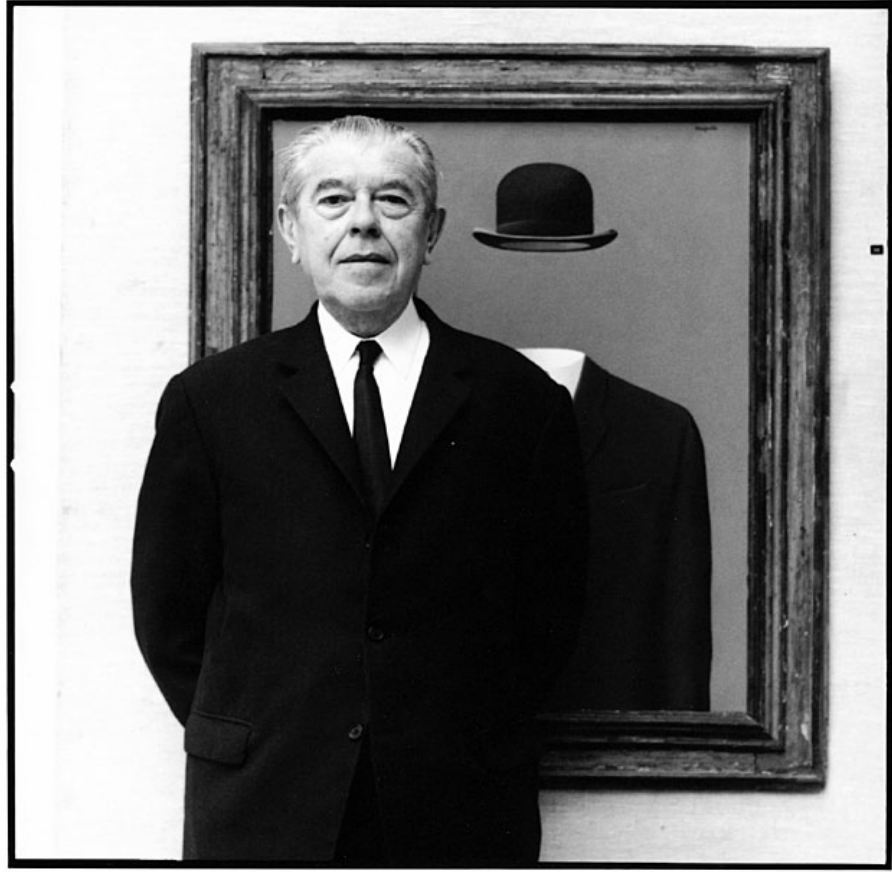
### 1.2.5. René Magritte

Çocukluğunda yaşadığı garip şeyler, arkadaşlarıyla olan maceraları, evlerinin üstüne düşen esir taşıyan balon gibi tuhaf durumlar, genç yaşlarda kaydettiği ailesi ve özellikle annesinin intihar etmesi sonucu ölümü anındaki görüntüsü sonraki yıllarda resimlerindeki imgelerine yansiyacaktır. Hayatı boyunca yaptığı resimlerdeki yarattığı imgelerle gerçeklik kavramına yeni bir bakış açısı getirdi. İmgelerle dolu resimlerinde nesnelerin farklı anlamlarını keşfetmemizi sağladı, gizemli figürleriyle seyircinin düş dünyasını zenginleştirdi. Günlük yaşamda karşısına çıkan objelerle kurguladığı resimlerinde objeleri imge durumuna koyup, onlara başka anlamlar kattı. Yarattığı imgelerdeki eşyaların düş dünyasından gelen yorumla başka anlamlar taşıyan, görünen görünümünün dışında başka türlü anlatımlar anlattığı durumlar yaratır.

“Magritte resimde belli bir dili kabul eder ve kullanır. Bu dilin yaşı 500 yılı aşkındır ve ilk ustası Van Eyck’tir. Bu dilde, gerçeğin görünümünde yattığı, bu nedenle de görünümünün temsil edilerek korunması gerektiği varsayılır. Gene, bu aynı dilde uzamda olduğu ölçüde zamanda da süreklilik varsayılır. Nesnelere-i-mobilyaları, camı, kumaşı, evleri - çok doğal bir biçimde ele alan bir dildir bu. Tinsel deneyimi anlatabilecek bir dildir, ama her zaman somut bir ortamda, her zaman belli bir durağan maddesellekle çevrelenmiş olarak – bu dilde verilen insan figürleri mucize dolu yontular gibidir. Maddesellik değeri, dokunabilirlik yanılmasıyla anlatılır.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler**, Olgular ve Öteleri, Everest yay., 2005, 158 s

<sup>27</sup> BERGER, John , **O Ana Adanmış**, Metis Yay., 1998, 20 s.



Fotoğraf 5: Rene Magritte, Lothar Wolleh, 1967

Eđitimini aldığı kúbizm ve fütürizmle birlikte, 20’li yaşlarda tanıştığı Chirico’dan çok etkilendi. Sanat anlayışı onunla gerçeküstüçüğe doğru yöneldi. 1925’te ilk gerçeküstü resmi olan Kayıp Jokey’i bitirdi.

“Ruh dünyasından esintiler elde etti ve onları soğuk, serinkanlı bir teknikle tuvale aktardı. Empresyonist döneminin dışında(1940-46 yıllarındaki “günışığı” aşaması), bu sırada asıl renklerle Van Gogh usulü fırça çalışmalarıyla ilgilendi. Ayrıca 1948 yılında da kısa bir süre belli belirsiz bir Empresyonist yol izlemişti. Magritte, tüm yaşamı boyunca hep o Kayıp Jokey’i yaratan kusursuz ressam olarak kaldı. Hayal gücü oneirizmin ve zekanın çeşitli karışımlarına bağımlı olarak çok sayıda evreden geçti ve bu sıralarda bazı belirli temaların sanatına egemen olduğu görüldü.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> PASSERON, a, g, e, 190 s.



Resim 4: Magritte, La Magie Noire(Büyülü Siyah), 1935

Sürekli üzerinde durduğu kavramlarla gerçeküstücülüğe yakın durmuştur. Belçika'lı gerçeküstücüler grubunu temsil eder. Tanıştığı Breton'la yaşamı boyunca aralıklarla dargın kaldı, fikir çatışmaları yaşandı. Bunun nedeni Freud'un psikanaliz tezleriyle olan fikir uyuşmazlığıdır. Dolayısıyla Breton'un otomatizm ve cinsel özgürlük kavramlarıyla ilgili fikirleriyle de çatışır. Fikirleri psikanalizdeki cinsel tanımlamadan çok Sade'in doğal cinsel anlayışına yakındır. Düşlerden gelen imgeler her ne kadar benzerlik gösterse de resimlerindeki cinsel objelerin kullanımı bu farkı getirir. Ölüm, cinsellik, cinsel içerikli figürler, resim içinde farklı mekanları temsil eden resimler, yarım kalan figürler, boş evler ve olağandışı yerler imgelerle zenginleştirdiği resimlerinde yer alır. O günün şartlarında kullanılan nesnelere, kendi düş zenginliğindeki figürleri birleştirdi. Tuhaf birleştirmeleri Magritte resminin

en önemli özelliklerindedir. Dünyanın garipliği ve farklılığı üzerine düşündüğü şeyler, resimlerindeki zengin imgelerle süsleyerek onu metafizik ilgiye yöneltti.

“1928 ve 1955 yılları arasında boş zamanlarında fotoğrafı kullandı, ailesinin ve arkadaşlarının fotoğraflarını içeren doküman-hatıra'larını, genelde yaratılan durumlarda oluşturdu. Başlıklar, en çok bölümler için, Magritte'in ölümünden sonra Louis Scutenaire tarafından oluşturuldu. Sanatçı nadir olarak bir sonraki resminin kompozisyonunu desteklemek için fotoğrafı kullandı.”<sup>29</sup> Örneğin 'Şifacı' adlı resminde bu uygulamayı yapmıştır.

#### 1.2.5.1. 'Bu Bir Pipo Değildir' Resmi Üzerine

Felsefeci Michel Foucault Magritte'in resmi üzerine yazdığı kitabında resmin okunabilirliğinin dışında, üzerine metinsel eklemeler yaparak çok zengin bir çözümleme yaptı. Herhangi bir mananın alt anlamları içerdiği tezinden çıkan Foucault, heterotopi denilen bulunduğu anlamdan çıkarak farklı bir bağlama geçme içinde olan eserden bahsetmiştir. Dilbilimsel olarak incelenen eserde resmin altında yazan kelimelerin resim üzerindeki etkisi ve yarattığı başkalaşımın ayrıntılı olarak yazılır. Kitabın önsözünü yazan James Harkness'a göre Foucault tarihsel olarak gelen nesne görüntülerinin esas anlamları dışında farklı dillerle ve farklı kültürlerle değişmiş anlamları olabileceğini söylemiştir. Dolayısıyla Magritte'ı farklı kılan ve gerçeküstücü resimlerindeki nesnelerin tarihten gelen model olabilecek şeylerle benzemediğini söyleyen de budur. Magritte resimlerinde bildik nesnelere alarak onları yerleştirdiği konularla farklılaştırarak doğru bilinen anlamlarının dışına itmiş, izleyiciyi zor bir sınava sokmaya çalışmıştır.

Foucault ayrı tarihlerde yapılmış biri düz bir zemin üzerindeki pipo resmiyle, bir şövale içine resmedilmiş ve altında bu bir pipo değildir yazan ve üst tarafta boşlukta da başka bir pipo bulunan iki resim üzerine dilbilimsel inceleme yapmıştır. İki resim üzerinde birinin sadeliği ve diğerrinin de karışık anlatımlar içerdiği teziyle karşılaştırmalar yapmıştır. Hem dil üzerinde kaligram denilen nesnelerin sözcüklerle olan ilişkisi üzerinden gitmiş, hemde içeriğinde bulunan mekan-nesne figürleri

---

<sup>29</sup> KRAUSS, a, g, e, 217 s.

üzerinden çözümlenmeler yapmıştır. Çözümlenmelerinde daha çok nesnelerin tarihsel anlamdaki benzeme işlevinden ve canlandırdığı rollerden söz etmiştir. Aynı zamanda resmin ismi ve üzerindeki yazıların işlevselliğini işlemiştir. Magritte; “Adlar, tablolarımın, düşünce otomatizminin tedirginlikten sıyrılmak için yaratmaktan geri kalmayacağı bildik bir alana yerleştirilmesini engelleyecek şekilde seçilmiştir.”<sup>30</sup> diyerek biraz izleyicinin görmekte olduğu eserin ismiyle içeriğinin bağlantısını hiçbir tesadüfe yer vermeyecek şekilde kendisi öngörmüştür. Foucault’ya göre bu sınırlama izleyiciye farklı anlamlandırma yapmasını engeller. Burada ayrıca kullanılan imgenin bir model olarak benzeme durumu ile başka bir şeyi andırması arasındaki farklılığı ortaya koyar. Bu durumla ilgili Foucault Rene Passeron’un Magritte kitabında geçen onun şu sözlerini hatırlatır.

“Benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği ya da bildiği şey olarak benzer, resim hiç kuşkusuz benzeyiş kipinden bir düşüncenin andırış ilişkisi içindeki şeylerle düşey olarak kesiştiği yerde; evet, tam o noktadadır.”<sup>31</sup>



Resim 5: Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929

<sup>30</sup> FOUCAULT, Michel, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, YKY, 36 s.

<sup>31</sup> y, a, g, e, 45 s.

### 1.2.6. Salvador Dali

Kendine has tavır, giyim tarzı ve sanat anlayışı ile Dali gerçeküstücülüğün başından 1934'lere kadar Breton'un akımla ilgili ön görüşlerine bağlı gibi gözükse de politik anlamdaki görüşleri, sanat yapıtlarının kapitalist sistemle özdeşleşmesiyle akımda ayrı bir yere oturtuldu. L.Bunuel ile beraber yaptığı 'Bir Endülüs Köpeği' filmiyle gerçeküstü akımın sanatçılarıyla ve anlayışlarıyla tanışmasına sebep oldu. İdeolojik farklılıkları yüzünden bu dönem içinde kendisine ait bir sanat anlayışı benimsedi. Bunun nedeni cinsellik ve sanrılarla ilgili Freud'tan aldığı psikanalitik fikirlerdi. Diğer tüm gerçeküstücü ressamın resimlerinde metaforlar ve başkalaştırılmış imgeler vardı. Onda ise gerçekler olduğu gibi yansıtılmaktaydı.

“Verimli ve esnek imgelemimi en ciddi araştırma yöntemlerine uygulamaktan hiçbir zaman kaçınmadım. Ama tüm bunlar, benim doğuştan çılgınlığımı doğrulamaktan başka bir işe yaramadı. Bu, gerçeküstü hareketin bir üyesiye bile, gerçeküstü moda tamamiyle karşıt bir imge yada görüşü kabul ettirmek için her gün büyük çabalar harcamamın nedeniydi. İşin doğrusu, önerdiğim her şey onların isteklerine ters düşüyordu.”<sup>32</sup>

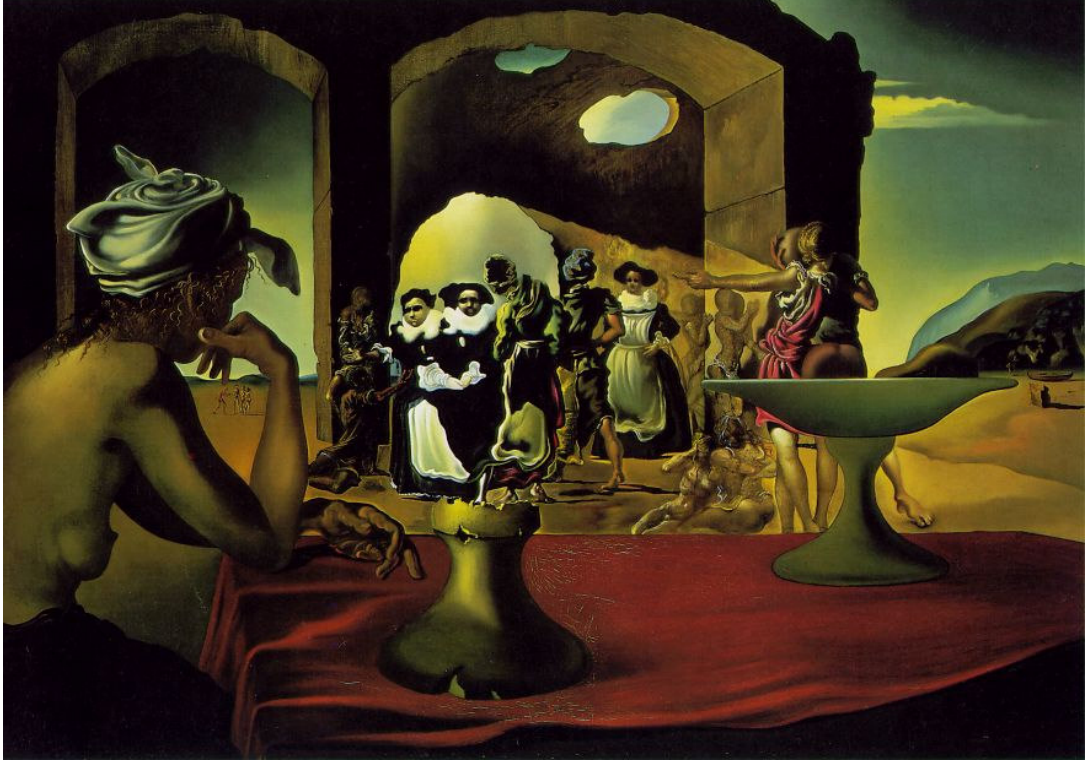
Dali'nin yaşamı boyunca yaptığı resimlerinde bazı devreler içine girdiği söylenebilir. Freud etkisi görülen ilk dönemlerinde, oedipal ve saplantılı cinsel nesnelere ve dışkı gibi o dönemde çok kullandığı kendine has figürlerle ön plana çıkmasına neden olur. Bu dönemin ardından politik ve bilimsel çalışmalarından etkilendiği çözümlenmelerle uğraştığı bir evre gelir. Psikolojik sanrı durumlarıyla ilgili paranoyak-eleştirel metodunu da bu zamanlarda açıkladı. Bu metotta imgelerini içsel düşüncelerinin aniden çıkan gerçekdışı algılar olarak görür. Ardından da din konusu üzerine giderek dinsel figürler içeren resimler yapmaya başlar. Çağın bilimsel çalışmalarından da yola çıkarak oluşturduğu tablolarında hem ikonografik figürler hem de dinsel imgeler kullanmaya devam eder. Tüm bu evrelerindeki amacı resimlerinde ortaya çıkan düşündürücü ve içinden çıkılmaz etkiyi mizahi bir dille anlatmaktır. Gerçeküstücü resmin görsel zenginliğine, şüphe uyandıran gerçeklik öğeleri ile önemli katkılar sağlamıştır. Görsel zenginliğe getirmiş olduğu zenginliklerden biride yaratmış olduğu gerçeküstü objelerdir. Bunlar diğer

---

<sup>32</sup> DALÍ, Salvador, **Bir Dahinin Güncesi**, İmge Yay. 29-30 s.



sanatçıların yarattığı imgeler gibi bakıldığında insanda zengin bir düş dünyası yaratacak şeyler değil daha çok fantastik ve abartılı nesnelere.



Resim 6: Dali, Köle Pazarında Voltaire'in Yok Olan Büstü, 1940

Bilinçaltından doğan imgeleri resimlemeyi benimseyen gerçeküstücüler gibi Dali'de rüyalarından yararlanır. Hemen yanı başında bulundurduğu tuvaline uyandırdığı andaki zihninde varolan imgeyi koyarak resmini doldurmayı hedeflemiştir. Kendini düşlerinden çıkacak olanı, sanrılarını dışarı çıkaracak seziyi bekleyen bir öngörücü gibi görür. Yaratma edimini çoğunlukla bu yöntemle yapmak istemişse de diğer ressamın imgeleri kadar düş imgelerini kullanmaz, objelerini olduğu gibi, şaşırtıcı bir biçimde sunar.

“Henüz gerçeküstücülerle doğru dürüst bir ilişki kurmamıştı, ama yaşamında yepyeni değişikliklerin olacağını seziyordu. Artık resme başladığından beri öğrendiklerini, üstün teknik ustalığını kullanarak-kendisini çeyrek yüzyıl sonraki Amerikan foto-gerçekçilerin babası olarak kabul ettirecek- ‘trompe-l’ceil fotoğrafları’ nı yapıyordu. Ne var ki Dali, ayrıntılı fotoğraf gerçekliğini düşlerindeki imgeleri betimlemek amacıyla kullanıyordu. Bu teknik, yapıtlarının temel özelliği

olacak, bu yönde giriştiği çalışmalar gerçeküstü resme doğru attığı ilk adımları belgeleyecekti. 1973 yılında, resimleriyle ilgili daha önce yaptığı tanımını biraz geliştirerek, onlara, “somut usdışının en üst düzeyde incelikli imgelerinin elle boyanmış renkli fotoğrafı,” demeye başladı. Sonradan çok ünlü olan bir resmini de bu düşüncelerle yapmıştı: Büyük Mastürbatör(1929).”<sup>33</sup>



Resim 7 : Dali, Büyük Mastürbatör, 1929

Dali kendi işlerini fantezi ve ölüm figürlerini içeren elle boyanmış fotoğraflar gibi görür. Her tip fotoğrafla ilgilendiği gibi fotomontaj gibi yöntemlerle işler üretmiştir. Fotoğrafları kendi kitaplarının illüstrasyonlarında ve makalelerinde de kullanmıştır.

“Dali'nin fotoğrafik gerçeklik tekniği ve benimsediği o özel sinematik biçemi, resme bakan kişiyi kendi rahatıyla çok yakından ilintilendirir. Ernst, Magritte ve Tanguy konuyu ön kısımdan, genelleştirilmiş bir zaman yapısıyla serimleyen büyük çapta geleneksel anlatımsal uzama yaslarırken, Dali her resmini bir filmin karesi gibi sunar. Güneşten çok elektriğe benzeyen, huzursuz edici bir ışıkla doldurulmuş tabloları, kafalarımızın içinde çekilmiş, zarif ama duygusuz bir haber

<sup>33</sup> NERET, Gilles, **Dali**, Taschen Yay., 2005, çev.Ahu Antmen, 27 s.

filminin donuk karelerine benzer. Bir bütün olarak alındığında, Dali'nin yapıtı, göze batacak ölçüde bir homojenlik, kararlı bir tazelik ve imgelem gücünü ortaya koyar.”<sup>34</sup>



Fotoğraf 6: Salvador Dali, Philippe Halsmann, 1948

### 1.3. FOTOĞRAFÇILAR VE DÖNEMİN SONU (MU)?

“Gerçeküstücülük fotoğraf girişiminin tam ortasında, bir kopya dünyanın, daha dar, ancak doğal görüşle algılanandan daha dramatik olan ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratılışında yatar. Üzerinde ne kadar az oynanır, ne kadar açıklıkla işlenir, ne kadar nahif olursa, fotoğraf o kadar fazla saygınlık kazanabilecekti.”<sup>35</sup>

<sup>34</sup> DALÍ, a, g, e, 11 s.

<sup>35</sup> SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Altıkkırbeş Yay., İstanbul-1999, 72 s.

Gerçeküstücülükte karşımıza çıkan rastlantı kavramı, fotoğrafik görüş anlamında tam olarak burada çıkar. Sanatçı bilinen nesnelere farklı bakış açıları ile gerçeküstü obje konumuna getirir ve tesadüfi farklılıklar bazen öznenin dışına çıkarak anlam zenginliği katar.

“Hiç kuşku yok ki, gerçeküstücülüğün sanatsal fotoğrafta payı vardır. Gerçeküstücülüğün oluşumunda, Max Ernst gibi Paris’e yönelen New York’lu dadacı sanatçı Man Ray’ın kurmaca stüdyo çalışmaları rakipsiz bir öneme sahiptir. Man Ray, aşılması zor stüdyo becerilerini, kadın bedeninin baştan çıkarıcı, klasik anlamda düzenlenmiş ve oldukça fetişist imgelerine taşıdı. Fotoğrafik hile de çokça yaygın bir biçimde uygulandı. Man Ray, (karanlık odada fotoğraf kağıdı üzerine yerleştirilen objelerin geriye hayaletimsi negatif şekiller bırakmaları için pozlandığı) rayograph’larıyla ve (fotoğrafın banyo edilmesi sırasında karanlık odadaki ışığın bir an için yakılmasının şekillerin çevrelerinde bir hale oluşturduğu) solarizasyon’larıyla yine merkezi önemdedir. Fotoğrafik hile, aynı zamanda, parçalı ve çift imgeler üretmek için üst üste çekim (double exposure)-baskı ve negatiflerin kaplanması yada birleştirilmesi gibi yöntemlerle doğru da genişledi. Amerikalı sanat tarihçisi Rosalind Krauss, Man Ray yada Fransız sanatçı Maurice Tabard tarafından uygulanan bu tür yöntemleri gerçeküstücülüğe özellikle uygun bulmuştur. Bu teknikler, fotoğrafın mekanik doğasının görünürde kaydettiği gerçekliğin özünde kararsız olduğunu akla getirir, sadece, bir metin gibi hareket edebilen işaretlerden oluşan ve bize bir kez daha dadacı/gerçeküstücü estetiğin şiirsel temelini anımsatan bir koleksiyon. Bununla birlikte, Krauss’un savına rağmen, fotoğraf sanatı sanatsal olmayı en az amaçladığında belki de en fazla gerçeküstüdür.”<sup>36</sup>

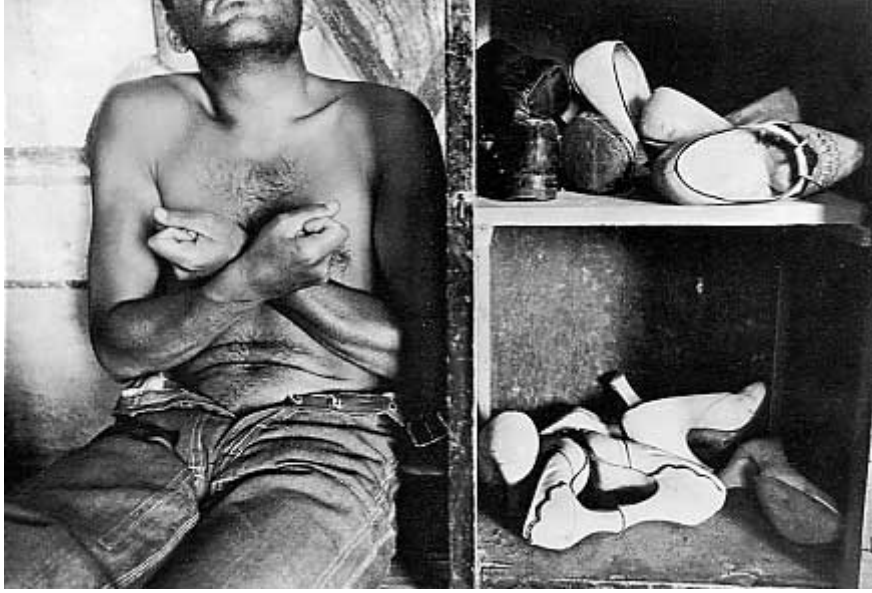
Gerçeküstücülük kendi içinde bir yön bulmaya çalışmışsa da, fotoğraf anlamında çağın birçok önemli sanatçısı gerçeküstücülükten etkilendiler. Bu isimler arasında H.C.Bresson, Brassai ve Andre Kertesz vardır. Breton’un ısrarla üzerinde durduğu rastlantı kavramını daha sonraları kritik anla bütünleştirecek olan Bresson gerçeküstücülüğe ilgisi 30’lu yıllarda başlar. Grubun toplantılarına katılır, bu öğretinin hakkında bilgiler edinir ve yapıtları bu yolda ilerler. Güney Amerika’da çektiği fotoğraflar akımın etkisinde kaldığı ilk dönemlerine örnektir. Kendini akımın içinde varolan düşsel etkiye çokça kapılacak olan Bresson’u arkadaşı Robert Capa uyarmak durumunda kalmıştır. Fotojornalist kimliğinin devam etmesi gerektiğini söyleyecek ve daha sonraları da Magnum Ajans’ta yolları kesişecektir. Kendi cümleleriyle;

“Fotoğraf makinesi benim için bir kroki defteri, içgüdünün ve kendiliğindenliğin aracıdır, anın efendisidir o, görsel terimlerle aynı anda sorgular ve

---

<sup>36</sup> HOPKINS, a, g, e, 120 s.

karar verir. Dünyayı anlatmak için vizörle kesip ayırdığı şeylerin ta içine girdiğini hissetmelidir insan. Bu tutum, yoğunlaşma, duyarlık ve bir geometri duygusunu gerektirir. Dışavurumla sadeliği, ancak araçları en aza indirgeyerek ve kendimizi unutarak ulaşabilirsiniz.”<sup>37</sup>



Fotoğraf 7: H.C.Bresson, Mexico, 1934

Avangard anlamda yaratılan eser, klasik anlamında geleneksel tasarımı bozan, yöntem dışı kullanım yoluyla yapılan, estetik kaygılardan uzak ve hatta karşı estetiği destekleyen bir yapı inşa etmek istemiştir. Eser avangard dönemde bir bakıma şekil değiştirmiş, kullanılan malzeme özgürleşmiş ve sınırsız hale gelmiştir. Ayrıca kullanılan imgelerde birçok anlamda, anlam değişikliğine uğramıştır. Sanat eserinin avangard dönem içinde yok edilme girişimi her ne kadar başarıya ulaşamamışsa da amaçları sanat kavramında devrim yapmaktır. Bunun en tipik örneği Duchamp'ın yaptığı etkinliklerdir. Klasik teoride geçen eserin tek olması kuralını herhangi bir üretilmiş nesneyi bir sanat eseriymiş gibi imzalayıp sergilemek istemesi, sanat eseri kavramına bir tavır, bir karşıt olma durumudur.

“İlke olarak gerçeküstü buyruğu uygulayan fotoğraf, konu malzemesine karşı yılmadan eşitlikçi bir tavır benimser. (Her şey “gerçektir”.) Aslında fotoğraf, genel gerçeküstü zevkin kendisi gibi, çere çöpe, çirkinliklere, artıklara, soyulan yüzeylere,

<sup>37</sup> RİFAT, Samih, **H.C.B. Fotoğrafçı**, Pera Müzesi Yay, 20-21 s.

eski şeylere ve ucuz sanata karşı duyulan kökleşmiş bir merak açığa çıkarmıştır. Bu yüzden Atget derme çatma tekerlekli taşıtların, dükkan tabelası ve atlıkarıncaların üzerindeki bayağı sanatın, süslü revakların, ilginç kapı tokmakları ve dövme demirden yapılmış pencere kafeslerinin ve harap evlerin yüzlerindeki süslemelerin bir kenarda kalmış güzellikleri üzerinde uzmanlaşmıştır. Fotoğrafçı ve fotoğraf tüketicisi Baudelaire'in en çok sevdiği modern şiir figürlerinden biri olan eskicinin izinde gider: Büyük kentin attığı her şeyi, yitirdiği her şeyi, hor gördüğü her şeyi, ayaklar altında ezdiği her şeyi, o kataloglar ve toplar...O, nesnelere ayırır ve akıllı bir seçim yapar, bir hazineyi koruyan pinti birisi gibi, endüstri tanrıçasının dişleri arasında yayarlı ve doyurucu nesnelere biçimini alacak süprüntüyü toplar.”<sup>38</sup>

Eugene Atget'in belgesel amaçlı çekmiş olduğu Paris fotoğrafları daha sonraki dönemde gerçeküstü fotoğrafın öncülleri arasında sayılacaktır. Bunlar şehrin insansız olduğu günün ilk saatleriyle, gece belli bir saatten sonra çekilen dolayısıyla insan unsurunun olmadığı kent fotoğraflarıdır. Boş caddeler, mağaza önleri ve parklar bunlara örnektir. Sadece belgelemek amacıyla yok pahasına amatör amaçlı çekilen ve satılan bu fotoğraflarda amaç şehrin belirli bölgelerini tespit etmek, bazı dergiler için dokümantasyon amacıyla yapılmış işlerdir.

“Atget'in Paris fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçirebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örneklerindedir. Atget, düşünüş devrini yaşayan geleneksel porte fotoğrafının oluşturduğu havasız ortamı mikroptan arındıran ilk kişiydi. Bu havayı arındırdı, aslında tümünden temizledi: Nesneyi, önceki fotoğraf okulunun en tartışılmaz katkısı olan tinsel havadan (aura) kurtardı, özgürleştirdi.”<sup>39</sup> “Bu resimler, insan ile çevresi arasında hayırlı bir yabacılışmayı öngören sürrealist fotoğrafın başarılı örnekleridirler. Böylece politik olarak eğitilmiş göze, bakışı altında bütün bilindik bilgilerin ayrıntılarını aydınlatılması için kurban edildiği bir oyun sunulmaktadır.”<sup>40</sup>

Tüm bu sessiz kent görüntülerinin ardında buraları dolduracak insanların yaşadığı yerlerin farklı görünüşleri yatmaktadır. Fotoğraflar tüm bu kalabalığın ve hareketin içinde yakalanabilecek sessiz görüntülerinde olabileceği ispatı biçimindedir. Fotoğraflarda konu olan yerler günlük hayatta insanların kullandığı ilk bakışta insana sıradan gelen, ama kullandığımız alanların başka görünüşlerinde içerdiğinin bir göstergesidir. İnsan unsuru olmayan soyut denebilecek fotoğraflar, yaşamımızda kullandığımız doğal alanları bir başka anlam bağlamında ele

---

<sup>38</sup> SONTAG, a, g, e, 98 s.

<sup>39</sup> BENJAMIN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihiçesi**, Ygs Yay, 2002, Çev:Ali Cengizkan, 23.24 s.

<sup>40</sup> y, a, g, e, 26 s.



alacağımız işlerdir. Görüntülerdeki imgeler normal anlatımından çıkıp başka göstergelerde içerebildiği düşünülen fotoğraflar olarak çıkarlar.



Fotoğraf 8 : Eugene Atget, Notre Dame, 1925

“W.Benjamin’in buradaki gerçeküstü tanımlaması fotoğrafın anlamı doğrultusundadır. Yoksa, fotoğraflarda ne biçimsel olarak ne de ruhsal otomatizme dayalı bir gerçeküstüçülük yoktur. Çünkü, o, fotoğraflarda varolan göstergeleri anlamama boyutunda çözümlerken böylesi bir sonuca ulaşmıştır. Örneğin fotoğraflarda, günün ilk ışıklarında çekildiği için ortada kimse yoktur. Ama varolan mekanlar insan içindir. Böylesi çelişkili bir biçimsel görünümde sözüne ettiğimiz kodların çözülmesi de göstergelerin düz anlamları ile birlikte yan anlamlarını oluşturur. Benjamin’de bunu yapmıştır. Göstergeleri temel anlamları ile değerlendirirken onların ve fotoğrafın genelinden yola çıkarak (daha doğrusu fotoğrafların tümünden) yan anlamlara ulaşmıştır. Bunu yaparken fotoğrafların sadece o çekim anında ki nesnel gerçekliği yansıtmadığını ve bu fotoğrafların sadece bir yanılısama aracı olduğunu göstermiştir.”<sup>41</sup>

<sup>41</sup> ALPTÜRK, Orhan, **Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Ekim 1991, Sayı23, 35 s.

### 1.3.1. Gerçeküstü Akımda Fotoğraf Sanatçıları

#### 1.3.1.1. Andre Kertesz

Budapeşte'den Paris'e yalnızca fotoğraftan para kazanmak için gelmişti. 1927'de bir avangard galeri olan 'Au Sacre de Printemps'da ilk sergisini açtı. Sonraki yıl Man Ray, Nadar, Eugene Atget ve Berenice Abbott'un da aralarında bulunduğu sanatçılarla Salon de L'Escailler'de Birinci Uluslararası Bağımsız Fotoğraf sergisinde yer aldı. 1929'da Stuttgart'taki 'Film Und Foto' sergisine çağrıldı. Gerçeküstücü çevresine yakınlığıyla bilinen Bifur adlı dergide çalıştı. Daha az ışık şartlarında kullanılan, kolay kullanışlı ve anları yakalamada daha pratik olduğu gerekçesiyle Leica makineyle fotoğraf hayatına devam etti. Breton'un uygun büyüçülük tanımıyla tarif ettiği ünlü Meudon fotoğrafını Leica kamerasıyla çekti. Bu mucizevi enstantane ve anın geçiciliğinde yoğun konsantreyle kaydedilen fotoğrafını onunla çekmiştir. Bu fotoğrafta Alman bir ressamın sokağın ortasında elinde sarılmış resmiyle ve arka planda da viyadükten geçen tren gözükmektedir.

“Bu zaman aralığındaki gerçeküstücü fotoğraflarından bazıları kırılğanlığının acının bastırılmayan sancısıyla uyanan hayatın büyütülmüş anlarına yayılır. Eleştirmen Susan Sontag 1979'daki Fotoğraf Üzerine adlı kitabında dokunaklılığın kanatları şeklindeki tarifleriyle tanımlamıştır. Çatal ve Modrian'ın piposu ve gözlükleri fotoğrafları sadece takdire şayan biçimsel kompozisyonları teşkil etmez, görünüşte düşünceli şiirlerin sıradan detaylarına da terfi eder. Belki de bu kalite Kertesz'in sanatının merkezindeki öze dayandırılır. Odağını ne zaman objelerden insanlara çevirse, yüzün arkasında veya anlatımda evrensel duygular ortaya çıkarır. Eleştirmen Jean-Claude Lemagny'nin duyguyu doğru olarak yansıttığı kastedilerek ılımlılığın ustası şeklinde tarif edilir. Uyuyan serserileri veya Eyfel anıtının gölgelerini fotoğraflarken, seçtiği nesnelere herhangi bir hiyerarşi yoktur.<sup>42</sup>

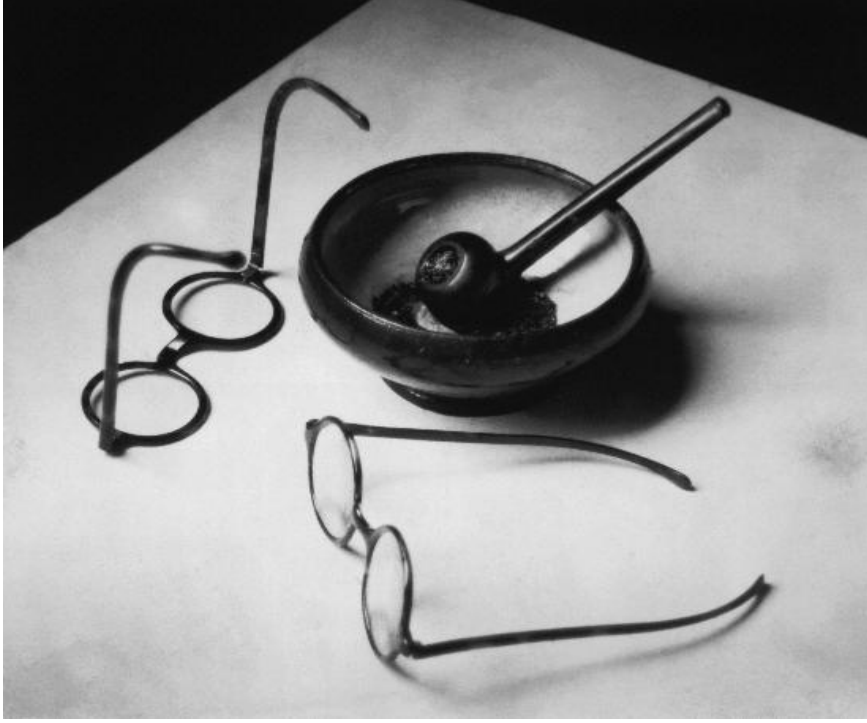
'Modrian'ın Piposu ve Gözlükleri' fotoğrafı 1926 yılında çekilmiş ve ilk olarak Au Sacre du Printemp galerisinde sergilenmiştir. Bu fotoğraf özellikle L'Esprit Nouveau dergisinde açıklanan yeni modern düşünce sistemiyle örtüşür. Söylemek istedikleri dünyadaki bütün nesnelere lirik bir güzelliğe sahip olduğudur. Kertesz'in burada anlatmak istediği ve beceriyle fotoğrafladığı Modrian'ın

---

<sup>42</sup> BOURCIER, Noel, **Andre Kertesz**, Phaidon Yay, 2001, 9 s.



resimlerindeki soyut formları yakalamaktır. Fotoğraf Modrian'ın stüdyosunda çekilmiştir. Günlük yaşamda kullandığı birçok nesneyi ve portresini fotoğraflamıştır.



Fotoğraf 9: A. Kertesz, Modrian'ın Pipo ve Gözlükleri , 1926

'Çatal' fotoğrafı da 1928'de Paris'te çekilmiştir. Çatal sade bir biçimde bir masanın üzerinde ve tabağın kenarına yerleştirilmiştir ve gölgesi masaya düşmektedir. Aletin kullanılma amacını ortaya koyarak, ruhunu biçimsel olarak çıkarmıştır. Saf biçimde oluşturulmuş form nesnenin fonksiyonunu gözler önüne seriyor. Nesne aynı zamanda güzel bir obje olarak da düşünülebilir. İlk olarak Paris'te Salon de l'escalier'de sergilenen bu fotoğraf ileriki yıllarda parlak anlatımı ve başarısıyla birçok sergi ve katalogta yer alacaktır. Ayrıca bir gümüş firmasının ürün tanıtım fotoğrafı olarakta anılacaktır.



Fotoğraf 10 : Kertesz, Çatal, 1928

Kertesz insan bedeni üzerindeki oynamaları da çok sevmiştir. ‘Sualtı Yüzücüleri’ serisini yaptıktan on yıl sonrada kısa odaklı merceklerle pencereler önünde portreler çekti. ‘Bozulmalar’ serisi Kertesz’in işlerinde benzersiz bir yer tutar. Kendini daha önce böyle başarılı bir temaya adamamıştı. Bu tavrın orijinalliğinde yatan şey, geleneksel nü tarzının kararlı bir modern yöntemle birleştirdiği, seriler, yorum ve ayna stili salonunda formlardaki bükülmelerdir. Bununla birlikte;

“ ‘Bozulmalar’daki yabancılik özellikle deneysellikten veya alışılmamışlık teşebbüsünden kaynaklanmaz. Deneyselliğin merkezi ilgisinde olan Man Ray, Raoul Ubac veya Bauhaus fotoğrafçılarından farklı olarak, Kertesz istekle yenilik getirmeye yönlendirilmemiştir. Ne de amacı gerçeküstücülük içindi, ona doğal olarak getirildi. Bu serilerde, Kertesz lirizme hizmet eden optik bozulmalarını kullandı.

Bunu yaparak, sadece fotoğraf tarihine değil ama genel olarak çağdaş sanata da büyük katkıda bulundu.”<sup>43</sup>

Bu ‘Bozulmalar’ serisi aslında karikatürize edilmiş, deformasyona uğramış erotik beden parçalarından oluşmaktaydı. Bu deformasyonlar bedenin tombul dokusunu, gözeneklerini ve çıkıntılı parçalarını gözler önüne seriyordu. Abartılı kesimler, vücudun komik ve bedenin ayrıntılı halleri neşeli anlatımlarının yanında güçlü bir fotoğraf serisi oluşmasını sağladı.



Fotoğraf 11 : Kertész, Bozulma, 1933

Paris’e gelmesinden sonra Fransa’nın önemli dergilerinde çalışma fırsatı buldu. Vogue ve Paris Magazine bunlar arasında sayılabilir. Fotoğrafları ayrıca İngiltere ve Almanya’daki dergilerde de yayınlandı. Yahudi olması nedeniyle 1936 yılında Hitler’in Nazi partisinin yükselişiyle Amerika’ya ailesiyle birlikte gitmesine neden oldu. Burada serbest fotoğrafçı olarak çalıştı. Daha sonraki yıllarda Amerikan vatandaşlığına geçmesiyle Harper’s Bazaar gibi ünlü moda dergilerinde çalışmaya başladı. Ekonomik nedenlerden dolayı bu yıllarda yaratıcı işlerinden feragat etmek zorunda kalmıştır. 1949-1962 yılları arasında Conde Nast dergi grubunun

<sup>43</sup> BOURCIER, a, g, e, 9-10 s.

sözleşmeleri altında seçkinliğinin altındaydı. İleriki yaşlarda kaderciliği ve melankolik eğilimleri nedeniyle Amerika'daki profesyonel hayatından vazgeçti ve Avrupa'ya döndü. Son zamanlarında oturduğu apartmanında polaroid kamerasıyla 'Penceremden' isimli bir dizi still-life serisini oluşturdu.

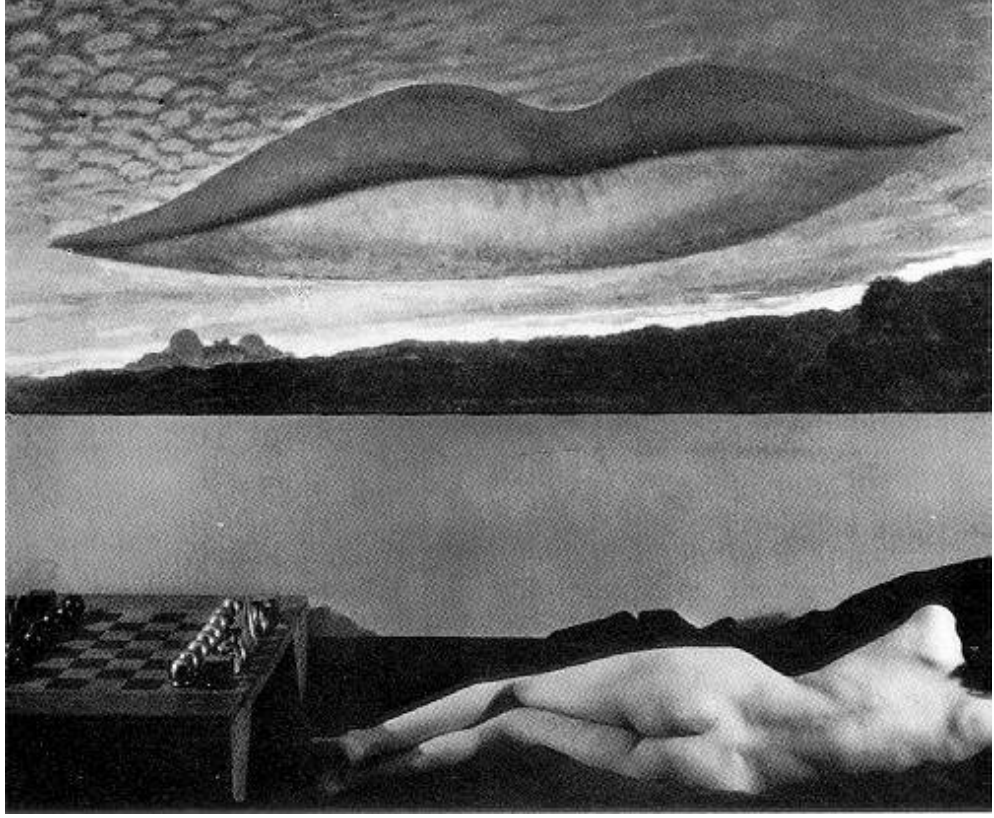
### 1.3.1.2. Man Ray

Resim yaptığı yıllarda resimlerinin basında yer alması için düzenli olarak fotoğraf çekmeye başlayan Man Ray, kendisi bu görevi üstlenmeye başladı. Resimlerinde zamanın Kübist akımından etkileri görülür. 1913'teki Armory Show sergisini görünce ve Alfred Stieglitz'in Camera Work dergisini okumaya başlayınca Avrupa'da meydana gelen sanat hareketlerini izlemeye de başladı. Buradaki güncel sanat hareketleri ve birçok ünlü ressamın etkileyici deneyimleri Ray'ın buralardaki işlerle ilgili düşüncelerini ve yorumlarını geliştirdi. Stieglitz'in galerisine bazı ressamlarla beraber davet edilir. Stieglitz'in 1913'te 291 galerideki kişisel fotoğraf sergisi Man Ray üzerinde etki yapmıştır. 1915 yılında New York'ta tanıştığı Duchamp'la Dada hareketi içinde yer almış sayılabilir. Duchamp Dada hareketini ve akımın estetiğini New York'a taşımıştır. Man Ray onun etkisiyle bu yıllarda mekanik ve soyut resimler, tuhaf nesnelere yapmıştır. Duyarlı optiklerin değişik özelliklerini deneyerek fotoğrafta farklı anlamlara doğru yönelmiştir. 1917'lerde cam negatifin yaratıcı özelliklerini keşfederek fotoğraf dünyasına ilk adımlarını atmış oldu. Gerçeküstücüler Paris'in eski sokaklarında, insan kokan köşelerinde saklanmış anlamları aramaya başladılar. Bu anlamlar görüntüler ve düşüncelerdi. Man Ray'de nesnelere bütün detaylarını, ışığın gelip geçici hallerini, şiirsel imgeleri kentin gölgelerinde değil de kendi yarattığı iç mekanlarda aramaya başladı. Kullanılan günlük malzemelerin başka bir gözle algılanmasını sağlamadaki başarısı gerçeküstücülerin gönüllerinden geçen bir şeydi. Daha hızlı makinelerin kullanıldığı dış dünyayı çok fazla tercih etmedi.

1920'de Paris'teki Dada sergisine iki fotoğrafıyla ('Yumurta Karıştırıcısı' ve 'Fotoğraf Lambasına Asılmış Mandallar') katıldı. 1921'de Paris'e gelerek hiçte

yabancılık çekmeyeceği avangard akımın içinde, kendini bulmakta zorlanmadı. Grubun toplantılarına girerek dadaist-gerçeküstücü işlerini gösterdiği şovlarda bulundu. Buradaki sanatçıların işlerinin oluşturduğu kataloglar satılmadığından, Paris'e gelirken getirdiği paraların azalması sebebiyle profesyonel fotoğraf çekme görevini 1940'lara New York'a dönene kadar sürdürdü. Portre fotoğrafçılığının ustası olacağını 1921'deki geleneksel fotoğraf yarışmasında Berenice Abbott'un portresiyle aldığı ödülle kanıtlayacaktı. Stüdyosu ünlü sanatçıların, zenginlerin ve moda dünyasının yüzlerinin uğrak yeri oldu. Stüdyosunu adeta bir şov yerine dönüştürdü. Modellerle olan çalışmaları Harper's Bazaar, Vanity Fair ve Vogue gibi moda dergilerinde yer aldı. Vogue dergisi için düzenli olarak çalıştı. Kariyerinde de bu tip çalışmaların yeri büyük oldu. Bu ünü sayesinde gelişen işlerinin arkasından stüdyo sayısını arttırıp asistan çalıştırmaya başladı. Berenice Abbott, Bill Brandt ve Lee Miller gibi kişiler daha sonraki yıllarda fotoğraf sanatında ayrıca kariyer yaptılar. Ama yinede makinesiz işlerindeki öngörülerini ile akımda önemli rol oynadı. Akımda ressamların boya ile yaptıklarını kimyasal, optik ve mekanik fotoğraf sanatıyla geliştirmeye çalıştı.

Bunun yanında Man Ray La Revolution dergisinin ilk sayısına tek başına altı fotoğrafla girerek gerçeküstücülüğün önde gelen fotoğrafçılarından biri olduğunu kanıtladı. Fotoğrafın sınırlarını zorlayan buluşlarla ve durağan bilgileri aşan estetik anlayışı ile avangard fotoğrafın öncüsü olmuştur. Breton Man Ray'in rayogramlarını ve yan yana koymalarını (juxtaposition) çok sevmiş ve gerçeküstücülerin otomatik yazımlarıyla özdeşleştirmiştir. Akımda ortaya çıkan ilk gerçeküstü fotoğraflar olarak tanımlamıştır. Her ne kadar kendisi dada ve gerçeküstü akımın sanatçılarıyla beraber olup, onların işlerini fotoğraflamış, sergilerinde yer almış ve yazılı dokümanlarında ismi geçmişse de kendisini iki grup içinde de olmayı düşünmemiştir. Ancak ismi gerçeküstücü akımın içinde yer bulmuştur. Fotoğrafın, akımın içinde yer bulmasında önemli rolü olmuştur. Ününün esası gözlem gücü yüksek, yaratıcı bir sanat anlayışa bağlanan Ray'ın işleri dünya sanat piyasasının önde gelen müze, müzayede ve kişisel koleksiyonların vazgeçilmez ürünleri arasında yer alır.



Fotoğraf 12 : Man Ray, Observatory Time-The Lovers ( Rasathane Zamanı-Sevgililer ), 1936

“Man Ray’in kariyeri Paris’li bir fotoğrafçı olarak aşırı biçimde çeşitlendi. Sanatın, modanın zengin ve tanınmış yüzlerinin fotoğrafik çalışmalarından kazanıp yaşamaya çalıştı; ama Man Ray bu görevler arasında kendisi için bir rüyanın peşine düştü, gerçeküstü etkilerin değişimlerini fotoğraf sanatının yeni bir çeşidi olarak sunmak. Breton Man Ray’in fotoğrafın sürpriz bir biçimde resimden daha fazla kazanılan bir sanat olduğunu söylemiştir ve 1922’de Paris’e geldikten sadece bir yıl sonra Tzara onun ilk makinesiz fotoğraf albümünü tanıtır, Rayogramlar, iyimser çağın büyüyle: Bütün bunlara sanat diye adlandırırıyorsak romantizmle kaplanmıştır, Man Ray ampülünü bin mum gücüne çevirdi ve derecelerle duyarlı kağıt günlük objeleri siyah silüetler haline çevirdi. Günlük objelerin silüetlenmiş hallerindeki gücü keşfetti. Hassaslığı ve taze ışığın önemini, görsel memnuniyetimize yöneltilmiş bütün takımyıldızlarını aşan gücünü keşfetti. Mekanik deformasyon, kesin, tek ve doğru karıştırıldı, düzeltildi ve saçın arasından geçen ışığın tırağı gibi filtrelendi.”<sup>44</sup>

<sup>44</sup> PERL, Jed, Aperture Masters of Photography, **Man Ray**, Könemann Yay., 9-10 s.



Fotoğraf 13 : Man Ray, Rayogram, 1930

Rayogram'ları cazip kılan pozlanma süresince ortaya çıkacak olan eserin sonuna kadar ne olacağını bilinmemesidir. Eserlerinde yapılmış veya bulunmuş nesnelere faydalanmıştır. Man Ray günlük işlerinde kullandığı birçok aleti, tabii ki her türlü ışık geçirgenliği olanları, çeşitli kompozisyonlar yaparak pozlandırmıştır. Sabbatier etkisi de denilen solarizasyon da bir başka kullandığı tekniktir. Fotoğrafın bazı kısımlarının pozlanma sırasında negatife veya kağıda ışık tutulması nedeniyle oluşan tonlanma farklarıdır. Işık fotoğrafın pozlanma esnasında kısmi yanmasına sebep olur. Bir önemli özelliği orta tonların ortadan kalkması ve kontürler boyunca kontrast bir görüntü elde edilmesidir. Solarize fotoğrafları gerçeküstü dergilerin arandığı işleri oldular. Moda fotoğraflarına, nü'lerine ve özellikle portrelerine uygulamıştır. Breton portrelerinin çoğu solarizasyon etkisindedir. Man Ray solarizasyonları kübist sanatçıların eserlerindeki, nesnelere mekanikliği özelliğiyle benzeştirir. Aynı dönemde Christian Schad'ta benzer işler yapmış, ancak onunki kullandığı kağıdın günışığında pozlanması şeklinde idi. Ray bunu karanlık odada yapıyordu. Dokulu yüzeylere baskı yapmak da Ray'ın bir başka uyguladığı tekniktir.

Burada kamerayla çekilmiş nesnelere bu uygulamayla bozulmasına ve farklı anlamlandırılmasına sebep olur. Özellikle nü çalışmalarında kullandığı bir teknik te üst üste bindirmelerdir. Bunlar negatif-pozitif olabileceği gibi eksik pozlanmış iki fotoğrafın çakışması şeklinde de olmuştur.

“O günlerde Man Ray’i ve onun rayogramlarını tanımlamak için başlıklarda en çok bulunan kelimeler şair, şairce ve şiirseldi; ki bu görüntüler teknik olarak konuşan, fotoğrafik kağıt üzerinde gerçek yazının çıkışıdır. Akımın etkileri nesnelere değişik ışık kaynakları altında birçok kereler pozlamaya maruz bırakarak elde edildi. Man Ray şairlerin kalemle yazmaları gibi ışık lambasıyla yazdı. Beyaz ışık siyah boyayı kaldırdı. Man Ray ışıkla yazı yazarak üstün bir şair oldu.”<sup>45</sup>

“Man Ray fotoğrafın gerçekliği üzerindeki zaferinin 1900’lerde son bulunduğunu biliyordu. Fotoğraf sanatının ana hatlarının değişmesi gerektiğini görmüştü. İki dünya savaşı arasındaki yıllardaki bu değişim gibi ihtimaller korkutucu olmadı, insanın keşifleri henüz insana dönmedi. Man Ray’ın esrarlı vizyonu özel kabusları veya sonla ilgili önsezileri karşılamıyordu, bunlar sadece yeni başlangıçlar gibi gözüküyordu. Man Ray’in işleri, rayogramlar, solarizasyonlar, arkadaşlarının ve dostlarının portreleri, övgü için yorucu bir aramayı reddeder, anlık keşiflerin sevinçlerini saf Dada ruhuyla yansıtır.”<sup>46</sup>

İkinci dünya savaşıyla birlikte Amerika’ya giden ve burada profesyonel işler yapan Ray savaş sonrasında tekrar Paris’e dönmüştü. Hayatının sonuna kadar devam eden profesyonel hayatıyla beraber gerçeküstü akımın hem belgeleyicisi hem de yaratıcı fotoğrafçısı olmuştur. 1961 yılında Viyana fotoğraf bienalinde altın madalya almıştır. 1963’te ünlü “Fotoğraflayamadığım şeyi resmini yaparım ve resmetmek istemediğim şeyi de fotoğraflarım” sözünü söylemiştir.

#### 1.3.1.2.1. ‘Tears’ ( Gözyaşları ) Fotoğrafı Üzerine

Modelin yüzünden alınan bu kesitte, fotoğrafta iki ana obje bulunmaktadır. Birincisi modelin gözleri, diğeri sanatçının gözyaşları yerine koyduğu cam boncuklardır. Modelin yüzü son derece pürüzsüzdür ve bakış açısıyla soyutlanmıştır. Çekim açısı nedeniyle model meraklı bir gözle yukarıya doğru bakmıştır. Duygusal

<sup>45</sup> L’ECOTAIS, de Emmanuelle, **Man Ray**, Taschen Yay., 2004, 155 s.

<sup>46</sup> PERL, a, g, e, 36 s.



anlamdaki bir portrenin ayrıntısı denilecek fotoğrafta ayrıca modelin gözlerine bu kurgu için özel bir makyaj yapılmıştır. Bilyeler çok düzenli bir biçimde yüze yerleştirilmiştir. Ancak yerleştirilen yer gerçek gözyaşlarının aktığı yerle aynıdır. Sanatçı burada tercih ettiği boncuk nesneleriyle gerçeklik yerine gerçeküstü bir tavırla olaya yaklaşmamızı istemiştir. Hayal gücünde gözyaşları yerine bu tip bir nesneyi tercih etmiştir. Aslında gözyaşı bir üzüntü anının tespitidir. Ama bu tespit gerçek gözyaşı ile değil, kurgulanmış bir tasarımla olmuştur. Burada kullanılan boncukları sahte gözyaşları terimiyle adlandırabiliriz.



Fotoğraf 14 : Man Ray, 'Tears'( Gözyaşları ), 1930

#### 1.3.1.3. Hans Bellmer

1902'de Almanya'da doğan sanatçı küçüklüğünde evlerinde beraber oynadığı kuzeninin ters ve sapkın tavırları ileride tasarlayacağı oyuncaklarına ilham kaynağı olmuştur. Hatta bu evin ortamını ileride yapacağı fotoğraf serilerinde kullanacaktır. Orta öğreniminden sonra girdiği çelik fabrikaları ve sonra okuyacağı teknik okul

heykel tasarımlarına yardımcı olacaktır, ki bu okulda George Grosz gibi hocalardan teknik resim dersleri almıştır. 1924 yılında Paris'e gelerek gerçeküstücülerle ilk temaslarını sağladı. 1932'de Offenbach'ın "Tales of Hoffmann" ( Hoffmann'ın Anlatıları ) adlı operasında gördüğü Coppelia adlı otomatik bebek ona ilham vermiş ve örnek olmuştur. İleriki yıllarda çalıştığı işini bırakıp kendini resim yapmaya verdi ve 'Bebekler' serisini ortaya çıkarmaya çalıştı. Oyuncak bebek parçalarını birleştirerek giriştiği bu serüvende ortaya kendi yaptığı orijinal heykel, resim ve fotoğraflardan oluşan bir dizi meydana getirdi. Bebekler doğal boylarındaydılar, sanatçı onları plaster, tahta ve zamktan yapıyordu. Orijinal fotoğraflarını kendisi elle renklendirdi. İşlerindeki genel yapı anatomik olarak parçalanmış, eksik kalmış organlar, kukla tarzındaki bükülebilir parçalardır. Bu kuklalardan hiçbirisi tam anlamıyla bütün oluşturmuyordu, mutlaka bir parçası eksik kalıyordu. Eklem yerleri yapıtların en önemli parçalarıydı. Ve bu parçalar birçok kez konfigürasyona uğrayabiliyordu.



Fotoğraf 15 : Hans Bellmer, 'The Doll' ( Bebek ), 1937

Yapıtları gerçeküstücüler tarafından çok beğenildi, çizimleri ve kolajları dergilerinde yayımlandı. 1934'te 14 fotoğraftan oluşan bir portfolyo gerçeküstü dergi Minotaure'de çıktı. Hatta bazı gerçeküstücülerin edebi yapıtlarına illüstrasyonlar yapmıştır. 1938'de Nazi partisinin işlerini dejenere olarak sayması üzerine Nazi yükselişinden kaçarak Fransa'ya tekrar dönmüş ve Max Ernst, Man Ray ve Paul Eluard gibi isimlerle arkadaşlık etmiş, akımın ilerlemesine yardımcı olmuştur. Tüm erotik figürleri gerçeküstücü akımın öngörülerinde yer almış, bu yapıtları birçok kereler taklit edilmiştir. Bu figürlerin içerdikleri şeyler kendi ruhsal durumuyla ilgiliydi, kendi düşsel arzu ve fantezilerinin yansımasıydı. Cinsel içeriği ağırlıkta olan anlatımları göstermek istiyordu. Bedenin bazı bölgelerine karşı takıntılı bir durumu vardır. Bunu da bazı jenital bölgeleri renklendirmelerle özellikle belirtme ihtiyacından ileri gelebilir. Sade ve Freud ile ilgili tezler yazmış, fetiş nesnelere üzerine yapıtlar ve aynı zamanda da kuramlar geliştirmiştir. Freud'un fetiş nesne hakkındaki bedenin bir parçasına olan zaafının Oedipus kompleksinden geldiği iddiasını doğrular nitelikte işler yapmıştır. Politik olarak düşünürsek de yaratılmak istenen ideal kadın imajına tepki anlamında üretilmiş yapıtlardır.

“Bellmer'in yapıtları, sürpriz olmayan bir şekilde, bu çalışmalarını iflah olmaz kadın düşmanı yapıtlar olarak görenlerden, bu oyuncak bebeklerin Nazilerin iktidara gelmekte olduğu bir dönemde Berlin'de üretilmiş oldukları gerçeği göz önünde tutulursa, Nazi ideolojisinin teşvik ettiği bedensel ve cinsel normallik kavramlarına verilmiş dolaylı yanıtlar gibi yorumlayanlara dek pek çok eleştirel tepkiye yol açmıştır.”<sup>47</sup>

Nazizmin yükselmesine kadar olan yıllardaki sanat ortamı onun yapıtlarındaki özgürlükçü yapıyı meydana getirir. Tasarladığı ve çektiği bütün bebek serilerinde cinsel sapkınlıktan doğan tedirginlik, işlerinde ortaya çıkmış gerçeküstü yapıyı oluşturmaktadır. Organların garip konumlandırılması, bulunduğu mekanlar ve renklendirmeler bu yapıyı getirir. Onun aradığı gerçeküstücüler gibi cinsellikte farklı olanı, görülmeyeni görmeyi, normal olmayanı yüceltmeyi. Her ne kadar zamanının çok önünde cinsel önyargılara sahip olan sanatçı, pornografi ve cinsel sapkınlıkla suçlanan işlerine rağmen sadece Freud'un tanımladığı hayatın bize cinsel düşlerle

---

<sup>47</sup> HOPKINS, a, g, e, 167 s.

yönlendirdiği tezinden ilhamla üretkenliğe gidiyordu. Savaştan sonraki yıllarda bebek yapımını durdurdu, ancak erotik resimler ve açık seçik fotoğraflar üretmeye devam etti.

“Bellmer’in tutkulu biçimde küçük kız çocuklarını resimlemesi, yaptığı ve fotoğraflarda kullandığı bebeklerinde kız çocuk özellikleri taşıması, ağırlaşan politik baskılar veya evindeki baba otoritesine bir tepki olarak annesine sığınmayı tercih etmiş olmasıyla da açıklanabilirse de, sanırım sonuçta önemli olan, bu özgün ve aykırı işlerin günümüzde de birçok kişide benzer titreşimleri uyandırabilmesidir.”<sup>48</sup>

#### 1.3.1.3.1. ‘The Doll’ ( Oyuncak Bebek ) Fotoğrafı Üzerine

Tüm bebek fotoğraflarında olduğu gibi bu da Bellmer’in yaptığı heykel oyuncak bebeği içerir. Bebek tahtadan yapılmış ve göbek ortak olmak üzere alt ve üst bacak ve kalçalardan oluşan bir yapıdır. Bu kukla şeklindeki bebeğin her iki ayağında da çorap ve ayakkabı vardır. Fotoğrafta hepsinde olduğu gibi tedirgin bir ortam mevcuttur. Bulunulan ortam bir orman içidir ve sık ağaçların olduğu garip bir yer vardır. Bebek bir ağaca dayanmış ve önünde de elbisesi ve çıkartılmış olduğu tahmin edilen bir bez parçası vardır. Bebek tüm çekiciliği ile beklemektedir. İki metre arkasındaki ağacın arkasına gizlenmeye çalışan parka giymiş bir kişi vardır. Elleri parkanın ceplerindedir ve adeta başını ağaca dayamıştır. Yüzü gözükmemektedir. Bu fiil bir saklanma eylemi olabilir. Ama tam anlamıyla saklanma denilemeyebilir, vücudunun gözüken kısımları mevcuttur. Bu gizemli davranışın ne ifade ettiği şahsın yüzünün gözükmemesinden doğan eksiklikten dolayı anlamlandırılmayabilir. Bu kişinin fotoğrafçının kendisi olma ihtimali olasıdır. Tüm bu gizemin içinde ve esrarengiz ortamda sanatçı bebek kuklasına karşı böyle bir davranış içindedir.

---

<sup>48</sup> TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Gösterir Ama...**, YKY, 2005, 174 s.



Fotoğraf 16 : Hans Bellmer, 1937

#### 1.3.1.4. Bill Brandt

1904-1983 yılları arasında yaşayan sanatçı Almanya’da doğmuştur. Gençliğinde tanıştığı fotoğrafla olan ilgisini 1929 yılında Paris’e gelip taşındığında tanıştığı Man Ray’in asistanlığını yaparak arttırdı. Bu kısa süren işin ardından süregelen tanışıklıkları sayesinde gerçeküstü sanata, fotoğrafa ve sinemaya olan merakı artmıştır. 1931-1936 yılları arasında bulunduğu İngiltere’de İngiliz sosyal hayatı üzerine bir belgesel fotoğraf serisi yapmış ve bu seri daha sonra albüm halini almıştır. Buradaki portrelerin klasik İngiliz yüzlerinden oluşmuş olması, o zamanlar ekonomik kriz içinde olan Avrupa’nın bir yüzünü de burada göstermeye çalışması başarısındaki etmenlerdendir. Süregelen yıllarda hem endüstrileşmiş kentleri, hemde Londra gibi kentlerin gece görüntüleri üzerinde çalışmıştır. Gece fotoğraflarındaki ışıklı sokakların büyümlü görüntüleri Atget’in öncülüğünde diğer akım sanatçılarının sürekli çalıştıkları işlerdendir. 30’lı yıllarda ayrıca hükümetin isteği üzerine hava

saldırısı korunakları üzerine fotoğraflar çekmiş, daha sonraki yıllarda portre fotoğrafı üzerine yoğunlaşmıştır. Ünlü artistleri, zenginleri ve politikacıları fotoğrafladığı dönem portrelerindeki olağandışı arka plan görüntüleri, oluşturduğu dramatik, sıkıcı ve sarsıcı yapıyla sivrilecektir ve sonraları bu çalışmanın albümleri çıkmıştır. Man Ray gibi ünlü moda dergilerine düzenli olarak çalışmıştır. Sonrada kırsal yaşam üzerine gitmiştir, kıyı fotoğrafları bu dönemlere rastlar. 1947’de çektiği ünlü Stonehenge fotoğrafı mistik havasıyla, kayasal yapıların farklı görünümüleriyle ve anlatımın olağandışı yorumuyla gerçeküstü bir yaklaşıma yaklaşmıştır.

“Brandt kırklı yılların ortasında geniş açı kamerasının deneyselliğiyle harekete geçerek bozulmuş perspektifle fotoğraflanmış nü’yü keşfetti. Nü fotoğraflarında, genelde bir detaya veya kadın bedeninin kırılmış bir kesitine yoğunlaştı. Gizem ve tüm görüntüsü gerçeküstü atmosferde olan havada belli belirsiz bozulmuş seyrek mobilyalı odalarda Brandt modellerine pozisyon aldırır. 1961’de işin bu aşamasının sonuçlarını “Perspective of Nudes”( Nü’lerin Perspektifi ) adlı kitapta bastırır.”<sup>49</sup>

Brandt şehir fotoğrafları, portreleri, mistik manzara ve kıyı fotoğrafları ve nü çalışmaları ile İngiltere’de öncü sanatçılar arasına girmiştir. Bundaki en önemli neden kendine has portre yorumları, nü fotoğraflarında yarattığı gerçeküstü görüntüler ve akımın etkisiyle gerçekleştirdiği işleridir. Etki, geniş açı kullanımındaki farklı yorumla gelir. Çarpıcı ve güçlü anlatım bakış açısının farklılığındadır. Brandt’ın yakın plan nü fotoğraflarındaki anlatım Kertesz’in nü fotoğraflarındaki bozulmalar gibidir. Tüm fotoğraflarındaki yüksek kontrast onun tarzının ayrıca bir özelliğidir.

#### 1.3.1.4.1. ‘East Sussex Coast’ – 1957 (Doğu Sussex Sahili) Fotoğrafı Üzerine

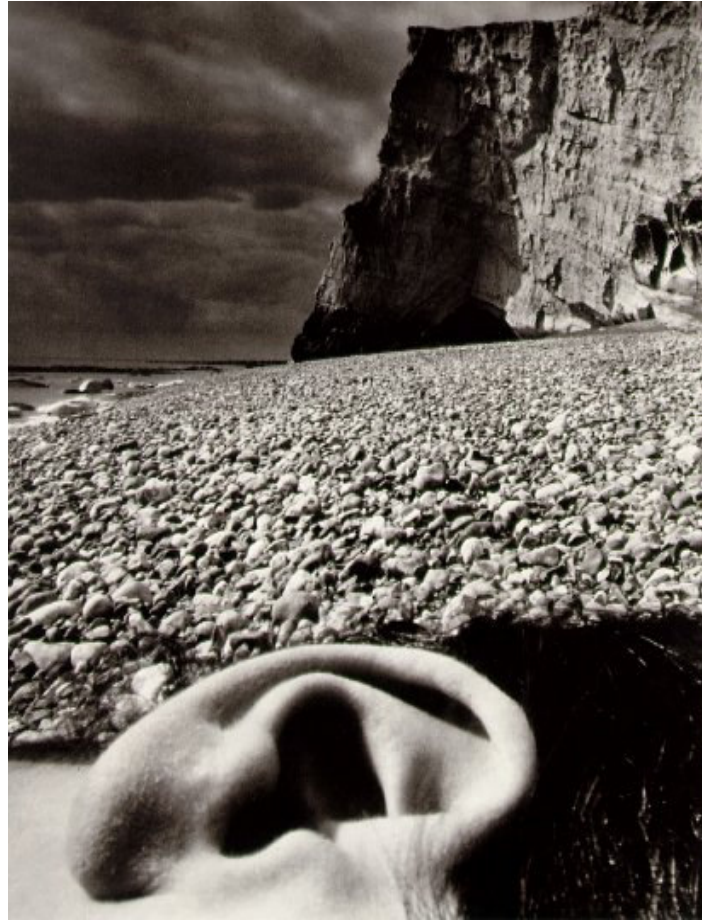
Bu sahilde çektiği seri fotoğraflardan birisidir. Ön planda nerdeyse objektifin içine girmiş olan modelin kafasından bir ayrıntı gibi duran kulak ve arka planda ise taşlı bir sahil, su ve rüzgarla farklı bir yüzey dokusu oluşmuş bir kaya kütlesi ve

---

<sup>49</sup> 20 th Century Photography, Taschen Yay., 1996, 76 s.



bulutlu, kasvetli bir hava belirmektedir. Model adeta bütün sahilde yalnızdır. Bu dinginlik içerisinde bütün sahili dinlemektedir. Bu yalnız, taşlı ve sakin sahil gergin bir biçimde tek canlı olan modelin kulağına bir ses verecek gibidir. Kulak ise tüm dinginliğine rağmen sahilden gelecek olan bir sese muhtaç gibidir veya tam tersi olarak bu sessizliği bulduğu bu sahili bilhassa seçmiştir. Bu tip çalışmalarında Brandt nesnesini kameraya oldukça yakın tutmakta, ön plandaki mutlak hakimiyet nesnesinde olmaktadır. Nesne veya model tüm fotoğrafa hakimdir. Bununla birlikte oluşan garip hava ve mizahi bakış açısı gerçeküstü bir durumu meydana getirir.



Fotoğraf 17 : Bill Brandt, East Sussex Coast ( Doğu Sussex Sahili ), 1957

Bununla birlikte bu yakın plan çekimleriyle duyguları ön plana çıkararak bir tavrı içinde olmuştur. Alman ekspresyonist sinemacıların yaklaşımından ve bilhassa yanında çalıştığı Man Ray'in üslubundan etkilenmiştir. 1941 yılında çekilmiş

‘Citizen Kane’ ( Yurttaş Kane ) filminin yakın çekim sinematografisi hem bu sahil fotoğrafları serisinde hem de diğer mekan çekimlerinde Brandt’ın adeta bir stili olmuş, gerçeküstü ifade gücünün örneklerinden olmuştur.

#### 1.3.1.5. Claude Cahun



Fotoğraf 18 : Claude Cahun, Kendi Portresi, 1928

Lucy Schwob gerçek ismi ile 1894 yılında Fransa’da doğmuştur. Kimliğini gizlemek amacıyla birçok takma isim kullanmıştır ve Claude Cahun’da bunlardan birisidir. Aynı şekilde gençlik yıllarında tanıdığı Suzanne Malherbe (Marcel Moore) ile hayatının sonuna dek hayat arkadaşlığı yapmıştır. 1930’lu yılların sonuna doğru Andre Breton’la tanışmasının ardından akımın dergilerinde sol görüşlü politik yazılarıyla yer almaya başladı. Radikal bir grup olan “Contre-attaque” ‘ın

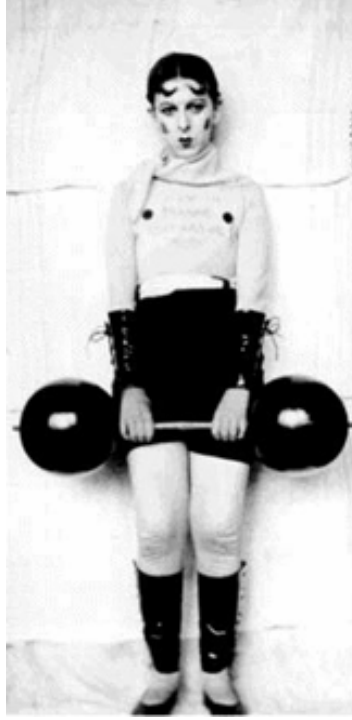


toplantılarına katılmıştır. Heykelimsi nesnelere gerçeküstü sergilerde yer buldu. Sayıca az olan kadın sanatçılar gibi grup sergilerinde bazı fotoğrafları girdi. Bunlar arasında 1936 yılında İngiltere'deki London International Surrealist Exhibition ve Paris'teki Exposition surréaliste d'Objects gibi önemli sergileri sayabiliriz. Avangard tiyatrosu ve cinsellikle ilgili yazın çalışmaları ve makaleleri 1915'lerden 1940'lara kadar birçok dergide yer aldı.

Bunun yanında 1912 yılından başlamak üzere öz portre fotoğraflarını yaratmaya başladı. Bu çalışmaları genellikle feminizm ve kadın cinselliği üzerinedir. Ancak fotoğraflarındaki amacı kendi cinsini vurgulamak değildir, toplumda var olma çabasında olan farklı bir anlayış üzerine gitmektedir. Cinsel tercihi olan lezbiyen kimliği bu anlayışına yön vermektedir. Ancak tüm fotoğraflarında bu açıkça vurgulanmamaktadır. Öz portrelerindeki sade, donuk, gösterişsiz ve iç dünyasına yönelmiş tavrı bu anlamdadır. Fotoğraflarındaki bakışı, kendi ruh halini olduğu gibi gösterme çabasına yöneliktir. Yüz ifadesindeki seyirciye sunulan anlamlar buna kanıttır. İçsel keşifler ön plandadır. Sert ve keskin erkeksi bakışlar fotoğraflarda ön plandadır. Hayatı boyunca erkek gibi yaptığı kısa kesim saçlarıyla da bunu kanıtlamıştır. Ayrıca kafasını çeşitli renklere de boyamıştır. Karşı cins gibi görünme çabaları bu öz-portre çalışmalarında sık biçimde görülmektedir. Bu yönelimde portre çalışmaları olduğu kadar maske ve çeşitli kostümlerde kullanmıştır. Çeşitli tiyatro sahnelerini kurgulayarak rollerin bir yansımasını yapmıştır. Bazı fotoğrafları şiir kitaplarında illüstrasyon olarak basıldı. 2.Dünya Savaşı esnasında bulunduğu yerin Naziler tarafından saldırıya uğraması sonucu birçok eseri kaybolmuşsa da 1954'teki ölümüne değin fotoğraf çalışmalarına devam etmiştir. İsmi oldukça uzun bir süre unutulmuştur. Göz önüne çıkışı ancak feminizm hareketlerinin yükselişi ile ve National Museum'un "Women In The Arts" ( Sanattaki Kadınlar ) sergileriyle olmuştur. Fotoğrafları ve yazıları günümüzün çağdaş sanatçılarından çoğu gibi özellikle farklı bir kadın kimliği olan eşcinsellik gibi konuları ele alışıyla Cindy Sherman ve Nan Goldin'i de etkilemiştir.

#### 1.3.1.5.1. Öz Portresi Üzerine

Cinsel kimliğini özgürce kendi portreleri üzerinde fotoğraflamış sanatçı bu serilerinde sürekli erkek kimliğine girmek isteyen bir tavır sergilemeye çalışmıştır. Bu örnekte olduğu gibi erkek gibi giyinerek erkeklerin genelde vücut geliştirmek için kullandığı halterle poz vermiştir. Şort altı ve üst olarak tercih ettiği ten rengi giysi ile ve üzerine çizdiği erkek memesi figürüyle, kollarına taktığı bilekliklerle erkek cinsine benzemek için kendisini fotoğrafa hazırlamıştır. Garip görüntüsü kendi gerçeğinin ötesine geçme tutkusu fotoğrafı gerçeküstü yapmaktadır.



Fotoğraf 19 : Claude Cahun, Öz portre

## İKİNCİ BÖLÜM

### DÖNEMİN DEVAMI VE POSTMODERN DÖNEMDEKİ YANSIMALARI

Bu bölümde İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bitme eğilimi gösteren gerçeküstücülük akımının nasıl bir yöne kaydığı ve nasıl devam ettiği incelenecektir. Post modern sanatta ne gibi değişikliklere uğradığını göreceğiz. Ayrıca günümüzde gerçeküstücü fotoğrafın devamı gibi görünen fotoğraf sanatçılarına yer verilecektir.

#### 2.1. Dönemin Devamı

“Gerçeküstücülük, çağımızın ürünlerinden birisidir ve zamana karşı bağımsızlık kazanmış değildir; ama öte yandan çağımız gerçeküstücülüğün ışığına boğulmuştur ve gerçeküstücülüğün alevlerden, değerli taşlardan oluşma bitki örtüsü çağın tüm bedenini kaplamıştır. Ve bu görkemli yara izlerinin çağımızda silinip gitmesi güçtür. Bu izler, yapıtlardan oluşma bir yıldızlar evrenini yaratmaktadır; kendimizi yitime götürmeksizin bu yapıtlardan vazgeçebilmemiz olası değildir. Öte yandan gerçeküstücülük (bir öbek ya da tarikat oluşturmasına karşılık) ne bir okul, (en önemli boyutlarından birinin, esinlenmenin kurtarıcı gücünün şiirsel nitelik taşımaya karşın) ne de bir şiir sanatı olduğundan, bir din ya da siyasi parti de olmadığından, bu yapıtların önemiyle sınırlı değildir. Gerçeküstücülük, tinsel bir tutumdur. Belki de en eski ve dayanıklı, en güçlü ve gizli tinsel tutumdur.”<sup>50</sup>

Hayat pratiğine dökülemeyen gerçeküstücülük anlayışın en önemli başarısızlığı veya yanılması vermek istediği sanat görüşünü genel dünya düzenine oturtamamış olmasıdır. Sanatla belki özgürlükçü yapıya ulaşmış olabilirdi ve hatta bir şekilde tüm yüzyılı etkileyecekti ancak hem diğer elemanların etkisizliği tam anlamıyla etkin olduğu anlamına gelmeyecekti. Politik anlamda uğranılan değişim süreci gerçeküstü düşünce sisteminin içeriğinde var olan sol görüş anlayışının dünyadaki varlığının azalışı ile ve politik düzene ayak uyduramaması üzerine sadece kendi öznel çabası ile baş başa kalınmıştır. Bu gayret bütün sanat anlayışına değilse bile belli bir kültür düzeyine etki yapmıştır. Modernizm içindeki yapıda sadece kendi kendine var olabilen bir akım olarak kalmıştır. Hedeflediği dünya düzeni değişikliği

---

<sup>50</sup> PAZ, Octavia, Gerçeküstücülük adlı makaleden alıntı, **Gerçeküstücülük Antoloji**, İlhan Berk, Varlık Yay., 2004, 81-82 s.

gerçekleşmemiştir. Ancak akımın içinde var olan gerçekler ve anlatımları sanat anlayışına yön veren bir öncü girişim olmuştur.

Avangard sanattaki gerçeküstücülük görünenin dışında bir şeyler aramaktan, öznel olanı ortaya koymaktan ve us dışılığı ön plana çıkarmaktan geçerse, post modern sanat daha çok nesnel gerçeklik, daha çok ideoloji ama aynı zamanda kurama dayanan bir yol izler. Gerçeküstücülükteki öznel imge açılımı, post modern sanatta imgenin nesnel biçimde sergilenmesine dönüşür. Eserlerdeki anlam çözümlemesi avangard'ta içeriğindeki öznel durumdan, imgenin yarattığı etkiden ve anlamlandırmasındaki imgenin öteki kavramına geçmesinden öte post sanatta nesne olduğu anlamının dışına çıkmaz. Avangard'taki sanat karşıtlığı, post modernlikte toplumsal gerçekliğe dönüşür.

Avangard dönemde, bilhassa Dada ve Gerçeküstücükte rastlantısal ön plana çıkmış, fotoğrafçılar şehrin esrarengiz yerlerinde gezerken karşılarına en umulmadık zamanlarda çıkan nesnelere çok önem vermişlerdir. Nesneyle sanatçı arasındaki bu ilginç buluşma zaten estetik karşıtı bir tutum içinde olan sanatçılarla, nesnenin basit, her yerde bulunan ama esere veya eser içinde bir imgeye dönüşmesiyle olağandışı sanat yapıtına dönüşür. Bu objet trouvé ( bulunmuş nesne ) bu dönemde herhangi bir yapılmış eser gibi sanat objesi olarak kabul görüyor ve sergi amaçlı kullanılıyor. Hatta daha sonra müze kavramı içinde yer alıyor. Ama avangard vasıf denecek sanat karşıtı olma durumu bu anlamda özelliğini yitiriyor. Her ne kadar bundan sonraki dönemde akımlar içinde bilhassa Dada ve Gerçeküstü tavrı devam etse de, avangardın anti-sanat tavrı uygulamada başarılı olamamıştır. Politik ve ekonomik ortam avangardı da içine alır. Amaçlarını köreltir, karşıt özelliklerini azaltır.

Dönemin başlangıcından itibaren avangard, sanat ortamında yenilik anlamına gelmiştir. Yeni, o dönemlerden önce kullanılan tekniklerin bir bakıma değişikliğe uğraması ve geleneksel anlamdaki disiplinlere bir alternatif durumdur. Dönem itibariyle kullanılmakta olan tekniklerden en radikal anlamda vazgeçme ve alternatif getirmedir. Sanatta ne anlatılmak istenildiğine yönelik değişiklik avangardın yeni olma işleviyle anlatılabilir. Sanatın amaçlarında meydana gelen bu anlam zenginliği

ve temsil ettiği Şeylerin farklılaşması, eserin bu anlamda değişime uğramasına yol ađmıŐtır. Fotoğrafta da yeni bu avangard anlamıyla kullanılan tekniklere alternatif getirme, yeni bakış açıları sunma ve daha önce kullanılmamıŐ biğimlerdir. Görüntüdeki değişiklik fotoğrafta devrim olmuştur. Estetik olgusunun değişikliğe uğraması, çirkin estetiği kavramının ortaya çıkmasıyla daha önce cesaret edilememiŐ konular üzerinde çalışılmıştır.

Gerçeküstü edebiyat, plastik sanatlar ve fotoğrafta da geçen bir özellikte nesnel rastlantı olayıdır. Bu gerçekleşmesi veya karŐılaŐılması zor durumların tesadüfi olarak bir araya gelmesidir. Bu gerçekleŐme anlamsal bir bütünlükle biter. Gerçeküstü kuramına göre tesadüfen gerçekleşen olaylar, içindeki öğelerin sanatçılar tarafından takip edilip üzerinde çalıŐılmasıyla meydana çıkarlar. Onların peŐinden koŐtukları az olasılıklı olaylardır. Gündelik hayattaki normal gelişmelerin dışında kalan her türlü olay onlara cazip gelir. Fotoğraf sanatçılarının Paris'in arka sokaklarında, gece hayatında veya karanlık odadaki yaptıkları deneylerde aradıkları budur. Amaç karşılaşılan olaya anlam yklemeŐi yapmak ve imgelerin tesadüfi birleŐmelerinin altındaki bağlantıyı açıklamaktır. ModernleŐen toplumda, kentsel yapılanmada meydana gelen değişikliklerin içinde yer alan sırları keŐfetmek, bu sırları da sanatında yapacağı avangard anlamda radikal yapılanmalarla meydana getirmektir. Bu tesadfiliğin faydası tartıŐılsa da, gerçeküstücüler için zgr sanat kavramının en önemli özelliğidir. Aynı zamanda avangard tanımlamanın bir içeriği de yarattığı eserin ilk olması amacıdır. Bunun için fotoğrafta hep yenilik peşinde koŐulmuŐ, öncül olma isteği sanatçılarda birincil amaç olmuştur.

Siyasi amacı her ne kadar gerçekleŐtirilememiŐ olsa da 50'li yıllardan sonra gelen sanat anlayıŐlarına olan avangard ve devrimci etkisi yadsınamaz. Geleneksele karşı modern, özgün ve avangard olma çabası, özgürlüğe verdiği savaşçı çaba, politik anlamdaki özgürleşme isteği, bilincin terk edilerek bilinçaltına verilen önem ve en önemlisi de gerçeklikten ısrarla uzaklaşma direnci gerekstclğu popüler olduğu yıllardan sonrada günümüze değin sürecek bir yoğunlukta ve etkileŐimde kendini gösterecektir. Buna bir bakıma denecek olursa daha doğru olur çünkü başta öngörülen özgürlük kavramı gerçekleşmeyecek, politize olan akım sanatla toplum

arasındaki birleştirici çaba karşısında başarısız olacaktır. Hayatın sanatla olan birleşimini gerçeküstücülerin en çok sakındığı kapitalizm yapacaktır. 30'lu 40'lı yıllarda Dali'yle başlayan ve bu akımın ilkeleriyle ters düşülecek şekilde diğer sanatçılarda sonraları meta düzeninin adeta esiri olacaklardır. Gerçeküstücülüğün öznel yanı, kendine has düşün sistemi, kavramları ve dünyayı algılayış biçimi günümüze değin sürecek olan birçok akım veya izm'lere yol gösterici oldu. Günümüzdeki her türlü sanat aktarımında gerçeküstücülüğün zengin örneklerini görmemiz mümkündür. Bütün plastik sanatlarda ve sinema ve fotoğraf gibi görsel öğeleri yüksek sanatlarda da teknolojik gelişmelerle, yararlanılan bilgisayar programlarıyla çok farklı anlatımlar, zengin görsel imgeler kullanılmaya başlandı.

“Gerçeküstücülük, nesnelliğin insanlardan esirgediğini toplamaktadır: çarpıtmalar; yasağın, tutkunun konusunu nasıl etkilediğini sergiler. Gerçeküstücülük, bu çarpıtmalar aracılığıyla eskimiş olanı kurtarır, bu eskimiş olanlar, insanların kendi tekniğin egemenliğindeki dünyalarında kavuşamadıkları mutluluk istemlerinin dumanını tüttüren aşırı duyarlıklardan oluşma bir albümdür. Ancak, eğer bugün gerçeküstücülük kendi kendisini modası geçmiş sayıyorsa, bunun nedeni, gerçeküstücülüğün olumsuz'unda bir zamanlar saptanmış olan başarısızlık bilincini insanların artık kendi kendilerine karşı yadsımlarıdır.”<sup>51</sup>

## 2.2. Postmodern Dönemdeki Yeri

“Bilinçdışı, gerçek şeyleri gördüklerinden daha gizemliymiş gibi algılar ki Sürrealizmin ele aldığı nokta tam da budur. Ne var ki ideoloji ve kuram, postsanatta bilinçdışının yerini almıştır. Postsanatçılar, Baudelaire'nin “imgelemi güçlü sanatçıları” değildir, çünkü “şeyleri aydınlatmak” için gereken öznellik yoktur onlarda. Bunun yerini mutlak biçimde nesnel olan hakikatleri bilirler. Pozitivist postsanatçı kendisini bir teoriysen gibi görür, ama ürettiği kuramlar, en azından bilinçdışının bakış açısına göre, nesnel olan şeyleri olduklarından daha sıradan gösterir. Toplumsal gerçekliğin ideolojik dayanaklarını açığa çıkaran postsanatçı, sıradanlığına kuramsal bir zemin sağlar, bu gerçekliği içeriden aydınlatmaz-bir toplumda yaşayanların psişesini aydınlatmaz.”<sup>52</sup>

Etkileri modern sanata olduğu kadar ardından gelen postmodern sanat görüşüne de olmuştur. Postmodern, modern sanatın devamı veya tamamlayıcısı

<sup>51</sup> ADORNO, Theodor W., ‘Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken’, İlhan Berk, **Gerçeküstücülük Antoloji**, Varlık Yay., 2004, 78-79 s.

<sup>52</sup> KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Metis Yay., 2006, 110-111 s.

görüşü olarak ileri atılmışsa gerçeküstü akımda bu evre içinde etkileşimleriyle kendini bulur. Postmodern fotoğraf anlayışının da farklılaşması bu anlayışı beraberinde getirir.

“Özünde bu aksaklıklarla yaralı ve tümüyle modernist bir çıkış olan gerçeküstücülük bir dışsal modernist eğilim ve öneri olarak görülmeyeceği gibi, o anlama gelen bir postmodernist arayışında zemini de olmaz. Buradan hareketle postmodernizmin yalnızca bir modernizm eleştirisi olarak algılanmasının yanlışlığına da değinilebilir. Hiç değilse, gerçeküstücülüğün postmodernizmin basit modernizm eleştirisi içeren yaklaşımlarıyla özdeşleştirilmesi yanlıştır.”<sup>53</sup>

Bu teknolojik gelişmeler devrim niteliğindeki yenilikleri de beraberinde getirdi. Bu gelişmeler içinde fotoğrafında hızlı bir biçimde dijital çağa ayak uydurduğunu söyleyebiliriz. Biriken görüntü bolluğu ve bunların saklanabilirliği konusunda en hızlı ve garantili yollar keşfedildi. Bu kaçınılmaz gidişat doğrultusunda eski yöntemler hızlı bir biçimde yerini dijital ortamda üretilebilen, yaratılabilen ve saklanabilen imajlar birikintisine bıraktı. Görüntü adeta uğraşılıp bulunmadı, dijital ortamda yaratılıp sunulmaya başlandı. Bu imajlar internet teknolojileri sayesinde son derece serbest biçimde dünyanın her tarafında dolaşmaya başladı. Yaratılan, gerçek olmayan görüntülerle birlikte gerçeklik kavramı sorgulanmaya her zamankinden daha fazla başlandı, ama bunun yanında daha hızlı bir erişimle gelen görüntü her bakımdan avantaj olarak karşımıza çıktı. Ancak mevcut kullanımdaki görüntüler, gerçek olmayan öğelerden oluştuğu ve dijital ortamlarda yaratıldığı için gerçeklik kavramından uzaklaşmakta, sanal olarak çıkan görüntüler görsel belleğimizi bozmaktadır. Görsel çöplük bilgi birikimimizi zorlamakta, algı kapasitemizi azaltmakta ve sanat eserini okumamızı zorlaştırmaktadır.

Gerçeküstü fotoğraf akımının, sade ve net anlatımıyla gerçekleşen fotoğraf anlayışının yüzyılın ikinci yarısından sonra değişmesi neticesinde, görüntü zenginliği veya fazlalığı fotoğraftaki öğelerin çoğalmasına, manipulasyonların artmasına ve hayal gücünün dijital ortamda yaratılıp fantastik anlamdaki zenginleşmeye yol açmıştır. Akımın çıkış noktasında ileri sürülen hedefler, fotoğrafın teknik ve içeriksel

---

<sup>53</sup> KAHRAMAN, a, g, e, 164 s.

özellikleri bakımından başkalaşıma uğramıştır. Yalın resim geleneğinden gelen fotoğraf sanatı bu dönemde çarpıcı ve fazlasıyla imge bolluğu dolu hale gelmiştir. Geleneğinden gelen gerçeklikle ilgili söylemleri bu dönemde fazlasıyla öne çıkmıştır. Gerçeklik yanılması her zamankinden daha fazla fotoğrafın içinde yer almaya başladı. Fotoğraf üretimi yerini olan görüntülerin teknoloji sayesinde üretilmesi şeklini aldı. Postmodern sanatta günlük gelişmeler ışığında, teknolojik gelişmelerin getirdiği avantajlarla üretimini daha çok günümüzün politik ve kültürel olaylarına göre belirler. Dolayısıyla eleştirel yönü ağır basan bir sanat görüşünü izler. Gerçeküstücülük açısından bakarsak devam eden hayal gücü günümüz sanatçıları da hapsedmiştir. Ancak onlar üretimlerini, yani yarattıkları eserlerdeki imgeleri önceden yapılmış eserlerin içinden yeniden üretim yaparmış gibi halledebilirler. Modernize olmuş yapıt daha farklı bir hal almış, teknolojinin getirdiği özgürlükle aşırı olma durumu kendini göstermiştir. Postmodern bir fotoğraf eleştirdikleri bakımdan uçlarda, teknik olarak üst düzeyde ve görsel doyum açısından son derece estetik bir seviyededir.

### 2.3. Günümüzdeki Durum

Bu bölümde 1960'lerden sonra gerçeküstü fotoğraf alanında öne çıkan Uelsmann ve Witkin gibi bazı fotoğraf sanatçıları ele alınacaktır. Ayrıca günümüzde popüler olmuş bazı moda fotoğrafçılarının fotoğrafları ele alış biçimlerinde nasıl gerçeküstü bir tavır içinde olduklarını göreceğiz.

#### 2.3.1. Jerry N. Uelsmann

Bir karanlık oda ustası olan Uelsmann 1934 yılında Amerika'da doğdu. Florida Üniversitesinde okudu. Yüksek öğreniminin ardından okulda öğretim görevliliği görevini devam ettirip profesörlüğe kadar yükseldi. İlk kez bir fotoğrafı 1957'de 'Populer Photography Magazine''de yayınlandı. Birçok ülkedeki ünlü müzelerde ve fotoğraf galerinde fotoğrafları bulunan sanatçı birçok ülkede de sergi ve gösteri yapmıştır. Ayrıca yayınlanmış birçok fotoğraf kitabı da mevcuttur. Hatta



bir fotoğrafı metal müzik grubu Dream Theater'ın bir albümünün kapağı olmuştur. Karanlık odasında bulunan birçok agridizörle kendine has fotomontajlarla konusunda sayılı sanatçılar arasındadır. Çoklu negatiflerle yaptığı baskı yöntemiyle yaptığı işlerle tanınır. Oscar Rejlander'ın "The Two Ways of Life" ( Hayatın İki Yolu ) fotoğrafında başlayan bu sistem Uelsmann'da en üst düzeye çıkmıştır. İzlediği yolla birçok fotoğrafçıya da yol göstermiştir. Onun için amaç elinde bulunan nesnelere bir eser içinde birleştirmektir. Hiç gerçekleşmeyecek bir şeyi denemekte, elleri, gökyüzünü, suyu, kayaları veya bir kadın vücudunu aynı düzlem içinde yerleştirmektedir.

Günümüzde dijital devrimde fotoğrafçılar için en çok kullanılan eleman fotoğraf düzeltme programlarıdır. Son derece az zamanlarda bir fotoğraf inanılmaz görünümlere ulaşmaktadır. Gerçeküstü ve Dada akımlarının en önemli kalıplarından biri fotomontaj bu programlar sayesinde çok kısa sürelerde gerçekleşmektedir. İstenilen birçok imaj, yazı veya herhangi bir görüntü kusursuz olarak yeni bir fotoğraf haline alır. Uelsmann ise kendi karanlık odasında bu işlemleri analog olarak yaparak teknik anlamda usta fotoğraf sanatçısı unvanını hak eder. Kafasında tasarladığı fotoğraftaki elemanları agridizörlerine yerleştirir ve onları ustaca montajlar. Fotoğrafının içindeki nesnelere birlikte bir anlam ifade etmeye başlarlar. Artık onun imajları şiirsel olarak tek fotoğrafta buluşmuştur. Gizem dolu görüntüler tek eserde çıkar.

"Jerry Uelsmann'ın fotomontajları belki de altmışlı yılların en önemli gümüş baskı arşivlerini yapmıştır. Onun fotoğrafları garip melezlenmiş temalardır, motiflerdir ve anlayışlardır. Birisi tek bir Uelsmann baskısında Pop ve Ekspresyonizm elemanlarını, komedi olarak fotoğrafı, kişisel bilgi olarak fotoğrafı, gerçeküstü ve romantik fantezinin bakış açılarını ve formalist ve kavramsal deneyleri bulabilir. Uelsmann'ın baskıları Ansel Adams'ınkiler gibi, işlerini dışavurumculuk olarak tanımladığı ve onları fotoğrafın büyükbabaları olarak söylediği Ralph Hattersley, Minor White ve Henry Holmes Smith kadar saf ve muntazamdır. Güncel hiçbir fotoğrafçı Uelsmann'ın eklektik vizyonunu başarıyla taklit edememiştir, ama etkisi Meridel Rubinstein ve Robert Cumming gibi fotoğrafçılar üzerinde geniş olarak bulunur."<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> GREEN, Jonathan, 'American Photography: A Critical History', **Master of Photography** adlı web adresinden alınmıştır.

Kitch = Estetik anlamda zayıf ve kaba kalmış, değersiz ve ucuz sanat.



Fotoğraf 20 : Jerry Uelsmann, 1992

Amerikalı fotoğrafçı pop-art akımının başladığı yıllarda başladığı serüveni dolayısıyla bu akımın fotoğraftaki temsilcisi olarak görünür. Sanatçı fotoğraflarında ilk olarak Amerika'yı temsil eden figürler kullanmayı tercih eder. Bunlar arasında doğa görüntüleri, hayvanlar, bayrak ve ayrıca özgürlük gibi soyut denebilecek kavramlar vardır. Bu nesnelere sanatçının birleştirmelerinde birer ikon haline gelir. Eserlerindeki semboller birbirlerinin tamamlayıcı olurlar ve bir bütünü oluştururlar. Romantik kurgular ve popüler kültür örnekleri gerçeküstü bir yaklaşımla ele alınır ve görüntüler oluşur. Ancak şu da vardır ki eserlerinde kitch'e\* varan bir basitlik ve sıradanlıkta vardır. İçeriğindeki anlamlandırma çok fazla bir bilgiyi kapsamadığından

sanatçının ustalığı sadece teknik bilgiyle sınırlı kalıyor görünebilir. Bu üst üste baskılardaki nesnelere ve olağandışı durumlar sanat dünyasında ikiye bölünmüş şekilde sıradanlık ve sanat eseri arasında gitmektedir. Akımda gerçekleşmiş üst üste baskı gibi gerçeküstücülüğün görüşlerinden birisi olan ve otomatizm içinde yer alan mizah, düşler ve olağan dışılık durumları Uelsmann'ın işlerinde yerini bulur. Sonuçta o malzemesini bulur, çeker ve daha sonra onları içinden geldiği gibi birleştirir.

#### 2.3.1.1. 'Homage to Minor' ( Minor'e Saygı )

Sanatçı bu fotoğrafı ustası Minor White için yapmıştır. Uelsmann Minor White'm öğrencisiydi. Ünlü "Equivalents" ( Eşitlikler ) bulutlar serisini yapan ve Ansel Adams ve Edward Weston gibi İkinci Dünya savaşı sonrası Amerikan fotoğraf sanatı tarihinin siyah beyaz fotoğrafta önemli ustalarından olmuştur. Zone sistem tekniğiyle üretilen kusursuz siyah beyaz fotoğraflar üreten Amerikalı fotoğraf sanatçısı White 1976'da ölüm döşeğindeyken yanında bulunanlardan birisine bir son cümlelerinden birisi olarak "beni bekleyen küçük bir sandal var" demiştir. Bu kişide bu cümleyi Uelsmann'a söylemiştir. Bunun üzerine sanatçı bu fotoğrafı yapmıştır. Bir sandal vardır ve onun etrafı sanatçının çok sevdiği bulutlarla çevrilidir. Sandal tüm dinginliğiyle sonsuz bir suda bulunmaktadır. Bu dinginlik gökyüzündeki ona eşlik eden bulutlarla tamamlanmıştır. Sandal adeta yeryüzündeki tek figürdür. Bu figürü gökyüzünün tam orasındaki karanlık bir daire karşılamaktadır. Sandal eğer kişiyi cennet veya cehenneme götüren araç ise, çember de onun girişini temsil ediyor olabilir. Huzur ancak bu kadar güzel tanımlanabilir. Sandal adeta bir işlevini tamamlamış bir sonraki yolcusunu beklemektedir. Bu yıldan sonrada başka fotoğraflarında da çok sık olarak bu figürü kullanmıştır.



Fotoğraf 21 : Jerry Uelsmann, Homage to Minor ( Minor'e Saygı )

### 2.3.2. Joel Peter Witkin

1939 New York doğumlu sanatçı fotoğrafçılık hayatına asistan ve teknik eleman olarak başladı. Arkasından bazı özel şirketlere fotoğraf çekmeye başladı ve serbest fotoğrafçı oldu. Askerliğini fotoğrafçı olarak gittiği Vietnam'da yaptı. Askerliği sırasındaki görevi kazazede askerleri fotoğraflamaktı ve bu görevi esnasında yaşadığı deneyim onu ileride yapacağı işlere örnek teşkil etti. 1955'te New York Modern Sanatlar Müzesinde bir fotoğrafı sergilendi. Güzel sanatlar okulunda yüksek yaptıktan sonra New Mexico'da üniversitede fotoğraf dersleri vermeye başladı. 1970'e gelindiğinde ise fotoğrafları artık Modern Sanatların kalıcı bölümündeydi. 1982'de Paris'te ilk Avrupa kişisel sergisini açtı. Daha sonraki yıllarda onun tanınmasını sağlayan olağandışı temalar ve modeller üzerine yaptığı çalışmalarına başladı. 1985'te işleri Whitney Bienali'nde sergilendi, ilk kitabını da

bu yılda çıkardı. ( Joel Peter Witkin ) 1993'e gelindiğinde ise cumhuriyetçi senatör Jesse Helms onun yaptığı işi 'dejenere sanat' olarak tanımladı. Fotoğrafları Bosch'un resimlerine benzeyen yapıdadır. Fotoğrafları esas olarak dinsel içeriklidir, Hıristiyanlığı anlatır, ama aynı zamanda mitolojiktir.

Çalıştığı bir hastane morgundaki ölümlerle ve ceset parçalarıyla yaptığı düzenlemeler ve fiziki açıdan sıkıntılı veya cinsel olarak farklı tercihlerde olan kimseleri model olarak kullanmaya başlaması ona yeni bir yol açtı. Hem ölü hem de canlı modellerle çalışması ona büyük olanaklar getirdi. Gazeteye verdiği ilanla bu tip insanları fotoğraflayacağını söyledi. Artık onun modelleri engelli insanlar, cüceler, çok zayıf veya aşırı şişman kadınlar, transseksüeller ve teşhiri seven sapkın kişilerdir. Onlarla çeşitli hikayelerden oluşan kurgular yapmaktadır. Hikayeler genellikle mitolojik geçmişten, Valezquez, Miro ve Chirico gibi aykırı ressamın resimlerinden bazı sahneleri kurgulayıp fotoğraflamış ve günümüze uyarlama yapılmaya çalışılmıştır. İşleri genelde aşırılık taşıyan ölüm ve hayat konularını içerir.

“Eğer Witkin'in aşırılıkları tiksindelere, aynı zamanda tecrübelerle neden olmuşsa maksadına yardımcı olur. Islakken örtülmüş, somurtkan ışık, beti benzi atmış amblemler en anlaşılır ahlaki kriptolardır. Dengenin dışında mizahi bir alt dünyayı kataloglarlar. Stüdyo hünerlerinin ayrıntıları aşılırsa, insan psikolojisinin karmaşıklığını geniş bir biçimde ima eder. Tarifsiz düşler kolektif hafızayı fragmanlara bölüyorsa, anlaşılmamış karanlığımızın bir aynası olduğunu demek istiyordur.”<sup>55</sup>

Sanatçı hem garip bir mizah anlayışı hakim olan abartılı işlerinden hem de fotoğrafların içeriğindeki nesne ve modellerin absürlüğünden dolayı sürekli kışkırtıcı olmakla suçlanmıştır, ancak o yaptığı esrarlı kurgularla hem sanat hem de özel olarak fotoğraf sanatında önemli bir yer tutmuştur. Fotoğrafları genelde stüdyo ortamında ve stil-life ağırlıklı kurgulardır. Büst tarzı heykelimsi modelleri özellikle son zamanlarda sık kullanır. Uzun zaman aralığında tasarlayıp düşünerek yaptığı kurgularını fotoğraflaması da uzun olmaktadır. Negatifler üzerinde uyguladığı kazıma tekniğini de sık olarak kullanır ve ayrıca bazı fotoğraflarına tonlama banyosu

---

<sup>55</sup> PARRY, Eugene, **Joel Peter Witkin** , Phaidon Yay., 2001, 3 s.

uygular. Çok az sayıda baskı yapabilen sanatçı bir yıla ancak on baskı sığdırabilmekte ve bu örnek sanatçının titiz çalışma prensibini gösterir.



Fotoğraf 22 : Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987

Fotoğraf 22'deki Las Meninas fotoğrafında olduğu gibi Witkin saatler, günler süren kurgularında resim dünyasının aykırı ressamlarının olağandışı resimlerine göndermeler yapar. Onları kişisel düşüncelerine göre kurgular. Bu fotoğraf Witkin'e esasında İspanya Kültür Bakanlığının bir ricasıdır. Retrospektifini açmak için gideceği Madrid'te en sevdiği bir İspanyol ressam için kendisine verilen bir sipariştir. Velazquez kendi Las Meninas'ını 1656 yılında yapmıştır. Onun gerçekliğine karşı 1987 yılı yapımı bir Witkin gerçekliği. Çok benzer bir şekilde



kurgulanmış fotoğrafta resimde Velazquez'in olduğu gibi fotoğrafta da Witkin vardır ve benzer bir atölye kullanılmıştır. Ancak burada Witkin atölyeden çıkmakta olan kişidir. Ayrıca Picasso'nun Guernica tablosundan da bir kesit fotoğraf içinde yer bulmuştur. Witkin fotoğrafında Velazquez Andy Warhol'un Interview Magazine'i amblemlili bir tişört giymektedir. Kendi köpeği fotoğrafta rol almıştır. Orijinal resimdeki küçük prenses yerine Witkin diğer fotoğraflarında kullandığı sakat insanlar gibi yine bacakları kesik bir kız kullanmıştır. Kızın altında bulunan telli yapı Miro tarzı bir iştir ve resimde varolan saray sosyetesine prensesin sunulduğu gibi burada da sunum bu şekildedir. Arkadaki optik yanılsamalı ayna olduğu gibi alınmıştır.



Resim 8 : Diego Velázquez, Les Meninas, 1656

Görüldüğü üzere Witkin tüm sevdiği İspanyol ressamalarını adeta bir fotoğrafa doldurmuştur. Atölyenin duvarlarındaki resimlerde Velazquez'indir.

“Witkin'in sanatının temelinde Klasisizm ve Akademizm'in değerleri vardır. Mitolojik figürler belirgin biçimde göze çarpar. Figüratif anlatımda fotoğrafik teknik ve müdahaleler dolayısıyla bir düş dünyası yaratmaktadır. Bu atmosferin karşılığında karabasanlardır. Ekspresyonist ve sürrealist sanattaki bilinçaltı, düş dünyası, cinsellik, ölüm, erotizm gibi kavramları kendi fantastik fotoğraf dünyasında da kullanmaktadır. Ancak bütün bu kavramları teatral bir düzenek içinde, sanki bir öykü anlatıyormuş gibi ya da uzun bir film sunuyormuş gibi kurgulayarak gerçekleştirmektedir. Nesnelerin ve insanların görüntülerini deforme ederek iğrenç, tuhaf ve acayip bir biçime sokmakta, böylece çirkinliğin estetiğini hakim kılmaya çalışmaktadır. Örneğin; “Goya'nın Kaybolanlar Resminde Picasso” (1987) adlı fotoğrafında sürrealizme özgü öğeler görülür. Picassovari öğelerin kullanılması, yüzleri belirsiz görüntüler, kolları bileklerden kesik özürlü bir insan görüntüsü, fotoğrafı şiddet dolu sürrealist bir öyküye dönüştürmüştür. Witkin'in mizansen fotoğrafları ideal ya da en azından normal insan modellerine başvurmaz, tuhaf biçimde sarsıcı etki yapan yapay ortamlar yaratır. Düzenlenmiş fotoğraf çalışmalarının ortak noktası tablo görünümü içinde olmaları ve en küçük belgesel bir işlev üstlenmemeleridir.”<sup>56</sup>

#### 2.3.2.1. Theodore Gericault' un 'Medusa'nın Salı' Resmi ile J.P.Witkin'in 'The Raft of G.W.Bush' ( G.W.Bush'un Salı ) Fotoğrafının Karşılaştırılması

1791 ile 1824 yılları arasında Fransa'da yaşayan romantik resmin temsilcilerinden Theodore Gericault “Medusa'nın Salı” adlı resmini 1819 yılında yapmıştır. Medusa adlı geminin kaptanının hatası ve yanlış hamlesi üzerine parçalanıp bir sal üzerinde kalmış insanları resmetmektedir. Enkazdan kalan kişilerin bir sal içindeki çaresizliklerini anlatan resimde, sağ kalmış yolcuların kendi hayatlarını kurtarma çabaları anlatılmıştır. Ufuk çizgisine doğru kırmızı ve beyaz renklerde bez parçaları sallayan yolcular uzaklardaki bir şeyden medet ummaktadırlar ve çaresizdirler. Uzaktakine kendilerini gösterme çabasındadırlar. Bu uzaktaki şey büyük ihtimalle başka bir gemidir. Diğerlerinin onlara doğru yönelmesi, çabalarını desteklemesi şeklindedir. Son yolcular ufuk çizgisine bakarak adeta son çarpınışlarını yapmaktadırlar ve hatta bu çaresizlik ölümlerinin etrafta olmalarıyla daha

<sup>56</sup> ÖZDEMİR, A.Beyhan, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1996, 146 s.



da belirgindir. O an son derece etkili biçimde resmedilmiştir. Sonuç olarak gemi kaptanının hamlesiyle doğan sonuçlar geminin içindeki tüm yolcuları etkilemiştir, onların felaketine sebep olmuştur.



Resim 9 : Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 1819

Witkin ise politik hiciv niteliğindeki alaycı fotoğrafında gemisini batırarak yolcuları çaresizliğe sürükleyen şahsı G.W.Bush olarak göstermiş, görüşleriyle hükmetmekte olduğu milletinde aynı duruma doğru sürüklendiğini söylemek istemiştir. Başkan Bush burada düşünceleriyle baş başa kalmıştır. Kafasında küçük ampullerle süslenmiş bir taç figürüyle düşünceleri vardır. Elinde bir bayrak vardır. Arkasında figür edilen annesi de tahta oymalı koltuğunda gururla oturmaktadır. Saldıya yine ölümler vardır ancak diğer yolcular bu sefer o kadar kayıtlı değildirler. Başlarındakinin kayıtsızlığı etrafındakilere de yansımıştır. Bu kişiler başkanın sağ kolu olan yardımcılardan başka kişiler değildir. Örneğin Dick Cheney gecelik ve sutyenle tasvir edilmiştir. Eşiyle beraber kurtarılmayı beklemektedir. Hatta bazıları

tatil havası içindedir. Yinede orijinal resimde olduğu gibi, zenci bir kişi ufuk çizgisine doğru bez parçaları sallamaktadır. Ayrıca direğin başında da papaz ve melek figürleriyle modellenen kişiler bazı dinsel çelişkileri ifade etmektedir.



Fotoğraf 23 : J.P.Witkin, G.W.Bush'un Salı, 2006

#### 2.3.2.2. Gerard Rancinan

1953 doğumlu Fransız reklam ve moda fotoğrafçısı olan Rancinan son dönemde tüm moda ve fotoğraf dergilerinin aranan fotoğrafçılarından birisidir. Çocukluğundan itibaren çalıştığı fotoğraf stüdyolarının ardından girdiği fotoğraf ajanslarında yükselmiştir. Sadece haber fotoğrafçılığı değil spor çekimleri ve film fotoğrafçılığı da yapmıştır. Kendi ajansını kurduktan sonra da ünü dünyaya yayılmıştır. Fotoğrafları Time, Life, Photo ve L'Equipe ve Match dergilerine birçok kez kapak olmuştur. Dünyanın birçok lideri, sporcusu ve sanatçısını model olarak

kullanmıştır. Birçok kez haber fotoğrafçılığı dalında ödüller almıştır. Bunlar arasında World Press'te vardır. Stüdyo ortamında yarattığı kurgularında modellerini şaşırtıcı, abartılı ve görsel anlamda doyurucu işler üretir. Son zamanlarda yaptığı en önemli işlerden birisi üç kez Dünya Ralli Şampiyonası'nda birinci gelen Sebastien Loeb'i ve ekibini Hazreti İsa'nın Son Yemeği resminden ilham alarak gerçekleştirdiği fotoğraftır. 2008 yılında yaptığı 'Refugees on the Raft of İllusions' (Hayaller Salının Göçmenleri) fotoğrafı Witkin'in işinin bir benzeridir. İçerik anlamında olmasa da Gericault'un resminin postmodern bir yorumudur. Göçmen sorununa değinilen bu fotoğrafta yine gerçeküstü durumlar vardır. Eski bir eser yeni dünya düzenindeki bir güncel konuyla tekrar işlenmiştir. Buradaki yolcular arasında her kültürden insan vardır. Diğerlerinden farklı olarak ufuk çizgisinde ise Hollywood yazısı ve Eyfel kulesi figürleri vardır. Burada kurtuluşlarını ve ümitlerini modern veya zengin ülkelerin insafına bırakmış insanlar ümitlerini bu kurtuluşa bağlamışlardır.



Fotoğraf 24 : Gerard Rancinan, Refugees on the Raft of İllusions ( Hayaller Salının Göçmenleri ), 2008

### 2.3.3. Roger Ballen

1950 New York doğumlu sanatçı babasının bir Magnum fotoğrafçısı olması sebebiyle küçüklüğünden itibaren fotoğraf dünyasının içinde yer almış, dünyanın birçok bölgesinde seri dokümantasyon işler yapmıştır. Hayatının büyük bölümünü Güney Afrika'da geçirmiştir. Bir dokümantasyon fotoğrafçısı olarak küçük kasaba ve köylerdeki yerel halkı ve izole edilmiş sakinleri çekmiştir. Genelde insanların yaşadıkları yerleri, evlerinin içlerini ve içinde buldukları çaresiz ortamla ruhsal durumları kaydetmiştir. Fotoğrafları psikolojik çalışmalarda ve sosyal raporlarda kullanılmıştır. 1994 yılında yayınlanan “ Platteland:İmages of a Rural South Africa “ ( Platteland: Güney Afrika'nın Yerel Görüntüleri ) kitabı fotoğraf dünyasında etkili olmuştur. Susan Sontag bu seriler için “Son yıllarda gördüğüm seri portre çalışmalarının en iyisi” tanımını kullanmıştır. Yıllar ilerledikçe fotoğraflarındaki nesnelere olan ilişkisi gözlem durumundan birbirleriyle olan ilişki şekline dönüşmüştür. Mekandaki detayların önem kazanması, ifade biçiminin içinde insan ögesiyle beraber kullanılmasına neden olmuştur. Model olarak fotoğrafın içinde yer alan insanların hareket biçimleri ve tuhaf nesnelere olan sıra dışı ilişkileri Ballen'in fotoğraflarındaki ana konu olmuştur. Nesnelere alışılmayen konumları, gelişigüzel dizilmeleri kurgu içinde bazen canlılardan bile daha fazla ön plana çıkması gerçeküstü durumları yaratmaktadır. Genel olarak kurgusal ve yaratıcı anlatım ön plandadır. Simgelerin kurgu içindeki önemiyle fotoğraflar doküman olmaktan çıkmış, gerçeklik durumundan uzaklaşmıştır. İzleyiciye objelerin içinde buldukları ortamla ilgili ipuçları vermekte, psikolojik anlatımları olan görüntüler yaratmaktadır. İlk bakıldığında tercih ettiği siyah beyaz tonlar dolayısıyla gergin bir anlatım çıkmakla beraber, fotoğrafın içinde bulunan simgeler izleyiciyi düşündürerek ve meraklandırarak içine alır. Nesnelere ve canlıların ifade etmek istedikleriyle yüz yüze kalırız. İfade gücünün etkinliği özgün bir anlatımla beraber güçlü kareleri ortaya çıkarmaktadır. İnsanların gerçek hayatları normal olmayan bir kurgu gibi karşımıza çıkar.

Roger Ballen'in 'Shadow Chamber' ( Gölge Odası ) fotoğrafları dizisi belgesel fotoğraf anlatımından çok, kurgulanmış ve bir düzenleme yaratılıp

gerçeküstü bir ortamda çekilip sunulan işlerdir. Görüntüleri belirsiz ve rahatsız edicidir. Bu hayatın içindeki doğal geçen anlardan, ancak tedirginlik derecesinde normal olmayan durumlardan seçilmiş karelerdir. Aynı zamanda kara mizah ürünü olan bu çekimler teknik olarak flaşla çekilmiş fotoğraflardır. Bundaki en önemli neden duvarla nesnelerin aynı düzlem içinde yer alması gerektiğidir. Çünkü duvarlarda o yapının içinde birer model ve kurgunun ayrılmaz bir parçasıdır. Bulanıklaşmış görüntüler artık bir belgesel fotoğraf düzleminden çıkmış, diğer sanat dallarının formlarını aratmaz biçimler içerisinde. Ana teması itibariyle sorgulayıcı olması, izleyiciyi fotoğraflarını gerçeklik kavramıyla yüzleştirmeye çabalamıştır. Görüntülerdeki bütün nesnelere ve canlılar açık olarak vardılar ama aynı zamanda mizansen yapılmış gibidirler.



Fotoğraf 25 : Roger Ballen, Shadow Chamber albümünden



“Roger Ballen’in fotoğraflarındaki bu gizem dolu kutu gibi odalar gerçek yerlerdir, ama düzensiz ve korkunçurlar, mantıksal ama imkansızdırlar, duvarlarında karalanmış çizimler, lekeler ve sarkık teller vardır, garip destekler ve artifaklar zemine dağılmıştır. Köpekler, tavşanlar ve fareler çerçevenin içinde dolaşırlar veya doldurulmuş halleri benzersiz kaplardadır. Ballen’in fotoğraflarındaki insanlar ve hayvanlar saklı ve kaybolmuş haldedirler, ama aynı zamanda görünmelerine de izin verilmiştir. Bitmiş görüntüler yaşanmış tecrübelerin alegorisidir ve gerçeküstücülük insanın kaderi üzerindedir.”<sup>57</sup>

#### 2.3.4. David La Chapelle

1963 yılında Amerika’da doğan sanatçı dünyanın aykırı ve en önde gelen moda fotoğrafçılarından ve klip yönetmenlerinden birisidir. Ki New York dergisi onun için fotoğrafın Fellini’si diyerek onun ne kadar önemli bir fotoğraf sanatçısı olduğunu dile getirmiştir. Çılgın görüntüleri yaratmadaki becerisi onu hatırı sayılır bir üne ulaştırmıştır. 1969’da Andy Warhol ve Gerard Malanga tarafından piyasaya sürülen ve Warhol’un 1987’deki ölümüne değin çıkan Interview dergisi için bir müddet çalışır. Bu dergi genelde moda yön veren kişilerle ilgilidir. La Chapelle her ne kadar büyük bütçelere varan çekim isteklerine rağmen ve birçok zaman kendi cebinden karşıladığı paralarla, kendine özgü çekimlerle sıyrılır. 1980’lerden itibaren ünlü moda dergileri Vogue, Vanity Fair ve Stern için çalışmaya başladı ve New York’ta yaşayan fotoğrafçı profesyonel kariyerini o tarihten itibaren sürdürmektedir.

1984’ten itibaren günümüze değin birçok sergi açmış ve 7 adet fotoğraf albümü, sayısız sergi kataloğu yayınlanmıştır. Bunlar arasında “Eros Fotografia”, “Hotel LaChapelle” ve “Heaven To Hell”i sayabiliriz. “Artists and Prostitutes”(Sanatçılar ve Fahişeler ) adlı kitabı da 688 sayfa olup, üç yıl süren hazırlama aşamasıyla, 2500 gibi sınırlı bir sayıda basılan ve sanatçı tarafından imzalanan efsane bir fotoğraf albümü haline gelmiştir. Albümün bu kadar ünlü olmasındaki en önemli nedenlerden birisi de sanatçı modellerle fahişeler arasında hiçbir fark gözetmeden aynı seri içinde yer almasını sağlamasıdır. 90’lı yıllarda artık aranılan bir kişilik olmuştur. Vanity Fair için çektiği saf kız Paris Hilton fotoğrafı ünlenmesinde pay

---

<sup>57</sup> SOBIESZEK, Robert A, **Shadow Chamber**, Phaidon Yay., 2005, 5 s.

sahibidir. Belgesel tarzda çektiği ve Los Angeles'teki gettolarda çıkan dans görüntülerinden oluşan 'Rize' isimli filmi de yükselmesinde önemli rol oynamıştır. Bu film birçok festivalde ödöl almıştır. 2004 yılında Elton John'un ünlü 'Red Piano' ( Kırmızı Piyano ) şovunu yönetmiştir. Kullandığı teknoloji ile şarkıları daha sonra klip haline sokarak dünya çapında başarı kazanmıştır. Profesyonel yaşamında dünyanın birçok firmasıyla ( Volvo, Levi's, Este Lauder, Diesel vb. ) çalışan sanatçı 2007 yılında Türk halı firması Step için de çekimler yapmıştır.



Fotoğraf 26 : David La Chapelle, When The World Is Through ( Dünya Sayesinde ),  
2005

La Chapelle'nin fotoğraflarındaki en önemli özellik pop renkleri kullanmadaki başarısıdır. Albüm fotoğraflarındaki renk farklılığı günümüzde kullanılan en iyi röprodüksiyon tekniklerinden birisi olan PanC4 sayesinde olur ve ona farklı yoğunluktaki renk dengeleri elde etmesini sağlar. Bu da foto-gerçekçilerin kullandığı canlı renk sunumu olanağını verir. Parlak renklerin kullanımını, teknik olarak tercih edilen şaşırtıcı, abartılı ve sıra dışı flaş kullanımının fotoğraflarında oluşan estetik yapıdaki etkinliği sanatçının diğer moda ve tanıtım fotoğrafçılarından

ayırان önemli özelliğidir. Ayrıca modellerini garip şekillere sokarak ve kullandığı ağır makyajda tarzının ayırt edici bir farkıdır. Fantastik mekanlarda, seksi görümlü modellerle ve high-key ( çok ışıklı ) yapılan çekimlerde onun çizgisi sayılabilir. Sonuçta onları birer ikon haline getirir.

Genel olarak tercih ettiği pop sanat ve geçmişten gelen gerçeküstü çizgi özelemleri dolayısıyla farklı bir moda fotoğrafçısı olmasını sağlar. Bu çizgi eserlerinde var olan güzel olmayan veya abartılı güzellik, estetik kavramından çıkmaktadır. Gerçeküstü fotoğrafların oluşması onun ironi dolu garip ama eğlenceli tavrından ileri gelmektedir. Kendi tanımıyla gerçeklikten uzaklaşan yeni bir gerçeklik yaratmayı hedefler. Bu kavram için ürettiği fotoğraflar içinde hikaye barındıran fotoğraflardır. İçinde bulunduğu popüler kültürde moda, müzik ve sanat dünyasındaki gariplikler her zaman ilgiyle üzerinde çalıştığı konulardandır. Yüksek gelir gruplarının yaşamı, erotizm, alışveriş çılgınlığı, hip-hop kültürü ve mitolojik hikayeler fotoğrafladığı işlerindedir. Yaptığı işler genelde şok edici, düşündürücü ve alışılmadık değildir. Richard Avedon New York Times için yaptığı bir röportajda onun için “bütün fotoğrafçılar gerçeküstü görüntüler bulmak için uğraşırlar, bay La Chappelle Magritte tarzında potansiyeli olan birisidir” demiştir. American Photo dergisi tarafından günümüzdeki fotoğraf dünyasındaki en önemli 10 kişiden biri olarak kabul edilmiştir. Postmodern fotoğraf dünyasının önemli figürlerinden birisi olmuştur.

#### 2.3.4.1. L'Apocalypse – Deluge ( Tufan ) Fotoğrafları Üzerine

Panoramik bir fotoğraf olan bu fotoğrafın orijinal boyutu 183\*701 santimetredir. 2007'de Milano'da Palazzo Reale'de ve New York'ta Tony Shafrazi Galeride sergilenen bu iş 'Awakened'( Uyanmış ) serisinin en etkili fotoğraflarından birisidir. Fotoğrafı Michelangelo'nun Deluge ( Tufan ) adlı resminden esinlenerek yapmıştır. Sanat tarihindeki bir eserin spesifik bir benzetmesidir. 1475 yılında İtalya'da doğan ressam, heykeltıraş ve mimar Michelangelo bu işini Papa'nın isteği doğrultusunda yapmıştır. Resim İtalya'da ünlü “Sestine Chapelé”de bulunmaktadır.



Nuh tufanı sonrası anlatmakta ve halkın içinde bulunduğu çaresizliği betimlemektedir. Bu seriyi sanatçı 2005 yılında A.B.D.'nin Mississippi ve Louisiana eyaletlerinde meydana gelmiş Katrina kasırgasından sonra Amerika'luların düştüğü aciz durumları hicvetmek amacıyla fotoğraflamıştır. Fotoğraf resmin çağdaş anlamda bir karşılığı olmuştur. New Orleans kentinin çoğu sular altında kalmış, büyük insani kayıp olmuş ve hükümet yetersiz kalmıştır. Bu serideki diğer fotoğraflarda insanlar su içinde hareketsiz biçimdedirler. Boğulmuş insanlar günlük kıyafetleri içinde adeta uzayda gibidirler ve yıkıma hazırlıksız yakalanmışlardır. Büyük fotoğrafta ise kasırganın ardında kalan yıkım devasa bir planla gerçeküstü bir biçimde kurgulanmıştır. Modellerin çoğu çıplaktır, kasırga adeta onların kıyafetlerini bile alıp götürmüştür. Birbirlerine yardım etmeye çalışan insanlar fotoğrafın ana konusunu oluşturmaktadır. Birilerini korumaya veya kurtarmaya çalışan bazıları gibi ümitsizce başka yerlere doğru ellerini uzatmış kişiler de mevcuttur. İnsanlar çaresiz biçimde su üstünde kalmaya çalışmaktadırlar. Sular altında kalan şehirdeki hiçbir şey tufana kayıtsız kalamamıştır. Tüm ünlü mağazalar, alışveriş merkezleri ve hazır yiyecek mağazaları sular altında kalmıştır, fırtına insanları olduğu gibi onları da vurmuştur. Hiçbir şey doğanın gücü karşısında kayıtsız kalamaz ve ona hükmedemez ve doğanın karşısında tüm insanların eşit olduğu gerçeği gösterilmek istenir. Kazanılmış değerler artık hiçbir şey ifade etmez. Aslında modern zamanlarda gerçekleşen bir tufan gösterilmek istenmiştir. Selin gerçekleşmesi esnasındaki korku, içerikte modellerin ifadelerinde gösterilmiştir. Tehlike esnasında içine düşülen telaş gözlerle yansımaktadır.



Fotoğraf 27 : David La Chapelle, Deluge ( Tufan ), 2006



Resim 10 : Michelangelao, Deluge ( Tufan )

Bu seriden önce yani Katrina tayfunundan önceki bir moda çekimi de rastlantı eseri 'Deluge' ( Tufan ) fotoğraf serisine içerik olarak uygunluk göstermiştir.

“Umutsuz ev kadınları, artık David La Chapelle'nin fotoğraflarındakilerden biri gibi değiller. Bu görüntü İtalyan Vogue dergisi için geçmişte çekilmiş moda hikayesinden bir parçadır, Chapelle'nin bütün temel motiflerini taşır: seks, kaos, mizah ve görsel mantık için sağlıklı saygısızlık. Bir banliyö sokağına baktığı zaman, sert bir fırtınadan (bu durumda kasırga) bir rock yıldızının gözlemine neden olan sert bir seks özleminin içerdiği ani bir yıkımla dağılmış garip yaşantılı futbolcu annelerinin gerçeküstü bir manzarasını görür. Bu zarif anne kaygısızca tuhaf biçimde etrafındaki yok edilen dünyanın kararsızlığında türbülانstan uzaklaşmaktadır. Belki de La Chapelle'nin kendisi gibi o da basitçe manzaranın tuhaflığından hoşlanır.”<sup>58</sup>

#### 2.3.5. AES+F

1987'de kurulan ve dört Rus fotoğrafçıdan oluşan grubun adı, Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky ve gruba 1995'te katılan Vladimir Fridkes'in soyadlarının baş harflerinden oluşmaktadır. Grup çalışmalarında ilk önce

<sup>58</sup> ELBIES, Jeffrey, 'David La Chapelle's Weird World ( David La Chapelle'nin Tuhaf Dünyası )', [www.pophoto.com](http://www.pophoto.com), 2006

bir kavram belirlemede, anlatmak istediklerini tartişıp yaratmakta ve fotoğraflarını, videolarını ve diğer sanat disiplinlerini oluşturmaktadırlar. Çalıştıkları kavramlar yükselen dini fanatizm, medya, moda, küresel ekonomi ve eşitsizlik gibi konulardır. Savaş ve politika her zaman popüler olan başlıklarından bazılarıdır. Fotoğrafları fantastik bir dünya üzerine kuruludur. Gerçekliği tarihsel anlamda ama gerçeküstü bir biçimde sergilerler. Şaşırtıcı, korkunç ve görkemli imajlar, büyük ve gösterişli enstalasyon baskılar veya video-art işleri sayesinde oluşmaktadır. Eserleri başta Rusya olmak üzere ağdaş sanatlar müzelerinde ve galerilerde yer almaktadır. Ayrıca Avrupa'daki birçok bienalde bulunmuşlardır. Batı ile doğu kültürü arasında var olan tezatları konu ederler.



Fotoğraf 28 : AES+F, Who Wants To Live Forever (Kim Sonsuza Kadar Yaşamak İster), 1998

En nl projeleri 1996'da başlayan ve günümüze kadar devam eden "The Islamic Project" ( İşlam Projesi )'dir. Dünyada İşlam dini üzerinden nasıl bir dünya kültürü ve mimarisi olabilirdi hayaliyle yaratılmış bir projedir. Projeye batı dünyasının İşlam dinine bakış açısını belirlemek amacıyla başlanmıştır. Bunun

yanında Prenses Diana'nın ölümü üzerine onu bir araba koltuğu ile kanlar içinde gösteren bir seri fotoğraf 'Who wants to live forever' (Kim sonsuza kadar yaşamak ister) ismiyle yayınlanmıştır. Fotoğraf fikrine medya dünyası üzerine bir eleştiri üzerinden başlanmıştır, ki İngiliz sanat dünyası bu projeden tepkiler gelebileceği üzere vazgeçilmiş ve proje İngiltere'de sergilenmemiştir. Çok ses getiren işlerinden birisi de 'Defile' (Defile) projesidir. Cesetler üzerinde moda olmuş kıyafetlerin giydirilmiş hallerinin fotoğraflanması cesur serilerinden birisidir. Morglardan bulunan cesetlerin dijital olarak giydirilen bir teknikle sunumuyla çarpıcı görüntüler oluşmuştur. İzleyicinin tüm güzellik anlayışını altüst eden bu fotoğraflarda amaç güzellik anlayışının olmadığı ceset gibi bir figürün estetik anlayışının son noktada olduğu moda tasarımlarının birlikte sunumudur. Ölülerini tören merasimi için giydirmeye veya sarma tüm dinlerde bir gelenektir. Buradaki kavram da ölü bedenler ve giydirilmesi üzerinedir.

#### 2.3.5.1 'Last Riot' ( Son Ayaklanma ) Fotoğrafı Üzerine

2007 Venedik Bienalinde Rus pavyonunda Video-Art olarak gösterilen ve çok fazla ilgi görmüş ve 10. İstanbul Bienalinde de fotoğraf şeklinde sunulmuştur. Projenin ismi 'Action Half Life' ( Aksiyon Yarım Hayat ) bir bilgisayar oyunundan alınmıştır. Arka fon olarak Sina çölü alınmıştır. Sergilenen bu eserde son eserlerinde olduğu gibi çoğunlukla model olarak küçük sporcu çocuklar kullanılmıştır. Fakat bu durum bir kısım seyirci tarafından genç katiller olarak algılanıp protesto edilmiştir. Sanatçılar düşündükleri kavram için gerçeküstü bir ortam planlamışlardır. Buda dünyanın sonuyla ilgili birçok fotoğraftan oluşan bir panoramik seri çalışmadır. Aşağıdaki açıklayıcı yazıdan da anlaşılacağı üzere bir ayaklanma veya çatışma sahnesi kurgulanmıştır. Ancak buradaki savaşçı çocuk modelleri başka bir yerden gelmiş gibidirler. Arka fondaki görüntüler bir savaş sonrası kalıntı parçalarını anımsatır ve garip bir hava durumu betimlenmiştir. Bu sahnelerdeki cinsiyeti belirsiz çocuklar kendi aralarında birbirlerini öldürme eylemine başlama pozisyonu içindedirler. Ortam son derece soğuk ve tedirgin edici durmakta aynı zamanda karaltındaki sahnelerde kamuflaj şortlu çocuklar yarı çıplak vaziyettedirler. Elllerinde

saldırı amaçlı golf sopaları ve keskin görünümlü kılıçlar vardır. Ancak yüz ifadeleri buna karşın soğuk ve kendinden emin bir şekildedir. Bazılarının saldırı pozisyonları, aynı zamanda birbirini kurtarma eylemi içinde de yer almaktadır. Üstlerinde herhangi bir kan izi ve yaralanma belirtisi de yoktur. Dolayısı ile tam anlamıyla düşmanları tanımlanamaz. Tasvirler savaşçı çocukları, video oyunlarındaki karakterleri, Benetton reklamlarındaki modelleri andırmaktadır. Sanatçıların bu fotoğrafı yapmaktaki becerisi belki de her bir nesnenin veya modelin çekilip daha sonra kolaj biçiminde birleştirilmesi olmuştur. Sonuçta fotoğraf gelecekle ilgili bir ön sezidir, veya dünyanın gidişatı ile ilgili uyarıcı bir öngörüdür. Dünyanın çok yakın gelecekteki varacağı tahmin edilen durumla ilgili bir betimlemedir. Bu ilerde çıkması muhtemel bir nükleer savaş sonrası bile olabilir.



Fotoğraf 29 : AES+F, Last Riot ( Son Ayaklanma ), 2007

“ Yirminci yüzyılın gerçek dünyası tarafından üretilen sanal dünya katlanarak büyüyor, aynı Petri kabında bir organizma gibi. Kendi sınırlarını aşarak yeni alanlara giriyor, kurucularını aşarak yepyeni bir şeye dönüşüyor. Bu yeni dünyada gerçek savaşlar [www.americasarmy.com](http://www.americasarmy.com)’ da bir oyuna benziyor. Hapishane işkenceleri daha çok modern çağ valkyrie’lerinin sadist eylemlerini andırıyor. Teknoloji ve malzemeler yapay çevreyi yeni bir dönemin fantezi peysajına dönüştürüyorlar. Bu cennet zamanın donduğu, geçmişin geleceğin komşusu olduğu mutasyona uğramış bir dünya. Sakinleri cinsiyetsiz, daha çok melek gibiler. Burası keskin, belirsiz veya erotik hayal gücünün üç boyutlu perspektifinin yapay titrekliliğinde doğal görüldüğü bir dünya. Yeni dönemin kahramanlarının sadece bir kimliği var, o da son ayaklanmanın katılımcıları olmaları. Hepsi hem kendi hem de öteki için savaşıyor, artık kurban ve saldırgan, erkek ve kadın arasında fark kalmadı. Bu dünya ideolojinin, tarihin ve ahlakın sonunu kutluyor.”<sup>59</sup>

<sup>59</sup> İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Sanatçı ve Eser info’larından, [www.iksv.org](http://www.iksv.org)



Caravaggio; 1571’de İtalya’da doğan sanatçı Barok resminin önemli temsilcilerindendir. Resimlerinde ışık ve gölge kullanımı üzerine yaptığı özgün işlerle bilinir. Dramatik görüntüler içeren mitolojik hikayeler, Hıristiyan dini içerikli figürler ve Aziz Matta resimleri en önemli işlerindendir. Figürlerindeki gerçeklik hissi sanatçının ustalığının bir kanıtıdır. Modeller sanki resimlerin içinden çıkacakmış yada seyirci resmin içine girecekmiş duygusu uyandırır. AES+F’in bu projesinde gördüğümüz modellerle sanatçının “Martyrdom of Saint Matthew” (Aziz Matthew’ın Şehit Edilmesi), “Beheading of Saint John the Baptist” (Protestan Aziz John’un kafasının kesilmesi) ve “David With Head of Goliath” (Goliath’ın kafası ile Davud) resimlerinde tasvir edilen cinayet veya öldürülme sahnelerinin gerçekliği ve resimdeki modellerin sakinliği ve yüz ifadeleri ile benzerlik gösterir. Bu ifade öldürürken herhangi bir duygu olmadan eylemi tamamlama ve sonrası için belki de pişmanlık duyma durumudur. Ayrıca ışık ve gölge hareketleri çok benzer özellikler gösterir, çok iyi kullanılmıştır.



Resim 11 : Caravaggio, David with Head of Goliath, ( Goliath’ın kafasıyla David )

### 2.3.6. Lauren Simonetti

Amerika’da yaşayan fotoğrafçı üniversite hayatında güzel sanatlar eğitimi almıştır. Bauhaus ve Dada akımlarını seven sanatçı gerçeküstü akımdan da Hans Bellmer ve Claude Cahun gibi isimlerle ilgilidir. Goya ve Odd Nerdrum gibi ressamı beğenir. Kimyasallara olan ilgisiyle karanlık odada kendine has formüllerle, hayalindeki görüntüleri oluşturup fotoğraflamaya başlamıştır. Geçirdiği trafik kazasının kendisinde oluşturduğu fiziki engel ve içinde bulunduğu ruhsal durumlar iç benliğine yönelik karmaşık durumlara yol açmıştır. İşlerindeki tema genellikle hastalığı ile ilgilidir. Sarsıcı geçen tüm tedavisi boyunca düşlerini ve kabuslarını hafızasına kaydetmeyi denemiştir. Tedaviden sonraki dönemde evine dönüşünde, stüdyoya dönüştürerek ve odalarını model olarak kullanarak kafasındakileri uygulamaya koyuldu. Burada kendisini izole edilmiş ve garip bir şekilde yalnız olarak bulur. Odaların içindeki malzemeleri, duvarların alışılmayen hallerini ve mekanın esrarengiz halini ruhsal dünyasıyla beraber yansıtmaya çalışır.

Fotoğraflarında kullandığı nesnelere sokaklardan bulup topladığı, eskicilerden aldığı değersiz şeylerdir. Kırık dökük malzemeler artık onun stil-life nesnelere. Yerler ve tavanlarda artık onun arka planlarıdır. Bir fotoğrafını bir günde tamamlamaya çalışır. Herhangi bir ön plan veya taslak yapmaz. Seri halinde ve ardı ardına çekimler yapmayı tercih eder. Mekanı hazırlar, çeker, filmi yıkar ve kurutur. İsteddiği tonlamayı uygular. Tüm fotoğraflarını 5\*7 inç büyük format kamerasıyla ve siyah beyaz film roll-film kullanarak çeker. Baskılarını gümüş jelatin kağıda yapar ve fotoğraf üzerindeki renklendirmelerini ağartıcı, sepya veya selenyum tonlama banyosu ve renkli fırçalar yoluyla gerçekleştirir. Seri çalışmalarının yansıması olarak “Madness is the Method” ( Delilik Yöntemdir ) adlı albümünü de çıkarmıştır. Birçok projesinin içinde “The Devil’s Alphabet” ( Şeytanın Alfabeti ) önemli yer tutar. Çalışmaları çağdaş sanat anlamında değerlendirilemez, işleri güncel akımlardan uzaktır, çünkü geleneksel yöntemlerle çalışır.

### 2.3.6.1. ‘Şeytanın Alfabeti’ serisinden Y Harfi Üzerine



Fotoğraf 30 : Lauren Simonetti, The Devil's Alphabet, ( Şeytanın Alfabeti ), 2007

Bu serideki Y harfi diğer harflerin fotoğraf içindeki gizli şekillerle yerleştirilmesi veya anımsatılması şeklinde değildir. Bütün diğer işleri gibi büyük format makine ve siyah beyaz filmle çekilmiştir. Genel rengi tonlama banyosunda ve üst renklendirmeleri fırçayla yapılmıştır. Tüm Simonetti fotoğraflarında olduğu gibi karamsar bir atmosfer vardır. Fotoğraf model, duvar ve üzerindeki kağıtlardan oluşmaktadır. Model bir gecelik giymektedir ve hasır şapka kullanmaktadır. Duvarda dizilmiş kağıtlar üzerinde çeşitli boyutlarda Y harfleri bulunmaktadır. Sol eliyle birçok kez tamamladığı Y harflerinden birini daha bitirmektedir. Modelin düşük enstantaneden doğan bir hareket netsizliği vardır. Bu da modelin psikolojik anlamda,



aklını bozma derecesinde bu harf üzerinde kendisinde bıraktığı izi kağıt üzerine yansıttığını görebiliriz. Y harfiyle başlayan birisine özlemi veya bu harfle ilgili kendisinde oluşan bir hatırlatma, modeli bu anlamda depresif bir duruma getirmiş olabilir. Y harfi bir kişi, mekan veya herhangi bir ismi temsil etmiyor da olabilir. Figür olarak görüldüğünde anımsattığı herhangi bir nesne veya düşlerinden gelen herhangi bir objenin şekli olarak ta düşünülebilir.

Y harfi aynı zamanda kadın cinsel organını temsil eder. Figür benzetmesi olarak şekli kadın cinsel organın bulunduğu bölgeye benzer. Fotoğraf üzerindeki birçok Y figürü çeşitli şekillerde kağıtlarda vardır ve bazı bölümlerde kadın bacağı oldukça belirgindir. Modelin kapalı konumdaki bacakları kendisini cinselliğe karşı kapattığını gösterir. Bu durum koruma içgüdüsüne işaret etmektedir.

Şeytanın alfabesi serisinde Y harfinin dışında alfabenin hemen hemen tüm harfleri bulunmaktadır. Fotoğrafların içinde gizlenen bu semboller sanatçının bilinçaltına saklanmış ayrıntıları ancak 'şeytanın'(!) anlayabileceği şekilde yerleştirmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK RESİM VE FOTOĞRAF SANATINDA GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN İZLERİ

Bu bölümde gerçeküstücülüğün Türkiye’de nasıl bir seyir izlediğini, resim alanında kimlerin öncü olduğunu, fotoğraf sanatında kimlerin gerçeküstü fotoğrafla ilgilendiğini ve ne tür işler ürettiği görülecektir.

#### 3.1. Türkiye’de Resim Sanatında Gerçeküstü Akımın İzleri Üzerine

Türk gerçeküstü resim sanatında ilk olarak bahsedilecek kişi Mehmet Siyahkalem’dir. Ne zaman yaşadığına dair çok fazla bilgi olmasa da 13. yüzyılda yaşamış olduğu zannedilen Orta Asya kültürü benzeri minyatürler yapmış bir ustadır. Figürlerinde zamanının insanlarını, dini inanışlarını, hayvanlarını ve geleneklerini fantastik bir biçimde resmeden sanatçı, uzak doğu etkisi gözükken işleriyle Türk resim sanatında öncü gerçeküstücülerden sayılabilir. Eserlerinde genelde doğal yaşam ve toplum içindeki olağan durumları olağandışı olarak resmetmiştir. Her türlü renkten ve dinden insanları resimlerinde kullanmıştır. Doğüstü varlıklar da ustanın resimlerindeki önemli figürlerindedir.

Türkiye’de resim belli dönemlerde Osmanlı ve eski Türk kültürü üzerinden, kültürel ve toplumsal değişimlerle ve çoklukla da Avrupa’dan çıkan sanat akımlarının izinden yürümüştür. Varolma çabaları, kişisel gelişimleri ve etkilendikleri sanat görüşleri üzerindedir. Anadolu kültürü (folklörü) ve tarihten gelen geleneksel resim bazı ressamın tercihi olurken bazılarıda soyut ve figüratif gibi Avrupa kökenli resim tarzı üzerinden gitmişlerdir. Ekonomik anlamdaki geri kalmışlık Türk resmine de yansır. Sanattaki birçok modernleşme hareketi, akımların yansımaları çok sonraları buraya gelmiştir. Avangard gelenekteki yenilik ve deformasyon çabaları, izlenimci ve ifadeci tarz Türk resmindeki tavırlardan birisi olmuştur. Bunun içinde de gerçeküstücü tarzda resim yapanlar mevcuttur. Bunların

yanında kavramsal sanatın ve pop-art'ında izleri görülebilir. Türkiye'de gerçeküstü sanatın varlığı diğer bütün akım zamanlamalarında olduğu gibi aynı tarihlerde olmadığını şeklinedir. Zamanlamadaki bu gecikmişliğin arkasından içerik bakımından da tam anlamıyla bir benzerlik olduğu söylenemez. Batının sanatına öykünme ve benzer tutumla üretme çabaları var olsa da kendine özgü bir anlayışında tüm disiplinlere etki yaptığı söylenebilir. Gerçeküstü sanatın içinde yerel figürler bulunan fantastik öğeler gerçeküstücülüğün diğer belirli kural ve içerikleriyle bütünleşmiştir.

Avusturya'da 1950'li yıllarda gerçeküstücülerle sergiler açan ancak daha sonra o katılımdan ayrılarak kendilerini Viyana Fantastik Realistleri olarak adlandıran ve orada öğrenim görüp işler üreten bir grup görülür. Daha sonraki yıllarda Türkiyede'de gerçekleşen ilk gerçeküstü serginin 1955 yılında Maya Galeri'de Yüksel Arslan'ın sergisi olduğu söylenebilir. Arslan bu sergide gerçeküstü figürler içeren resimlerini sergiledi. 'İlişki' ve 'Davranış Sıkıntılarına Övgü' sergideki resimlerden bazılarıdır. Bu resimler cinsel içerikli mizahi bir yapı içindedir.

“Yüksel Arslan, Marquis de Sade'la başlayan okuma serüvenini 1961'den beri yaşadığı Paris'te Karl Marx'ın Kapital'ine, felsefe kitapları ve bütün bir sanat tarihinin ayrıntılarına kadar sürdürmüştür. 1967'de Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi'nde açılan son İstanbul sergisi, tekrarlandığı Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde müstehcen olduğu iddiasıyla savcılık takibatına uğrayıp sonraları beraat etmiştir. Fakat ilgisini ülkesinden ayıramayan Arslan, 1980 öncesindeki siyasi liderleri alaya alan resimler yapmayı da ihmal etmedi. Onun sanatı sürrealist akımla da iç içe olmayı başaran ruhsal bir derinliğin bireysel gücü ve disiplini bir sanat çalışması ahlakına işaret eder.”<sup>60</sup>

Arslan resmin yanında fantastik öğeler içeren çizgisel figürler ve illüstrasyonlarda yapıyordu. Bu eserler psişik sanat eseri tarzında olduğu söylenebilir ve üzerinde gerçeküstücü akımın tüm izleri vardır. Figürlerinde gerçeküstücülerin iç dünyasını yansıtan erotik içerikli temalar üzerinde durmuştur. 1961 yılında Andre Breton'un çağrısıyla Paris'e gidip yerleşmiş ve bir süre orada kalmıştır. Yüksel Arslan'ın dışında Cihat Özegemen, Edis Tezel ve Mümtaz Yener'in de fantastiğe

---

<sup>60</sup> TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Yay., 1990, 19 s.

kaçan gerçeküstü resim alanında işler yaptığını görebiliriz. Bunların dışında Türk Sürrealizmi tanımlamasıyla Erol Deneç'in fantastik realist işler ürettiğini görüyoruz.

“1961 yılında Beşiktaş'taki Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'na gittiğimde Viyana Fantastik Realist ekolünün ünlü sanatçılarından misafir öğretmen Pr.Anton Lehmden'in talebesi oldum. Ben ve Sabiha Erengönül olağanüstü heyecanla fantastik çalışmalara başladık. Daha sonraki yıllarda o İstanbul'da, ben ise (1964-1989) Avusturya'da Viyana'da aynı dalda çalışmalar yapıp, sergiler açtık. 1981 yılında rahmetli olan Türk Fantastik Ekolünün öncülerinden Sabiha Erengönül'ü saygıyla anarım. Çalışmalarımıza başladığımız zaman bugünkü güzel galeriler, sanat kitapları yoktu. 1989'da kesin dönüş yaptığımda gördüğüm sanat alanındaki gelişme beni sevindirdi, gene de Avrupa'daki sanatçıya ve eserine olan ilgi, sevgi ve anlayışı özlüyorum. Bu yazımı Türk sürrealizminin babası sayılan, yüzyıllar ötesinden bugüne seslenen Mehmet Siyahkalem'i anmadan Şah Kulu ve onun bulduğu saz üslubunu hatırlatmadan bitirmem saygısızlık olur. Bir eser tekniğiyle, renk, form, kompozisyonuyla, konusuyla fantezisi, gizemi her şeyi ile olağanüstülük taşıyorsa fantastiktir yani olağanüstüdür. Çalışmalarım hep o doruk noktasına ermeye çalıştım.”<sup>61</sup>

Bunun yanında edebiyatta da Garip akımıyla başlayan İkinci Yeni'yle, Ece Ayhan ve İlhan Berk ile süregelen şiir geleneğinin bazı isimleri gerçeküstücülükle uğraşmışlardır. Sait Faik'in Lautreamont'un Moldoror Şarkıları şiir kitabını Türkçe'ye çevirmesi edebiyatımızda akımın ilerlemesini sağlamıştır.

“Gerçeküstücülük bize hiç yabancı değildir. Tekerlemelerimiz, masallarımız, seyirlik oyunlarımız, ortaoyunumuz, Karagöz'ümüz gerçeküstü yaklaşımlarla dolup taşar. Lambalarımızdan cinler çıkar, Karagöz'de sakatlanan eşeklerimiz ters yapıştırılır. Ondan ötürü, Dali'nin daldan dala sarkan yumuşak saatleri, Magritte'in şöminesinden fırlayan lokomotif bize hiç mi hiç yabancı gelmez. Ne var ki, hemen hemen her türlü çağdaş akım ülkemize girerken, sosyal ve politik nedenlerden olacak, gerçeküstücülük kurumsal olarak yurdumuzda köklü bir yer tutamadı. Garipçilerde, ikinci yenide kimi öykü ve romanlarımızda, plastik sanatlarımızda tek tek gerçeküstü etkiler görüldüyse de, ansiklopedik bilgi vererek ayrıntıya girmeyeceğiz. Kırklı yılların sonuna doğru Robert Kolej'den arkadaşlarım Tahir Sur ve A.Cüneyt Sermet gerçeküstü ve absürd karışımı öyküler yazdı. Gerçeküstücülüğün tarihi yazılırken onların adına da yer verilmekte. Yetmişli yıllarda da bir ressamımız otuz-kırk yıllık bir gecikmeyle Dali'ye öykünen bir sergi açtı, ama yaklaşımı çok eskimiş bulundu, sanatçıda biçimini değiştirdi.”<sup>62</sup>

<sup>61</sup> DENEÇ, Erol, 'Türk Sürrealizmi', **Genç Sanat Dergisi**, Aralık 1995, Sayı: 16, 21-22 s.

<sup>62</sup> ÖZDOĞRU, Nüvit, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Haziran 1998, 434 sayı, 6 s.

### 3.1.1. Sürrealist Eylem Türkiye ( SET )

Türkiye’de son dönemde faaliyet gösteren gerçeküstü akımın ilkelerini benimseyip, sanatsal üretimde bulunan fraksiyonlardan birisidir. 2007’de İzmir’de gerçekleşen sergide sergiyi oluşturan grup şu isim veya takma isimlerden oluşuyor. Cins, Gamze Özer, Özgür Erman, Hüseyin Uğur, Dilana Petrowa, Güner Yeşiloğlu, Gökçen Öçalan, Gözde Genç, Duygu Kale, Bob Actor, (aka:E.C.A), Ali Kartal, Onston, Tutkutut, Fantom, Perşembe. Sürrealist Eylem Türkiye grubunun “Tutku Suçları” adlı kolektif sergi aksiyonunun açıklamasından;

“Tutkunun masumiyetine ve suçlarına, acılarına ve baştan çıkarıcılığına odaklanıyor. Kirletilmiş bir dünyada arzunun masumiyetine sığınarak. Sürekli uyarılma, sürekli karşımıza çıkan “haz al” ayartmaları, her şeyin daha çok kötülük ve karanlığa gömüldüğü, çökmekte olan bir dünyadan yükselen “tadını çıkar” baskıları. Bu tabloyu, sadece baskıcı devletlerin yada yaşamımızı tahakküm altına alan çokuluslu şirketlerin işlediği suçlar yaratmadı. Gündelik, sıradan hayatlarımızdan sızan şiddeti, iki kişinin en masum görülen ilişkisinden sızan faşizmi görmeden, değiştirmeden başka bir dünya nasıl? Doğum travmasının bir kabusa dönüşmesi, bir başka gezegenden ana rahmine düşüş, filozof Althusser’in karısı Helen’e mesajı, aşkın en doğrudan tezahürü kezzap, silahlar, daha fazla silahlar. 7 ölümcül kız kardeş; shell, enron, bp...”<sup>63</sup>

## 3.2. Türk Fotoğrafında Gerçeküstücüler

### 3.2.1. Şahin Kaygun

1951’de Adana’da doğdu. Üniversitede aldığı grafik eğitimi ileride üzerinde çalışacağı resim ve fotoğraf temelli işlerine yardımcı olacaktır. Ulusal ve uluslar arası birçok sergiye katıldı. Türkiye’de gerçekleşen ilk polaroid sergisini açan sanatçının bazı fotoğrafları Uluslararası polaroid koleksiyonlarında yer aldı. Türk sinemasında yer alan bazı önemli yapıtlarda görüntü yönetmenliği ve yönetmenlik yapmıştır. Aykırı tavır ve görüşleriyle çağdaş Türk fotoğraf sanatına önemli katkılar sağlayan Kaygun, ilerici ve öncü girişimleriyle de farklı bir konuma gelmiştir. Düşünsel anlamda çok farklı konumlandırılan fotoğrafları, kuralları bir anlamda

---

<sup>63</sup> Sürrealist Eylem Türkiye, [surrealisteylemturkiye.blogspot.com](http://surrealisteylemturkiye.blogspot.com)

değiştiren veya klasik anlayışa deneysel tarzda eklemeler yaparak onları fotoğraf dışına da itebilen durumları vardır. Başka sanat disiplinlerini de ele alıp uyguladığı işlerin açılımı, sanatın doğasını bozmadan fotoğrafa çağdaş anlamlar yüklemek olabilir. Resim sanatına olan ilgisiyle beraber işlerinde ele alacağı ve fotoğrafla bir bütün oluşturacak biçimde işlerini gösterecektir.



Fotoğraf 31 : Şahin Kaygun, Kendi portresi

“Kaygun’un amacı, fotoğrafı sonsuz hızda akıp giden zamandan koparıp saklamak değil, tam aksine onu akıp giden zamanın içine itivermek. Bu yüzden çeşitli sembollere, fantastik öğelere, zaman zaman sürreel mekan arayışlarına başvuruyor ve “görünümün” fotoğraf sanatçısı için ürettiği anlamları, bu anlamda kurduğu ilişki dokusunu da yansıtmaya çalışıyor. Bu süreci zaman zaman foto-montajlarla, kolajlarla, boya ve fırça darbeleriyle teknik olarak destekliyor. Bir anlamda Kaygun, son “denemelerinde” fotoğrafın bütün süreçlerinde bir duydu, bir düşünce, bir kişilik olarak katılıyor. Nerdeyse fotoğrafın içinde yer alıyor.”<sup>64</sup>

Kaygun’un fotoğraflarını iki bölüme ayırmak gerekirse; ilki başlarda çektiği belgesel tarzdaki işleridir. Bunlara “Asker Fotoğrafları” ve “Sanatçı Portreleri” gibi serilerini dahil edebiliriz. Zamanla devam ettiği kurgusal tarzdaki ve kendi deyişyle

<sup>64</sup> DOĞAN, İsmet – KÜLAHLIOĞLU, Can, ‘Fotoğrafın İçinde Yeralmak’, **Gösteri Dergisi**, 1984, s. 144

yaptığı, hem polaroid üzerine oynamaları hem de pozitif baskı üzerine boyamaları olan işleri de ikinci bölüme koyabiliriz. Buna da “Eski Zaman Denizleri” serisini örnekleyebiliriz. Deneysel anlamdaki müdahaleli bu serilerinde foto-kolaj şeklindeki teknik ve hatta resim mantığına yakın fırça darbeleriyle, devamında sembollerle gelen anlamlandırma ve bu kurgusallıkla gelen gerçeküstü tavrı sanatçının işlerinin genel bir tavrını göstermektedir. Bu resimsel tavrı müdahaleleri fotoğrafın anlamını güçlendirmek ve teknik işlevsellik için yapılmış şeylerdir. Yaptığı tonlamalar anlam zenginliği katmak içindir. İçerik olarak da tüm bu işleri yalnızlık, ölüm ve sonsuzluk gibi kavramlar üzerinedir.



Fotoğraf 32 : Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizleri serisinden

“Polaroid çalışmalarından sonra da fotoğrafta arayışları ve deneyciliği devam eden Kaygun farklı malzemelere yönelir. Önce siyah beyaz fotoğrafta renk araştırmaları yapar. Renklendirici banyolarla (tonerle) siyah beyaz fotoğraflarını renklendirmeye çalışır. Fotoğraftaki istemediği ayrıntıları silerek yada kazıyarak ortadan kaldırır. İsteddiği ayrıntıları istediği yere yerleştirir. Akrilik boya kullanarak fotoğraf üzerine resim yapar. Bu basit ve bilinen teknik yöntemle Kaygun’un kolajları, fantastik kurguları, semgesel anlatımları bir araya gelince de resim-fotoğraf karışımı yapıtları ortaya çıkar. Foto-pentürleri, bütünüyle fotoğraf teknikleri

kullanarak gerçekleştirmiştir. Kullanılan görsel öğelerin büyük bir bölümü, insan gövdeleri, oyuncak bebekler, deniz kabukları, heykeller vs. hep fotoğrafik görünümlerdedir. Çünkü teknik olarak fotoğraf sanatının, doğrudan bir çekim-basım süreciyle gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte fotoğrafın taşıdığı sınırsız anlatım olanaklarının sistemli bir biçimde deşilmesi ve araştırılması olayıdır. Foto-pentür çalışmalarıyla Kaygun, kendi platformunda gerçeküstü bir yaklaşımla duygu ve düşünce dünyasını yeniden düzenlemek çabasıdadır.”<sup>65</sup>

‘Eski Zaman Denizleri’deki ve diğer resimle iç içe geçen (polaroid gibi) fotoğraflarında sanatçının düşünüp ve tasarlayıp ortaya koyduğu, vurgulamak istediğini belirtmek için kurgu yapmaya gitmesi olmuştur. Sanatçı için öncelikle fotoğrafı yapmak çekmekten daha önemli bir kavramdır. Düzenlemeye gidilirken kavramlar bütün bir biçimde ortaya konarak teknik gibi yardımcı elemanlarla (fotoğraf, resim vs.) beraber bir eser ortaya konur. Estetik anlayış teknik farklılıkla beraber fotoğraf dilindeki anlayışını da getirir. Fotoğraflarındaki imgeler kurgu içerisinde yaptığı müdahalelerle birlikte ele alınmalıdır. Teknik müdahale kurgularındaki anlamlandırma artık bir yardımcı eleman olarak değilde direkt olarak anlamı güçlendiren veya yön veren işlevselliğe gider. Konu teknikle bir bütünlük oluşturup fotoğrafı meydana getirir. Anlamlandırma artık bu müdahalelerin gidiş yönüne göre yapılır. Müdahaleler kurgunun bir parçasıdır. Çizikler, kazıntılar, boyamalar, renklendirmeler birer anlam halini alır. Sanatçının fotoğrafında diğer imgeler gibi okunması gereken birer nesnedirler. ‘Eski Zaman Denizleri’ serisinde mitolojik figürler içeren işleri içerir. Tarih öncesi figürler sanatçının anlatımıyla ve müdahalesiyle başka bir boyuta taşınır. Bunların orijinal çekimleri bir müze içerisinde gerçekleşmiş ve daha sonra sanatçı tarafından çeşitli müdahalelerle mekan olarak farklı bir yapıya sokulmuştur. Bu müdahaleler yapılan kurgu içerisinde mekan oluşturma çabasıdır. Mekan sanatçının içinden gelen bazı dokunuşlarıyla gerçekleşir. Resimsel dokunuşlar fotoğrafta gerçeküstü bir atmosfer yaratmış ve sanatçının tercih etmediği düz anlam okumasından sıyrılıp farklı okumalar içeren çok anlamlı hikayesi olan bir esere dönüştürmüştür. Simgeler fotoğraflarını oluşturur. Hikaye ise tüm bu simgelerin birleşmesiyle olur. Simgeler normal algılarından çıkıp başkalaşıma uğramışlardır. Yapıtını gerçekleştirmek için sadece fotoğrafın teknik özelliklerini değil diğer sanat elemanlarının da kullanımına gitmiştir. Böylece eserin aktarımı

---

<sup>65</sup> DOĞAN-KÜLAHLIOĞLU, a, g, e, s. 146



buna göre değişir. Klasik anlayıştan uzak durmaya çalışan, genel geçer kurallardan sıyrılıp aktarımlarını dışavurumcu bir yapıyla ortaya koyar. Geleneksel anlatımın dışında benimsenen bu tarz Türk fotoğraf dünyasında farklı bir yer bulacaktır. Fotoğraf ve resim arasında kalan bu yaklaşım ağdaş sanat anlayışının bir ürünü olarak kabul edilebilir.

“lkemiz sanatında gerçeküstücülük, yakın bir geçmişte filizlenmeye başlamış az ama aşkın ürünler vermiştir. zerinde durmak istediğimiz şahin Kaygun’un, son yirmi yılda ortaya çıkan fotoğraf haritasında gelişme tipolojisi açısından özel bir önemi vardır. Kaygun’un son sanat mevsiminde ortaya koyduğu olgunluk dönemi çalışmaları gerçek anlamda bir st dil kavrayışıdır. Bilinç akışı tekniği, fotoğrafta imgenin söz dizimine sonsuz bir esneklik ve özgürlük getirmiştir. Bu açıdan Kaygun’un çalışmalarını kendi özgürlük biçimini, tür içinde dil düzeyini arayış olarak da düşünebiliriz. İçsel ve düşünce yönü ağır basan gerçek kurtuluş, “baskıcı bir genel kültür”den arınma arayışı şahin Kaygun’un sanat yaşamında nerede başlar, nasıl gelişir ve neden bitmez? Öncelikle bu soruların yanıtları verilmelidir.”<sup>66</sup>

### 3.2.2. Saygun Dura

1964 yılında doğan sanatçı aldığı iktisat eğitiminin arkasından Ersin Alok’un asistanlığını yapmaya başladı. Reklam ve tanıtım fotoğrafı üzerine profesyonel olarak alışan Dura aynı zamanda 1990 yılından bu yana Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik bölümünde tanıtım fotoğrafçılığı dersleri vermektedir. Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Derneği’ne de üyedir.

“Benim Gerçeğim” adlı fotoğraf sergisini 2005 yılında İstanbul’da gerçekleştirdi. Bu sanatçının ilk kişisel sergisidir. 4 yıllık bir hazırlanma süresi bulunan projenin gerçekleşme aşaması oluşturulan mekanlar ve ayrıntılı taslak çekimlerden oluşmaktadır. Fotoğraflar büyük format teknik makine çekilmiş ve 10\*12.5 filme kayıt edilmiştir, ayrıca dijital müdahale de bulunulmamıştır. Teknik kameranın verdiği imkanlarla netsiz alanlar içeren fotoğraflar ortaya çıkmıştır. Bu da izleyiciye hem flu alanların gizemini hem de net alanlarda ilgi odağı yerler bulma

<sup>66</sup> AK, Seyit Ali, ‘şahin Kaygun’un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı’, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sitesi 13. Sayı

avantajları sağlamıştır. Gerçeküstü içeriği ile değerlendirilen bu seride sanatçı 110 adet fotoğraf üretmiştir. Fotoğraflardaki her türlü kurgu, düzenleme ve nesne seçimleri sanatçıya aittir. Bu kurguları yaparken düşünüp, araştırıp ve titiz bir çalışma ürünü olan bu kompozisyonlarını ortaya çıkarırken serideki tüm teknik detaylar eskizler sonucu ortaya çıkmıştır. Işık kullanımı da detayların ön plana çıkmasına yardımcı olmuş, bunun için birçok kafa flaş kullanılmıştır.

Fotoğraflar bir birikimler, etkileşimler ve bilinçaltında oluşan figürler bütününden oluşmaktadır. Bu bir anda anlaşılmayan nesnelere gerçeküstü bir ortamın içinden çıkagelen şeylerdir. Sanatçının gerçeği yansıtmaya çalıştığı gerçek aynı zamanda izleyicinin içine sokulmak istendiği bir gerçekliktir. Yani aynı zamanda kendi içlerinden gelen bir gerçekliğin de var olduğu nesnel bir gerçeklik. Ana nesne ve asıl konu balık figürüdür ve onun yanındaki metaforlardır. Yaratılan atmosfer bu balık figürü etrafında dönmektedir. Balık kendi ortamında çıkarılıp alışık olmadığı bir ortamda yaşatılmak istenmektedir. Dolayısıyla görünen bir gerçek farklı bir anlatıma dönüşmektedir. Burada yabancılaşan insan ve içinde bulunduğu modern hayat hicvedilmektedir.

“Balıklar, fotoğraflardaki eşlikleriyle stüdyoya adeta doğal ortamları gibi uyum göstermişler. Belirli bir bakış süresinden sonra nesneleşen balıklar, artık kesinlikle suyu çağrıştırmayan bir anlam katmanına dahil olmuştur. Saygun Dura, fotoğraflarını çekerken; nesnelere seçimi, kurgusu, kullandığı kostümler ve yarattığı yapay ışıkla postmodern bir yabancılaşmayı sağlayarak, gözükmenin aksine gerçeküstücü bir söylemin arka planda kalmasını yeğlemiştir. Aslında Dura, kendini bilinçaltının oyununa bırakıp adeta barok bir masalın kendi kendisini yazmasına izin vermiş.”<sup>67</sup>

Balık aynı zamanda erkek figürünü temsil etmektedir. Ayrıca kullanılan başka bir nesne de kadın figürüdür. İki figürde seri boyunca beraberce karşımızda durur. Kadın üzerinde var olan bazı konumlanmalar (cinsellik gibi) fotoğraflarda göz önüne çıkıyor. Hem karşı cins, hem de varoluşuna bağlı olarak cazibe unsuru olarak kompozisyonlarda balığın yanında varolmaya çalışan ve bir şekilde iktidarı paylaşmayı isteyen bir yaratıktır.

---

<sup>67</sup> AKOĞUL, Merih, ‘Fotoğraf, İleri!’; **Geniş Açı dergisi**, 40. sayı, s. 52

“Nefes alamayan, boğulmakta olan kendi ortamına yabancılaşmış bireyi temsil eden balık metaforunun yanında, bazı resimlerde de yaşamın temel unsurlarından cinsellik konu edilmektedir. Daha çok kadının cinsel konumunun ağırlık kazandığı bu düzenlemelerde, masumiyetle şeytani yanın bir arada varolmasının ürkütücü çelişkisi ve çekiciliği, kadının iktidar söylemi ve üstlendiği rol gündeme gelirken, uygar niteliğini kaybetmiş bir dünyanın hırçın ortamında çaresiz kalan ve acı çeken bireye gönderme yapan çalışmalara da rastlıyoruz.”<sup>68</sup>

### 3.2.2.1. Sergiden Bir Fotoğraf Üzerine Eleştiri



Fotoğraf 33 : Saygun Dura, İsimless, “Benim Gerçeğim” serisinden

<sup>68</sup> BEKTAŞ, Dilek, ‘Saygun Dura’nın Fotografik Yapıtı’, *İz dergisi*, 4. sayı, 86 s.

Çalışmaların hepsinde olduğu gibi bu ortamda gerçeküstü bir konumlama içindedir. Kullanılan öğeler ve teknik donanımla gelen sunum mantık dışı bir ortamı çağrıştırmaktadır. Serinin canlı model kullanılmayan çalışmalarından birisidir. Bir evin salonunda bu serinin ana modeli olan balık figürü ön planda odanın dışına doğru yatırılmıştır. Odanın penceresinden içeriye doğru süzülen sıcak bir ışık izleyiciyi karşılamaktadır. Arada ise bir silüet şeklinde havalanmakta veya konmakta olan kuş figürü vardır. Kanatlarının açıklığı ve belirsizliği ile tüm fotoğrafa hakimdir. Bu hakim olma durumu esasında sadece gölgesinin getirdiği gizemden kaynaklanmaktadır. Balık figürü ön planda gerçekten ölmüş gibi ters dönmüş bir pozisyondadır. Kuş ise bu durumu fırsat bilip açık pencereden içeriye süzülmüş ve balığa doğru yaklaşmaktadır. Varlığının bitimini fırsat bilerek sinsice ortama girmeye veya hakim olmaya çalışmaktadır.

### 3.2.3. Orhan Alptürk

1953 yılında İzmir’de doğdu. İstanbul Teknik Üniversite’sinde elektronik mühendisliği okudu. Küçük yaşlarda başladığı fotoğraf hayatı siyah-beyazla başladı. 1990 yılında çıkardığı siyah-beyaz fotoğraflardan oluşan “40 Öykü” adlı bir albümü vardır. 2000 tarihinden itibaren sayısal sisteme geçti. İzmir Fotoğraf Sanatı derneğinin kuruluş aşamasında bulundu. Birçok yarışma jürisinde bulundu. Yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere birçok karma sergiye katıldı. 7 adet kişisel sergisi bulunan sanatçının son sergisini 2008 yılında “Düş bozan” ismiyle İzmir’de açtı. Çeşitli yıllarda Dokuz Eylül Üniversitesi’nde öğretim görevliliği yaparak “Görüntü Felsefesi” dersleri verdi. Çeşitli yayınlarda fotoğraf kuramı üzerine yazılar yazdı. Üretimini fotoğrafı yapmak felsefesiyle geliştiren sanatçı, üretiminde tamamen kurgusal fotoğrafa yönelik çalışmaktadır. Çalıştığı konular arasında yalnızlık, kadın, rüyalar ve öteki gibi kavramlar sayılabilir. Bu işlerde de genellikle bazı önemli figürleri (kadın ve kadınla ilgili malzemeler, balık) ön plana çıkar. Son dönemde yapıbozum kuramı üzerine çalışmalar yapmaktadır.

### 3.2.3.1. Yapıbozum Kuramı Hakkında

Yapıbozum veya yapısöküm İngilizce “deconstruction” kelimesinden gelmektedir. Felsefi anlamda bir analiz yaparak eleştiriye gitmek anlamındadır. Mevcut yapının değişime uğramasıdır. Post-yapısalsanat akımının bir sonucudur. İlk olarak Fransız düşünür Jacques Derrida tarafından ortaya konmuştur. Var olan dil anlayışında bir değişikliğe gitmektir. Belli bir metin içerisindeki var olan yapının içeriğine girmektir. Göstergeleri sorgulamaktır. Fotoğrafta yapıbozum, fotoğrafın içindeki dil olgusudur. Anlamlandırmada bir dil olmasının boyutu tarihsel, toplumsal ve politik geçmişinden gelen bir durumdur. Sistemin oluşturduğu söylemlerden yola çıkarak bu söylemi yapısöküme uğratmaktır. Bunun nedeni ise, kapitalist sistemin dil ve adlandırma boyutlarında sözcüklerin, göstergelerin anlamlarının kendi istedikleri doğrultuda olmasını istemelerindedir. Bu dilin tarihsel konumundan dolayı değiştirilme olanağı neredeyse olanaksız olduğu için, dili yok etmeden ironiyi, metaforu, benzetmeleri, metinler arası ilişkiyi ve benzeri dilsel, anlambilimsel, göstergebilimsel disiplinlere ve olgulara başvurarak deşifre etme yöntemidir.

### 3.2.3.2. Bavul Fotoğrafı Üzerine

Kurguyu oluşturan bileşenlerin birlikteliği gerçeküstü ve gizemli havayı oluşturur. Sanatçının tüm fotoğraflarında olduğu gibi kurgulanmış öğeler bir öykü anlatmaya çalışır. Ancak genel anlamlandırmada yapıbozum kuralı gereğince imgelerin göstergeleri varolan gerçeklikle birebir örtüşmez. Öyküyü meydana getiren öğelerin görsel tanımlamaları varolan düşüncelerle aynı değildir. Fotoğrafta ön bölümde kağıttan kayıklar ve yanında kağıt kayıkların buradan çıkmış olabileceği izlenimi veren gizemli bir kutu, arka planda ise bir bavul içinde bölünmüş bir kadın manken bulunmaktadır. İç mekanda bulunan sis havası ve bavulun arkasından çıkan ve kolonun köşesinde bulunan ışık fotoğrafı tamamlamaktadır. Işık rüyalar aleminin bir simgesidir. Bavulun arkasında bulunan sert ışık izleyiciyi yönlendirme çabasına yöneliktir. Parçalanmış kadın bedeni bir bavulun içerisinde, bitmemiş hikayesi ile

yolculuğa çıkmak üzeredir. Rüya benzetmesiyle ön planda göz önüne serilen kayıklar gerçekleştirmemiş veya tanımlanamamış düşlerimizi temsil ederler.



Fotoğraf 34 : Orhan Alptürk, Bavul, 2008

#### 3.2.4. Tahir Ün

“1960 yılında doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesini bitirdi. Çağdaş Sanat Merkezi ve Kara Elmas Üniversitesi’nde fotoğraf eğitmenliği yaptı. Başta O.D.T.Ü. ve Hacettepe Üniversitesi olmak üzere pek çok okul ve kurumda seminerler verdi. Fotoğraf Sanatı Kurumu kurucuları arasında yer aldı. Ankara’da Yansıma Yayınevi’ni kurarak Türk Fotoğraf Sanatı konulu kartpostal

serisini ve çeşitli araştırma-inceleme kitapları yayınladı. Fotoğraf Dünyası, fotografya.net ve obursolucan.org gibi dergilerin yayın kademelerinde yer alarak, bir süre Kül Edebiyat, Sanat ve Düşün dergilerini yayınladı.”<sup>69</sup>

Fotoğraf sanatı dışında başka sanat disiplinleriyle de ilgili çalışmalar yapmaktadır. Etkileşimli medya ve video-art gibi çağdaş sanat elemanlarından da işleri vardır. Ayrıca şiir çalışmaları da vardır. Hem fotoğraf hem de diğer sanat dallarıyla ilgili yurtiçi ve yurt dışında birçok kişisel ve karma sergilere ve bienallere katılmıştır. Ayrıca eserleri bazı özel müzelerin resmi koleksiyonlarında yer almaktadır.

Fotoğrafta da hem kurgusal hem de belgesel çalışmalar yapmaktadır. “Yüzler ve Düşler”, “Düşlenmiş Manzaralar”, “Yol Notları”, polaroid serileri ve “Hiçlik ya da Kimlik” adlı fotoğraf projeleri vardır. “Hiçlik ya da Kimlik” adlı çalışması belgesel-kurgusal tarzdaki ve gerçeküstü bir yaklaşımla üretilmiş bir projedir. Teknik olarak çoğu filmle analog sistemle çekilmekle birlikte son düzenlemeler photoshop programlarıyla yapılmış, montajlar agrandizör altında karta baskı şeklinde gerçekleşmiştir. “Yüzler ve Düşler” serisinin tamamı ve “Hiçlik ya da Kimlik” serisinin bir kısmı ekolin, guaj ve pastel boya ile renklendirme uygulaması yapılmıştır. Bu serideki fotoğraflarda sanatçı yerel değerler üzerinden tanımlamalara gitmiştir. Bunun içinde fotoğraflar içinde bu figürler desen veya obje olarak yer alır. Temel alınan nokta ise halk inançlarında geçen büyü (telkin) kavramıdır. Değişik dinsel inanışlarla ilgili simgeler ve bunlarla ilintili objeler kullanılmıştır. Büyüsellğin anlaşılması güç ve gerçeküstü havasının kişinin kimlik olgusu üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Esas çıkış noktası da geleneksel inançlarla küreselleşen sistemin öngördüğü dayatmacı kurallarla çelişkisidir.

#### 3.2.4.1. “Hiçlik ya da Kimlik” Serisinden Bir Fotoğraf Üzerine

Siyah-beyaz negatif ile çalışılan iki fotoğraf sandviç tekniği ile basılmıştır. Daha sonra sayısallaştırılarak rötuşlanmıştır. Büyü gibi dindışı inanışlar yüzyıllar

<sup>69</sup> [www.tahirun.net](http://www.tahirun.net) sitesinden alıntı.



boyu insanlar üzerinde etki yaratmış, yaşamla ilgili her türlü artı değer için bu gibi yollara başvurulmuştur. Bunun içinde dinsel figürlerin bulunduğu birtakım objeler telkin amaçlı olarak ve hem güya yararlı hem de çoğunlukla kişinin istismarı gibi kötü amaçlar için kullanılmıştır. Burada da fonda mezar taşı görünümlü veya ellerini yukarıya doğru kaldırmış, siyahlar giymiş bir varlık üzerindeki birtakım Arapça harflerden ve başka simgelerden oluşan bir figür vardır. Bir diğer figürde bu yazıların etkisinde kalmış ve adeta bu nesnenin baskısı altında hapis olmuş gözükten nü modeldir. Yazıların veya sembollerin etkisinde kalmış, adeta onun denetiminde olan bir kişi izlenimi verilir.



Fotoğraf 35 : Tahir Ün, “Hiçlik ya da Kimlik” serisinden

### 3.2.5. Gerçeküstü Tavrı Sergileyen Bazı Diğer Fotoğrafçılar

Mehmet Turgut 1977 yılında Ankara’da doğdu. Sanatçı fotoğrafçı olan dedesinin adını aldı. Uzun yıllar klasik fotoğrafçılık üzerine yetişti. Daha sonraki



yıllarda kendi tarzını yaratarak stüdyo ve tanıtım fotoğrafçılığında kendisini ispatladı. Stüdyo fotoğrafları genellikle modelin karakter zenginliğine yöneliktir. Kurgularında her zaman müdahalesini kendisi yaratır. Kullandığı objelerle fantastik ortamlar kurar. Yaptığı fotoğraflarda rüyaları üzerinden gittiği cinsellik, dinsel temalar ve korku gibi konuları önplana çıkarır ve kendi içdünyasını da gerçeküstü bir tavırla fotoğraflarına yansır. Halen İstanbul'daki stüdyosunda profesyonel tanıtım ve moda fotoğrafçılığı yapmaktadır.



Fotoğraf 36 : Mehmet Turgut, Peybamber Yeryüzüne İniyor, 2006

Sadık Demiröz 1969 yılında Balıkesir'de doğdu. Öğrenim gördüğü Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde daha sonra öğretim görevliliği yaptı. Bir bursla Amerika'da okudu. Ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılan sanatçı üretimini gerek geleneksel yollardan gerekse dijital yöntemlerle yapmaktadır. Profesyonel olarak çalışan ve stüdyo fotoğrafçılığı yapan sanatçının eserleri ulusal ve uluslararası bazı internet sitelerinde satışları yapılmaktadır. Teknik olarak kullandığı malzemelerle ilgili her türlü estetik kaygıdan uzak sınırsız olarak kullanır. Karışık malzeme ile yaptığı uygulamalarda buna örnektir. Üst üste baskılar, eskitmeler,

negatif üzerinde oynamalar, boyayla renklendirmeler, fotomontajlar onun kullandığı tekniklerden bazılarıdır. Bu uygulamalar fotoğrafını kurgusal bir yöne itmekte ve kullandığı teknikle gerçeküstü fotoğraf ortaya çıkmaktadır. Adeta teknik anlamlandırmayı yönlendirmektedir. Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi'nden çıkan albümündeki önsöz şöyledir.

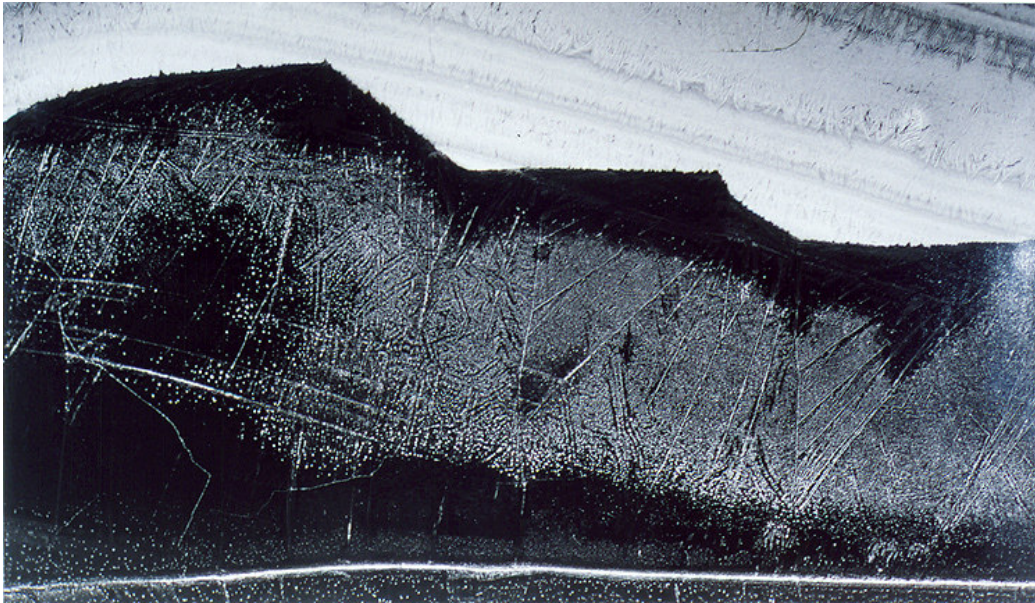
“Demiröz görünümü oluşturmakta ciddidir. Bunu ürettiği işerin miktarında, onun güncel metod kullanımındaki zorlukta (arasıra uğraşanların değerini arttırmak adına dijital yöntemleri kullansa da. İşlerinin büyük bir çoğunluğunu elle kotarmış, pozitiflerdeki küçük alanların, özgün ve olağanüstü yollarla, nasıl beceriyle işleneceğini öğrenmiştir) görebiliriz. Fotoğrafları lekelenir, çizilir, yırtılır, kesilir ve sonra yeniden bir araya getirilir, filme özgü çok (dijitale karşı olarak) ve tabiki, büyük ölçüde sembolik”<sup>70</sup>



Fotoğraf 37 : Sadık Demiröz, Çığlık

<sup>70</sup> BLISS, Steven J., **Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi**, Antartist Yay, İstanbul, 2006

Ali Bayraktaroğlu Türkiye’de mordanage tekniğiyle üretim yapan az sayıda sanatçıdan biridir. Isparta Süleyman Demirel niversitesi’nde ğretim görevlisi olan sanatçı 1994-1997 yılları arasında bursla gittiği Amerika’da Prof. Craig Stevens atölyesinde dersler almıştır. Mordanage siyah beyaz fotoğraf için kağıda veya filme uygulanan alternatif bir tekniktir. İlk olarak 1897’de Liesegang tarafından amonyum persulfat tabanlı formül ile uygulanan bu teknik daha sonraki yıllarda hidrojen peroksitle yer değiştirmiştir. Uygulanan yere oyma, kazma ve elemanı oluşturan emisyonları kaldırma şeklinde yapılır. Bu uygulama için ilk yıkama esnasında hidrojen peroksit ve asetik asit gibi bazı kimyasallar kullanılır. Daha sonra oluşan kabarcıklar istenilen şekillerde kazınır ve ortaya solarizasyon etkisi gibi görünen görüntüler çıkar. Burada geçen teknik uygulamaya gerçeküstü fotoğraf tekniklerinden biri olarak değinilebilir. Zahmetli ve kullanılan kimyasalların tehlikesi dolayısıyla nadir olarak uğraşan sanatçı vardır. Bu tekniği ilk kullanan sanatçı 1921 Paris doğumlu Jean-Pierre Sudre olmuştur. 1960’larda uğraştığı kimyasal deneylerden bu sonuca ulaşan Sudre kendi stil-life’ları için bu tekniği uygulamıştır. Sudre 1997’deki ölümüne değin verdiği seminerlerle bu tekniğin gelişmesini sağlamıştır.



Fotoğraf 38 : Jean-Pierre Sudre

Ahmet Öner Gezgin 1948’de Edremit’te doğdu. Deneysel fotoğraf üzerine master yapan daha sonra akademik hayatını Mimar Sinan Üniversitesinde devam etti. Şu anda da fotoğraf bölüm başkanı olarak görevini sürdürmektedir. Deneysel fotoğraf üzerine çalışan ve üreten sanatçı yurtiçi ve yurtdışında birçok sergi yaptı ve ödül aldı. Deneysel ve kavramsal fotoğraf üzerine akademik çalışmalar yapan Gezgin bu konuda ders vermeye devam etmektedir. Çağdaş sanat anlamında kavramsal fotoğrafı teknik ve biçimden ziyade içerik olarak değerlendiren sanatçı, kuramsal değerlerin ön plana gelmesi gerektiği inancını işlerine yansıtır. Kurgu anlamında geliştirdiği fotoğraflarını anlamlandırmaya çalışır. Ayrıca kullandığı malzemelerle diğer sanat disiplinleriyle de yakın ilişki içinde üretir. Soyut dışavurumun arkasından gelen bu deneysel tavır yanında gerçeküstü bir anlayışı da beraberinde getirir. “Kavramsal ve Görsel İmgeler yada Nesnelleşmiş Görüntüler” adlı serisinde oluşturduğu işler karışık teknikle yapılan ve kolaj mantığı içeren görüntülerdir.

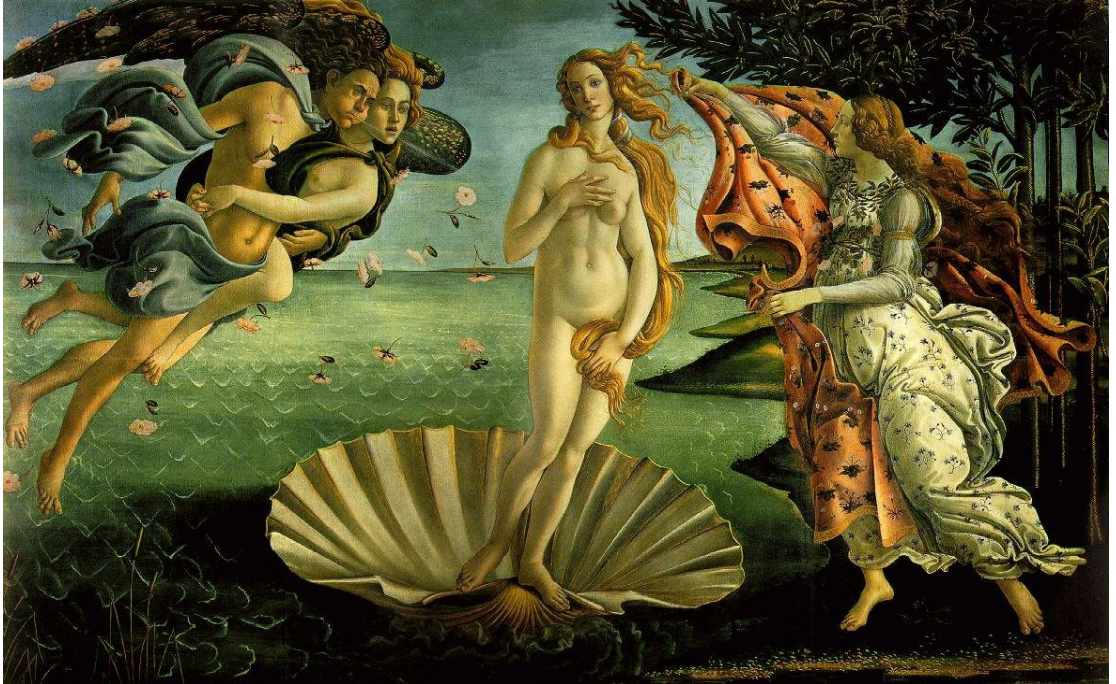


Fotoğraf 39 : Ahmet Öner Gezgin, adsız



### 3.2.6. Mahir Ateş, Venüs'ün Doğuşu ve Ötesi

Döneminin moda olan Hıristiyan dini ile ilgili resim örneklerinin yanında klasik mitolojik hikayelere de ilgi duyan ve resmeden Sandro Boticelli 1446-1510 tarihleri arasında İtalya'da yaşamıştır. Venüs'ün Doğuşu resmide bu hikayelerden birisini anlatır. Güzeller güzeli Venüs denizin içerisinde gelip bir inci kabuğundan çıkmaktadır. Karaya ayak basmaktadır. Uçmakta olan rüzgar tanrıları onu güllerle karşılamaktadırlar. Yunanca afros köpük anlamında olup, Venüs'ün kıyıya gelişi tanrıların üflediği denizin köpükleri sayesinde. Muhtemelen perilerden biriside örtünmesi için ona bir şal uzatmaktadır. Venüs son derece güzel olan ve mükemmel görünen vücuduyla tanrıların arasından yeryüzüne gönderilmiş ilahi bir varlıktır. Ancak ressam onu yüceltmek için vücudunun bazı bölgelerini abartılı oranlamıştır. Mitolojiye göre Venüs tüm varlıkların büyük bir kıskançlıkla ve hayranlıkla baktığı, herkesin aşık olduğu olağandışı bir güzelliştir.



Resim 12 : Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485

Gerçeküstücülüğün ana amacı olan sanatla toplumu birleştirmek postmodern sanatla değişime uğramıştır. Postmodern’de sanat çeşitlere bölünmüş, çok anlamlılığa yönelmiştir. Postmodern sanatın bir özelliği de, nesnel olan modern sanattaki figürlerin burada değişime uğrayıp benzeme ve anımsatma özelliğinin ortaya çıkmasıdır. Modern sanatta meydana gelen eserin sadelik ve kesin tanımlama özelliği, post sanatta abartılı benzetmeye doğru kayar.

“Post sanatla ilgili en hayati şey, bilinçdışı kültürünün sona erdiğine işaret etmesidir. İlham kaynağı olarak bilinçdışına sahip olmayan sanat, boşa kürek çekmeye başlar; günümüzde olan şeyde büyük ölçüde budur. Bilinçdışının toplumsal bir yapı - burjuva ideolojisi - olduğu inancı, bilinçdışına yönelik bir saldırıdır. Bilinçdışı içerikten yoksun olan kavramsal sanat – burada rüyaların bilgeliği, yerini göstergelerinkine bırakır – Kosuth’un, Freud’un bir metnini yadsımasından da anlaşılacağı gibi, bu saldırının öncülerindedir. (Kosuth bu metnin üstüne çarpı atarak güya onu silmektedir, ama görsel olarak okunamaz ve anlamsız hale getirdiği doğrudur.) Teknolojiye yönelen sanat da bilinçdışına yönelik savaşın öncü kuvvetleri arasındadır. Post sanatta kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinçdışının yerini teknoloji almıştır, işte bu yüzden günümüzde aynı zamanda – hatta öncelikli – mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak giderek imkansızlaşmaktadır.”<sup>71</sup>



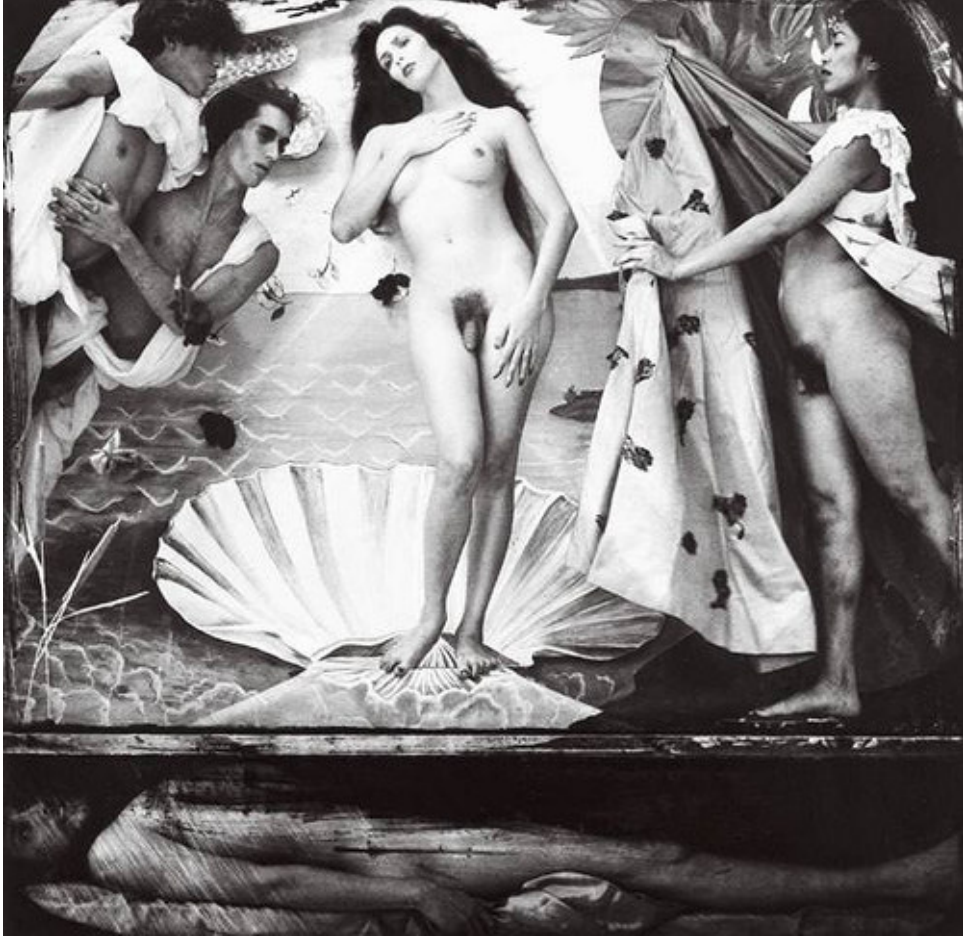
Fotoğraf 40 : Mahir Ateş, Venüs’ün Doğuşu, 2007

<sup>71</sup> KUSPIT, a, g, e, 119 s.

\* Airbrush = Havalı püskürtme tekniği ile boyama

Boticelli'nin resmini ve Mahir Ateş'in fotoğrafını yukarıdaki değerlendirmeye tabi tutabiliriz. 1960 Adana doğumlu Mahir Ateş ticari olarak çalışan bir grafik sanatçısıdır. Dijital ortamda airbrush\* tekniği ile foto-realistik işler üretir. Boticelli her ne kadar modern olmasa da klasik dönemden gelen bir eserle, o eserin günümüzdeki yansıması veya değişime uğramış bir biçimde karşımıza çıkan bu fotoğrafı karşılaştırma durumuna gidebiliriz. Mahir Ateş neden bu resmi alıp çeşitli dijital müdahaleler eşliğinde başka bir konuma getirmiştir? Bu fotoğrafta bazı şeyler değişmiştir. Sol üstte görülen büst şeklindeki figür, resimdeki aksine Venüs'ü üfleyerek oluşturan rüzgar tanrısının yaptığı şekilde değil burada bulutları oluşturmaya yönelik bir üflemeye gitmiştir. Venüs burada kumsaldan çıkan bir çift elin karalama defterine çizilmesiyle çıkıyor gibidir. Resimde gördüğümüz sağ tarafında yer alan ağaçlıklı kısmın yerinde sahil boyunca tek kalmış kuru bir ağaç, ancak üzerinde bir iki çiçekle yaprak vardır. En azından çiçeklerden birisi güldür. Üzerinde yer alan iki kuşta Venüs'e doğru bakmaktadır. Belki de fotoğrafın temel figürü de önde yere çömelmiş, omzunda fotoğraf çantası olan ve Venüs'ü fotoğraflayan fotoğrafçıdır. Sahildeki bu çıplak ayaklı ve bermuda şortlu fotoğrafçı adeta bir mankenle moda çekimindedir. Görüldüğü üzere resimdeki anlam netliği burada çoğalmış anlamlar karmaşasına dönüşmüştür.

Boticelli'nin resminin bir başka yorumlamasını ise bu kez Witkin yapmıştır. 'Venüs'ün Doğuşu' adlı fotoğrafında her zamanki garip ve sıra dışı ortamını yaratmış, figürlerini yine olağandışı insanlardan oluşturmuştur. Venüs ve onu örtmek isteyen melek transseksüel, solda rüzgar üfleyen çift ise homoseksüel bir görünümde. Alt bölümde yatan ve bu durumu izleyen ise İsa'dır.



Fotoğraf 41 : Joel Peter Witkin, Yeryüzünün Güzellikleri ve Cennet, 1988



## SONUÇ

Ortaçağda başlayan gerçeküstücü sanat serüveni günümüze değin devam etmektedir. Klasik sanatın mükemmeliyetçiliğinden kaçan öncü ressamalar sanatın başka konuları da kapsadığını göz önüne alarak işler ürettiler. Bir taraftan da edebiyatçılar insanlığın karanlık yönlerini yazmaya ve göstermeye başladılar. Artık klasik sanatın dışında kalan fantezi, rüya ve birtakım karanlık hikayeler hem resim hem de edebiyatla gün yüzüne çıkmaya başladı. Bosch gibi öncü ressamalar bu anlayışla resimler ürettiler. Onun resimlerindeki içerikler dönemine göre fazla fantastik bulunup hoş görülse de resimlerine cesaretle koyduğu nesnelere sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan dünyadaki çirkinliğinde özgür biçimde sergilenmesi gerektiğinin savunucusu oldu. Baudelaire ise tam anlamıyla sanatta reform yaparak modern sanat anlayışın çıkmasını sağladı. Modern şiirin, edebiyatın ve eleştiri mekanizmasının doğmasında pay sahibidir. Her şeyden önemlisi sadece güzelliğın değil çirkinin de estetik olabileceğini savunarak önemli bir açılım yapmıştır. Bu açılım düşünce sisteminin rahatlamasına, özgür sanatın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Rönesansın ardından gelen Romantizm akımı da gerçeküstü tavrın sanat anlayışında yayılmasında pay sahibi oldu. Sade ve Lautreamont gibi döneminin aykırı sanatçıları cinsel ve politik anlamda özgürlüğü savunan öncü kişiler oldular.

Bu dönemde keşfedilen fotoğraf, sanat dünyasında bazı temel düşüncelerin değişmesinde önemli rol oynadı. Fotoğrafın icadıyla hem sanat olup olmaması hem de gerçeklik sorgulaması daha fazla yapıldı. Fotoğrafın üretilebilirliği ve anı dondurmadaki inanılmaz becerisi sanat dünyasında ilgiyle ve şaşkınlıkla karşılandı.

Dünyada 20. yüzyılın başlarında meydana gelen politik ve ekonomik savaşlar dünyadaki her şeyi olduğu gibi sanatı da etkiledi. Toplumsal değişiklikler insan hayatında büyük değişimlere yol açtı. Bu dönemde avangard sanat çıktı ve tüm sanat görüşlerini altüst etti. Sanat anlayışı hem düşünceyle hem malzemeyle değişti. Fütürizm ve ardından gelen Dada hareketi hem sanat anlayışında hem sanat objesinin içeriğinde radikal değişiklikler getirdi. Duchamp gibi öncü kişiler 20. yüzyıl sanat düşüncesinde rol oynadılar. Akıl ve mantık ölçütleri kalktı. Ruhsal öngörü ve içten

gelen düşünceler ön plana çıktı. Dışavurum daha da arttı. Hayal gücü patladı ve ortalığa çıktı. Gerçeküstü akımdan önce gelen Dada akımıyla üst düzeye çıkan bu öncü girişimle artık sanatın ana hatlarının değiştiğine tanık oluruz. Dada'nın radikal anlamda sanatı değiştirme ve özgürleştirme çabası bütün yüzyılı etkileyecekti. Sanat akımlarında pek kimsenin cesaret etmediği konulara gerçeküstü akım sanatçıları girmiştir. Din, cinsellik ve politika üretimlerin ana konuları olmuştur. Özellikle din baskısına ve cinsel özgürlüğün serbestçe savunulmasına yönelik karşı girişimler politika yapan baskıcı rejimlerin yöneticilerini bu düşüncelerle sanat üretkenleri karşı karşıya getirmiştir. Sanat yoluyla toplumsal sorumlulukta öncü olma girişimi gerçeküstü akımın temelini oluşturur. Sanatın toplumsal hayatı barıştırma girişimi, politik düzende sanat yapma eğilimleri akım sanatçılarının ütopyik bir hayali olmuştur. Bu hayal tam anlamıyla hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

Avangard dönem başlamadan önce teknik anlamda yapılan bazı deneysel işler gerçeküstü fotoğrafın öncüleri oldu. Üst üste baskılar ve 19. yüzyılda yapılan tüm deneysel işler gerçeküstü fotoğrafın ilkleriydi. Bu zamanda çıkan bazı fotoğrafçılar şehrin el değmemiş yerlerini bularak, gece çekimleri yaparak ve farklı bakış açılarıyla belgeleyerek aslında hayatın gerçekliğinin dışında kalan bölümü ön plana çıkardılar. Bu gerçeküstü fotoğrafın başlangıcı oldu. Andre Kertesz gibi sanatçılar adeta hayatın bilinmeyen yüzünü ortaya çıkardılar. Bu gizemin içerisinde gerçekliğin başka bir yüzü çıktı. 1924'e gelindiğinde ise Dada'nın içinden çıkan bazı kişiler daha fazla özgürlük ve rüya için gerçeküstü akımı başlattılar. Başta Andre Breton olmak üzere ressam ve şairlerden oluşan bir grup bir araya geldiler. Manifestolarını yayınladılar. Daha fazla özgürlük ve mantık dışı sanat anlayışı istiyorlardı. Kısıtlamasız bir sanat hayatı, hiçbir güçten etkilenmeyecek bir dünya görüşü istiyorlardı. Buradan hareketle otomatizm ve ruhsal dışavurum bu hareketin ana hatlarını oluşturdular.

Bu dönemde karşımıza çıkan en önemli figür Man Ray'dir. Akımın en önemli fotoğraf sanatçısı olarak anıldı. Sanatçının öncülük ettiği bazı teknik fotoğrafik yapılanmalar gerçeküstü fotoğrafın temel dayanağı oldu. O dönemde yaptığı rayogram ve solarizasyonlar hareketin fotoğraf kısmını temsil etti, otomatizm

çıkıtları olarak kabul gördü. Onun yanında Hans Bellmer ve Claude Cahun gibi sanatçılarda özgür cinsel anlatımın savunucuları oldular. Sonraki dönemde ortaya çıkan sanatçılara öncülük ettiler. Yanı sıra postmodern dönemde klasik gerçeküstü anlayışı devam ettiren Uelsmann ve Witkin gibi sanatçılar çıktı. Ancak David La Chapelle gibi aykırı üretim yapan sanatçılarda postmodern dönemin tüm olanaklarıyla görsel zenginliği ağır basan işler ürettiler.

Türkiye'deki duruma bakarsak; 1960'larda kıpırdanmaya başlayan akım izleri ilk önce resim ve edebiyat alanında ortaya çıktı. Bu alanlarda yapılan işler çoğunlukla akımın kalıntıları oldu. Şiir ve roman anlamında az örnek vardır. Birçok iş taklitten öteye geçememiştir. Nadir olarak akımın felsefesini benimseyen sanatçılar çıkıp özgün işler ürettiler. Günümüzde de tamamen bu konuda çalışan ve üretimini devam ettiren az sayıda sanatçı mevcuttur. Fotoğraf tarihimizde ilk gerçeküstü çalışmalara 1980'lerde rastlarız. O zamana değin belgesel fotoğraf ağırlıklı bir fotoğraf dünyamız vardı. O yıllarda ise başını Şahin Kaygun ve Ahmet Öner Gezgin'in çektiği bazı kişiler belgeci tavır anlayışını terk edip kurgusal ve deneysel ağırlıklı bir fotoğraf anlayışını benimseyip, farklı bir yöne doğru gittiler. Sanatçılar kurgu fotoğrafını benimseyip, düşüncelerini bu yönde belirttiler. Sonra ise dönemin getirdiği moda ile karanlık oda teknikleriyle fotoğrafları bazı deneysel müdahalelere tabi tuttular. Bu da akımın geleneksel tavırlarıyla örtüşür.

Yüzyıllardır süregelen sanatın bu farklı yönlü bakış açısı tüm sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafta da devam ediyor. Sonuç olarak 20 yüzyılın başlarındaki avangard akım havası olmamakla birlikte postmodern dönemle devam eden bir süreç oluştu. Bunun nedeni ne rüyalarımız bittiği ne de fantezinin kaybolduğudur. Hatta kabul edilebilir ki bilgisayar teknolojilerinin ilerlemesiyle daha fazla hayal gücü içeren fantastik fotoğraflar ortaya çıktı. Dijital olarak manipüle edilmiş üretimler sadece fotoğrafta değil tüm görsel sanatlarda yer buldu. Resim, sinema ve hatta reklam dünyasındaki işler gerçeküstü anlatımlarla doldu. Fotoğraftaki değişen şeyler ise karanlık, mistik ve fantastik üretimlerdi. Bu da teknolojinin getirdiği olanaklarla gerçekleşti. Mekan, ışık ve model tasarımları postmodern hikayelerle birleşince ortaya olağandışı görsel zenginlikteki işler çıktı.

Bazı örneklerde görüleceği üzere postmodern sanatçılar geçmiş dönemlerdeki sanat eserleri üzerine yeniden yorum yaptılar. Bu sık görülen durum her dönemde böyle olmuştur. Ancak 1960'lardan sonra çıkan yeni akımlar (Pop-art, kavramsal sanat ve fotogerçekçilik vb.) Dada ve Gerçeküstü akımın etkileri görülen bu gibi işleri ürettiler. Resimle fotoğrafın ayrılmaz birlikteliği burada da göz önüne çıkmıştır. Böyle birçok eserdeki postmodern tavrındaki anlatımlar önceki sanat akımları içerisinden öykünmüş alıntılarla kurgulanmış, süslenmiş ve abartılmış işlerden oluşmaktadır.

## KAYNAKLAR

ARTUN, Ali, Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

BENJAMIN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, YGS Yayınları, İstanbul, 2002

BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

BERK, İlhan, **Gerçeküstüçülük Antolojisi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005

BLISS, Steven J., **Sadık Demiröz, Türk Fotoğrafçıları Kütüphanesi**, Antartist Yayınları, İstanbul, 2006

BOURCIER, Noel, **Andre Kertesz**, Phaidon, 2001

BÜYÜK LAROUSSE, Sözlük ve Ansiklopedisi, Milliyet, İstanbul, 1992

DALÍ, Salvador, **Bir Dahinin Güncesi**, İmge Yayınları, Ankara, 2002

FOUCAULT, Michel, **Bu Bir Pipo Değildir**, YKY, İstanbul, 2004

HOPKINS, David, **Dada ve Gerçeküstüçülük**, Dost Yayınları, Ankara, 2006

JAFFE, Aniela, **Görsel Sanatlarda Sembol**, İnsan ve Sembolleri, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2007

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, 2005

KRAUSS, Rosalind, **L'Amour Fau, Photography and Surrealism**, Abbeville Press, New York, 1985

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

L'ECOTAÏS, Emmanuelle de, **Man Ray**, Taschen Yayınları, Cologne, 2004

NERET, Gilles, **Dali**, Taschen Yayınları, Köln, 2005

PARMAN, Talat, "Freud Ve Çağdaş Sanat", Y.K.Y, İstanbul, 2007

PASSERON, René, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

PERL, Jed, **Man Ray**, Aperture Masters of Photography, Könemann, 1997

PERRY, Eugene, **Joel Peter Witkin**, Phaidon Yayınları, 2001

RİFAT, Samih, **HCB, Fotoğrafçı**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006

SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

SOBİESZEK, Robert A, **Shadow Chamber**, Phaidon Yayınları, 2005

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Altıkırkbeş Yayıncılık, İstanbul, 1999

TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Yayınları, İstanbul, 1990

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Gösterir Ama**, YKY, İstanbul, 2005

**20 th Century Photography**, Museum Ludwig Cologne, Taschen Yayınları, Cologne, 1996

## GAZETELER

DAĞISTANLI, Mustafa Alp, “Ölümün Zaferi”, **Radikal Gazetesi**, 06.08.2006

## DERGİLER

AKOĞUL, Merih, **Geniş Açı Dergisi**, 40. sayı

ALPTÜRK , Orhan, **Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 23.sayı, 1991

BEKTAŞ, Dilek, **İz Dergisi**, 4.sayı

DENEÇ, Erol, **Genç Sanat Dergisi**, Aralık 1995, Sayı: 16

DOĞAN, İsmet – KÜLAHLIOĞLU, Can, **Gösteri Dergisi**, 1984

ÖZDOĞRU, Nüvit, **Milliyet Sanat Dergisi**, 434. sayı, Haziran 1998

## İNTERNET SAYFALARI

Ak, Seyit Ali, **www.fotografya.gen.tr**, 13,sayı

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, **www.iksv.org**

Jeffrey Elbies, David La Chapelle, **www.poppphoto.com** , 2006

Jonathan Green, Jerry Ulesmann, **www.masterofphotography.com**

Sürrealist Eylem Türkiye, [surrealisteylemturkiye.blogspot.com](http://surrealisteylemturkiye.blogspot.com)

Tahir Ün, [www.tahirun.net](http://www.tahirun.net)

## TEZLER

ÖZDEMİR, A.Beyhan, “Fotoğrafik Dilin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı”, DEÜ SBE, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 1996

## RESİM DİZİNİ

- 1) Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, s. 6
- 2) Pieter Bruegel, Ölümün Zaferi, s. 7
- 3) François Goya, Satürn Çocuklarından Birini Yerken, s. 9
- 4) Rene Magritte, Büyülü Siyah, s. 38
- 5) Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, s. 40
- 6) Salvador Dali, Köle Pazarında Voltaire’in Yok Olan Büstü, s. 42
- 7) Salvador Dali, Büyük Mastürbatör, s.43
- 8) Diego Velázquez, Les Meninas, s. 80



- 9) Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, s. 82
- 10) Michelangelao, Tufan, s. 91
- 11) Caravaggio, Galiath'ın kafasıyla David, s. 95
- 12) Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, s. 118

#### FOTOGRAF DİZİNİ

- 1) Man Ray, Sade İçin Anıt, s. 15
- 2) Nadar, Charles Baudelaire, s. 18
- 3) Man Ray, Andre Breton, s. 31
- 4) La Revolution Surrealiste dergisi kapağı, s. 35
- 5) Lothar Wolleh, Rene Magritte, s. 37
- 6) Philippe Halsmann, Dali, s. 44
- 7) H.C.Bresson, Mexico, s. 46
- 8) Eugene Atget, Notre Dame, s. 48
- 9) Andre Kertesz, Modrion'un Piposu ve Gözlükleri , s. 50
- 10) Kertesz, Çatal, s. 51

- 11) Kertesz, Bozulma, s. 52
- 12) Man Ray, Rasathane Zamanı-Sevgililer, s. 55
- 13) Man Ray, Rayogram, s. 56
- 14) Man Ray, Gözyaşları, s.58
- 15) Hans Bellmer, Bebek, s. 59
- 16) Hans Bellmer, Bebek, s. 62
- 17) Bill Brandt, Doğu Sussex Sahili, s. 64
- 18) Claude Cahun, Özportre, s. 65
- 19) Claude Cahun, Özportre, s. 67
- 20) Jerry Uelsmann, s. 75
- 21) Jerry Uelsmann, Minor'e Saygı, s. 77
- 22) Joel Peter Witkin, Las Meninas, s. 79
- 23) Joel Peter Witkin, G.W.Bush'un Salı, s. 83
- 24) Gerard Rancinan, Hayaller Salının Göçmenleri, s. 84
- 25) Roger Ballen, s. 86
- 26) David La Chapelle, Dünya Sayesinde, s. 88

- 27) David La Chapelle, Tufan, s. 90
- 28) AES+F, Kim Sonsuza Kadar Yaşamak İster, s. 92
- 29) AES+F, Son Ayaklanma, s. 94
- 30) Lauren Simonetti, Şeytanın Alfabetesi(Y), s. 97
- 31) Şahin Kaygun, s. 103
- 32) Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizleri, s. 104
- 33) Saygun Dura, 'Benim Gerçeğim' serisinden-İsimsiz, s. 108
- 34) Orhan Alptürk, Bavul, s . 111
- 35) Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, s. 113
- 36) Mehmet Turgut, Peygamber Yeryüzüne İniyor, s. 114
- 37) Sadık Demiröz, Çılgılık, s . 115
- 38) Jean Pierre Sudre, s. 116
- 39) Ahmet Öner Gezgin, adsız, s. 117
- 40) Mahir Ateş, Venüs'ün Doğuşu, s. 119
- 41) Joel Peter Witkin, Venüs'ün Doğuşu s. 121

## EK.1.GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN BİRİNCİ MANİFESTOSU <sup>72</sup>

Hayata, hayatın en kırılıp dökülebilir yanına inanç duyuldukça, Gerçek Hayat Kendini Duyar, sonunda bu inanç yitip gider. Alinyazısından her gün biraz daha yakınan insanoğlu, düştten vazgeçmeyen o yaratık, kullanmak zorunda kaldığı nesnelere bezginlikle gözden geçirir. Bu nesnelere ona tembelliği ya da çabası sağlamıştır. Çoğunlukla çabasıdır onları sağlayan, çünkü çalışmamazlık edememiş, talihini denemekten (talih dediği de talih olsa!) tiksiniemiştir. Büyük bir alçakgönüllülük düşer payına artık. Hangi kadınları elde ettiğini, hangi gülünç serüvenlere dalıp çıktığını bilir. Zenginliğine ya da yoksulluğuna önem vermez.; bu konuda, yeni doğmuş çocuk gibidir. Ahlaksal bilincinin sesine de pek kulak asmaz. Hala doğru dürüst düşünebiliyorsa, elinden gelen tek şey, eğitimcilerin yakıp yıkmak istemiş olmalarına rağmen gözüne yinede sevimli görünen çocukluğuna yönelmektir. Çocukluk çağında yasakların ve sınırların bulunmayışına bakıp aynı anda çeşitli hayatlar yaşayabileceğini sanır. Bu yanılgıya gittikçe sarılır. Her şeyin en kolay yanından, anlık kolaylığından başka şey tanımak istemez artık. Her sabah çocuklar kaygısızca yola koyulur. Hiçbir şey uzakta değildir. En kötü yoksulluklar bile güzeldir. Ormanlar ya kara, ya aktır;uyumak yoktur artık.

Ama bu kadar uzaklaşmak bile elden gelmez. Yol uzun olduğu için değil! Tehlikeler ortaya çıktığı için boyun eğilir; ele geçirilecek toprağın bir bölümü bırakılır. Sınır tanımayan imgelem'e ancak keyfi bir faydalığın yasalarına uyarak işleme izni verilir. Ama imgelem bu değersiz rolü uzun zaman sürdüremez. Genel olarak yirmi yaş sularında insanoğlunu ışıksız alinyazısına bırakır.

İnsanoğlu bütün yaşama nedenlerini elden kaçırdığını, aşk gibi olağanüstü bir durumu yaşayacak yücelikte olmadığını görerek sil baştan etmeye çalışır ama başaramaz bunu. Çünkü gözden uzak tutulamayacak pratik bir zorunluluğun tepeden tırnağa tutsağı olmuştur artık. Davranışlarında genişlik, düşüncelerinde kavrayış

---

<sup>72</sup> Gerçeküstücülük Antoloji, İlhan BERK, Varlık Yay., İstanbul, 2004, Türkçesi: Selahattin Hilav

kalmamıştır. Yaşadığı ya da yaşayabileceği bir olayın yalnız bir yanını, yani bu olayı benzerlerine bağlayan yanını görür. Oysa bu olayın benzerlerini yaşamamış, onları KAÇIRMIŞTIR. Hatta yaşadığı bir olayı, benzerleri arasında sonuçları bakımından en güven verici olana bağlayarak yargılayacaktır. Yaşadığı olayda, kendi kurtuluşunu hiçbir şekilde göremeyecektir.

Sevgili imgelem, en sevdiğim yanın hiçbir şeyi bağışlamayışındır!

Beni hala coşturan biricik şey salt özgürlük sözüdür. Bu eski insansal bağnazlığı sürdürmek doğru olur sanıyorum. Biricik meşru özlemim özgürlük bağnazlığıdır. Eski kuşaklardan bize kalan bir yığın kalabalığın yanı sıra EN GENİŞ DÜŞÜNCE ÖZGÜRLÜĞÜNÜN bulunduğunu da kabul etmeliyiz. Bunu kötüye kullanmamak bizim elimizdedir. İmgelemi tutsaklaştırmak (bu, kabaca mutluluk diye adlandırılan hali bile tehlikeye sokabilir) insanın özvarlığında bulduğu bütün yüce adaletten kaçınması demektir. OLABİLECEĞİ dile getirip canlandıran imgelemdir yalnız. Korkunç yasağı biraz kaldırmaya yeter bu. Öte yandan aldanmadan korkmaksızın (sanki insan kendini daha fazla aldatabilirmiş gibi) kendini imgelemin isteklerine bırakmama da yeter. İmgelem acaba nerede kötüleşmeye yüz tutar, acaba zihnin sağlamlığı nerede tehlikeye düşer? Oradan oraya dolaşmak, zihin için, iyiliğin bir olanağı değil midir?

“Kilit altında tutulan delilik” sözüyle güzelce anlatılan delilik kalıyor geriye. Hangi çeşitten olursa olsun... Delilerin kilit altında tutulması kanuna aykırı iki-üç davranışı benimsemiş olmalarından ötürüdür, bunu biliyoruz. Bu davranışları olmasa, özgürlükleri (daha doğrusu özgürlüklerinin bize görünen yanı) tehlikeye düşmez. Delilerin, imgelemlerinin kurbanı olduklarını, çünkü bu imgelemin onları belli kuralları çiğnemeye götürdüğünü (bu kuralların dışına çıkılması insanoğlunu tedirgin eder) kabul etmeye hazırım. Böyle davranan herkesin cezalandırıldığı bir gerçektir. Ama kendilerini eleştirmemize, hatta cezalandırmamıza zerre kadar aldırış etmemelerine bakıp, imgelemlerinin onları doyurduğuna ve çılgınlıklarının yalnız kendileri için geçerli olmasına dayanacak kadar bu çılgınlıktan tat aldıklarını söyleyebiliriz. Gerçekten, sanrı ve hayal görme gibi olayların önemli zevk kaynakları

olduğu bellidir. Duygu yönünden en dengeli kişiler bile bu çeşit zevkleri tatmamışlardır. Taine'in Zeka adındaki kitabının son sayfalarında kötülükler işleyip duran o güzel eli, birçok geceler okşayıp evcilleştirebilirim. Delilerin sırlarını öğrenmek için bütün hayatımı harcayabilirim. Kılı kırk yaran bir namusları vardır onların. Masumluklarıyla ancak benim masumluğum yarışabilir. Amerika'yı bulmak için Colombe'un delilerle birlikte yola çıkması gerekmişti. Bu deliliğin nasıl gerçekleştiğine bir bakın hele!

Delilik korkusu, imgelemin bayrağını ta tepeye çekmekten alıkoyamayacak bizi!

Maddeci davranıştan sonra gerçekçi davranışı da sorguya çekmek gerek. Maddecilik gerçeklikten daha şiirseldir zaten. Korkunç bir kendini beğenmişliği gösterir ama kopkoyu bir yozlaşma sayılamaz. Maddeciliği, ruhçuluğun saçma sapan eğilimlerine karşı bir tepki olarak görmek doğrudur. Öte yandan, düşünceyi belli bir yücelişe erişmekten de alikoymaz.

Oysa Saint Thomas'dan Anatole France'a değin olguculuktan esinlenmiş olan gerçekçi davranış bütün ahlaksal ve düşünsel gelişmelere karşı durmuştur sanırım. Bayağılıktan, nefretten ve sığ düşünceden doğmuş olan bu davranıştan tiksiniyorum. Günümüzde, bu davranışın, bir yığın gülünç eser ortaya koyduğunu görüyoruz. Gerçekçi davranış gazetelerde yer alıyor, okurun en kötü beğenilerine dalkavukluk edip duruyor, böylece bilimi de, sanatı da başarısızlığa sürüklüyor. Alıklığa benzeyen bir anlaşılabilirliktir bu. Romanların bolluğu bundan ötürüdür. En yüce düşünceli kimseler bile etkileniyor bundan. En az çaba harcama yasası, başkalarını etkilediği gibi sonunda onları da ekliyor. Bu durumun gülünç sonuçlarından biri romanların bolluğudur. Her önüne gelen minnacık "gözlemine" ortaya koyuyor. Temizleme olsun diye, bay Valery, elden geldiği kadar çok sayıda roman başlangıcını bir güldestede toplamak istiyordu. Bu işi gerçekleştirmek için en ünlü yazarlara başvuracaklardı. Bu düşünce, bir zamanlar, romandan söz ederken, MARKİZ SAAT BEŞTE DIŞARI ÇIKTI gibi bir cümle yazmayacağına beni inandıran Paul Valery için hala bir şeref kaynağıdır. Ama Valery sözünü tuttu mu acaba?

Romanlarda, yukarıdaki cümlenin örneğini verdiği katkısız ve düpedüz bildirişten başka bir şey bulunmaması roman yazarlarının büyük işler peşinde koşmadıklarını gösterir. Yazdıklarının geçici durum ve koşullarına, işe yaramaz tikelliklerine baktıkça benimle alay ettiklerini düşünürüm. Kahramanın duraksamalarına bana bir bir anlatır. Sarışın mı olacak? Ona ne ad vereceğiz? Bütün bu sorular ortaya konur ve artık değişmeyecek biçimde çözülür. Bundan sonra bana bırakılan tek özgürlük kitabı kapayabilmektir. Daha ilk sayfada özgürlüğümü kullanmaktan geri durmam zaten. Hele betimlemeler! Onların hiçliğine diyecek yok! Bir yığın katalog resminden başka nedir onlar? Betimlemeler söz konusu olunca yazar adamakıllı açılır; bana kartpostallarını yutturmaya, kalıp düşünceler üzerinde benimle anlaşmaya kalkar.

“Delikanlının buyur dediği oda sarı renk kağıtla kaplanmıştı, pencerelerde sardunya çiçekleri ve müslin perdeler vardı; batan güneş bütün bunların üzerine çığ gibi bir ışık döküyordu...Odada dikkati çeken hiçbir şey yoktu. Sarı tahtadan yapılmış mobilyaların hepsi eskiydi. Kocaman arkalığa yatırılmış bir divan, divanın karşısında duran oval bir masa, bir tuvalet masası, şöminenin üzerinde bir ayna, duvar boyunca dizilmiş iskemleler, ellerinde kuşlar bulunan Alman kızlarını gösteren birkaç değersiz gravür...işte bütün eşya buydu.”<sup>73</sup>

Zihnin bu çeşit İTKİLERE yönelebileceğini kabul edecek halde değilim. Bu ilkokul resminin tam yerine oturduğu ve burada yazarın beni bezdirmeye hakkı olduğu söylenebilir. Ama yazar yine de vakit kaybediyor, çünkü onun odasına girecek değilim. Başkalarının tembelliği ve yorgunluğu tutamaz beni. Bir şey duymadığımız zaman ağzınızı açmayın bari! Yoksunluğunu sırf özgünlük yoksunluğu olduğu İÇİN yeriyorum sanmayın. Hayatımın önemsiz anlarını söz konusu etmediğimi, böyle davrananların bayağı bir iş yaptıklarını söylüyorum sadece. İzin verirseniz, şu oda betimlemesini benzerleriyle birlikte bir yana BIRAKAYIM.

---

<sup>73</sup> Dostoyevski, Suç ve Ceza

Sonunda ruhbilime geldik işte. Bu konuda şaka etmekten alikoymayabilirim kendimi.

Yazar bir karakter ele alıyor, onu ortaya çıkardıktan sonra yeryüzünde dolaştırıyor. Başına ne gelirse gelsin, tepkileri önceden pek güzel bir şekilde görülmüş olan bu kahraman, kendi üzerine yapılan hesapları bozar gibi davrandığı halde bu hesabın dışına hiçbir zaman çıkmıyor. Hayatın cilveleri onu oyuncak haline getiriyormuş gibi görünebilir ama o, her zaman, OLUŞMUŞ insan tipine dayanır. İnsanoğlu, kim olursa olsun, benim için bayağı bir rakip olduğundan bu yalınkat satranç oyunu ilgimi çekmiyor. Dayanamadığım şeylerden biri de, kazanmak ya da kaybetmek söz konusu olmadığı halde, şu ya da bu oyun üzerinde kakavanca tartışmalara girişilmesi. Bu iş zahmetine değmiyorsa; nesnel akıl, kendisinden yardım isteyene kötülük ediyorsa, bu kategorileri niçin bir yana atmıyoruz? “Çeşitlilik öyle geniştir ki, bütün ses tonları, bütün yürüyüşler, öksürmeler, sümürmeler, hapşirmalar...”(Pascal). Bir salkımda birbirinin aynı iki üzüm yoksa, bu üzümü ötekiyle bütün ötekilerle tanımlamamı, onu yenebilecek hale getirmemi niçin istiyorsunuz? Bilinmeyeni bilinene ve sınıflandırılabilene indirgeme hastalığı bütün düşünceleri sarmış. Çözümleme isteği duygulardan baskın çıkıyor(Barres,Proust). Bunun sonucu olarak, inandırma güçlerini acayipliklerden alan, yarım yamalak tanımlanmış, soyut sözlere başvurarak okuru kandırmaya çalışan upuzun yazılar ortaya çıkmıştır. Bugüne değin, felsefenin üzerinde durduğu genel fikirler daha geniş bir alana doğru kesin akınlar gerçekleştirmiş olsalardı, bu en önce beni sevindirirdi. Ama laf ebeliğinden başka bir şey yapıldığı yok. Bugüne değin, düşünce yatkinliğinin ve başka seçkinliklerin, kendini bulmaya çalışan düşünceyi gözden kaybettirmek konusunda yarış ettiklerini; başarı elde etmeye çalışmadıklarını görüyoruz. Her edimin, hiç olmazsa onu yapabilen için, bir haklı çıkmayı kendinde taşıdığını ve en hafif açıklayış ve aydınlatışın bile edimin parlamışını söndüreceğini sanıyorum. Hatta açıklayış yüzünden bu edim daha ortaya çıkmadan kaybolabilir. Seçkin hale getirilmesi onun zararındır. Stendhal’in kahramanları, yazarın değerlendirilişlerinin tutsağıdır. Aşağı yukarı başarı bu değerlendirmeler kahramanların yüceliğine hiçbirşey katmaz. Bizim onları asıl bulduğumuz yer, Stendhal’in kaybettiği yerdir.



Mantığın egemenliğinden kurtulamadık daha. Sözü buraya getirmek istiyordum. Ama günümüzde mantık yöntemleri ikinci derecede önemli sorunlardan gayrisına uygulanmıyor artık. Moda olarak sürüp giden salt akılcılık, deneyimize sıkı sıkıya bağlı olaylardan başkasını ele almaya izin vermiyor. Öte yandan mantığın amaçlarını gözden kaçırıyoruz. Deneyin kendisine sınırlar çizdiğini hepimiz biliyoruz. Deney bir kafesin içinde dönüp duruyor. Onu kafesten çıkarmak gittikçe güçleşiyor. Deney bile dolaysız yararlılığı gözetiyor; ona dayanıyor. Sağduyu onun bekçiliğini yapıyor. Uygarlık ve ilerleme uğruna, kuruntu ve batıl inanç denebilecek ne varsa, haklı ya da haksız, hepsi zihinden dışarı atıldı. Kullanışa uygun olmayan her araştırma biçimi aforoz edildi. Görünüşe bakılacak olursa düşünsel dünyanın en önemli parçalarından biri son yıllarda rastgele aydınlığa çıkarıldı. Kimsenin ilgileniyormuş gibi görünmediği bu parça bence çok önemlidir. Buluşları için Freud'a teşekkür etmeliyiz. Bu buluşlara bağlanan bir düşünce akımı belirmeye başladı. İnsansal araştırmacı, bu akımın yararına, araştırmalarını gittikçe ilerletebilir. Yalnız kıpkısa gerçekleri göz önünde tutmak zorunda değildir artık. İmgelem haklarını yeniden ele geçirmek üzeredir belki. Ruhumuzun derinliklerinde, yüzündeki güçleri artıracak ya da onlarla başarılı bir şekilde savaşacak güçler varsa, bu güçleri önce yakalamamız, sonra da gerekirse aklımızın denetine sokmamız çok yararlı olur. Çözümleyicilerin kendileri de kazançlı çıkarlar bundan. Ama bu işin yürütülmesini sağlayacak araçlardan bir tekinin bile deney öncesi belirlenmemiş olduğunu unutmamalıyız.

Freud düşlerle ilgilenmekle yerinde bir iş yapıyordu. Gerçekten, düş gibi önemli bir ruhsal olayın dikkati bu kadar az çekmiş olması insanı şaşırtır. Katkısız düşü bile ele alsak, süre bakımından, uyanıklıktan aşağı kalmadığını görürüz. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde, bellek onları parçalara ayırır. Bu yüzden, kesik ve tek bir düş olmadığını, düşler olduğunu sanırız.

Bana kalırsa, uyanıklık bir çeşit alıkoymadır. Düş, uyanıklığı baskı ve etkisi altında tutar.

Düş kuranın düşüncesi doygunluğa erişir. Şöyle olabilir böyle olabilir demez, daha doğrusu, olanaklar dünyasının acısını çekmez. İsteddiği kadar sevebilir, istediği kadar yükseklere uçar, istediği kadar öldürür.

Yöntemli bir incelemeye sokulunca, düşü bütün olarak kavrayabileceğiz. Görünüş bakımından birbirine bunca aykırı olan iki durumun (düş ve uyanıklık) bir çeşit salt gerçeklik, yani GERÇEKÜSTÜ içinde eriyip kaynaşacağına inanıyorum. Ele geçirmek istediğim bu salt gerçekliktir.

Kimi insan masalsıya karşı gelir, ondan tiksindir. Oysa masalsı her zaman güzeldir. Hatta masalsıdan başkası güzel değildir. Roman ve öykü alanında ancak masalsı başarıya götürür. Lewis'in Keşiş'i bunun en sağlam kanıtıdır.

Kişi hem ister, hem elde eder. Başka bir deyişle, kendi kendisinin malı olması, yani gittikçe korkunçlaşan isteklerini kargaşalık içinde tutması onun elindedir. Şiir insanoğluna bunu öğretir. Çekmek zorunda olduğumuz zavallılıklardan bizi kurtaran şiidir.

Ama şiiirde söz konusu olan, imgelem'e erişmek ve orada kalabilmektir. Bunu kolay bir iş olmadığını biliyorum. Çalışmalarımı buna yöneltmişim.<sup>74</sup>

Pierre Reverdy şöyle yazıyordu:

“İmge zihnin katkısız bir yaratışıdır.”

“İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok duyarlı iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar.”

“Yaklaştırılan gerçekler birbirlerinden ne kadar uzak ve yerindeyseler imge o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliğe ve heyecansal gücü o kadar artar.”

---

<sup>74</sup> Parça özet geçilmiştir.

Konuya yabancı olanlara birer bilmece gibi gelen bu sözler bana her şeyi açıklıyordu. Üzerlerinde uzun uzun düşündüm. Ama imgeyi bir türlü ele geçiremiyordum. Reverdy'in deney sonrası estetiği, etkileri nedenlerle karıştırmama yol açıyordu. Kendi görüşümü bir yana bırakmam o çağlara rastlar.

Bir akşam, uykuya dalmadan önce, hiçbir sesin fısıldamadığı, ama bir tek kelimesini değiştirmeyeceğim kadar apaçık bir şekilde söylenen garip bir cümle duydum. Bu cümle, bilincimin tanıklığına bakılırsa, o sırada içinde bulunduğum olaylardan tek bir iz bile taşıyordu. Ayak direyip duruyordu sanki. "Cama çarpıp duruyordu." diyebilirim. Not edip geçmek istedim. Ama örgensel bir özelliği olduğunu görünce durdum. Gerçektende bu cümle beni şaşırtıyordu. Yazık ki bugün hatırlamıyorum. "Pencereyle ikiye bölünmüş bir adam var." gibi bir cümleydi bu. Ama besbelli bir anlam taşıyordu. Çünkü gövdesi, eksenine dikey bir pencereyle tam ortasından ikiye bölünmüş birisinin belli belirsiz görüntüsü cümleye eşlik ediyordu. Besbelli ki pencereden eğilmiş bir adamın uzay için dikelmesinden başka bir şey değildir bu. Ama bu pencerenin de adamla birlikte hareket etmesi az rastlanır bir imgeyle uğraşmakta olduğuma kanıttı. Bu imgeyi de şiirsel kuruşta kullandığım malzemeye katmakta gecikmedim. Bu cümleye dikkat ederken, başka cümleler art arda ortaya çıktılar. Şaşırtıyorlardı beni. Onlar yüzünden ipe sapa gelmezlik ve nedensizlik duygusu içimi öyle kapladı; öyle ki; o güne değin benliğim üzerinde kurduğum egemenlik gözüme bomboş göründü. İçimde uzayakoyan bitimsiz kavgayı sona erdirmekten başka bir şey düşünemez oldum.

O sırada Freud'la uğraşıp duruyordum. Savaş sonrasında, Freud'un araştırma yöntemlerini hastalar üzerinde uygulamak fırsatını da bulmuştum. Onlardan elde edilmek istenen şeyi, kendimden elde etmeye, yani tek başıma, elden geldiği kadar çabuk konuşmaya karar verdim. Öznenin eleştirici yargılarının konuşmayı etkilememesi, böylece gizlemeye yol açmaması ve konuşmanın elden geldiğince bir "konuşulmuş düşünce" niteliği taşıması gerekiyordu. Düşüncenin hızının, konuşmanın hızından daha fazla olmadığını düşünüyordum. Kesilmiş adamla ilişkin cümlenin beliriş biçimi bunu açıkça gösteriyordu. Bu düşünceden dönmüş değilim. Düşüncenin hızı dile meydan okumaz ille de! Yazma hızına bile meydan okuyamaz.

Böylece, eriştiğim ilk sonuçları kendisine açıkladığım Philippe Soupault ile birlikte yazıp çizmeye koyulduk. Bu karalamalardan doğacak “edebiyata” özgüye değer bir küçümsemeyle bakıyorduk. Birinci günün sonunda bu araçla elde ettiğimiz elli sayfa yazıyı okuyor, sonuçları karşılaştırmaya başlıyorduk. Soupault’nunkiler ve benimkiler toptan ele alınınca benzerlik gösteriyorlardı. İkimizinkinde de aynı çeşitten eksiklikler, aynı kötü kuruluş görülüyordu. Ama yer yer, olağanüstü bir imgelem coşkunuğu, yığın yığın heyecan, uzun zamandan beri tekini bile kuramadığımız nitelikte bir sürü imge, özel bir resimsilik ve iğneleyici bir şaklabanlığı dile getiren önermeler vardı.

Aramızdaki tek ayırım, mizacımızın ayırımından geliyor diye düşünmüştüm. Hafif bir eleştiri yapmama izin verilirse, ayırımın bir başka nedeni de, Soupault’nun sayfaların başına, şaşırtmak amacıyla başlık yerini tutan bir-iki kelime yazmak yanılığısına düşmesinde bulduğumu söyleyebilirim. Öte yandan, bana yersiz gibi görünen parçalar üzerinde düzeltme ve değiştirme yapmamıza bütün güzüyle karşı koymaktan geri kalmadığını söyleyerek Soupault’ya hakkını vermeliyim. Böyle yapmakla çok doğru davranmış oluyordu. Ortaya koyduğumuz çeşitli öğeleri gerektiği gibi değerlendirmemiz gerçekten çok güçlü. Bunların ilk okuyuşta değerlendirilemeyeceğini bile söyleyebiliriz. Dış görünüş bakımından, yazı yazmakta olana, bu öğeler, “başka birine yabancı geldiği kadar yabancıdırlar.” Yazı yazan elinde olmadan çekinir onlardan. Şiirsel konuşacak olursak, bu öğelerin, her şeyden önce, koyu bir “dolaysız saçmalığa” dayandıklarını söyleyebiliriz. Bu saçmalığın özelliği, yakından bakıldıkça, yeryüzünde kabul edilebilecek ve “meşru” ne varsa ona yerini vermesi, daha doğrusu, ötekilerden daha az nesnel olmayan belli bir takım özellik ve olguları açığa vurmasıdır.

Bu çeşit bir çalışmaya boyun eğmiş, ama sıradan edebiyat araçlarını bu çalışmaya kurban etmemiş olduğunu sandığımız Guillaume Apollinaire o sırada ölmüştü. Ona duyduğumuz saygıyı belirtmek için Soupault ile birlikte, elimizde bulunan ve arkadaşlarımızı yararlandırmakta geciktiğimiz yeni ve katıksız anlatım aracına GERÇEKÜSTÜCÜLÜK adını verdik. Artık bu kelimedenden dönmenin gereksiz olduğuna ve bizim verdiğimiz anlamın Apollinaire’in verdiği anlamı

yenilgiye uğrattığına inanıyorum. Gerard de Nerval'in (Filles de feu) Ateş Kızları'nın adamasında kullandığı DOĞAÜSTÜCÜLÜK'ü alıp kullansaydık daha doğru davranmış olurduk. Nerval, bizim ileri sürdüğümüz anlayışa yetkin bir biçimde varmış gibiydi. Oysa Apollinaire gerçeküstücülüğün yetkinliğe ulaşmamış kalıbını yakalayabilmişti ancak. Bundan, ilgimizi çekecek kuramsal genel bir açıklama da çıkaramamıştı.

...

Gerçeküstücülük kelimesini bizim verdiğimiz özel anlamda kullanmaya hakkımız olmadığını söylemek kötü niyetlilikten başka bir şey değildir. Çünkü, bu kelimenin bizden önce tutulmamış olduğu apaçıktır. Öyleyse bu kelimenin tanımlamasını yapayım, olsun bitsin: Gerçeküstücülük 'İsim': Sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm (Automatisme psychique pur). Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması.

Ansik. 'Fels': Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkar gözetmez oyunuyla düşün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerinin üstün bir gerçekliği olduğuna inanmaktır. Gerçeküstücülük, bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden yıkmaya ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almaya yönelir. SALTİK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ kabul edenler şunlardır. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carivve, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac.

İnananlar yalnız bunlar demekten kaçınmazdım. Ama üzerinde iyice bilgi edinemediğim Isidore Ducasse'ın ilginç hayatı vardı; bu yüzden yanılmaktan korkuyorum. Verdiklerine şöyle bir göz atacak olsak bir yığın şairin gerçeküstü sayılabileceğini görürüz. Önce Dante, sonra formunda olduğu zaman Shakespeare. İnancın kötüye kullanılması sonunda, deha diye adlandırılmalı olan şeyin temelini bulmak için giriştiğim çeşitli çabaların sonunda bu yetinin gerçeküstücülükten gayri bir süreç olmadığını gördüm.

Young'ın Geceler'i baştan başa gerçeküstüdür. Yazık ki bir papaz konuşuyor. Kötü bir papaz ama ne de olsa papaz.

Swift kötülükte gerçeküstüdür.

Sade sadizmde gerçeküstüdür.

Chateaubriand egzotizmde gerçeküstüdür.

Hugo kakavanlaşmadığı zaman gerçeküstüdür.

Desbordes-Valmore aşkta gerçeküstüdür.

Bertrand geçmişte gerçeküstüdür.

Rabbe ölümden gerçeküstüdür.

Poe serüvende gerçeküstüdür.

Baudelaire ahlakta gerçeküstüdür.

Rimbaud hayatı, yaşayışında ve başka yerde gerçeküstüdür.

Jarry absentte gerçeküstüdür.

Mallarmé içini dökmekte gerçeküstüdür.

Saint-Pol-Roux sembolde gerçeküstüdür.

Fargue havasına girince gerçeküstüdür.

Vache bende gerçeküstüdür.

Reverdy kendi evinde gerçeküstüdür.

St.J.Perse uzaktan uzağa gerçeküstüdür.

Roussel öyküde gerçeküstüdür.

Vb.

Ara sıra gerçeküstüçülükten saptıklarını söylemeliyim. Her birinde, körü körüne edindikleri ve çocukça bağlandıkları düşünüler bulup ortaya çıkarmışlardır. Çünkü ölümün arifesinde ve fırtınaların üstünden doğru yolu bildiren sesi, yani 'gerçeküstücü sesi' duymamışlardı. Çünkü o şaşkıncu ezginin çalınışına katılmakla yetinmiyorlardı. Burnu Kaf dağında çalgıydı onlar. Bu yüzden, çoğu kere, uyumlu bir ses vermemişlerdir.

Ayıklama denilen işe yanaşmayan, eserlerimizde bunca yankının yalnız alıcısı olarak beliren ve ortaya koyduklarımıza kapılmayan biz alçakgönüllü saptama

aletleri belki daha yüce bir işe yararlı oluyoruz. Bize ‘yetenekli’ diyenlere bu kelimeyi namuslu davranarak geri veriyoruz. Bana şu platin metrenin, şu aynanın, şu kapının ve gökyüzünün yeteneğinden söz açın isterseniz...

Bizde yetenek diye bir şey yok...

...

Bir gerçeküstücü yazı ortaya koyabilmek için kalem-kağıt getirtip düşüncenizin kendi üstüne kapanmasına en elverişli yerde oturun. Elinizden geldiği kadar edilgen ve alıcı bir duruma geçin. Dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarının bütün yeteneklerini bir yana koyun. Edebiyatın her şeye erişen en kasvetli yollardan biri olduğunu unutmayın. Önceden bir konu düşünmeksizin duraksamayacak ve yazdıklarınızı okuma eğilimine kapılmayacak gibi hızla yazın.

Bu incelemeye konu edindiğim şiirsel gerçeküstücülük, bugüne değin, konuşanları kibar davranmak zorunluluğundan kurtarıp, diyalogu salt doğruluğu içinde ortaya koymaya çalışmıştır. Konuşanlardan her biri, yapayalnız konuşuyormuş gibi davranır; bundan; tikel bir diyalektik tat çıkarmaya ve karşısındakini etkilemeye çalışmaz. Söylenenler en önemsiz bir savı bile geliştirmezler. (Oysa günlük konuşmada ille de bir sav geliştirilir.) Elden geldiğince işe yaramaz sözlerdir bunlar. Bu sözlere verilen cevaba gelince, cevap konuşmuş olanın onurunu hiç göz önünde tutmamalıdır. Kelimeler ve imgeler, sözleri dinleyen için birer trampelen gibidir. İlk katkısız gerçeküstü eser olan Manyetik Alanlar’da “Engeller” adı altında toplanan sayfalar bu biçimde ortaya çıkıyor. Bu sayfalarda, Soupault ve ben sözü geçen taraf tutmaz konuşucular olarak görünüyoruz.

Kendini gerçeküstücülüğe verenler, akıllarına esince bir yana koyamazlar onu. Gerçeküstücülüğün insan düşüncesini, uyuşturucu maddeler gibi etkilediğini söyleyebiliriz. Bu maddeler gibi belli bir gereksinmenin doğmasına yol açar, kişiyi korkunç başkaldırmalar sürükler.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Parça özet geçilmiştir.

(...)

Gerçeküstücülüğün ortaya koyduğu imgeler de afyonun yarattığı imgeler gibidir. Kişinin istemine boyun eğmezler. Kendiliklerinden, zorbaca ortaya çıkarlar. Bu imgelerden istediğiniz zaman kurtulamazsınız. Çünkü istem yetiler üzerindeki egemenliğini yitirmiştir (Baudelaire). İmgelerin istendiğinde ortaya çıkarılması diye bir şey var mıdır acaba? Benim yaptığım gibi, Reverdy'nin tanımlamasına bağlı kalması bile, “birbirinden uzak iki gerçek” dediği şeyleri bilerek ve isteyerek yaklaştırmak olanaksız görünmektedir. Bu yaklaşma olur ya da olmaz, hepsi bu. Bana sorarsanız, Reverdy'de bulunan şu çeşit imgelerin,

Derede bir türkü var akıyor

ya da,

Gün bir beyaz örtü gibi katlandı

ya da,

Acun bir çantaya girer

daha önceden düşünülüp hazırlandığı söylenemez. Buradaki iki gerçeği “zihnin kavradığını” söylemek yanlışır bence. Başlamak için, zihin bilinçli olarak hiçbir şey kavramamıştır. Ortaya çıkan özel ışık, yani “imgenin ışığı” iki terimin birbirine rastlantısal olarak yaklaşmasından doğar. Bu ışığa karşı sınırsız bir duyarlılığımız vardır. İmgenin değeri elde edilen kıvılcımın güzelliğine bağlıdır. Öyleyse iki iletkenin gizilgüçleri arasındaki ayrıma bağlı olarak değişir. Bu ayrım, benzetmede olduğu gibi çok ufaksa, kıvılcım ortaya çıkmaz. Bana kalırsa, birbirinden bunca uzak iki gerçeği yaklaştırmak insanın elinden gelmez. Bizim bildiğimiz çağrışım kuralları bunu engeller. Ya da benim Reverdy'nin yanlış bulduğu “elliptique” bir sanata geri dönmek gerekir. Öyleyse, imgenin iki terimin kıvılcım üretmek “amacı güdülerek”



düşünce yoluyla birbirinden çıkarılmamış olduğunu söylemek zorundayız. Bu terimler gerçeküstücülük dediğim çabanın eşzamanlı ürünleridir. Bu çaba sırasında akıl, ışıklı olayı görmek ve beğenmekten başka bir iş yapmaz.

İnce gazlar içerlerinde çakan kıvılcımı nasıl sürdürüp uzatırlarsa, herkesin kullanmasını istediğim mekanik yazının yarattığı havanın da, güzel imgelerin türetilmesine öyle yararı dokunur. Bu başdöndürücü koşuda, imgelerin, düşüncenin biricik yönelticileri olduklarını söyleyebiliriz. Zihin bu imgelerin üstün bir gerçekliği olduğuna yavaş yavaş inanır.

...

Gerçeküstücü imgelerin sayısız çeşitleri vardır. Bunları sınıflandırmaya kalkacak değilim şimdilik. Tikel benzerliklerini göz önünde tutarak sınıflandırma yapmak bizi uzaklara götürür. Onların ortak yanını ele almak istiyorum. Bence bu imgelerin en güçlüsü en “keyfi” olanıdır. Açıkça söylemeliyim. Günlük konuşmaya çevrilmesinde en fazla güçlük çekilenler en güçlü imgelerdir. Bunlar, dış görünüş bakımından sınırsız bir çelişmeyi içlerinde saklayan, terimlerinden biri şaşırtıcı biçimde gözden kaybettirilmiş olan, göz kamaştırdıktan sonra kendini yavaş yavaş açar gibi görünen (birden kapanıveren), BİÇİME dayanan önemsiz bir haklı çıkmayı içinde taşıyan, sanrıları andıran, soyuta yadırgatmadan somutun maskesini takan (ya da bunun tersini yapan), belli fizik nitelikleri yadsıyan, insanı katıla katıla güldüren imgeler olabilir. Şimdi bu sıraya uyarak örnekler verelim.

“Şampanya yakutları” (Lautremont)

“Organizmaların özünlediği moleküllerin niceliği ile irileşme eğilimleri arasında uyum bulunmayan yetişkinlerde görülen göğüs gelişiminin durması yasası kadar güzel.” (Lautremont)

“Bir kilise, bir çan pırıl pırıl dikeliyordu” (Philippe Soupault)

“Rose Selavy’nin uykusunda vardı bir cüce  
Çıkar kuyudan ekmeğini yedi her gece.” (Robert Desnos)

“Köprüünün üstünde kedi başlı bir çiğ sallanıp duruyordu” (Andre Breton)

“Önceden sezinlediğim gökyüzümde, biraz solda (bir öldürü ve kan buharından başka bir şey olmadığı belliydi) özgürlüğün fırtınalarının net parlaklığını görüyordum” (Louis Aragon)

“Tutuşmuş ormanda  
Aslanlar buz gibiydi.” (Roger Vitrac)

“Bir kadının çoraplarının rengi, gözlerinin rengini ille de tutmaz. Adını bildirmemiz gerekmeyen bir filozof, bu yüzden şunları söylemişti. İlerlemeden tiksinişte, kafadan bacaklılar dört ayaklılardan daha haklıdır.” (Max Morise)

Bunların zihnin çeşitli gereksinmelerine cevap verecek bir yan olduğunu kabullenmek zorundayız. Bütün bu imgeler, düşüncenin genel olarak duyduğu hanım hanımcık tatlardan gayrısını da alacak kadar olgunlaşmış olduğunu gösteriyor.

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Yusuf Bulut

Doğum Yeri ve Yılı : 06.06.1970

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim :

Yüksek Lisans : 2005-2008, DEÜ, GSE, Fotoğraf Anasanat Dalı

Lisans : 1988-2004, DEÜ, İİBF, Ekonometri Bl.

Lise : 1981-1988, Edirne Anadolu Lisesi

İş Tecrübesi: 1998-2000, Akbank AŞ, Güzelyalı ve Halitziya şubeleri

Üye Olunan Dernekler : 2000-2006, Zirve Dağcılık Doğa Sporları Kulübü

2003- , İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği