



T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

GERÇEKÜSTÜ DÖNEM SANATÇILARININ YAPITLARI
ÜZERİNDEN DİJİTAL FOTOĞRAF, MANİPÜLASYON VE GRAFİK
TASARIM UYGULAMALARIYLA SÜRREALİZMİN
YORUMLANMASI

SANATTA YETERLİK
Yeşim KORKMAZ
145602126

Danışman: Dr. Öğr. Gör. Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

İstanbul, 2018



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

**GERÇEKÜSTÜ DÖNEM SANATÇILARININ
YAPITLARI ÜZERİNDEN DİJİTAL FOTOĞRAF,
MANİPÜLASYON VE GRAFİK TASARIM
UYGULAMALARIYLA SÜRREALİZMİN
YORUMLANMASI**

Sanatta Yeterlik

Yeşim KORKMAZ



Algın ve Ferudun'a

KABUL VE ONAY

Yeşim Korkmaz tarafından hazırlanan “Gerçeküstü Dönem Sanatçılarının Yapıtları Üzerinden Dijital Fotoğraf, Manipülasyon Ve Grafik Tasarım Uygulamalarıyla Sürrealizmin Yorumlanması” başlıklı bu çalışma, 29.08.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora / Sanatta Yeterlik olarak kabul edilmiştir.

Başkan : [Dr. Öğr. Gör. Ahmet Süreyya Koçtürk] (Danışman)

Üye : [Prof. Selahattin Ganiz]

Üye : [Doç. Dr. Okan Ormanlı]

Üye : [Dr. Öğr. Gör. Dide Akdağ Satır]

Üye : [Dr. Öğr. Gör. Nilüfer Yeşilyurt]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

[İmza] [Unvanı, Adı ve SOYADI] Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge ve şekillerin kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki 16 hükümlere tabidir.

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Gerçeküstü Döner Sanatçılarının Yapıtları Üzerinden Dijital Fotoğraf, Manipölasyon Ve Grafik Tasarım Uygulamalarıyla Sürrealizmin Yorumlanması” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

2018

Yeşim KORKMAZ

ONAY

Tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

2018

Yeşim KORKMAZ

ÖZET

GERÇEKÜSTÜ DÖNEM SANATÇILARININ YAPITLARI ÜZERİNDEN DİJİTAL FOTOĞRAF, MANİPÜLASYON VE GRAFİK TASARIM UYGULAMALARIYLA GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN YORUMLANMASI

Yeşim KORKMAZ

Sanatta Yeterlik Tezi, Grafik Tasarım Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Gör. Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

Eylül, 2018 - 145 sayfa

Gerçeküstücülük, on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde, Dadacılık'tan, Puslu Hareket'ten ve Freud'dan etkilenecek Fransa'da ortaya çıkmış ve İkinci Dünya Savaşı sırasında, temsilcilerinin bir kısmının ABD'ye kaçmasıyla birlikte, tüm dünyaya yayılmış bir sanat akımıdır. Aklın ve geleneklerin yadsınmasına dayanan bu hareket, sanat yapıtlarının yaratımı sürecinde, bilincin paranteze alınmasını önermekte ve sanatçının bilinçdışının bütünüyle serbest bırakmasını öğütlemektedir. Bilinçdışının yön göstericiliğinde, düşlere ve olağanüstülüklerle kapı açan gerçeküstücülük, gerçekliğin, nesnel gerçekliğin daha ötesinde bir yerde, “gerçeküstücülükte” bulunduğunu savlar ve “gerçek” gerçekliğin, “gerçeküstücülük” olduğunu ileri sürer. Aklın tamamını kavrayamadığı gerçekliğin, artık gerçeküstücülük aracılığıyla ulaşılabilir olduğunu savunur.

Bu çalışmamda, öncelikle gerçeküstücülüğü ortaya çıkaran entelektüel birikimi ve kaynakları ele aldım, ardından gerçeküstücülüğün kuramsal ve tarihsel aşamalarını incelemeye çalıştım. Daha sonra gerçeküstücü resmin özelliklerini tartışmaya açtım ve bunu takiben resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi analiz etmeye çalıştım. Son olarak, gerçeküstücülüğün en tanınmış sanatçılarından olan Dali, Magritte, Man Ray ve Picabia'ya odaklanarak, bu sanatçıların gerçeküstücülük çerçevesindeki katkılarını araştırdım ve bu dört sanatçının çeşitli yapıtlarını hem eleştirel biçimde inceledim, hem de onları fotoğraf, manipülasyon ve grafik tasarım uygulamalarıyla yeniden yorumlamayı denedim.

Anahtar Kelimeler: *Gerçeküstücülük, Grafik Tasarım, Dali, Magritte, Man Ray, Picabia*

ABSTRACT

INTERPRETATION OF SURREALISM BY DIGITAL PHOTOGRAPHY, MANIPULATION AND GRAPHIC DESIGN APPLICATIONS OVER THE SURREALIST PERIOD ARTISTS ART WORKS

Yeşim KORKMAZ

Doctorate Thesis, Department of Graphic Design

Supervisor: Dr. Öğr. Gör. Ahmet Süreyya KOÇTÜRK

September, 2018 - 145 pages

Surrealism is an art movement that emerged in France in the first quarter of the nineteenth century, influenced by Dadaism, the Fuzzy Act and Freud, and spread throughout the world, along with the escape of some of its representatives to the United States during World War II. This movement, based on the denegation of minds and traditions, recommends to keep the consciousness in the background and advises the completely release of unconsciousness of the artist is in the process of creation of works of art. Surrealism, leads dreams and miraculousness in the light of unconsciousness, professes the reality in a place further than objective reality, in “surrealism” and asserts the real “reality” is “surrealism”. Reality that can not comprehend the whole of the mind, is now accessible through surrealism.

In my this study, I approached the intellectual experience and references that reveal surrealism, then I tried to examine hypothetic and historic stages of surrealism. Then, I opened surrealism up for discussion and following this, I tried to analyze relation between painting and photograph. As a final, with focusing on Dali, Magritte, Man Ray and Picabia, the most well-known artists of surrealism, I searched the contributions of these artists in framework of surrealism and I critically examined the various works of these artists and tried to reinterpret the works with photograph, manipulation and graphic design applications.

Key Words: *Surrealism, Graphic Design, Dali, Magritte, Man Ray, Picabia*

ÖNSÖZ

Bu çalışma ile, öncelikle gerçeküstücülüğün tanımının, temellerinin, özelliklerinin, resim ve fotoğraf ile ilişkisinin kuramsal aşamalarını inceledim. Daha sonra gerçeküstücülüğün dört önemli sanatçısı olan Dali, Magritte, Man Ray ve Picabia'nın yaşamlarını ve çeşitli yapıtlarını inceledim. Daha sonra çekmiş olduğum bir çok dijital fotoğraf görsellerinden ve Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Light Room programlarından faydalanarak incelemiş olduğum sanatçıların yapıtlarını yorumlamayı denedim. En son olarak, edindiğim bilgiler doğrultusunda gerçeküstücülüğü yorumladığım on beş adet manipülasyon tasarladım.

Bu çalışmada, yoğun akademik çalışmalarını arasında zamanını ayırarak bana yol gösteren ve yardımcı olan tez danışmanım Dr. Öğr. Gör. Ahmet Süreyya KOÇTÜRK'e ilgi ve desteğinden ötürü teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Selahattin GANİZ'e ve Dr. Öğr. Gör. Dide Akdağ SATIR'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca çalışmam boyunca bana destek olan Başar KORKMAZ'a yardımlarından ötürü sonsuz teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2018

Yeşim KORKMAZ

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1.1.1. Raul Hausmann, Dada Cino.....	13
Şekil 1.3.1. Sigmund Freud.....	16
Şekil 2.2.1.1. André Breton, Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu'nu (Manifestes du surréalisme).....	20
Şekil 2.2.3. 1. Un Cadavre.....	24
Şekil 2.2.4.1. Andre Breton , VVV Dergisi Kapağı.....	26
Şekil 3.1.1. Edmund Husserl.....	31
Şekil 3.2.5.1. Le cadavre exquis, André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba.....	36
Şekil 4.1.1. Camera Obscura.....	40
Şekil 4.3.1. Raoul Hausmann, The Art Critic 1919–20 Tate	45
Şekil 5.1. Dali.....	49
Şekil 5.1.1. Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus”	56
Şekil 5.1.2. Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus” (Manipülasyon).....	57
Şekil 5.1.3. Galatea of the Spheres.....	59
Şekil 5.1.4. Galatea of the Spheres (Manipülasyon).....	60
Şekil 5.1.5. Meditati Verose.....	62
Şekil 5.1.6. Meditati Verose (Manipülasyon).....	63
Şekil 5.1.7. Giuliano di Medici.....	65
Şekil 5.1.8. Giuliano di Medici (Manipülasyon).....	66
Şekil 5.1.9. Eye of Surrealist Time.....	68
Şekil 5.1.10. Eye of Surrealist Time (Manipülasyon).....	69
Şekil 5.1.11. The Followers of Simon.....	71
Şekil 5.1.12. The Followers of Simon (Manipülasyon).....	72
Şekil 5.2. Magritte.....	74
Şekil 5.2.1. La Grande Famille.....	82
Şekil 5.2.2. La grande famille (Manipülasyon).....	83
Şekil 5.2.3. Lémbellie.....	85
Şekil 5.2.4. Lémbellie (Manipülasyon).....	86
Şekil 5.2.5. Le séducteur.....	88
Şekil 5.2.6. Le séducteur (Manipülasyon).....	89

Şekil 5.2.7. Jupiter in Virgo.....	91
Şekil 5.2.8. Jupiter in Virgo (Manipülasyon).....	92
Şekil 5.2.9. L'heureux donateur.....	93
Şekil 5.2.10. L'heureux donateur (Manipülasyon).....	94
Şekil 5.3. Man Ray.....	95
Şekil 5.3.1. Dora Maar.....	100
Şekil 5.3.2. Dora Maar (Manipülasyon).....	101
Şekil 5.3.3. A l'Heure de l'observatoire: Les amoureux.....	103
Şekil 5.3.4. A l'Heure de l'observatoire: Les amoureux (Manipülasyon).....	104
Şekil 5.3.5. Knight's Tour.....	106
Şekil 5.3.6. Knight's Tour (Manipülasyon).....	107
Şekil 5.4. Picabia.....	109
Şekil 5.4.1. Dame.....	112
Şekil 5.4.2. Dame (Manipülasyon).....	113
Şekil 5.4.3. Machine Tournez Vite.....	114
Şekil 5.4.4. Machine Tournez Vite (Manipülasyon).....	115
Şekil 5.4.5. Balance.....	117
Şekil 5.4.6. Balance (Manipülasyon).....	118
Şekil 5.4.7. Balance II (Manipülasyon).....	120
Şekil 6.1. İsimsiz.....	122
Şekil 6.1.1. Sığınış	123
Şekil 6.1.2. Göz.....	124
Şekil 6.1.3. Astronot.....	125
Şekil 6.1.4. Satranç Tahtası.....	126
Şekil 6.1.5. Kayıp.....	127
Şekil 6.1.6. Çocukluk.....	128
Şekil 6.1.7. Günah.....	129
Şekil 6.1.8. Yerçekimi.....	130
Şekil 6.1.9. Alışveriş.....	131
Şekil 6.1.10. Dilek.....	132
Şekil 6.1.11. Hariç.....	133
Şekil 6.1.12. Yerebatan Sarnıcı.....	134
Şekil 6.1.13. Sürrealist Tipografi I.....	135
Şekil 6.1.14. Sürrealist Tipografi II.....	136

**GERÇEKÜSTÜ DÖNEM SANATÇILARININ YAPITLARI ÜZERİNDEN DİJİTAL
FOTOĞRAF, MANİPÜLASYON VE GRAFİK TASARIM UYGULAMALARIYLA
GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN YORUMLANMASI**

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi

1. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN TEMELLERİ

GİRİŞ.....	11
Gerçeküstücülüğün Temelleri.....	12
1.1. DADACI ÖNCÜLER.....	12
1.1.1. Raul Hausmann, Dada Cino.....	13
1.2. Mouvement Flou (Puslu Hareket).....	14
1.3. Freudcu Temeller.....	15
1.3.1. Sigmond Freud.....	16

2. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Gerçeküstücülük.....	17
2.1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN TANIMI.....	17
2.2. ÖRGÜTLÜ BİR HAREKET OLARAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜK.....	20
2.2.1. Kuruluş.....	20
2.2.1.1. Andre Breton, Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu.....	20
2.2.2. Komünist Dönem.....	21
2.2.3. Yayılma.....	22
2.2.3. 1. Un Cadavre.....	24
2.2.4. İkinci Dünya Savaşı ile Birlikte Hareketin Bölünmesi.....	25
2.2.4.1. Andre Breton , VVV Dergisi Kapağı.....	26
2.2.5. Örgütlü Hareketin Sonu.....	27

3. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN ÖZELLİKLERİ

Gerçeküstücü Resmin Özellikleri.....	28
3.1. GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN FELSEFESİ.....	31
3.1.1. Edmund Husserl.....	31
3.2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN YÖNTEMİ	32
3.2.1. <i>Humour</i>	33
3.2.2. <i>Olağanüstü</i>	33
3.2.3. <i>Düş</i>	34
3.2.4. <i>Çılgınlık</i>	34
3.2.5. <i>Le cadavre exquis</i>	35
3.2.5.1. Le Cadavre Exquis, André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba..	36
3.2.6. <i>Otomatik Yazı</i>	37
3.3. GERÇEKÜSTÜCÜ RESİMDE BİLİNÇALTI, ABSÜRD VE DÜŞ.....	37
3.4. GERÇEKÜSTÜCÜ RESİMDE DOĞRUCU (VERİSTİC) VE SOYUT (ABSTRACT) YAKLAŞIMLAR	
.....	39

4. BÖLÜM

RESİM VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

Resim Ve Fotoğraf İlişkisi	40
4.1. RESİM İLE FOTOĞRAF İLİŞKİSİNİN TARİHÇESİ.....	40
4.1.1. <i>Camera Obscura</i>	40
4.1.2. <i>Kalıcı Görüntü Olarak Fotoğrafın Bulunuşu</i>	42
4.1.3. <i>Fotoğrafın Dışsal Gerçekliği Resme Oranla Daha Nesnel Temsil Etme Kapasitesi</i> 42	
4.2. SANAT YAPITINI ÇOĞALTMA ARACI OLARAK FOTOĞRAF	43
4.3. KOLAJ VE FOTOMONTAJ	44
4.3.1. Raoul Hausmann, The Art Critic 1919–20 Tate	45
4.4. DİJİTAL FOTOĞRAF.....	46
4.5. POSTMODERNİZMDE FOTOĞRAF	47

5. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN DÖRT SANATÇISI

Gerçeküstücülüğün Dört Sanatçısı.....	49
5.1. DALI.....	49
5.1.1. <i>Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus”</i>	56
5.1.2. <i>Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus” Manipülasyon</i>	57
5.1.3. <i>Galatea of the Spheres</i>	59
5.1.4. <i>Galatea of the Spheres Manipülasyon</i>	60
5.1.5. <i>Meditati Verose</i>	62
5.1.6. <i>Meditati Verose Manipülasyon</i>	63
5.1.7. <i>Giuliano di Medici</i>	65
5.1.8. <i>Giuliano di Medici Manipülasyon</i>	66
5.1.9. <i>Eye of Surrealist Time</i>	68
5.1.10. <i>Eye of Surrealist Time (Manipülasyon)</i>	69
5.1.11. <i>The Followers of Simon</i>	71
5.1.12. <i>The Followers of Simon (Manipülasyon)</i>	72
5.2. MAGRITTE.....	74
5.2.1. <i>La grande Famille</i>	82
5.2.2. <i>La grande Famille (Manipülasyon)</i>	83
5.2.3. <i>Lémbellie</i>	85
5.2.4. <i>Lémbellie (Manipülasyon)</i>	86
5.2.5. <i>Le Séducteur</i>	88
5.2.6. <i>Le Séducteur (Manipülasyon)</i>	89
5.2.7. <i>Jupiter in Virgo</i>	91
5.2.8. <i>Jupiter in Virgo (Manipülasyon)</i>	92
5.2.9. <i>L’heureux Donateur</i>	93
5.2.10. <i>L’heureux Donateur (Manipülasyon)</i>	94
5.3. MAN RAY.....	95
5.3.1. <i>Dora Maar</i>	100
5.3.2. <i>Dora Maar (Manipülasyon)</i>	101
5.3.3. <i>A l’Heure de l’observatoire: Les Amoureux</i>	103
5.3.4. <i>A l’Heure de l’observatoire: Les Amoureux (Manipülasyon)</i>	104
5.3.5. <i>Knights Tour</i>	106

5.3.6. Knight's Tour (Manipülasyon).....	107
5.4. PICABIA	109
5.4.1. Dame	112
5.4.2. Dame (Manipülasyon).....	113
5.4.3. Machine Tournez Vite.....	114
5.4.4. Machine Tournez Vite (Manipülasyon).....	115
5.4.5. Balance.....	117
5.4.6. Balance (Manipülasyon).....	118
5.4.7. Balance II (Manipülasyon).....	120

6. BÖLÜM

FOTOĞRAF, MANİPÜLASYON VE GRAFİK TASARIM UYGULAMALARIYLA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Fotoğraf, Manipülasyon ve Grafik Tasarım Uygulamalarıyla Gerçeküstücülük	121
6.1. İsimsiz.....	122
6.1.1. Sığınış	123
6.1.2. Göz	124
6.1.3. Astronot	125
6.1.4. Satranç Tahtası	126
6.1.5. Kayıp.....	127
6.1.6. Çocukluk.....	128
6.1.7. Günah.....	129
6.1.8. Yerçekimi.....	130
6.1.9. Alışveriş.....	131
6.1.10. Dilek.....	132
6.1.11. Hariç.....	133
6.1.12. Yerebatan Sarnıcı.....	134
6.1.13. Sürrealist Tipografi I.....	135
6.1.14. Sürrealist Tipografi II.....	136

7. BÖLÜM

SONUÇ

SONUÇ.....	137
KAYNAKÇA.....	138
ÖZGEÇMİŞ.....	145



1. BÖLÜM

GİRİŞ

Gerçeküstücülük ve manipülasyon konularının araştırmak için oldukça geniş bir kaynak çeşitliliği mevcuttur. Tüm projelerde, gerçeküstü dönem sanatçılarının yapıtları aksine, günümüz teknolojilerinden faydalanılmıştır. Temelde düşüncelerin ve imgelerin bir rüya ortamındaymış gibi gerçeküstü görsellere dönüşmesi sağlanmıştır.

Gerçeküstü Dönem Sanatçılarının Yapıtları Üzerinden Dijital Fotoğraf, Manipülasyon ve Grafik Tasarım Uygulamalarıyla Sürrealizmin Yorumlanması konusu ülkemizde daha önce benzeri yapılmamış bir çalışmadır.

Bu tez, gerçeküstücülük sanat akımının kuramı, tarihi, resmin özellikleri, ve bazı dönem sanatçılarının yapıtları incelendikten sonra manipülasyon konusu üç biçimde ele alınarak hazırlanmış olan bir çalışmanın ürünüdür.

İlk olarak, Dali, Magritte, Man Ray ve Picabia adlı gerçeküstücülüğün tanınmış sanatçılarının yapıtlarından yola çıkılarak hazırlanan manipülasyonlar üzerinde çalışılmıştır.

İkinci olarak, günlük hayatta rastlanan basit ve alışlagelmiş şeyler, gerçeküstücülük kavramı çerçevesinde, herhangi bir sanatçıya bağlı kalmadan, manipülasyonlara dönüştürülmüştür. Her proje farklı bir imgelemenin peşindedir.

Sonuncu olarak, tipografi ve grafik tasarım yardımıyla postere dönüştürülerek hazırlanan manipülasyonlar üzerinde çalışılmıştır. Andre Breton Sürrealist Manifesto'da bir romanın lüzumsuzca ve en ince ayrıntısına kadar anlatılmasının ne kadar gereksiz olduğundan bahsetmiştir. Poster manipülasyonları bu çerçevede değerlendirilip metinler gerçeküstü bir ortam beraberinde özgürleşmenin getirdiği düşünceyle yer yer savrulmuş, yığılmış ya da beraberindeki nesneyle alakası olmayan biçimde tasarlanmıştır.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN TEMELLERİ

Gerçeküstücülük akımı, André Breton'un kişisel yaşamıyla iç içe geçmiş bir akımdır. Akımın entelektüel dayanakları kadar, eylemleri ve etkinlikleri de doğrudan Breton'la ilişkilendirilmiştir. (Balakian, 1964, s. 37) Breton'un yazdığı *Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu*'yla başlayan Gerçeküstücülük, kimi sanat tarihçilerine göre İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle, kimi sanat tarihçileri için de, Breton'un 1966'da ölmesinin ardından etkisini yitirmiştir. (Brahman, Kennan, & Alcaine, 2004, s. 6; Koparan, 1992, s. 16)

Gerçeküstücülüğün ortaya çıkışında, Avrupalı sanatçıların, dünyanın o güne değin görmüş olduğu en yıkıcı savaş olan Birinci Dünya Savaşının etkisi büyüktür. Savaş Avrupa'nın her yerinde nüfusu azaltmış, ekonomileri bozmuş, kentlerden geriye yıkıntı binalar ve kalıntılar bırakmış, rastlantı eseri hayatta kalmayı başaranları ise ağır depresyonlara sokmuştur. Savaşın, bizzat insanlığın kendisi için ne kadar yıkıcı olabildiği ilk kez bu kadar derinden hissedilmiştir.

Bununla beraber, Avrupa'daki bu karmaşadan yeni sanatsal, siyasal ve bilimsel fikirler doğmuştur. Bu yeni yaratıcı fikirlerin örneklerinden ilki, Gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasında zemin hazırlayacak olan Dada yaklaşımıdır.

1.1. Dadacı Öncüler

Bir grup yazar ve sanatçı tarafından yaratılan Dada hareketi, ilk olarak 1916 yılında, İsviçre'nin Zürih kentinde bir dizi kabare oyunu olarak yaşam bulmuştur. (Richter, 1966, s. 13) Harekete adını veren "Dada" sözcüğü, hareketin ortaya çıktığı çalkantılı yıllara ilişkin neredeyse herkes tarafından duyulan tiksineye gönderme yapmak amacıyla seçilmiştir. Sözcük farklı dillerde farklı anlamlara gelir. Fransızca "takıntı", Rusça "evet, evet" ve Romence "hayır, hayır" anlamlarını taşımaktadır. (Brahman, Kennan, & Alcaine, 2004, s. 6, 7)

Dada yaklaşımını benimseyen sanatçıların ürettikleri imajlar ve performanslar birbirlerinden oldukça farklıdır ve ilk bakışta hiçbir ortak yön taşımazlar gibi görünseler de, aslında tümünün birleştikleri ortak bir amaç vardır: kaosu kışkırtmak ve izleyicilerinde bir tiksinti yaratmak. O dönemlerde Dada yaklaşımını savunan

Zürih'te başlayan hareket, çok geçmeden tüm Avrupa'ya yayılmıştır ve en çok da dönemin en önemli sanat merkezi olan Paris'te yankı ve gelişme şansı bulmuştur. Dada düşüncesine Paris'te, ilk destek verenler 1918 yılından itibaren, Louis Aragon, André Breton, ve Ribemont-Dessaignes'den oluşan bir yazarlar grubu olmuştur. 1920'de Dadacılığın önde gelen isimleri olan Arp ve Tzara Zürich'ten, Man Ray ve Picabia New York'tan ve Max Ernst de Köln'den Paris'e gelmişlerdir. Bu isimler Paris'te, Breton, Aragon ve Soupault'nun 1919'da çıkarmaya başladıkları *Littérature* (Edebiyat) dergisi çevresine girmişlerdir. Bu birliktelik, *Littérature* dergisinin bir Dada özel sayısı çıkarması ve bu sayıda kolektif olarak kaleme alınan "Dada Hareketinin Yirmi Üç Manifestosu"nun yayınlamasıyla bariz hale gelmiştir. (Clements, 2016, s. 46) Ancak söz konusu birliktelik kısa sürecektir. 1922'nin ortalarına gelindiğinde, Paris Dadası kendi yadsımacı tavrının kendisine yönelmesiyle hareket etkinliğini yitirecektir.

Paris Dada hareketinin sona erişini Breton'un duyurusu resmileştirmiştir. Breton, 1922'de organize ettiği *Congres de Paris*'de, Dada hareketinin ölümüne işaret etmiş, Dada'nın, tam da sakındığı şeye; sanat tarihindeki bir harekete dönüştüğünü ileri sürmüştür. Breton bu kongrede, Dada'yı "küstah bir reddedicilik" ve "kendi hatırı için skandal" düşkünlüğü ile suçlamıştır ve avangart öncelikleri yeniden saptamaya girişmiştir. (Hentea, 2015) Breton gerçeküstücülüğe giden bu yolda, yeni hareketinin entelektüel temellerini Avusturyalı psikiyatrist Sigmund Freud'un bilinçdışı ve düşler hakkındaki görüşlerine dayandıracaktır.

1.2. Mouvement Flou (Puslu Hareket)

Dada hareketini reddeden Breton ve arkadaşları, gerçeküstücülüğü hemen örgütlü bir hareket haline getirememişlerdir. Dada'nın reddinin gerçekleştirildiği 1922 yılı ile Gerçeküstücülüğün örgütlü bir harekete dönüşeceği 1924 yılı arasındaki iki yıllık dönem, Dada ile Gerçeküstücülük arasında bir geçiş dönemi olmuştur. Katılımcılarının *mouvement flou* (belirsiz ya da puslu hareket) olarak adlandırdıkları bu evrede, Breton ve arkadaşları, Gerçeküstücülüğü Dada'dan tatmin edici bir şekilde ayırabilecek bir tanım oluşturmaya çalışmışlardır. (Rubin, 1968, s. 63; Erden, Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, 2012, s. 114)

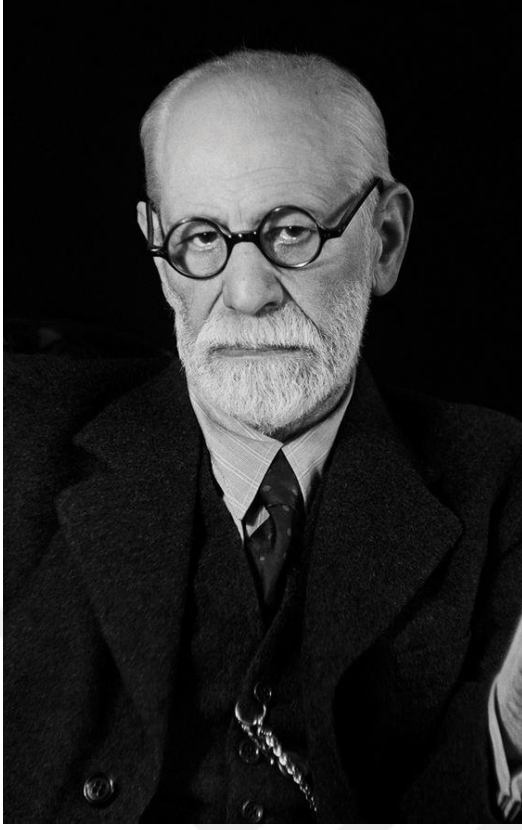
Söz konusu yıllarda *Littérature* çevresine Robert Desnos ve René Crevel gibi yeni isimler eklenmiştir. Aynı dönemde, Breton, Aragon ve Eluard da Freud'un bilinçdışını ortaya çıkarmak için kullandığı yöntemlere dayanan çeşitli deneysel etkinliklerle ilgilenmişlerdir.

Bu etkinliklerin en ilgi çekici olanları, bazı grup üyelerine, hipnoz halindelerken sorular yöneltilmesi ve onların da bu soruları tuhaf şekillerde yanıtladıkları seanslardır. Buradaki amaç insanın bilinçli ve rasyonel zihninin altındaki mekanizma olan bilinçdışının sahip olduğu irrasyonel benliğin ortaya çıkarılmasıdır. Dada'nın irrasyonel tutumu sürdürülmekte ve bu kez irrasyonelizm sistemli bir şekilde araştırılmaktadır. (Hopkins, 2004, s. 16)

1.3. Freudcu Temeller

Tıp öğrencisi olarak 1913'te eğitim almaya başlayan Breton, Fransız psikiyatri okullarının çoğunluğunun Freud'u tümüyle görmezden geldiği bir döneme rastlayan öğrencilik yıllarında, yoğun Freud okumaları yapmıştır. (Rabaté, 2002, s. 59) Breton, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte askere alınmış ve 1916'da Ordu Psikiyatri Merkezi'ne atanmıştır. Bu Merkez'de, Freud'un bilinçdışı kavramını ve hastalarda özgür çağrışımlar yaratma yöntemlerini kendisine getirilen hastalar üzerinde denemiştir. (Breton A. , Sürrealizm Manifestosu, 2010) Breton'un söz konusu denemeleri, gerçeküstücü düşüncenin başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. (Koparan, 1992, s. 16)

Freud'un geliştirdiği psikanaliz yaklaşımına göre, bireyin rasyonel davranma kapasitesi olmakla birlikte, onun derinlerdeki benliğini oluşturan asıl güç, kişinin bilinçdışında yer alan irrasyonel düzlemdir. Freud'a göre, insan zihninin dünyadan edindiği veriler, bilinçdışında toplanır. Bilinçdışında depolanan veriler, insanın dünyada olup bitenlere verdiği otomatik tepkilerin nedenleri oluşturmaktadırlar. Ancak bu bölge sürekli olarak derinlerde ve karanlıktadır. Bilinçdışından sızıntılar ancak düşler ile gündüz düşleri sırasında ya da hipnoz etkisinde ortaya çıkmaktadır. Bilincin geri atıldığı ve bilinçdışının kendisini dışarı vurmak için uygun bir alan bulduğu bu anlar, bireylerin kendi gerçek benliklerini ortaya çıkardıkları anlardır.



Şekil: 1.3.1. Sigmund Freud

<https://tr.pinterest.com/pin/> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

Freud'a göre insanın saklı arzu ve düşünceleri de bilinçdışında gizlenmektedir. (Türker & Çokokumuş, 2014, s. 122) Freud, bu alana ancak düşler ya da hipnoz gibi bilinçsizlik ya da yarı bilinçsizlik durumlarında inilebildiğini düşündüğü için, insan gerçekliğini tanıyabilmek adına yöntem olarak, düşlerin ve hipnozun kullanılmasını tasarlamıştır. Serbest çağrışım adını verdiği yöntemle bilinçdışındaki verilerin çağırılması ve semptomların hiçbir baskı ve baskılamaya maruz kalmaksızın dışa vurulmasını sağlamayı hedeflemiştir. (Sheppard, 2012, s. 38)

Breton'un önderliğindeki Gerçeküstüçüler de, Freud'un psikanaliz konusundaki çalışmalarından etkilenecek, gerçekliğin salt rasyonel ve bilinçli olarak algılanan dünyadan ibaret olmadığını, aksine gerçekliğin önemli bir bölümünün bilinçdışından oluştuğunu düşünmüşler ve sınırlandırılmış bilinçten çok, özgür bilinçdışının egemenliğinin savunucusu olduklarını ilan etmişlerdir.

2. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Gerçeküstücülük, Fransa’da özellikle resim ve şiir dallarında etkisini gösteren bir sanat ve düşünce akımıdır. Bununla birlikte gerçeküstücülük, edebi bir akım olarak başlamıştır. (Hopkins, 2004, s. 17)

“Gerçeküstücülük” sözcüğü ilk kez 1917’de, Apollinaire tarafından, kendi yazmış olduğu *Les Mamelles Tirésias* (Tirésias’ın Memeleri) adlı dramını alaycı bir ifadeyle betimlemek için kullanmıştır. (Binyazar, 1974, s. 7) Sözcüğü türeten Apollinaire, gerçeküstücülüğün tam bir tanımını yapmaya hiçbir zaman girişmemiştir ve onu soyut terimlerle betimlemeyi tercih etmiştir. (Bohn, 1977, s. 201) Apollinaire’e göre, gerçeküstücülük, realite’den daha gerçek olan bir sanat akımıdır çünkü gerçeküstücülük görünüşleri değil, asal olanı ifade etmektedir. Apollinaire’e göre: “İnsan doğaya dönmeli ama bunu yaparken fotoğrafçıların yaptığı gibi onu taklit etmemelidir. İnsanoğlu, yürüme hareketini taklit etmek istediğinde tekerleği bulmuştur ve tekerlek ayağa hiç benzemez. İnsanoğlu böylece, bilmeden gerçeküstücülüğü getirmiştir”. (Nutku, 1974, s. 9) Fakat Apollinaire, terimin ne olduğu ve nasıl ifade edilebileceği ya da kullanım alanlarının neler olduğu gibi soruları yanıtızsız bırakmıştır. Gerçeküstücülüğün tanımı, Breton’la birlikte yapılacaktır.

2.1. Gerçeküstücülüğün Tanımı

Gerçeküstücülüğün etkinlik mekanizması ve entelektüel akıllı olan Breton, gerçeküstücülüğün tanımını belirleyen kişi olmuştur. Breton’un gerçeküstücülük üzerine yaptığı ilk tanımlama denemesi 1922’dedir. Bir yazısında “gerçeküstücülük” sözcüğünün kendisinin ya da arkadaşlarının türettiği bir sözcük olmadığını ancak kendilerinin bu sözcüğü oldukça belirli bir anlamda kullandıklarını dile getirmiştir. Bu belirli anlamın, “düşleme durumuna yakın bir ruhsal (psişik) kendiliğindenlik (otomatizm)” olduğunu ifade etmiştir. (Rubin, 1968, s. 63, 64)

Breton’un kavramı tam olarak tanımlaması ancak 1924 yılında yazdığı *Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu* ile mümkün olmuştur. Breton’un, 1924’teki tanımına göre gerçeküstücülük, kişinin sözlü, yazılı veya farklı bir yolla, düşüncenin gerçek

işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal (psişik) kendiliğindenlik (otomatizmdir). Aklın her türlü denetiminden uzaktır ve ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaftır. Düşüncenin gerçek anlamdaki işleyişidir. (Breton A. , What is Surrealism?, 1968, s. 412; Breton A. , Sürrealizm Manifestosu, 2010, s. 203)

Breton burada “ruhsal kendiliğindenlik” (psişik otomatizm) ile mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden, doğrudan bilinçdışından çıkan yaratıları kastetmektedir. (Little, 2013, s. 118) Gerçeküstücülükte bilinçdışına bilinçli bir yaklaşım söz konusudur. Bilinçdışının yaratıcılık, sanatsal üretim ve gerçeğe ulaşma anlamlarında en yetkin başvuru kaynağı olarak tanımlanması ve kutsanmasını içerir. Öngörülebilir mantığa karşı çıkılarak, düşsel anlar kucaklanır. (Grzymkowski, 2015, s. 150) Gerçeküstücülüğe göre bilinçdışı, şimdiye değin baskı altında tutulmuş, şaşkınlık verici bir sanatsallıkla dolu geniş bir depodur. Mantık ise, bu depoya erişimi sağlayan bir muhafızdır. (Little, 2013, s. 118) Gerçeküstücülük ise bu muhafızı, aşmanın yolu, zihni özgürleştirmektir. Artaud’un deyiimiyle Gerçeküstücülük, zihnin ve zihne benzer her şeyin bütünüyle özgürleşmesinin yordamıdır. (Artaud, 2010, s. 226) Gerçeküstücülük, çeşitli araçlar vasıtasıyla bilinçdışına yeniden erişim sağlayabilmenin yöntemlerini araştırmıştır.

Gerçeküstücülük icat değil, keşif peşindedir. Bu yaklaşımda önemli olan aklın yöntemleri aracılığıyla elde edilmiş verilerden rasyonel bir mimari inşa edilmesi ya da dış dünyaya ve onun gerçekliğine ilişkin yeni yapıların üretilmesi değildir. Aksine insanın dışına yerine, bizzat kendi içine dönerek, kendi içini keşfetmeye, en derinlere gizlediği, hapsettiği bakış açılarını keşfetmeyi ve onları yüzeye çıkarmayı amaçlar. Yazı ve resim aracılığıyla, bireyin dış dünyayı kendi bilinçdışının kullandığı filtreleriyle nasıl şekillendirmiş olduğunu betimlemeye girişir.

Rasyonel bir planlamayla, bir sinopsisle, baştan üzerinde düşünülerek örgütlenmiş bir yapıyla yol almaz. Akıl dışlanmıştır ve aklın dışsal gerçekliğe yaptığı sıçramalar bir yana bırakılmıştır. Toplumsal önyargılara ve sınırlandırmalara, yaşamın çıkar gözetken düzenine ve nesnellik anlayışına başkaldırılmış, bilinçdışının, düş’ün ve imgelemin itibarsızlaştırılmasına son vermeyi amaçlamıştır. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücülük, 1962, s. 9) Önceden ihmal edilen çeşitli çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde olduğunu savunmuştur. (Hopkins, 2004, s. 17)

Gerçeküstücülük her zaman içe dönüktür ve ruhun en derinlerine gizlenmiş olan hali hazırdaki algıları, hisleri keşfetmeye girişen bir kazı çalışmasıdır. Bu kazı çalışmasında bir tür ilham, kendiliğinden oluşan bir dökülüş söz konusudur. Gerçeküstücülük, bireyin ruhsal varoluşunun ve o varoluşun dünyayı nasıl gördüğünün dilsel ve görsel araçlarla dile getirilmesi, ifade edilmesidir. Breton'un *Üçüncü Gerçeküstücülük Manifestosu*'nda dile getirdiği üzere, "Gerçeküstücülük, kendimizi doğadan hareketle değil, doğayı kendimizden hareketle anlamaya çalışmak zorunda olduğumuzu varsayar." (Breton A. , *Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil*, 2010, s. 259) Doğanın bilinen görüntüsünü değil, bilinçdışına ve düşlere ilişkin görünümünü canlandırmayı amaçlar. (Turani, 1968)

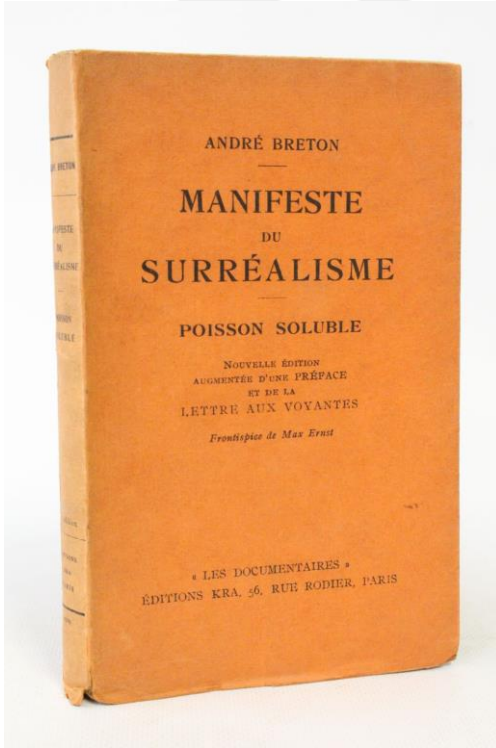
Gerçeküstücülüğün akla ve rasyonelliğe bu denli karşı olması, evrensel akla inanmamasından ve insanın akıl yoluyla evreni bilemeyeceğini ve anlayamayacağını düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Breton'a göre evrensel zeka insana hiçbir zaman bahşedilmemiştir. İnsan doğuştan evrensel bir bilgiye de sahip değildir. Oysa insanın şimdiye değin, hem evrensel zekaya sahip olduğu hem de bu zeka aracılığıyla evrensel bilgiye ulaşabileceği kabul edilmiştir. Breton burada sert bir karşı çıkış yapar ve insanın bu iki niteliğe de sahip olmamasından ötürü gücünü aşan araştırma alanlarına ve sorunlara getirdiği sözde çözümlere kuşkuyla yaklaşmak gerektiğini söyler. Breton'a göre "bu saçmalığa derhal son verilmelidir." (Breton A. , *Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil*, 2010, s. 249, 250) Çözüm akılda ve onun ulaşabileceği zannedilen dışsal gerçeklikte değildir. Breton, gerçekçi tutumun her türlü entelektüel ve ahlaki gelişime düşman olduğunu söyler; gerçekçilik vasatlıktan, nefretten ve tam bir yavanlıktan ibarettir. (Breton A. , *Sürrealizm Manifestosu*, 2010, s. 184) Varlık, açıklamaya ve yoruma indirgenebilir bir şey değildir.

Gerçeküstücüler özetle, yöntemi akıl olmayan, hızlı ve fevri yaratıcılığın, rastlantıya yer açan oyunculuğun, düş dünyasından ve bilinçdışından beslenen, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşine düşmüşlerdir. Çözüm, ruhta, bilinçdışında ve onlarda yer alan içsel gerçekliktedir. Gerçekten daha gerçek olan şey budur. (Gombrich, 2016, s. 457)

2.2. Örgütlü Bir Hareket Olarak Gerçeküstücülük

2.2.1. Kuruluş

Gerçeküstücülük örgütlü bir hareket olarak ilk kez 11 Ekim 1924'te Paris'te Rue de Grenelle'de on beş numarada, *Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu*'nun (*Centrale Surréaliste*) kuruluşuyla kendisini göstermiştir. (Duplessis, 1962, s. 62) Büro'nun amacı, bilinçdışı yaşama ilişkin irdelemeler, anlatılar ve belgeler toplamak olarak saptanmıştır. (Breton A. , Bugün Okullarda Gerçeküstücülüğün Okutulması Benim İçin Tatsız Bir Şey, 1987, s. 56; Breton A. , What is Surrealism?, 1968) Büro'nun kurulmasından dört gün sonra André Breton, *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*'nu (*Manifestes du surréalisme*) yayınlamıştır. Bunun ardından da 1 Aralık 1924'te *Gerçeküstücü Devrim* (*La révolution surréaliste*) dergisi çıkmaya başlamıştır. Yani gerçeküstücülük daha en başından itibaren kolektif bir girişimdir ve örgütlü bir yapıya sahiptir.



Şekil: 2.2.1.1. André Breton, *Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu* (*Manifestes du surréalisme*)

<https://www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/breton-manifeste-du-surrealisme-poisson-1929-59321> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

Gerçeküstücülüğün amacı, yayınlamaya başladığı derginin adına uygun bir şekilde, topyekûn bir devrimdir. Bu, gerçeğin ne olduğuna ilişkin köklü bir devrimdir. *La révolution surréaliste*'nin daha Pierre Naville ve Benjamin Péret yönetimindeki ilk sayısındaki önsöz, insana tüm özgürlük haklarını yalnızca düşlerin tanıdığını bildirmiştir. Derginin yönetimi 1925'te Breton'a geçmiştir. (Passerson, 1982, s. 11) 1929'a değin yayınlanacak olan ve toplamda 12 sayı çıkan bu dergide, Picasso'nun, Ernst'in, Tanguy'un ve Man Ray'in çalışmalarından çeşitli örnekler, (Hopkins, 2004, s. 18) düşsel öyküler, otomatik yazılar, intihar ile aşk üzerine soruşturmalar ve derginin devrimci eğilimini açıkça ortaya koyan saldırılar yer almıştır. (Duplessis, 1962, s. 57)

2.2.2. Komünist Dönem

Dergideki devrimci yazıların nedeni, Fransa'nın Fas'la girdiği savaş sırasında, Gerçeküstücülerin komünistlere yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Fransa'nın 1925 yılının ilkbaharından itibaren yaklaşık bir yıl boyunca Fas ile verdiği savaş sırasında Fransa Komünist Partisi (Parti communiste français - PCF) savaş karşıtı büyük bir kitlesel hareket başlatmıştır ve Gerçeküstücüler de bu harekete katılmışlar ve destek vermişlerdir. (Drake, 2006, s. 173) Bu destek çerçevesinde Gerçeküstücülerin bir kısmı 1926'dan, Aragon, Breton, Eluard, Péret ve Unik gibi isimleri içeren bir kısmı da 1929'dan itibaren Komünist Partisinin üyesi olmuşlardır.

Gerçeküstücülerin Komünist Partisine üye olmalarıyla birlikte, yayınladıkları *La révolution surréaliste* dergisi 1930'dan itibaren *Surréalisme au Service de la Révolution* (Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde) adıyla çıkmaya başlamıştır. Bu dergi, yayın hayatının sonu olan 1933'e değin altı sayı yayınlamıştır. Ancak Gerçeküstücüler ile Fransız Komünist Partisi'nin komünizm anlayışları birebir örtüşmemiştir. Breton'un inandığı komünizm yorumu Troçki'yi izleyen bir yaklaşımdır. Ayrıca Breton'un siyaseten komünizm yanlılığı, onu tümüyle bir siyasal komünist yapmamış ve Breton hiçbir zaman gerçek sanatçı bağımsızlığından vazgeçmemiştir. Dolayısıyla Gerçeküstücüler ile Fransız Komünist Partisi arasında hiçbir zaman tam bir örtüşme meydana gelmemiştir.

Stalin'in 1928'de Troçki'yi, 1929'da da Buharin'i safdışı bırakarak başa geçmesi, Komünizmde öncü sanata karşı her türlü hoşgörüyü son vermiştir. Bilimsel

maddecilik öğretisi, artan bir bağınazlıkla baskısını arttırınca, gerçeküstücüler kendilerinin sınırsız düşünme ve düşleme özgürlüğüne duydukları inançla, bu öğretiyle aralarındaki büyük uçurumu da görmek zorunda kalmışlardır. Bunun sonucunda da Gerçeküstücülüğe katılan sanatçılar, siyasal eylemlere yeterince ilgi göstermemişlerdir. (Lynton, 2009, s. 171) Taraflar arasındaki fikir ayrılıkları, 1933 yılında gerçeküstücülerin tümünün partiden kovulmalarıyla sonuçlanmıştır. (Passerson, 1982, s. 11) Söz konusu kovulmayla birlikte, *Gerçeküstücülük Devrimin Hizmetinde* dergisinin yayın hayatı da sona ermiştir. Breton 1935'te kaleme aldığı *Gerçeküstücülüğün Politik Durumu*'nda sanatçının toplum karşısında bağımsız olması gerektiğini savunmuştur. (Duplessis, 1962, s. 63, 64)

2.2.3. Yayılma

Gerçeküstücü ressamların katılmış oldukları ilk resim sergisi 1925'te Paris'te düzenlenen toplu bir sergidir. Bu serginin dikkat çeken gerçeküstücü katılımcıları arasında Max Ernst, Jean Arp, Man Ray, Miro ve Picasso gibi ressamlar vardır. Bu sergiden bir yıl sonra Paris'te yalnızca gerçeküstücü ressamların yapıtlarının sergilendiği özel bir galeri açılmıştır. Bu galerideki ilk resim sergisi, gerçeküstücülük akımının önde gelen sanatçılarından Marcel Duchamp'ın yapıtlarından oluşmuştur. (Özsezgin, 1974, s. 15) Breton 1937'de Paris'te, Gerçeküstüçülere özgü bir başka galeri olan Gradiva Galerisi'ni açmıştır. Bunu ilerleyen yıllarda gerçeküstücülüğe yakınlık duyan farklı galerilerin kurulmaları izlemiştir. Bu akıma katılan sanatçılardan bazıları kişisel sergi açmışlar, bu sergilerin çoğu için de Breton, Aragon ya da öteki Gerçeküstücü yazarlar kataloglara açıklamalı notlar yazmışlardır. Buna karşılık, bu yazarların kitaplarını da, çoğu zaman sözü edilen sanatçılar resimlemişlerdir. Bu amaçla yapılan çalışmaların resimleri, desenleri ve baskıları sık sık Gerçeküstücü yayın organlarında basılarak, uluslararası bir yaygınlık kazanmıştır. (Lynton, 2009, s. 171)

Breton *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'yu önce Aralık 1929'da *La révolution surréaliste* dergisinde bir makale ardından, Haziran 1930'da da bağımsız bir kitap olarak yayınlamıştır. (Polizzotti, 2003, s. 171; Conley, 2003, s. 60) Breton'un *İkinci Manifesto*'su her halükarda Gerçeküstücülüğün felsefi yönündeki bir sapmaya işaret etmiştir. Hareket içindeki vurgu *İkinci Manifesto*'dan önce zihnin içeriğine ya da Breton'un "içsel model" dediği şeye yöneliktir. *İkinci Manifesto*'nun ardından ise,

diyalektik bir ilişki içinde, içsel alanla dış gerçeklik arasındaki etkileşime kaymıştır. (Hopkins, 2004, s. 21) Breton yeni Manifestosuyla birlikte, Gerçeküstücülük akımında yer alan birçok isimle de, akımın ideolojik arılığına uygun olmadıkları gerekçesiyle yollarını ayırmıştır. Bunda Breton'un artık akım içerisinde iktidarı bütünüyle ele almış olmasının da etkisi vardır.

Hareketten dışlanan ve *İkinci Manifesto*'da Breton tarafından kınananlar arasında Antonin Artaud ile edebiyata fazla yöneldiği gerekçesiyle Phillippe Soupault gibi ilk gerçeküstücüler, otomatik yazıyla fazla uğraşıp somut sorunlardan uzaklaşan Robert Desnos ve bunların dışında Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Andre Masson ve Michel Leiris gibi isimler bulunmaktadır. (Duplessis, 1962, s. 63; Hopkins, 2004, s. 19, 20)

Yine Roger Gilbert Lecomte, Roland de Renéville ve René Dumal'in kurduğu *Grand Feu* adındaki dergi de, Rimbaud'nun açtığı yolda, Gerçeküstücülüğü iç gerçekçi ve gizemci yönünden ele aldığı için, akımdan uzaklaştırılmıştır. Çünkü Breton için önemli olan dünyanın dışında başka bir dünyaya kaçmak değil, yeryüzünde olumlu işler yapmaktır. Breton'un amacı hem zihnin iç çalışmaları üzerinde araştırmalar yapmak hem de olayları pratik yönden etkilemektir.

Gerçeküstücülükten çıkarılanların hepsi birleşerek Breton'u ölümler arasına koyduklarını belirten *Un Cadavre* adında bir broşür yayınladılar. (Vaneigem, 2001, s. 19) Ancak Breton'un ölümünü ilan etmek için tarih biraz erken görünmektedir zira o dönemde Breton'un çevresinde Luis Bunuel, René Char, George Hugnet gibi şairler ve Breton'un 1928'de Breton, *Le Surrealisme et la Peinture (Gerçeküstücülük ve Resim)* adındaki kitabında çözümlemeye girişmiş olduğu Salvador Dali, Magritte, Yves Tanguy gibi ressamlar toplanmış bulunmaktadır. (Duplessis, 1962, s. 63, 64)

Breton'un 1929'da *İkinci Gerçeküstücü Manifesto*'yu yayınlamasından sonra, gerçeküstücülüğün etki alanı daha da genişlemiş ve sanat çevrelerinde başlıca tartışma konularından birisi haline gelmiştir. Gerçeküstücülük bu etkinliği sayesinde sınırlarını Paris'in dışına genişletmiş ve akımın etkisi dünyanın dört bir yanında Prag, Kopenhag, Brüksel, Londra gibi büyük kentlere, Japonya ve Şili gibi ülkelere ulaşmıştır. Gerçeküstücülük akımına neredeyse tüm Avrupa ülkelerinden ve ABD ile Rusya'dan sanatçılar katılmıştır. Gerçeküstücülük sinema, edebiyat, şiir, resim ve

heykel başta olmak üzere, sanatın hemen her dalını etkilemiştir. Gerçeküstücülük öylesine etkili olmuştur ki, zeka ve yaratıcılıkla eşanlı kullanılır hale gelmiştir. (Keser, 2005, s. 326)



Şekil: 2.2.3. 1. Un Cadavre

<http://kararsiv.blogspot.com/2012/08/surrealist-donem-tarihcesi-1924-1968> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

Gerçeküstücüler 1936'da Londra'da bir sergi açmışlar, Breton Orta Avrupa'da, İsviçre'de ve Kanarya Adaları'nda konferanslar vermiştir. Paris'te 1933'te bir gerçeküstücü sergi, 1936'da *Fantastik Sanat, Dada ve Gerçeküstücülük* adı altında bir başka sergi yapılmış, (Wood, 2007, s. 1) 1938'de Güzel Sanatlar Galerisi'nde gerçeküstücü bir gösteri gerçekleştirilmiş ve önemli bir gerçeküstücü sergi düzenlenmiştir. Bu yıl Breton Meksika'da Troçki ile görüşmüştür. İkili Meksika'da "Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin"i kaleme almışlardır. (Koparan, 1992, s. 16) Aynı yıllarda gerçeküstücülerin öncüleri ve yürütücüleri arasında oluşan çeşitli düşünce ayrılıkları yüzünden bazı kopmalar da gerçekleşmiştir. Bu dönemde Aragon ve Eluard gruptan ayrılmışlardır. (Özsezgin, 1974, s. 15, 16)

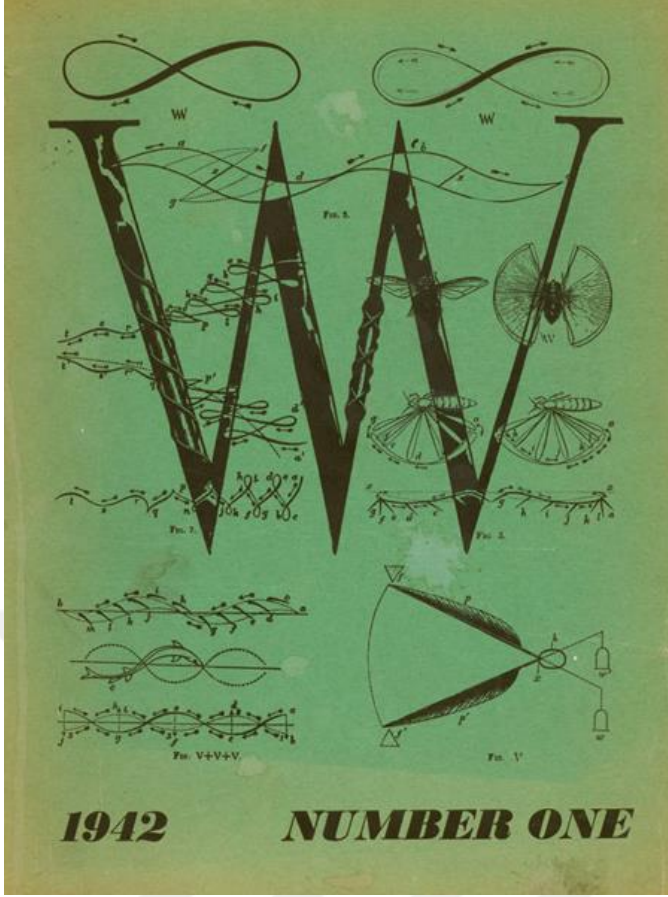
2.2.4. İkinci Dünya Savaşı ile Birlikte Hareketin Bölünmesi

İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte, Gerçeküstücülerin Paris'teki örgütlü hareketi ciddi bir fiziksel bölünmeye ve dağılmaya uğramıştır. 1939'da Dali, Tanguy ve Matta, ABD'ye gitmişlerdir. Paalen, Breton ve ressam Rivera'nın birlikte *Clé* adlı bülteni çıkardıkları Meksika'ya geçmiştir; (Duplessis, 1962, s. 64) onu 1941'de Benjamin Péret izlemiştir.

Savaş nedeniyle Paris'ten kaçan Gerçeküstücüler, 1940 yılında Meksika'da uluslararası bir Gerçeküstücülük sergisi açmışlardır. Aynı dönemlerde Paris'e dönmüş olan Breton, savaş nedeniyle yeniden sığına bölüğünde askere çağırılmıştır. Yeniden bir savaş ortamı içinde kalmak istemeyen Gerçeküstücülerin Breton başta olmak üzere neredeyse tümü, Fransa'dan çıkmak amacıyla, mülteci sanatçılara bakan İltica Komisyonu'nuna başvurmak için Marsilya yakınlarındaki Chateau d'Air-Bel'de bir araya gelmişlerdir. Burada kısa bir süre Gerçeküstücü oyunlar oynayan ve Marsilya'ya özgü "tarot" adlı iskambil oyununu icat eden Gerçeküstücülerin tümü deniz yoluyla Amerika'ya götürülmüşlerdir. (Passerson, 1982, s. 15) Fransa'da kalanlar Eluard, Picasso, Brauner, Dominguez, Hérold ve Bellmer olmuş, Magritte de Belçika'da kalmıştır.

Breton ABD'de radyo programları yapmaya başlamış ve 1941'de çalışmalarını *Genése et perspective artistiques du surréalisme* adlı yapıtta toplamıştır. Bu yapıtın adındaki "sanatsal" (*artistiques*) kelimesi Breton'un başlardaki sanata-karşı tutumundan ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Breton, önce ressam Motherwell'le ardından da Picasso'yu izleyen *New York Okulu*'nun üyeleriyle iletişim kurmuştur. O dönemde Motherwell, Gorky, Baziote ve Pollock'un örnek aldığı sanatçılar Ernst, Masson ve Tanguy'dur.

Breton, 1941'de Gerçeküstücü akımın ilkelerini anımsattığı *Prolégomènes a un troisième manifeste du surréalisme ou non* (*Gerçeküstücülüğün Üçüncü Manifestosuna Giriş Ya da Değil*) ile *Arcane 17* adlı yapıtlarını yayınlamıştır. Haziran 1942 ile Şubat 1944 arasında yayıncılığını David Hare, Breton, Duchamp ve Ernst'in yaptıkları *VVV* dergisini çıkarmıştır. (Passerson, 1982, s. 16)



Şekil: 2.2.4.1. Andre Breton , VVV Dergisi Kapağı

<http://media.tumblr.com/4fd19f5f1fd8739b5> (27.07.2018 tarihinde erişildi)

Breton'un 1941'den itibaren ABD'de, 1942'den itibaren de Savaşın bitimine değin New York'ta yaşaması, ABD'de Gerçeküstücülüğün tanınmasına ve bu akıma ilişkin çeşitli kurumların oluşturulmasına olanak tanımıştır. Breton'un ve bazı önemli Gerçeküstücü ressamların ABD'de bulunmaları, New York'ta egemen olan soyut resmi canlandırmıştır. New York'lu ressamların bazıları Miro ve Masson gibi Gerçeküstücülerin resimlerindeki bileşenlerini kullanmaya başlamıştır. Sonunda bu tür deneyler, Jackson Pollock'ın kendine özgü bir Soyut Dışavurumculuk biçimi geliştirmesinde etkili olacaktır. (Hopkins, 2004, s. 24)

Gerçeküstücülük ABD'de önemli etkiler yapmakla birlikte, Savaş öncesi Paris'tekine benzer bir çekim merkezi sağlayan bir çekirdek grup oluşturamamıştır. Bunun önemli nedenlerinden birisi sanatçıların biraraya toplanmalarını sağlayan Paris cafe yaşamının ABD'de bulunmamasıdır. Bir değer önemli neden de ABD'deki

ressamların, ülkenin çeşitli yerlerine dağılmış – bazıları Arizona’da (Ernst, Dorothea, Tanning), bazıları California’da (Man Ray), kimi ise Connecticut’ta ya da başka bir yerde olmalarıdır. Bir diğer neden de, akım temsilcileri arasındaki tartışmaların artması olmuştur. Gerçeküstücüler New York yılları sırasında yalnızca bir önemli sergi açabilmişlerdir: *First Papers of Surrealism* (1942).

Aynı dönemde Breton’un yokluğunda, Avrupa’daki Gerçeküstücüler de adeta ortadan yok olmuşlardır. Miro, *Constellations* serilerini bitirebilmek için Varengeville’den Katalonya’daki Montoig’e gitmiştir. Bellmer, Toulon bölgesine taşınmıştır. Brauner Alp’lerde, başka malzemelere duyduğu gereksinim nedeniyle balmumu üzerine resim yapmaya başlamıştır. Antonin Artaud, Rodez’deki psikiyatri kliniğine yatmıştır. Desnos ise toplama kampında ölmüştür (1944). Maurice Nadeau, akımın artık geçmişe gömüldüğü kanısını uyandıran *Histoire du surréalisme* (Sürrealizmin Tarihi) adlı yapıtını yayınlamıştır. (Passerson, 1982, s. 16)

Gerçeküstücülerin İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD ile Avrupa arasında bölünmeleri, iki önemli sonuç doğurmuştur: 1) ABD’ye geçen Gerçeküstücüler, oradaki yeni sanat modasına taze bir güç kazandırmışlardır ve orada Soyut Dışavurumculuk ile Pop Art’ın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. (Antmen, 2010, s. 139) 2) Savaşın sona ermesinin ardından ABD’den Paris’e geri dönen Gerçeküstücüler, onların yokluğunda Fransa’da kendilerinden çok daha farklı bir Savaş deneyimi yaşayan Gerçeküstücülerden farklılaştıklarını ve bir grup olma niteliğinden sıyrıldıklarını görmüşlerdir. Bu farklılaşma ve yol değişikliği, Savaş sonrasında Gerçeküstücülerin eskisi gibi genel bir grup oluşturmalarını engellemiştir.

2.2.5. Örgütlü Hareketin Sonu

Breton Savaşın ardından Paris’e döndüğünde artık Gerçeküstücülüğün bir zamanlar sahip olduğu entelektüel otoritenin devam etmesi için gerekli şartlar yoktur. Savaşın ardından değişen Paris, artık Varoluşçuluk daha geçerli bir ortam görünümü almıştır. Tartışmalı da olsa, kültürel bir etki olarak Gerçeküstücülük 1960’lara kadar yeniden doğamamıştır fakat bir akım olarak Gerçeküstücülüğün Breton’un 1966’daki ölümüne değin bir şekilde yaşayabildiği varsayılabilir. (Hopkins, 2004, s. 25)

Yirminci yüzyılın önce gelen hemen hemen bütün şair, yazar ve ressamlarının bir dönem içinde oldukları, ciddi olarak ilgilendikleri, en azından karşı çıkmak için gündemlerine aldıkları Gerçeküstücülük, kolay silinmeyecek izler bırakmıştır. Gerçeküstücülük yorulan, savaşlarla iyice yıpranan eskimiş dünyaya yeni bir bakış getirmiş, “yeni bir hayat” kurmaya çalışmıştır. (Koparan, 1992, s. 16)

3. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN ÖZELLİKLERİ

Gerçeküstücülük, yazarların ve şairlerin başlattığı bir akım olmakla birlikte, en güçlü etkisini resimde göstermiştir. Gerçeküstücülüğün yaratıcıları olan yazar ve şairler, “otomatik yazı” adını verdikleri bir teknikle “olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, konuşulmuş düşünceye olabildiğince yakın” (Breton A. , Sürrealizm Manifestosu, 2010, s. 200, 201) bir yazının peşine düşmüşlerdir.

Gerçeküstücülüğün kurucusu olarak varsayılan *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'da Breton imgelerden söz açsa da, resim konusuna hiç değinmemiştir. Dahası, *La révolution surréaliste* dergisinin ilk sayısında Max Morise, kendiliğindenliğin (otomatizmin) görsel sanatları dışarıda bıraktığını savunmuştur. Morise'ye göre gerçeküstücü imgeler üretmek mümkündür ancak bu imgelerin ifadeleri gerçeküstücülüğü yansıtamaz. Düşleri ya da sanrıları dile dökmek isteyen yazarın, kendi belleğinde yer alan sözcüklerin akışındaki kendiliğindenlik, görsel ifadede kaybolur. Zihindeki imgelerin resmedilmesi, zihindeki sözcüklerin sarf edilmesinin hızına yetişemeyeceğinden, resimde sanatçının bilinçli bir beceri kullanması devreye girer ve bu da içtenliği sekteye uğratar. (Durozoi, 2002, s. 79)

La révolution surréaliste dergisinin üçüncü sayısında ise Pierre Naville, açık bir şekilde gerçeküstücü bir resmin olamayacağını iddia etmiştir: “herkes bilir ki gerçeküstücü resim diye bir şey yoktur. (...) Ne düşlerdeki formları temsil eden imgeler çizilebilir ne de fantastik düş ürünleri betimlenebilir.” (Foster, 1993, s. xv, xvi) Morise de, Naville de, resmin tasarlama, zihinde kurma ve uygulama süreçlerinin kendiliğindenliğe ya da içten gelen denetimsiz üretime uygun olmadığını ileri sürmüşlerdir.

Gerçeküstücülerin, gerçeküstücü bir resimin olamayacağı yönündeki savlarını, Gerçeküstücülüğün kurucusu olan Breton karşı çıkmıştır. Bu anlamda gerçeküstücülüğün olduğu gibi, gerçeküstücü resmin de kurucusu Breton olmuştur. Gerçeküstücü imge, varlığını büyük ölçüde, Breton'un 1925 yılında kaleme aldığı *Gerçeküstücülük ve Resim* başlıklı makalesine borçludur. Bu makalesinde Breton, Picasso ve de Ciriaco'nun - farkında olmasalar da - gerçeküstücü olduklarını; Max Ernst ve Man Ray'in gerçeküstücülüğün eşiğinde bulduklarını; André Masson ve Joan Miro'nun ise geleceğin gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, gerçeküstücülüğün görsellik kazanmasına ilişkin ipuçları vermiştir. (Antmen, 2010, s. 136)

Gerçeküstücü ressamlar, dış dünyaya, nesnelere gerçeküstücü bir gözle / yöntemle bakmış ve bunların / gördüklerinin arasındaki ilişkiyi, ya tersine çevirerek, ya da aralarındaki mantıksal ilişkiyi gerçeküstücü yöntemle bozarak yeni bir resim gerçekleştirmişlerdir.

Resmin gerçeküstücü anlamda dilini değiştiren ilk ressam Max Ernst'tir. Bu sanatçının kolajları, kazımaları ve sürtmeleri (frottage) gerçeküstücü resimde yeni bir dilin ilk araştırmalarıdır. Bunları daha sonra Man Ray'in fotomontajları ve Bellmer'in gerçeküstü nesnelere izlemiştir. Ardından Miro ile birlikte, soyutlama, ressamı, usallıktan da, Batı resminin geleneğinden de uzaklaştırmıştır. (Edgü, 1987, s. 70, 71) Salvador Dali ise gerçeküstücülüğü, Batı'nın geleneksel resim diliyle, inşa etmeye girişmiştir.

Dada akımının rasyonelliğe gösterdiği düşmanlığı benimseyen Gerçeküstücülük, aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtulmuş bir ifadenin olanaklarının araştırılmasıdır. (Antmen, 2010, s. 138) İnsan ruhunun bilinçdışıdaki derinliklerinde var olan öğeleri yakalamaya ve bunu simgesel bir dille ifade etmeye odaklanmıştır. (Bazin G. , 1998, s. 530, 531) Rasyonel bileşenler yerine irrasyonel bileşenleri tercih etmesinden ötürü, duygulara, diğer sanat akımlarına oranla daha fazla yer vermiştir. Bu nedenle gerçeküstücü resim yalnızca ellerin ya da gözlerin becerisi olmaktan çıkmış ve ressamın aynı zamanda yüreğiyle oluşturduğu bir yapıt haline gelmiştir. (Passerson, 1982, s. 7) Bu anlamda yıkıcılık, yadsıyıcılık ve hiçleme gerçeküstücü resmin yöntem bilimidir. Zira gerçeküstücülüğün özünü oluşturan olgu, onun gerçekle kurduğu ilişkide, gerçekliği sorguya çekme biçimi ve ona yönelik

önerileridir. Gerçeğin, başka bir gerçekle yer değiştirmesi konusundaki ısrarıdır. (Kahraman, 2005, s. 134) Bu anlamda imgeleri, istisnasız olarak kendilerini aşan içeriklere gönderme yaparlar.

Gerçeküstücü sanatçılar arasında bir biçem birliğinden çok, gerçekliğin ötesine yönelen atılım ortaklığı söz konusudur. Kompozisyon, çizgi, renk kullanımı ve ele alınan konular gibi resim bileşenlerinde çoğunlukla bir benzerlik yoktur. Gerçeküstücülüğü belirleyen şey, ortak bir biçemden çok, ortaklaşa paylaşılan bir felsefedir.

Dadacılık'ın dışındaki iki temel kaynağı “büyülü gerçekçilik” ile “metafizik resim”dir.

Büyülü gerçekçilik, doğanın, dünyanın ve nesnelerin, insanın her birisi farklı gizemlere açılan duygusal labirentlerinin bir parçası olduğu savını ileri süren bir sanatsal yaklaşımdır. (Tunalı, 2011, s. 208) Büyülü gerçekçilikte, gerçek, fantastik olanla, rasyonel olan, rasyonel olmayanla birlikte yer alır. Fantastik ve irrasyonel olan, yapıt üzerinde tılsımlı bir hale dönüşür.

Metafizik resim (pittura metafisica), sanatı, nesnelerin içyüzünü ortaya koymaya çabalayan, en yalın nesnede içerilen büyümlü güzelliği görsel düşlerin bir alanı olarak algılar. Metafizik resimde varlığın gizemli yanları, nesnelerin içerdiği soyut anlamların uyandırdığı duygular konu edinilir.

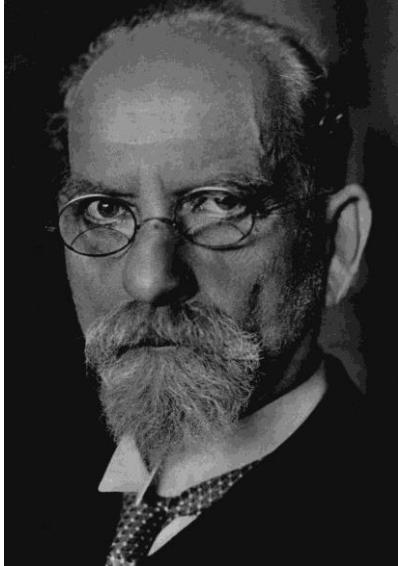
Gerçeküstücülük, Dadacılık, büyümlü gerçekçilik ve metafizik resim gibi sanat akımlarından etkilenmekle birlikte, diğer sanat akımlarından keskin bir biçimde ayrılan, özgün bir yapıdır. Zira gerçeküstücülük, yalnız sanatları değil, yaşamı da kapsamak ister. Siyasetle, ahlakla ilgilenir. Çünkü gerçeküstücülük, içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil, yerleşik tüm değerlerini, tüm düşünce biçimlerini reddetmeyi amaçlar. (Edgü, 1987, s. 68) Bu tavır başkaldırma, yok etme tavrıdır. Buna göre, dünyayı öncelikle bütünüyle hiçlemek gerekir. Tüm dinsel, ahlaksal değerler, aile, ulus, devlet gibi yapılar ve özellikle de mantık yok edilmelidir. Ancak bu şekilde dünya ve dünyada yaşanan gerçeklik bir üst-gerçeklik olan gerçeküstücülüğe dönüştürülebilir. Realizmin, gerçeklik olarak sunduğu ve aklın tek başına kurduğu dünya tasarımı, tasavvur, hayal gücü, sezgi ve bilinçaltı

dünyasının tasarımı ile yer değiştirmeye güdülenir. Sanatçılardan beklenen, bundan böyle bu yeni gerçekliği görmek ve ifade etmektir.

3.1. Gerçeküstücü Resmin Felsefesi

Gerçeküstücülük tüm yaşama etkimek ister ve bunu felsefi bir temellendirme üzerinden gerçekleştirmeyi amaçlar. Yaşanan, akla dayalı, rasyonel, mantıksal dünyayı, gerçekçilik (realizm) yaklaşımını yeni bir dünya görüşüne, yeni bir felsefe olan gerçeküstücülüğe dönüştürmeyi hedefler. Anti-otoriter, anti-totaliter ve anti-burjuvadır. (Edgü, 1987, s. 68) Kendisine ödev olarak dünyayı ve bireyi değiştirmeyi seçmiştir.

Husserl felsefesinin temeli olan “her bilinç, bir şeyin bilincidir” düsturuna uygun bir şekilde hareket etmeyi seçen gerçeküstücü resim, kendi dışına atılım yaparken, yine Husserl’in “kendimizi anlamak için doğadan değil, doğayı anlamak için kendimizden yola çıkmalıyız” savını da içermekte ve böylece resmin nesnesiyle ilişki kurarken, ressamın gerçeği eğip bükme kapasitesi ile dışsal gerçekliği bilinç/altı çerçevesinde birleştirmektedir. Tuval karşısında ressamın bilinç durumundan bilinçaltı konumuna geçmesi ve iktidarı bilinçaltına vermesiyle birlikte, önemli bir felsefi değişim ortaya çıkmaktadır.



Şekil: 3.1.1. Edmund Husserl

http://www.devoir-de-philosophie.com/images_dissertations/98713.jpg (27.07.2018 tarihinde erişildi)

Gerçeküstücü resmin felsefesi, yaşamın yalnızca akıl ile kavranmak için çok geniş, grift ve karmaşık olduğudur. Gerçeküstücü resmin sanattan beklentisi ise, dünyayı mümkün olduğunca eksiksiz bir bütün olarak görebilmek, onu en az kusurlu şekilde temsil edebilmektir. Bu nedenle, yaşamı kavramak için yetersiz gördüğü akli ve mantığı aşmaya, yaşamı daha bütünsel bir şekilde algılamaya yönelir ve resimde bu algının betimlenmesinin olanaklarını araştırmaya girişir. Böylece gerçeküstücü resim, felsefi yaklaşımında aklın ve bilincin dışına taşar, aklın ve bilincin dışındaki enstrümanları da kendisine dahil etmeyi amaçlar. İsmi gerçeküstücü'dür fakat, yöneldiği alan, “gerçek” gerçekliktir. Aklın gerçekliğini, akıldışının gerçekliği ile birleştirerek daha “gerçek” bir gerçeklik inşa etmeyi hedefler. Gerçeküstücü resmin felsefesi, daha üst bir gerçeklik algısına ulaşmak ve bu algının görüngüsünü resmetmektir.

3.2. Gerçeküstücülüğün Yöntemi

Gerçeküstücülüğün yöntemi de, gerçeküstücülüğün entelektüel tüm donanımını oluşturan Breton tarafından belirlenmiş ve betimlenmiştir. Breton'a göre bir gerçeküstücü ozan, romancı ya da ressamın, yapıtını oluşturmak için gerçeküstücü bir yöntem izlemesi gerekmektedir.

Breton bu yöntemin giriş aşamasını şöyle betimler: ‘Zihninizin tam yoğunlaşması için en elverişli yere yerleştikten sonra, yazı [çizim] malzemelerinizi getirin. Zihninizi olabilecek en edilgin ya da fikirlere açık hale getirin. Kendi dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarının yeteneklerini unutun. Kafanızda önceden tasarladığınız bir konu olmadan, yazmakta olduklarınız aklınızda kalmasın ve yazmış olduklarınızı tekrar okuma zaafına kapılmayasınız diye olabildiğince hızlı yazın [çizim].’ (Breton A. , Sürrealizm Manifestosu, 2010, s. 207) Breton'un başlattığı bu yol haritası, gerçeküstücülerin neredeyse istisnasız şekilde ortak kullandıkları bir yöneme dönüşecektir.

Bu yöntemin ortak temeli, varlığın ve yaşantının olağan, sıradan görünüşlerinin yıkılması, onun yerine her zaman bir araya gelmesi akıl edilmeyen olağandışı ya da olağanüstü görüntülerin verilmesidir. Bu ortak temele dayanan “humour”, “olağanüstü”, “düş”, “çılgınlık”, “la cadavre exquis” ve “otomatik yazı” gibi araçlar, Breton'dan Dali'ye kadar bütün gerçeküstücülerin yöntem tekniklerini

oluşturmuşlardır. (Kutlar, 1974, s. 11) Bu tekniklerin ya da yolların temel amacı insanı olduğu gibi, ilkel doğası içinde gösterebilmek için onda uygarlıktan kazanılan ne varsa kazımdır. Gerçeküstücülere göre insan bütün ruhsal gücünü işte tam da bu şekilde elde edecektir. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücülük, 1962, s. 46)

3.2.1. Humour

Gerçeküstücü yöntemin temel tekniği “humour”dur. Humour, nesnelere arasındaki geleneksel bağlantıları yerinden ederek, dünyaya farklı bir açıdan bakılabilmesini sağlar. (Hançerlioğlu, 1970, s. 296) Gerçeküstücülüğün en önem verdiği olgulardan birisi, yeniyi inşa etmeden önce, hali hazırda varolan her şeyin yıkılması / hiçlenmesidir. “Gülme”yi de iki yüzlülüğün boyunduruğunu kırmak için kullanılacak en iyi araç olarak görürler. Gerçeküstücüler, “humour” ve “gülme” aracılığıyla bilinçaltının derinliklerine sokulmayı denerler.

Gerçeküstücülere göre, günlük yaşam, yaşamın getirdiği kaygılardan sıyrılarak hayata bakıldığında, öznenin gözündeki ağırbaşlı görünüşünü yitirir, bir alay konusuna dönüşür. Dış gerçekliğin, salt aklın gerçekçiliği ile algılanmasının bir yana bırakılması ve daha irrasyonel ve kaygısız bir yaklaşımın onun yerine konulmasıyla birlikte, dış gerçekliğe duyulan ilgisizlik kendisini gösterir ve burada dış gerçeklik birden bire bir “humour” nesnesine dönüşür, komikleşir.

Humour, başkaldırma düşüncesinin, toplumsal önyargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılmasıdır, umutsuzluğun maskelenmesidir. Humour, alışılmış akılcı düzenin sezgilere dayanan, dolaylı bir eleştirisidir, normal olaylardan başka olaylar çıkaran bir enstrümandır. Günlük gerçekliğin ve akılcı mantığın sınırlarının dışında fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak, çevresindeki her şeye gülünç ve tuhaf bir yenilik katar, alaycılığı mümkün kılan bir dünya tasavvuru yaratır. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücü Teknikler, 1962, s. 32, 33)

3.2.2. Olağanüstü

Eleştirel bir aklın tekelinin kırılması, düş gücünün serbest bir şekilde ortaya çıkmasına ve varoluşa, gelişmelere ilişkin her şeyi yeni bir şekilde ele alabilmeye olanak tanımaktadır: olağanüstü bir şekilde. Gerçeküstücülükte, olağan ve günlük

olanla, olağanüstü olan olabildiğince doğal bir biçimde karışarak bir yeni dünya gerçekleştirir.

Bu olağanüstülük, kendisini rastlantı, düş, fantastik gibi tümü gerçeküstücülük çatısı altında toplanabilecek türler aracılığıyla tuvale yansıtır. Gerçeküstücü resmin gerçekler dünyasından düşler dünyasına yaptığı yolculuğun önemli bir aracı olağanüstülüğün kullanımınıdır.

3.2.3. Düş

Zihin, bilincin rasyonel denetiminden serbest bırakılıp, kendi çağrışımlarına teslim edildiğinde, varlıkların ve nesnelerin, rasyonel akla göründüklerinden daha farklı tarzda göründükleri, düş renkleriyle süslandikleri bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlar. Bu durumdaki zihin, kişinin salt çıkarlarına uygun şekilde hareket ederek, içinden yalnızca yarar sağlanan olayları kesip alan pragmatik zekayı aşar. Geline bu yeni zihin durumunda, her çeşit rasyonelliğin ve mantığın dışında süzülen anılar ve görüntüler dünyasına bir geçiş sağlanır. Freud'a göre bu dünya bilinçsiz arzuların, açığa vurulmamış eğilimlerin dünyasıdır. İnsan bunları çözerek kendi kendinin tam bir bilincine varır.

Gerçeküstüçülere göre, gerçek denilen şey, içine girilen gizemin en altta yer alan katmanından başka bir şey değildir. Ve bu gizemin en belirli görünüşlerinden biri olan düş kesinlikle bir yana atılmamalıdır. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücü Teknikler, 1962, s. 39, 40) Zira uyanıklık kadar düş de gerçekliği dile getirme biçimlerinden birisidir.

3.2.4. Çılgınlık

Çılgınlık da gerçeküstüne varmanın başka bir yoludur. Freud'a göre, dış gerçekten kopmuş bulunan akıl hastaları, pek zengin iç gerçeklerini meydana vururlar. (Hançerlioğlu, 1970, s. 296) Akıl hastalarının evrenleri, insanlığı ve zihnin olanaklarını daha iyi tanımaya yardımcı olan zengin imkanlar sunarlar. Dış gerçeklikten kopmuş olan akıl hastaları, Freud'a göre iç gerçekler konusunda bizden daha çok şey bilirler ve onlar olmasa hiçbir zaman göremeyeceğimiz bazı şeyleri bize gösterirler. Delilerin dünyasında düş gücü egemendir.

Çeşitli akıl hastalıkları arasında, özellikle paranoya, düşsel olanla gerçek olanı uzlaştırarak, gerçeküstücülükle aynı amacı paylaşır. Kendisine eziyet edildiğini sanan ya da büyüklük çılgınlığına kapılan paranoyak akıl hastası, yalnızca kendi iç yaşamına sığınmakla yetinmez, bütün dış olguları da kendini çılgınlığa götüren düşüncenin çevresinde toplar. Dış izlenimler, zihninin fantezilerini canlandırmak için birer araca indirgenir. Normal bir insanla aynı yeryüzünde yaşadığı, aynı algıları aldığı ve aynı akıp giden şeyleri gördüğü halde bütünüyle ayrı tepkiler gösterir.

Paranoyak, imgelemin görüntüleriyle edilgin bir tavırla karşılaşmaz. Dış dünyanın nesnelere, beylik kullanışlarından saptırarak yorumlamakta bu imgelem görüntülerinden faydalanır. Bu durumla Humourcunun durumu birbirine benzer. Çünkü humourcu da nesnelere gülünç bir görünüş kazandırmakla gerçeği bozar, zihni gerçeküstünün içine atar. Ancak humourcu ile paranoyak arasında önemli bir ayırım vardır. Paranoyak görünüşü ile aynı olduğu, ondan kurtulamadığı halde, humourcu yasak bölgeye yaptığı akınlardan sonra yeniden normal durumuna döner. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücü Teknikler, 1962, s. 43, 44)

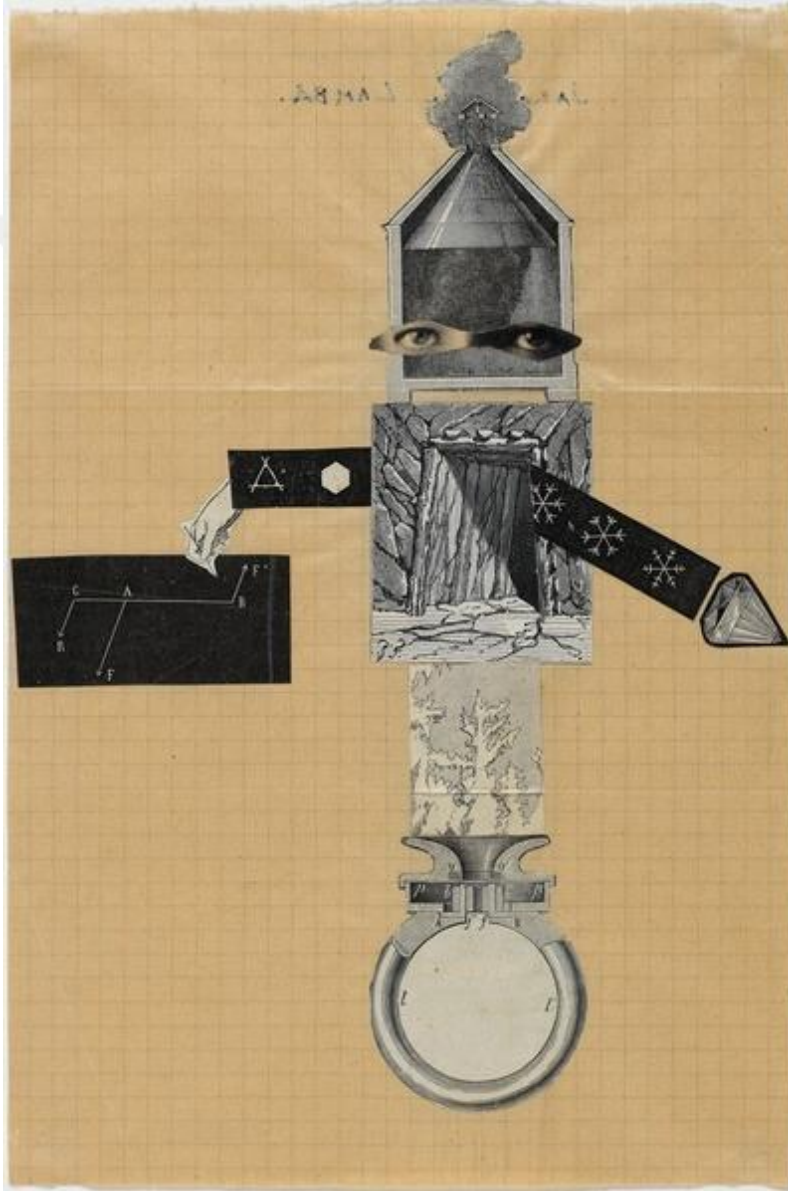
Paranoyağa göre dünya, kendisinin baş oyuncu olduğu bir tiyatrodur. Orada hiçbir şey nesnel bir biçimde olup bitmez, aksine her şeyi ortaya çıkarılmaları gereken gizli niyetler yönetir. (Hilav, Ertem, & Kutlar, Gerçeküstücü Teknikler, 1962, s. 41, 42) Böylesine bir çılgınlık, bütünüyle tutarlıdır. İnsan, kendisini böyle bir çılgının yerine koyarak, mantığa uygun yepyeni bir dünya görüşü kurabilir. Dışsal gerçekliğin yerini, gerçeküstücü bir gerçeklik alır.

3.2.5. Le cadavre exquis

Le cadavre exquis (tatlı ceset), gerçeküstücülerin buldukları bir oyundur. Oyunun ilk oynanışında elde edilen Le cadavre exquis sözü, oyunun adı olarak kalmıştır. (Binyazar, 1974, s. 7) Bu oyunda bir kağıt elden ele dolaştırılır ve kağıt kimin eline geçerse, o kişi kağıda bir sözcük yazar ya da bir şeyler çizer. Kağıt bir başka kişinin eline geçmeden önce katlanır ve diğer kişinin kağıtta ne olduğunu görmesi engellenir. Böylece kağıda her yeni bir şey yazan ya da çizen kişi, kendisinden öncesini görmeksizin devam ettirmiş olur ve ortaya ilginç ve şaşırtıcı metinler ve resimler çıkar. (Kutlar, 1974, s. 12) Bu metinlerin ve resimlerin ortak özellikleri doğal olarak gerçeklere, akla ve mantığa aykırı ürünler olmalarıdır.

Yine aynı oyunun bir başka versiyonu da, karşılıklı olarak iki kişinin birbirlerine göstermeden sorular sorup, yanıtlar elde etmeleriyle inşa edilmiştir. Bu oyunların ürettiği sonuçların birleştirilmesiyle, gerçeküstücü yapıtlar elde edilir.

La cadavre exquis, tuhafın ve tutarsızın dünyasına girebilmek için insanın kendini katı gerçeklikten kurtarmasına yardım etmesi adına icat edilmiştir. Bu oyunu deneyenler, rasyonelliklerinden kurtularak, kendi otomatizmlerini açabilmektedirler.



Şekil: 3.2.5.1. Le Cadavre Exquis, *André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba*

<http://juju-be-art.tumblr.com/post/22773810109/andré-breton-yves-tanguy-jacqueline-lamba>
(27.07.2018 tarihinde erişildi)

3.2.6. Otomatik Yazı

Breton'a göre düşünerek değil, içten gelindiği gibi yazmak ve çizmek esastır. Gerçeküstücü ressamlardan beklenen de, rasyonel bir şekilde oluşturulan kompozisyonlar yerine, çalاکalem, rastgele, otomatik bir biçimde yaratılan yapıtlar üretmeleridir. Otomatik yazı, hiçbir şekilde aklın, estetik amaçların, ahlaki değerlerin ya da geleneklerin erişemediği bir biçimde, doğrudan bilinçaltından gelen akışla gerçekleştirilen bir performanstır.

Bu performansta her türlü denetlemeden bağışık kalan bilinçdışı, kendiliğinden ortaya çıkar ve otomatik yazı aracılığıyla bilinçdışının söylemek istediklerini kağıda ya da tuvale döker.

Gerçeküstücülerin kullandıkları bu değişik tekniklerin ortak amacı, insanı olduğu gibi, ilkel doğası içinde gösterebilmek için onda uygarlıktan kazanılan ne varsa kazımak, dışarı atmaktır. Böylece insan tüm ruhsal gücünü yeniden kazanacak, gerçekten özgür olacaktır.

3.3. Gerçeküstücü Resimde Bilinçaltı, Absürd ve Düş

Bilinçaltına dayanmak, gerçeküstücü resim için temel şartların başında gelmektedir. Zira gerçeküstücülüğün temel amacı olan gerçekten ve ona bağlı olarak mantıktan kurtulmanın yolu bilinçaltına inmektir. Breton'un deyişiyile, kişi gerçeğe bağımlılıktan ancak Freud'un buluşlarıyla kurtulabilir.

Akla dayanan bir gerçekçiliğe karşı, bilinçaltı merkezli, tesadüflere ve absürdüğe dayanan yeni bir yaklaşım önerir. Gerçeküstücü resmin temel kategorileri de böylece "tesadüf", "absürd" ve "düş" konseptleri olur. Breton, düşyü yalnız uyku haline ilişkin bir olgu olarak değil, aynı zamanda, uyku ve uyanıklık hali fark etmeksizin, yaşamın yaşam olarak bir temel olgusu olarak anlar ve bunu şöyle ifade eder: "Haklı olarak Freud düşya yönelir. İnsanın doğumdan ölüme kadar düşda geçirdiği zaman, uyanık olarak yaşadığı zamandan daha az değildir. Tüm görünüşleriyle düş, süreklidir ve organizedir. Yalnız bellek onu böler. Düşda beni özellikle ilgilendiren şey, uyanıklığın temelinde de düşnin bulunmasıdır. Buradan şu çıkar: Acaba düş, yaşamın temel sorunlarının çözümünde kullanılabilir mi?" (Breton A. , Sürrealizm Manifestosu, 2010)

Düşün, yaşamın temeli olduğu savında, tüm gerçeküstücüler hemfikirdirler. Onlara göre düş, insanı gerçek dünyanın, gerçekliğin bağımlılığından kurtarır, ona özgürlüğü sağlar. Bu özgürlüğü takip edecek sanatçıda, eski rasyonel düşünüşün yerini, şimdi düş, halüsinasyon ve delilik katmanlarıyla yeni, Freudcu bilinçaltı ülkesi alır. Ama bu katmanlar arasında baskın olan düşürdür. Çünkü zihnin mantıksal yöntemine kapalı, karanlık bilinçaltı ve onun imgelerinin hazine alanlarına en önemli geçiş yolu düşürdür.

Dünyadaki dışsal gerçeklikten bir kopuş olan düşlar ve halüsinasyonlar, rasyonelin, absürd üzerindeki baskısını kaldırmakta ve absürd olanı dışarı salmaktadır. Böylece gerçeküstücü resim aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtularak, absürdü içeren bir ifadeye yer açmıştır. Gerçeküstücü ressamlar, bilinçaltı dünyasına ve onun absürdlüğüne daha rahat ulaşabilmek için hipnoza sıkça başvurmuşlardır. (Kahraman, 2005, s. 138) Breton'un *İkinci Manifesto*'sunda yazdığı üzere, "absürdite'de toplanan bakışımız, nesnelere yönelir, seçerek onları kavrar, soyutlar ve doğal nesnede, örneğin bir ağaç kökünde, bir midyede, bir taş parçasında 'özü' görür. Bu özü görme, sanatın görmesidir." Gerçeküstücü resimde düş ve absürdün görünüşü böylece ruhsal deneyimin betimlenmesi olarak görülür ve bu betimlenmenin resmedilmesini hedefler. Bu özellikleri kullanırken de hiçbir kısıtlama ve sınır tanımaz ve olabildiğince aklın mekanikliğinden ve sansüründen arınmaya çabalar. (Nutku, 1974, s. 9) Bununla birlikte gerçeküstücü resim, plastik resim dili anlamında geleneksel sanattan bütünüyle kopmaz.

Aksine, gerçeküstücü ressamların çoğu, bilinçaltılarını resimlerine yansıtırken, geleneksel resim dilini değiştirmeye karşı dahi çıkarlar. Zira onlara göre bilinçaltı dünyası, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, ancak akıl ve iradenin dışarıda bırakıldığı bir "otomatizm" içinde ortaya çıkabilmektedir. Böyle bir resim yaklaşımı sonucunda da, bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan yapıtları, mantık dışı ve irrasyonel çağrışımlarla üretildikleri halde, çoğu kez Rönesans ressamlarını anımsatan bir el ustalığı gösterirler. (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009, s. 22, 23) Yine de geleneksel resim dilinin dışına çıkan soyut gerçeküstücü resimler de yok değildir.

3.4. Gerçeküstücü Resimde Doğrucu (Veristic) ve Soyut (Abstract) Yaklaşımlar

Gerçeküstücü resmin, kendi içinde doğrucu (veristic) ve soyut (abstract) olarak ikiye ayrıldığını söylemek mümkündür. Doğrucu gerçeküstücülük olarak adlandırılabilir Dalí, Magritte, Tanguy ve Max Ernst gibi sanatçıların yapıtlarının oluşturduğu ilk eğilimde, De Chirico'nun yapıtlarını anımsatan öğeler göze çarpar. Gerçeküstücüler genellikle doğrucu anlatım yolunu benimsemişlerdir. (Yücel, 1999, s. 168) Bununla birlikte gerçeküstücü resmin figürleri ele alış şekli, gerçek dünyadaki ilişkilerinden farklıdır. Bazı örneklerde figürlerin, dahil edildikleri kompozisyonun bağlamdan ayrı olarak ele alındıklarında tamamıyla gerçekçi tekniklerle boyandıkları görülebilir. Ancak böylesi durumlarda dahi figürler, gerçekte var olmayan, düşsel ortamlar yaratan kompozisyonlar içinde sunulurlar. Bazı durumlarda da düşsel kompozisyonların içerisinde yer alan figürler de yaratıklar ya da nesnelere olarak sunulurlar. (Sözen & Tanyeli, 1986, s. 90) Bu çerçevede nesnelere ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi, ancak düş ya da karabasanı anımsatan irrasyonel ortamlar dolayımıdadır. Bu eğilimin bir çeşitlemesi olarak, birbirleriyle ilintili olmayan nesnelere, birlikte, düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıran biçimde verildiği görülür: Ameliyat masası üstündeki dikiş makinesi ve şemsiye gibi. (Komisyon, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 670)

Soyut gerçeküstücü olarak adlandırılabilir ikinci eğilim ise doğrudan, ruh çözümüne (psikoanaliz) dayanmaktadır ve salt bilinçsizlikle yönetilmektedir. Bilinçaltındaki duyguların, simgelerle betimlenmesi üzerine kuruludur. Ernst'in frotaj'ları, Oscar Dominguez'in Dekalkomani'leri bu gruba girer. Ayrıca Gorky, Hantai, Masson, Miro, Matta ve Wolfgang Paalen bu tür örnekler vermişlerdir.

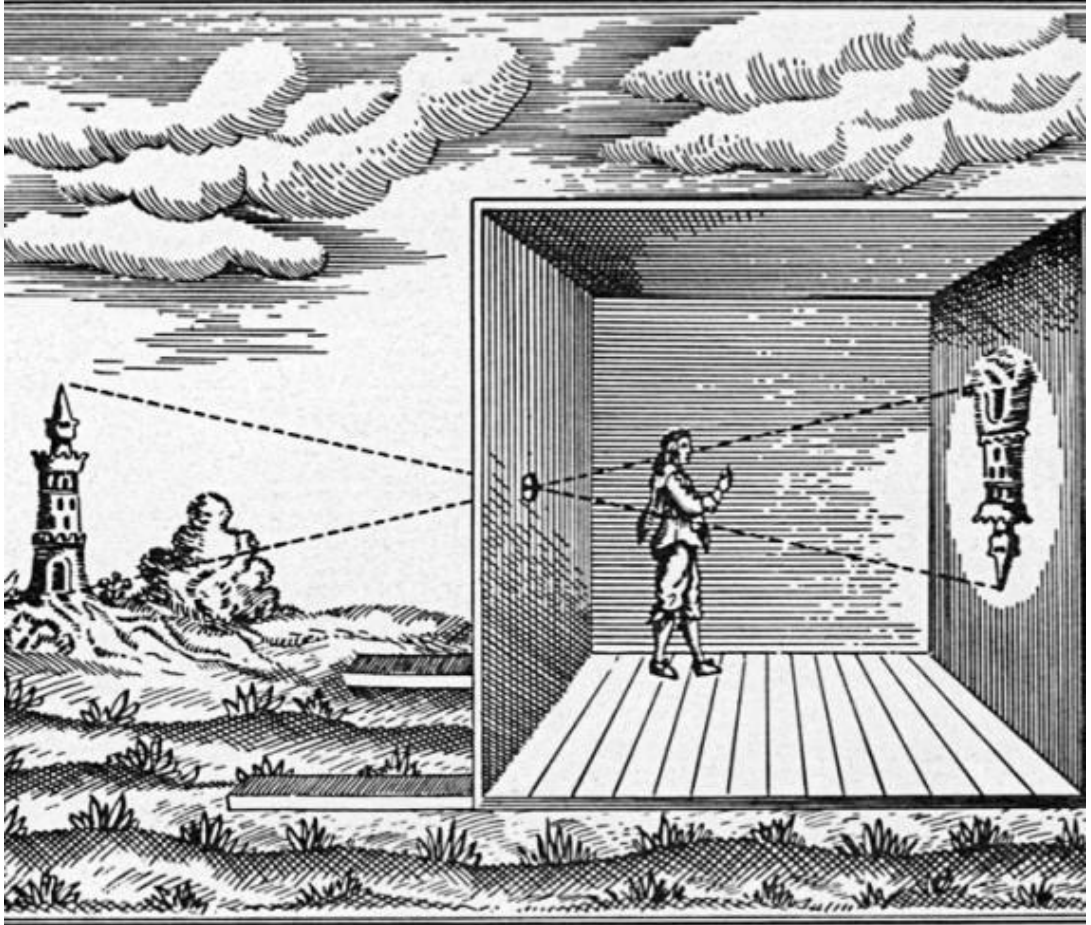
Özetle, Max Ernst, Tanguy, Magritte ve Dalí gibi gerçeküstücüler, doğrucu gerçeküstücü ressamlar olarak nitelendirilebilirlerken, Arp, Miro ve Masson gibi gerçeküstücüler de, soyut gerçeküstücü ressamlar şeklinde ifade edilebilir. (Tunalı, 2011, s. 210; Erden, Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, 2012, s. 114) Ancak bu sınıflandırma çok kesin değildir.

4. BÖLÜM

RESİM VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

4.1. Resim ile Fotoğraf İlişisinin Tarihçesi

Resim ile fotoğraf arasındaki ilişki on dokuzuncu yüzyıldan çok daha önce, camera obscura'nın keşfiyle başlar.



A 17th century camera obscura illustration

Şekil: 4.1.1. Camera Obscura

<http://www.cameraobscura.nz> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

Camera obscura dört bir tarafı kapalı bir kutunun ya da bir odanın herhangi bir objektif kullanmaksızın, bir yüzüne açılan 0,25 – 1 mm çapındaki bir delik aracılığıyla, deliğin dışarısındaki görüntünün ışık vasıtasıyla elde edilmesidir. Işık bu delikten geçer ve karanlık ortam sağlayan kameranın içinde bulunan ışığa duyarlı yüzey üzerinde bir görüntü oluşturur. Karanlık ve kapalı bir iç mekana küçük bir

delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı M.Ö. dördüncü yüzyıldan beri bilinmektedir. (Çizen, 1992, s. 8) Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır. (Crary, 2012, s. 39, 40) Camera obscura'yı yüzyıllar önce Descartes dahi tanımlamıştır. Descartes'ın tanımında camera obscura, “Bir odanın tek bir delik dışında tamamen karartıldığını varsayın, camdan bir mercekle bu deliğin önüne yerleştirilirken beyaz bir bez arada belirli bir uzaklık kalacak şekilde bu merceğin arkasına gerilir ve böylece dışarıdaki nesnelere gelen ışık, bez üzerinde imgeler oluşturur. Bu odanın gözü, deliğin gözbebeğini, merceğin ise göz merceğini temsil ettiği söylenir.” (Descartes, 1985, s. 166) şeklindedir.

Bugün bilindiği üzere, pek çok Rönesans dönemi ressamı resimlerini üretirken camera obscura'dan yararlanmışlardır. 1650'den itibaren taşınabilir camera obscura aygıtları kullanılmaya başlanmış ve 1700'lerin sonuna doğru modeller giderek küçülmüştür. (Crary, 2012, s. 42) On yedinci yüzyıl Flaman ressamı camera obscura aygıtını çok yaygın şekilde kullanmışlardır. (Alpers, 1983, s. 30) Yine Aydınlanma'nın temel kitaplarından birisi olan *Ansiklopedi*¹, on sekizinci yüzyılın ortasında camera obscurayı şöyle tarif etmiştir: “camera obscura” maddesinde kullanım alanları şöyle sıralanır: “Görmenin doğası hakkında çok aydınlatıcıdır; nesnelere kusursuz biçimde benzeyen imgeler ürettiği için sunduğu görüntü eğlendirir; nesnelere renklerini ve devinimlerini başka herhangi bir temsil türünden çok daha iyi bir biçimde temsil eder. (...) Resim yapmasını bilmeyen bir kişi, bu alet aracılığıyla son derece doğru bir biçimde resim yapabilir.” (Crary, 2012, s. 46)

4.1.2. Kalıcı Görüntü Olarak Fotoğrafın Bulunuşu

Günümüzdeki anlamıyla fotoğraf, ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinde ışığın, çeşitli kimyasallar aracılığıyla kağıt üzerine hapsedilmesinin keşfedilmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Fransa'nın Chalon sur-Saône kentinde yaşayan Joseph Nicéphore Niépce, ilk kalıcı görüntüyü 1826 yılında, evinin penceresinden *camera obscura* aracılığıyla sekiz saat poz verdirerek, bir plaka üzerine saptamayı başarmıştır. Bu görüntü ile birlikte, fotoğrafın o güne kadarki

¹ *Encyclopédie ou dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1753, Cilt 3, ss.62-64.

gelişmelerini oluşturan tüm zincirin halkaları birbirine bağlanmıştır. (Çizen, 1992, s. 13, 14) Burada iki nokta belirleyicidir: birincisi optik sistemi ve ışığa duyarlı yüzeyi muhafaza eden gövde; ikincisi ise dış gerçekliği ışığa duyarlı yüzey üzerinde saptama ve bu görüntüyü ortaya çıkaran kimyasal süreçler. (Erkılıç, 2009, s. 80) Böylece resim ile fotoğraf arasındaki ilişki bu icadın sonrasında keskinleşir. Fotoğraf, resmin ödevlerini değiştirmesine yol açar.

4.1.3. Fotoğrafın Dışsal Gerçekliği Resme Oranla Daha Nesnel Temsil Etme Kapasitesi

Resmin dışsal gerçekliği taklit etmeye yönelik klasik ödevi, fotoğrafın bu ödevi çok daha kusursuz bir biçimde gerçekleştirmesiyle birlikte bir değişime uğrar. Bundan böyle resim, dışsal gerçeklikten çok, ressamın öznel gerçeklik algısını yansıtmaya çabalayan bir alan haline dönüşür. Böylece gerçeküstücülük gibi pek çok dışsal gerçeklik yerine, düşsel gerçekliği amaçlayan resim akımları ortaya çıkma şansını elde eder. Yani klasik resmin kırılmasını sağlayan empresyonizm, ekspresyonizm, fovizm, gerçeküstücülük gibi akımların tümü bir anlamda varlıklarını fotoğrafın bulunuşuna borçludurlar.

Sontag'a göre fotoğraf, "bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilemez kanıtı, fotoğraf makinesi de olayın doğrulayıcısıdır". (Sontag, 1993, s. 20) Benzer şekilde Bazin de fotoğrafın nesnellğine vurgu yaparak "fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnellğindedir (objectivite). Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da 'objektif' adını almaktadır. İlk kez ana nesne ile bunun anlatımı/temsili arasına, herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa olarak dış dünyanın görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekliliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir." (Bazin A. , 1995, s. 36) tezini ileri sürer. Fotoğrafın ilk yıllarında daha çok kanıt ve belge olma işlevi ön plana çıkar. Objektif (bu sözcük bile nesnel anlamına geliyor) önündeki gerçekliğin bir yüzeyde saptanması, anı somutlaştıran durağan yapısı, fotoğraftaki görüntünün gerçek olduğu düşüncesini pekiştirir.

Ancak zamanla, fotoğrafın da sanıldığı kadar kusursuz bir dışsal gerçeklik temsili üretmediği üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Fotoğraf makinesinin gerçekliği kaydettiği/nesnel olduğu veya yalan söylediği düşünceleri eş zamanlı

olarak ilk yıllarından itibaren başlar. Örneğin daha 1925 yılında Moholy-Nagy aksi tezler ileri sürmüştür ve fotoğrafın gerçekliği taklit etmesinden çok, gerçekliği kendisinin taklidi haline getirdiğini iddia etmiştir. Moholy-Nagy'e göre; "Fotoğraf gerçekliği keşfetmek için kullanılan bir araç değildir sadece. Fotoğraf makinesiyle görülen doğa, insan gözüyle görülen doğadan farklıdır. Fotoğraf makinesi, görme biçiminizi etkiler ve *yeni bakışı* yaratır." (Moholy-Nagy, 1969)

İnsan tepkilerini değerlendirme konusundaki alışkanlıklarımız nasıl Freud'un keşiflerinin etkisi altında kaldıysa, Moholy-Nagy'nin düşünceleri de aynı şekilde görme biçimimizin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. 1925 yılında, kendisiyle aynı dönemde yaşayanlar, yeni bakışını bir ütopya olarak değerlendirmişlerdi. Ama onun dili ve düşünceleri bugün bizim için çok tanıdık ve çağdaş sanat etkinliklerinde sürekli olarak kendini göstermektedir.

Fotoğrafın yüzyıl sonuna doğru yaşadığı çöküş, fotoğrafçıların resmi taklit etme yönündeki yanlış yönelimlerinden kaynaklanmıştı. Bugün, resmin de ters yönde bir eğilim göstererek, sanat yaratımında fotoğraf tekniklerinden yararlandığını görüyoruz. Kübistlerin ve gerçeküstücülerin yaptıkları gibi resmin ortasına bir fotoğrafın yapıştirilmesinin ötesinde, fotoğraf makinesinin gözüyle resim yapmak söz konusu artık. İzleyicilerin bu yapıtları, fotoğraftan kopya sanmaları şaşırtıcı değil. Ressamlar, fotoğrafı bir belge olarak her zaman kullanmışlardır ama fotoğraf makinesinin bakışını taklit etmeleri ilk defa yaşanmaktadır. Hatta hiper gerçekçilerle başlayan bu resim ekolünün, fotoğrafa da büyük katkıda bulunduğu söylenebilir. (Freund, 2007, s. 176)

4.2. Sanat Yapıtını Çoğaltma Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın, dışsal gerçekliği daha nesnel bir şekilde temsil edebildiği tartışmasının yanı sıra, fotoğrafın, Walter Benjamin'in deyiimiyle "sanat yapıtının teknik olanaklarla yeniden üretme" kapasitesinin olduğunun anlaşılması sanat dünyasında yeni bir sarsıntı yarattı.

Fotoğrafın icadına değin sanat yapıtları, ancak sınırlı sayıda izleyici tarafından görülebiliyordu. Fakat fotoğraf sayesinde bu yapıtların milyonlarca kopyalarının üretilmesiyle yapıtlar bir anda milyonlarca kişiye ulaşabilir oldular. Sanat yapıtlarının kopyalanmasının evrimi gravürle başlamış ve litografiyle devam etmiştir

ancak sanattaki tekil yaratımın büyüsunün kaybolması, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle gerçekleşmiştir.

Fotoğrafın bulunduğu yıllarda matbaa ve baskı tekniği gelişmediğinden, bunları yayın organlarında ve kitaplarda göstermek olanaksızdı. Bu çekimler, fotoğrafçı-ressam işbirliği ile aynen yeniden ressamlar tarafından fotoğraflara ara tonlar verilerek çizildi. Uzun poz süresi nedeniyle hareket halindeki canlıların girmediği fotoğrafı, kuruluştan ve sıkıcılıktan kurtarmak için ressamlar çizimlerine insan ve hayvan figürleri kattılar. Fotoğraftan tekrar çizim yoluyla hazırlanmış ilk kitap *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe (1840-1844)* adı ile Paris'te N.P. Lerebours tarafından yayınlandı. Bunlar Avrupa ve Ortadoğu'nun çeşitli yerlerinden fotoğrafçılarca saptanmış görüntülerdi. Basılan fotoğraf-gravürlerin sağ alt köşesine fotoğrafçının, sol alt köşesine ise çizim haline getiren ressamın adı yazıldı. (Çizen, 1992, s. 15) Ancak yirminci yüzyılın başından itibaren matbaa ve basım tekniklerindeki gelişmeyle birlikte, fotoğraf doğrudan kendisi olarak dolaşıma girmeyi başardı.

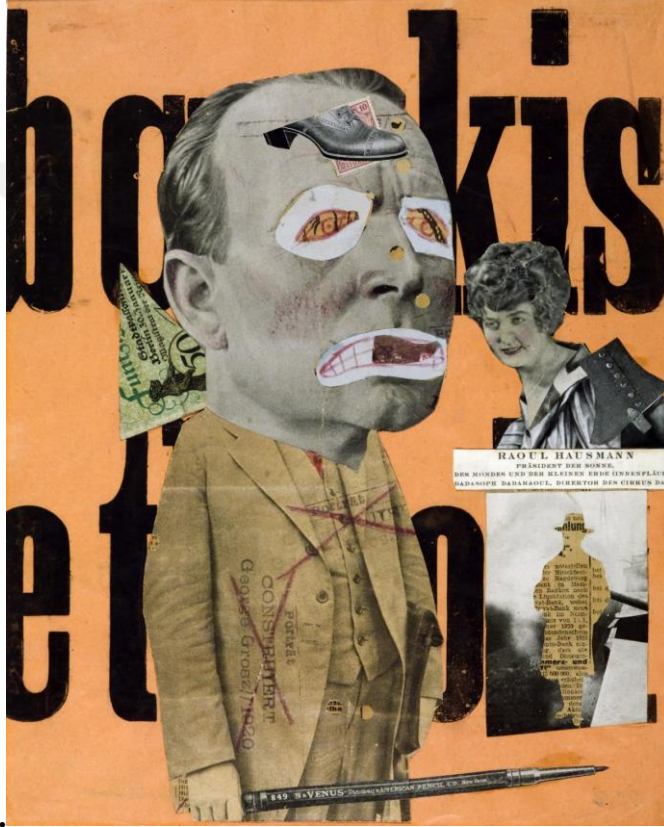
Fotoğraf, sanatçının görüş açısını değiştirmekle birlikte sanatla ilgilenen insanların bakış açılarını da değiştirmiştir. Bir heykelin ya da bir resmin fotoğrafının çekilme biçimi, fotoğrafçı özneye bağlıdır. Fotoğrafçının bir nesnedeki ayrıntıları vurgulama biçimi, bu bağlamda kullandığı kadraj ve aydınlatma, fotoğrafı çekilen nesnenin görünümünü tamamen farklılaştırabilir. Bir sanat kitabında gördüğümüz tıpkıbasımlar, kullanılan ölçek değerlerine göre değişir. Ölçüsüzce büyütülen bir ayrıntı, bir heykelin ya da bir resmin bütünüyle ilgili olarak edineceğimiz imajı farklı yönlerle çekebilir. (Freund, 2007, s. 89) Renkler farklılaşabilir. Yani fotoğraf sanat yapıtını yeniden üretirken, bir anlamda bu üretime kendi damgasını da vurur. Bununla birlikte artık bugün, orijinali kilometrelerce uzak bir müzede bulunan bir sanat yapıtının tıpkıbasımını, evde, çalışma lambasının ışığı altında incelemek mümkündür.

4.3. Kolaj ve Fotomontaj

Yirminci yüzyılın başlangıcıyla birlikte, gazetelerin fotoğraflar içeren şekilde yayınlanmalarıyla beraber, okurlar bu fotoğrafları kesip albümlerine yapıştırmak gibi alışkanlıklar kazandılar. Ancak bu şekilde defterlere yapıştırılan fotoğrafların

üzerinde herhangi bir kesip biçme olmadığı için, ortaya çıkan mekanik kompozisyonlarda fotoğrafın anlamını değiştirecek herhangi bir etki olmuyordu.

Fotoğrafların kullanılarak gerçekleştirilen yeni kompozisyonlar, ancak 1920’li yıllarda Dadacıların, kestikleri fotoğrafları resimlerle bir araya getirerek kolajlar hazırlamalarıyla yaşama geçmiştir. Dadacılar, bağlamından kopardıkları fotoğrafları, anlamsız yapıtlar ortaya koymakta ve böylelikle alışıldık sanat biçimlerine saldırmak için kullanmışlardır.



Şekil: 4.3.1. Raoul Hausmann, *The Art Critic* 1919–20 Tate

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01918_7.jpg (28.07.2018 tarihinde erişildi)

Buna karşın fotomontajda resmin bir anlam taşıması arzusu ortadan kalkmaz. Fotomontajın yaratıcısı John Heartfield, 1920’den itibaren fotoğraf aracılığıyla, kendi yorumu doğrultusunda “egemen sınıfın gerici özelliklerini” sergilemeye çalıştı. Fotomontajı yarattı ve kendisini de montajcı olarak adlandırarak Almanya’da *Monteuranzüge* diye anılan kıyafetler giyen işçilerle (çoğunlukla tamirci ve elektrikçilerle) arasında bir benzerlik kurdu. Kullanacağı fotoğrafları büyük özenle seçiyordu. Her biri kendi başına da anlamlıydı ama yan yana geldikleri zaman ortaya

çıkan bütün, farklı bir anlamı ifade ediyordu. (Freund, 2007, s. 172, 173) Böylece fotomontajda, kolajın aksine, bir anlam üretecek şekilde fotoğrafın yeniden yorumlanması söz konusuydu.

4.4. Dijital Fotoğraf

Teknolojik gelişimin ilerlemesiyle birlikte, fotoğrafın kapasitesinde ve işaret ettiklerinde de değişimler meydana gelmiştir ve gelmektedir. Kayıt ve çoğaltma teknolojilerinin özellikle yirminci yüzyılın son on yılından itibaren büyük bir değişim göstermesiyle birlikte, geleneksel üretim mekanizmalarından farklılaşan dijital teknoloji, etkinliğini arttırmış ve belirleyici olmaya başlamıştır. Dijital, örneklem yaratmak üzerine ikili sayı sistemi üzerinde yapılan bu dizgede, yeni bir dizilim söz konusudur. Dijital sistem, 0 ve 1'lerin bir araya gelerek kullanılmasıyla çalışır ve 0 ve 1'lere bit adı verilir. Sekiz adet 0 ve 1'den oluşan gruba Byte adı verilir. Görüntünün en küçük parçacığına, noktacığın Pixel denir ve byte'lardan oluşur. Temelinde 0 ve 1'lerden oluşan bu matematik sisteminde yeniden yaratma ve sınırsız kopyalama ile görüntüyü/imegyi belli bir yere aktarma hiç olmadığı kadar kolaylaşmış ve hızlanmıştır. Bu dijitalleşme fotoğraf alanını kısa sürede radikal şekilde etkilemiştir ve geleneksel fotoğrafçılık yerini dijital fotoğrafçılığa bırakmıştır.

Fotoğrafın kanıt olma ve belgeleme işi, analog süreçten dijitalleşmeye geçildikçe itibar yitirmeye başlamıştır. Dijital olarak fotoğrafın çekimi ya da görüntünün bilgisayar teknolojisiyle üretiminde, renge, parlaklığa, kontrasta ve ışık-gölge alanlarına müdahalede bulunmak zaman ve emek açısından kolay yapılabilir bir müdahaleye dönüşür. Gerçeklik açısından dijital süreç bir tehdit, sanatsal yaratım sürecinde ise bir olanak olarak algılanır. Teknoloji geliştikçe, fotoğraf makinesinin kullanımı kolaylaşır ve boyut değiştirir. Zaman, emek, bilgi ve beceri gerektiren geleneksel yaklaşım (analog süreç: 35 mm film, banyo ve baskı süreci) yerini bilgisayar teknolojilerine ve yazılımlarına (aydınlık oda) bırakır. Zaman ve ekonomi, dijital teknoloji tarafından daha ucuz ve daha kısa süre olarak tüketiciye sunulur. Teknolojideki melezleşme yaklaşımı cep telefonlarını da birer fotoğraf makinesine dönüştürür. Fotoğrafçılık belki de hiç olmadığı kadar kitleleşmekte ama aynı zamanda da farklı estetik kategoriler oluşturarak ayrılaşmaktadır. Artık fotoğraftan değil, görüntü üretiminden söz edilmekte, illüstrasyon ile fotoğraf arası melez

çalışmalar yapılmaktadır. Vizörden bakan gözün ne çekeceğinin öneminden öte bilgisayar başındaki elin neyi klikleyeceği önem kazanır. Dijital teknoloji bu süreçte, sanatçının tahayyül gücünü gerçekleştirebilmesi için yeni olanaklar açar. (Erkılıç, 2009, s. 91-93)

Böylece fotoğrafın ilk yıllarından beri gerçeklikle kurduğu ilişki, erken dönemde de zaman zaman karşı karşıya kaldığı sorgulanmasını, artık çok daha şiddetli bir şekilde yaşar. Fotoğraflara yapılan aşırı dışsal müdahale, fotoğrafı bir gerçeklik temsilinden çok, bir olması istenen gerçekliğe erişme aracına dönüştürmüştür. Gerçekliğin optik kaydı, yerini, ellenmiş ya da üretilmiş görüntü/imaj üretimine kaptırmıştır.

4.5. Postmodernizmde Fotoğraf

Modernizm çağının paradigmasının yerini postmodern düşüncenin paradigmasına bırakmasında, gerçeği temsil ettiğini iddia eden imaj üreticilerinin etkisi büyüktür. Yani fotoğrafın postmodernizme geçişte hafife alınamayacak bir önemi vardır. Rasyonel düşüncenin yerini kolay dağıtılabılır imgenin inandırıcılığının almasıyla birlikte, modernizmden postmodernizme bir alternatif yol açılmıştır.

Giderek daha çok dijitalleşen çağımızda genel eğilim, fotoğrafları kültürel armağanlar olarak görmek ve onları müzelerde ve arşivlerde tasniflemek ve saklamaktır. Ama fotoğraflar o karanlığa doğru 'sessizce yol alırken', görsel dünyanın nesnelere ve öznelere olma işlevlerini sürdürmektedirler. Fotoğraflar bu işlevlerini modernistlere hitap eden özellikleri – betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, teklik – temel olarak değil, postmodern özelliklerini – anırtırma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem – temel olarak yerine getirmektedirler. Son yirmi yılda fotoğraf bu açıdan temel ve geri döndürülemez biçimde yeniden tanımlanmıştır. (Grundberg, 2002, s. 118) Modernist paradigma için fotoğrafın temel amacı gibi görünen nesnellik ve olup bitenleri tarafsız bir şekilde belgeleme eylemleri, postmodernist paradigma için artık geçerli değildir.

Postmodernizmin, modernizmin aksine nesnel bir dışsal gerçekliğin varolmadığına ilişkin keskin inancı, olmayan bir gerçekliğin belgelenmesini de otomatik bir şekilde gündemden düşürmektedir. Bu yeni postmodern dönemde

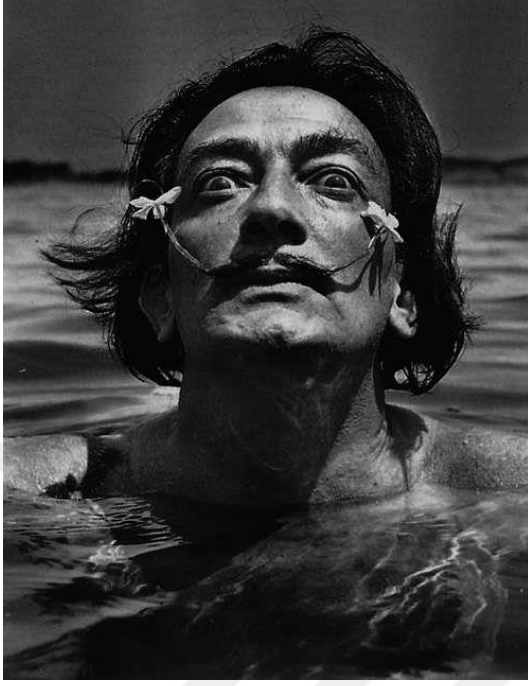
bundan böyle fotoğrafın ödevi gerçekliği kusursuz bir şekilde temsil etmek değildir. Aksine, yeni bir gerçeklik inşası için imge oluşturmanın en yeni ve en kusursuz yoludur.

Fotoğrafın artık dışsal gerçekliği kusursuz temsil eden bir araç olmaktan çıkarak, gerçekliği yeniden yorumlayan bir araca dönüşmesi, onun bir sanat üretim aracı olarak da değerini arttırmıştır. Bu yeni paradigma sayesinde postmodern fotoğrafçılar daha önce üretilmiş farklı sanat yapıtlarına öykünerek ve onları kendilerine mal ederek oto portrelerini yapabilirler (Cindy Sherman'ın çalışmaları) ya da kolajlar yaparak Grucho ve Rambo'yu Yalta Konferansı'nda gösterebilirler (Paul Higdon)²” (Crimp, 2002) Postmodern fotoğrafçılar kendi kavramlarından hareketle istedikleri yöntemi kullanarak, diğer sanatlarla fotoğrafı birleştirip, istedikleri malzemeyi tasarladıkları görüntüyü oluşturabilirler. Neyin resmedildiği, neyin gerçek olduğu, neyin olmadığı soruları, artık imgenin içinde ne olduğuyla değil, seyir noktasıyla ilgili hale gelmiştir. (Burnett, 2007, s. 59) Baudrillard'ın ünlü simülasyon kavramı, “bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi şeklinde” postmodern fotoğrafçılıkta kendisini bulur. (Baudrillard, 1998, s. 11)

² Hidgon, Yalta Konferansı fotoğrafında bir arada görülen Roosevelt ve Churchill'n yanına film karakterleri olan Rambo ve Grucho Max'ı kolajlar. Orijinal fotoğrafta yer alan Stalin'i ise kareden siler.

5. BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN DÖRT SANATÇISI



Şekil: 5.1. Dalí

<https://www.dalipaintings.com> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

“Tek ve son gerçeküstücü olmamı bir türlü içine sindiremeyen André Breton’un savurduğu hakaretlere hiç aldırış etmiyorum.” **Salvador Dalí** (Dalí, 2017, s. 24)

Dalí 11 Mayıs 1904’te, İspanya’nın Figueres kentinde dünyaya geldi. Tüm derslerin Fransızca yapıldığı bir okulda öğrenim gördü. Okulda derslerle ilgilenmekten çok, pencereden dışarı bakıp düşler kurmaya meraklıydı. Bu düşlerini eve de taşıyor, saatler boyu yatağına uzanarak tavandaki rutubet lekelerine bakıp, onlardan figürler türeten hayallere kapılıyordu. (Ingram, 2017, s. 7) Dalí okulunu bitirdikten sonra da çevresindeki nesnelere düşler aracılığıyla başka temsillere dönüştürmeye devam etti. Cadaqués’teki yazlıklarının civarında bulunan grift ve büyük taşlıklardan oluşan, Büyük Kayalar isimli bölgeye sıkça gider, buradaki kayaların pürüzlü yüzeylerini ve olağanüstü şekillerini, onlardan düşsel figürler türetmek için kullandı. Bu kayalara resimlerinde de sıkça gönderme yaptı.

Dali 1922 yılında Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'ne yazılarak evden ayrıldı. Ancak okulda düş kırıklığına uğramıştı. Okul müfredatı, Dali'nin çoktan geride bıraktığı Fransız izlenimciliğini izliyordu. 1923 yılında öğretmenlerinin yeteneklerini açık bir şekilde sorguladığı için okuldan uzaklaştırıldı. 1924'te ise öğretmenlerinin, kendi işlerini incelemek için uygun olmadığını söyleyince okuldan atıldı.

Dali Madrid'deki Akademi'den çok yararlanamasa da, okula devam ettiği yıllarda konakladığı *Residencia de Estudiantes (Resi)* isimli, üst orta sınıf öğrencilere hizmet veren yurttaki kendisine benzer düşünceler taşıyan kişilerle tanıştı ve bu dönem Dali üzerinde önemli bir etki yaptı. Aralarında film yapımcısı Luis Bunuel ve şair Federico Garcia Lorca'nın da bulunduğu bir sanat grubuna katıldı. (Erden, 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat, 2013, s. 158) Lorca ile bir sanat kuramı geliştirmeye giriştiler. Dali, 1920'lerin ortasında sanat hakkında yazmaya başladı. Yazılarında Lorca ile geliştirdiği fikirleri geliştirdi. Sanattaki güzelleştirme ve idealleştirme eğilimini reddetti, dışavurumcu sanatı kınadı.

Ancak bu gelişmelerden daha da önemlisi, *Resi*'de konakladığı dönemde, arkadaşları sayesinde Sigmund Freud'u keşfetmesi oldu. Arkadaşlarıyla birlikte, henüz İspanyolca'ya çevrilmemiş olan Freud'u Fransızca'dan okuyup, etraflıca tartışıyorlardı. Freud'un, *Rüyaların Yorumu* kitabının Dali'deki kopyasında, çok sayıda altı çizilmiş yer ve not vardı. (Ingram, 2017, s. 18) Dali daha sonraları, bu metni, "yaşamındaki ana buluşlardan birisi" olarak nitelemiştir.

Dali'nin sanat yaşamındaki bir diğer kırılma ise 1926 yılındaki Paris ziyaretiyle gerçekleşti. Dali burada önce Picasso'yla, ardından da André Breton başta olmak üzere pek çok gerçeküstücü sanatçıyla tanıştı. Dali gibi, gerçeküstüçüler de olağanüstü ile ilgileniyorlardı. Dali, Max Ernst ve Yves Tanguy'un düşsel manzaralarından, Giorgio de Chirico'nun büyüyen gölgeleri, açık anıtsal kapıları ve uzayan perspektifleriyle gök resimleri gibi gerçeküstücü resimlerden etkilendi. (Weyers, 2000, s. 19)

Dali başlangıçta gerçeküstüçülüğe karşı temkinli davranmakla birlikte, bu akımdan giderek daha fazla alıntı yapar oldu. Dali'ye göre gerçeküstüçülüğün püf noktası, düşünceyi hiçbir estetik, ahlaki ve mantıksal denetimden geçirmeden,

kendiliğinden aktarmaktı. (Dali, 2017, s. 27) Özellikle gerçeküstücülüğün ana teması olan “düşler” ona çekici geliyordu. Resimlerinde düşsel sahneleri arttırmaya başladı. Breton, bu sürecin sonunda, Dali'nin gerçeküstücülere katılmasını istedi. Dali, 1929 yılının Mart ayında, Luis Bunuel ile Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği) isimli sansasyonel filmleri üzerinde çalışmak üzere Paris'e taşındı. Artık Dali, beş yıl boyunca gerçeküstücülerin kentinde yaşayacaktı.

Dali ve Bunuel, çekimleri Paris'te iki hafta süren filmlerini üç ay gibi kısa bir süre içerisinde tamamladılar. (Weyers, 2000, s. 20) Filmde gerçeküstücü bir hava oldukça ağır basıyordu. Film, dalgın dalgın aya bakmakta olan bir adamla açılıyordu. Hemen ardından ayın beyazlığı, genç bir kadının gözünün beyazlığına dönüşüyor, ardından da adam sakince bu kadının gözünü çok yakın bir çekimde, bir jilet aracılığıyla kesiyor ve gözün içerisinden çıkan sıvı izleyicilere açık bir şekilde izletiliyordu. Filmde yine bir adamın elindeki delikten sürünerek çıkan karıncalar, bir piyanonun üzerinde yatan çürümüş bir eşek gibi oldukça gerçeküstücü sahneler yer alıyordu. Dali, gerçeküstücülerin evrenine dahil olmuştu. Bu katılım, 1929 yılının yaz mevsiminde resmileşti.

Breton, Dali'nin karizmasının grup için yararlı olacağı ve gerçeküstücü sanat için yeni parametreler geliştireceği kanısındaydı. Dali'nin resimlerindeki kişisel tercihlerini ve resminin evham verici etkisini övüyor, Dali'nin izleyiciyi mitik, ideal bir ülkeye taşıdığını ileri sürüyordu. (Ingram, 2017, s. 36) Böylece Dali, Paris sanat dünyasında kendisine koruyucu bir hami elde ediyordu.

Dali yine 1929 yılının yazında evli bir kadın olan Gala ile sevgili oldu. Evli bir kadınla birliktelik yaşamasına bozulan babası, Dali'yi desteklemeyi bıraktı ve onu zaman zaman konakladığı Cadagués'teki evlerinden kovdu. Gelir açısından zor bir durumda kalan Dali, Gala ile geçirdiği Paris yıllarında ekonomik sıkıntılarla boğuştu. İkili oldukça yoksul bir olmalarına karşın, zengin ve ünlü insanların arasında yaşadı. Bir yandan maddi güçleri olmamasına rağmen ziyafetler veriyorlar, bir yandan da Gala aracılığıyla Dali'nin tablolarını ve yaptığı nesnelere satmaya çalışıyorlar ancak çok başarılı olamıyorlardı.

Dali'nin gerçeküstü gerçeklik algısı, sürekli biriken bir güç gibiydi. Önceleri bunu fantastik şekillerde uzanan Büyük Kayalar gibi doğal bir şey olarak tanımladı,

ardından kuramına Freud'un bilinçdışı dünyasını ekledi. 1930'lara gelindiğinde ise paranoyak-eleştirel yöntem fikrini geliştirdi. Bu yöntemle birlikte, olağanüstü olanı ortaya çıkarmak için kişinin çılgın bir ruh halinde olması gerektiğini savunur oldu. Kendisini halüsinasyon gören ve birden çok gerçekliği ortaya çıkaran deli bir adama benzetiyor fakat bir deli ile kendi arasındaki farkı da kendisinin deli olmaması şeklinde açıklıyordu. (Weyers, 2000, s. 32) Bu süreç boyunca Breton da Dali'yi destekledi.

Ancak Dali'nin Lenin'i yerip, Hitler'i öne çıkaran yapıtlarının doğmasıyla birlikte, Breton da, Dali'yi destekleme konusunda endişelenir hale geldi.³ Breton Dali'yi gerçeküstücülükteki rolünü savunması için bir toplantıya ("dava") çağırdı. Dali'nin bu "savunma" sırasındaki hareketleri tümüyle dalga geçme üzerine kuruluydu. Fakat tezi özetle, eğer gerçeküstücülük bilinçdışı düşünceye öncelik veriyorsa, bilinçdışı düşünceleri sansürlemek ya da yasaklamanın bir çelişki olduğu şeklindeydi.

Dali, çağırıldığı "dava"nın ardından bir kırılma yaşadı. Paris'te yoksuldu ve resimleri istediği ilgiyi görmüyordu. Üzerine bir de gerçeküstücüler tarafından sorguya çekilmesi onun için Paris'i iyice çekilmez kılmıştı. ABD'de ise resimlerine belli bir ilgi olduğunu biliyordu. Picasso'nun masraflarını karşılamasıyla ABD'ye gitti.

Dali ABD'ye gittiği andan itibaren büyük bir ilgiyle karşılandı, New York'ta başarılı bir sergi açtı ve sergilenen on iki tablosunu da yüksek fiyatlarla sattı. Ardından yüksek profilli pek çok seminerler gerçekleştirdi. 1935'te MoMA'da "Gerçeküstücü Resim ve Paranoyak İmgeler" adlı bir konferans verdi. (Ingram, 2017, s. 45) ABD'den dönerken, Dali artık bir New York ünlüsüydü.

³ Lenin için *Günce*'sinde şöyle yazar: "Lenin'i üç metre yüksekliğinde ve bir koltuk değneğine dayanan bir kalça ile resmetmek istiyorum. Bunun için altı metre yüksekliğinde bir tuvale ihtiyacım olacak. Beni gerçeküstücü topluluktan kovacak olsalar da, Lenin'i lirik uzantısıyla resmedeceğim. Kollarında küçük bir çocuğu, yani beni tutuyor olacak. Ama bana yamyamca bir ifadeyle bakacak. Ben de 'Beni yemek istiyor. Beni yemek istiyor!' diye avaz avaz bağıracağım." (Dali, 2017, s.31) Dali'nin *Günce*'sinde Hitler için yazdıkları ise şu şekildedir: "Hezeyanımı bana her zaman bir kadın gibi görünen Hitler'in kişiliğine yansıttım. Bu dönemde yaptığım pek çok resim Alman ordusu Fransa'yı işgal ettiğinde yok edildi. Her zaman üniformaya sıkı sıkıya oturtulmuş yumuşak yuvarlak kalçaları beni sürekli cezbediyordu. Kemerinden omzuna uzanan deri kayışın resmini her yaptığımda askeri üniformanın içine sıkıştırılmış Hitler'in etinin yumuşaklığı beni aynı zamanda besleyici, Wagnervari, sütsel ve gıdasal olabilen bir esrimeye sürüklüyor ve sevişirken bile duymadığım bir heyecan ile kalbimin gümbür gümbür atmasına yol açıyordu. Bana bembeyaz tenli, zengin bir kadının eti gibi gelen Hitler'in tombul eti beni çekiyordu." (Dali, 2017, s.32, 33)

Dali İspanya'ya döndükten kısa süre sonra İspanya İç Savaşı kendisini gösterdi. Dali başlangıçta Devrimcileri destekliyordu zira savaşın başında arkadaşı ve ilham kaynağı Lorca faşistler tarafından öldürülmüştü. Ancak Dali'nin orta sınıfa mensup olan babasının devrimcilerin hedefi olması, evlerinin talan edilmesi ve kız kardeşi Ana Maria'nın hapse atılıp komünistlerin işkencelerine uğraması ona taraf değiştirtti. Dali faşist hükümeti desteklemeye başladı. Fakat bu tutumu da arkadaşlarını ve sanat dünyasını öfkelendirdi. Dali, Gala'yı da yanına alarak İspanya'yı terk etti ve İkinci Dünya Savaşı sona erinceye dek de geri dönmedi.

Dali 1930'larda gerçeküstücü nesnelere üretti, mobilya tasarımları yaptı. Resimlerinde ise kendi icadını olan paranoyak-eleştirel yöntemle odaklandı. 1935'te *The Conquest of the Irrational (Akıldışının Fethi)* adlı kitabını yayınladı. 1930'ların sonuna gelindiğinde, Dali gerçeküstücülüğün sembolik lideri haline gelmişti. Gerçeküstüçülük denilince akla artık ilk Breton değil, Dali geliyordu. Fakat Breton, Dali'yi 1939'da Gerçeküstücü topluluktan aforoz etti.

Dali Avrupa'da Almanların hızlı bir şekilde Fransa'yı ele geçirmeleriyle birlikte önce güney Avrupa'ya kaçtı, 1940 yılına gelince ise yönünü yeniden ABD'ye çevirdi ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin ABD'de kaldı. Dali ABD'de yeniden önemli bir ticari başarı yakaladı. İlginç kıyafetler, *Vogue* dergisi için kapaklar, İspanyol lolipop markası Chupa Chups için logo yarattı. Aforoz edildiği gerçeküstücü grup, artık Dali'ye kazandığı büyük paralara gönderme yaparak, "Avida Dollars" (Dolara düşkün) diyorlardı. (Weyers, 2000, s. 48)

Dali ABD'de resim yapmaya devam etti ve bunun yanı sıra yazmaya da oldukça vakit ayırdı. Otobiyografisi olan *The Secret Life of Salvador Dali (Salvador Dali'nin Gizli Yaşamı)* adlı kitabını 1942'de yayınladı. Yine 1944'te *Hidden Faces (Saklı Yüzler)* isimli romanını çıkardı. Kitapları gerçeküstücü imgeler açısından oldukça zengindi. Yine 1944 yılında Alfred Hitchcock'un *Spellbound (Öldüren Hatıralar)* adlı filminin rüya sekansı için oluşturulacak arka planı bizzat Hitchcock'un talebiyle tasarladı. (Ingram, 2017, s. 62)

Dali gerçeküstücülüğü iyiden iyiye günlük yaşamına yedirmişti. Gerçeküstücülüğü bizzat yaşıyordu. Absürlük kıyafetlerinde, yemek yeme alışkanlıklarında, evcil hayvan seçimlerinde, ilişkilerinde, kısacası yaşamının her

alanında etkiliydi. Bir yandan da yaşamına aristokrat bir hava katmaya çalışıyordu. (Erden, 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat, 2013, s. 160) Kendisini ilk ve son gerçeküstücü olarak görüyordu.

Savaş sonrasında yeniden Avrupa'ya dönen Dali, Gala ile birlikte ilkbahar ve yazı İspanya'nın kuzey doğusu sahillerindeki Port Lligat'ta, sonbahar ve kışı da Paris ya da New York'ta geçiriyordu. Artık kültürel bir fenomen haline gelmişti.

Son yıllarında modern bilimden, özellikle de atom kuramından esinlendi. Bunu şöyle ifade ediyordu: “Bugün dış dünya – fizik dünyası – psikolojinin önüne geçti. Bugün benim babam Dr. Heisenberg.⁴” Bu dönemdeki resimlerinde klasik tarzla bir araya getirdiği atom enerjisini sessiz ve kötücül bir güç olarak resmetmiştir. Daha önceleri gerçeküstüçülüğü keskin bir gerçekçilikle bir araya getiren Dali, artık ruhani olanı bilimsel tarafsızlıkla birleştiriyor ve bu yeni inancına “Nükleer Mistisizm” adını veriyordu. (Ingram, 2017, s. 71; Weyers, 2000, s. 59)

Dali yine de gerçeküstüçülükten hiçbir zaman vazgeçmedi. 1974 yılında doğum yeri olan Figueras'ta kendi adına bir Müze açtı. Tam anlamıyla gerçeküstücü bir yapı olan bu Müze'de merdivenlerdeki ayıdan, sanrısız Mae West odasına; sanat yapıtlarından, antik biblolar, biyolojik harikalardan, karnaval eğlencelerine ve Dali'nin değerli mücevherlerine kadar yayılan, Dali'nin düşlediği benzersiz bir komplekstir.

Dali'nin gerçeküstücü yaklaşımı, düş manzaraları resmederek karışıklığı sistematize etmek ve böylece gerçeklik dünyasını bütünüyle gözden düşürmeye yardımcı olmaktı. Freud'un “düşlerin üstün gerçekliği” tezini izleyen Dali, insan varoluşunun gerçek hakikatinin geceleri uykuda görülen düşlerde olduğu kanısındaydı. Amacı elle yapılmış düş fotoğrafları elde etmektir. (Gompertz, 2015, s. 214) Gerçekdışı görsellerini ne kadar gerçekçi yaparsa, izleyiciyi ürkütme olasılıklarının da o kadar çok olduğunu fark etmişti.

Dali 1982'de büyük aşkı Gala'yı kaybetti. Bu kaybın ardından yaşama küstü ve kendisini Gala'nın odasına hapsederek yaşadı. Birkaç yıl sonra çıkan bir yangında Dali ağır yaralandı. Son yıllarını bir türlü iyileşmeyen yanık yaralarıyla oldukça güç koşullar altında geçirdi. Ölümünden bir ay önce İspanya Kralı Juan Carlos, ressamı

⁴ Werner Heisenberg'in atom kuramında çığır açan çalışmalarına gönderme yapıyor.

hastanede ziyaret etti. Dali, 1989'da yaşama gözlerini yumdu. Yakın bir geçmişte, ıssızlıkta uzun bir süre geçirdikten sonra, gerçeküstücülüğün birden bire moda oluşunun keyfini yaşama şansını elde etmişti. (Ballard, 2017, s. 9) Gerçeküstücülüğü resimlerinin yanı sıra yaşamına da bu denli uygulayan tek gerçeküstücü ressamdı.

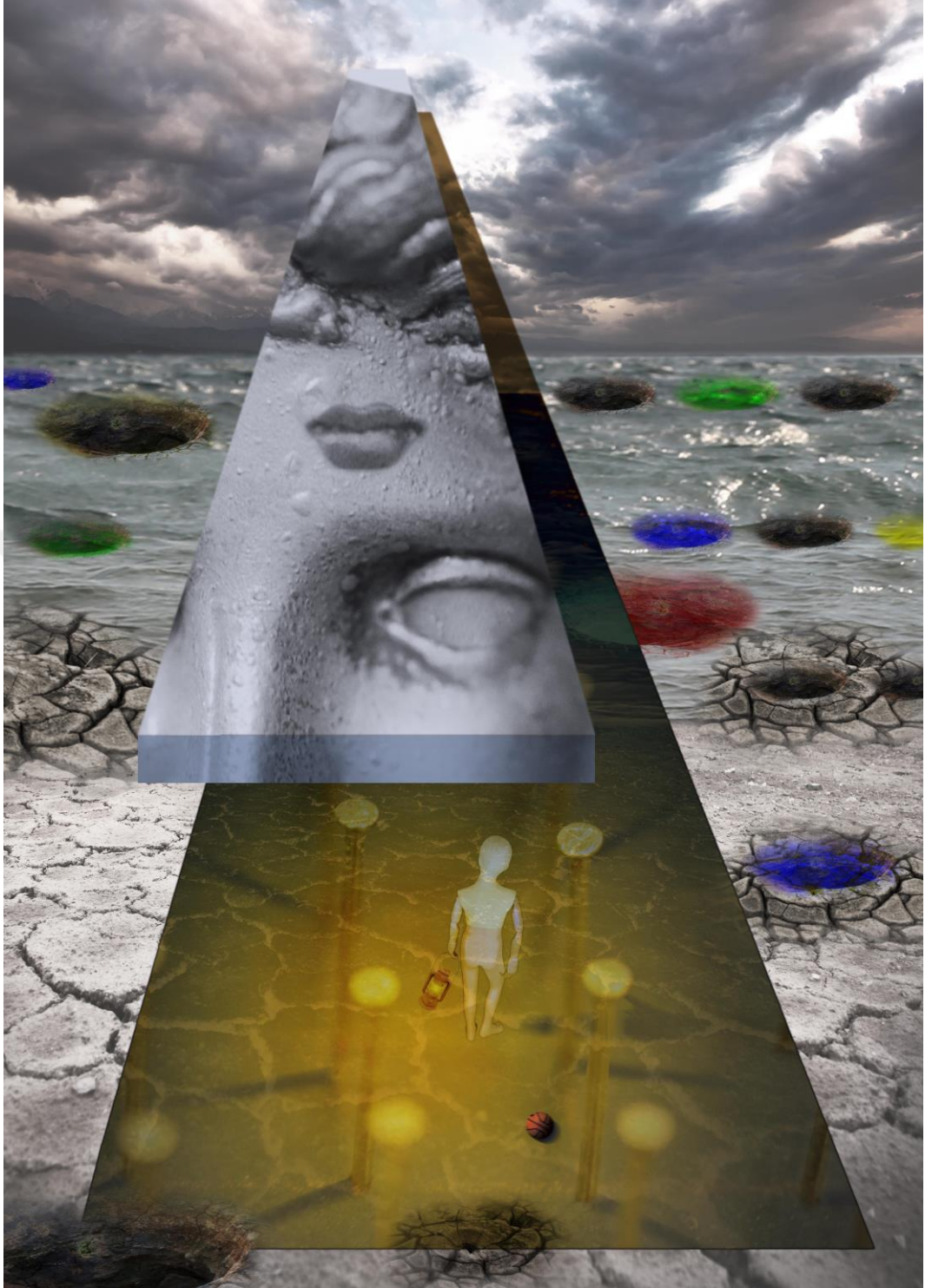




Şekil: 5.1.1. Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus”

Salvador Dalí / 1981

<http://www.mimifroufrou.com/scented salamander/i/Aphrodite-Knidus-Dali.jpg> (05.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.2. Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus” Manipülsayon

Yeşim Korkmaz / 2018

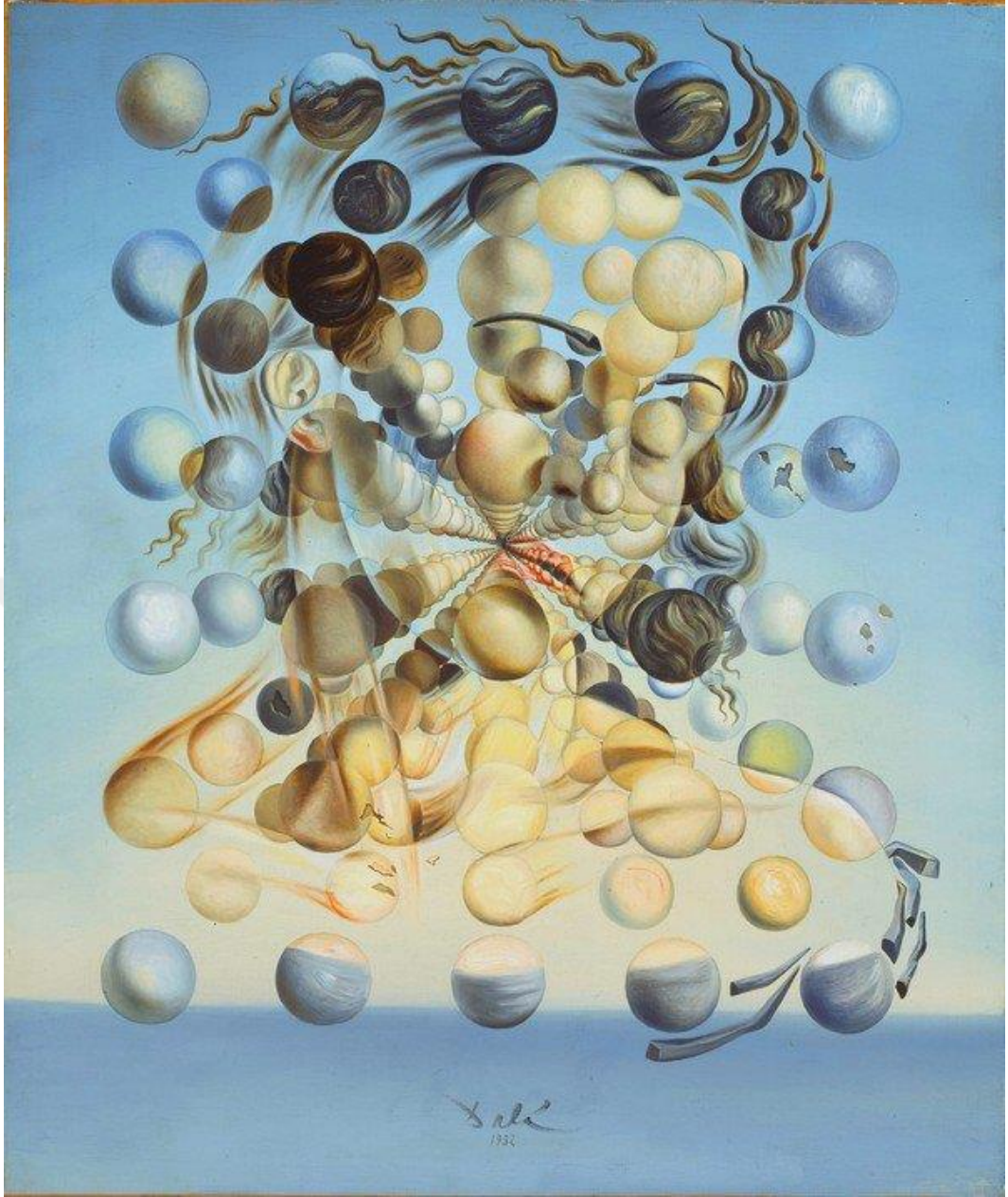
Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Dalí'nin 1981 yılında tamamladığı Cnidus'lu Afrodit'in Yüzünün Belirışı, tuval üzerine yağlıboya

aracılığıyla yapılmıştır. Boyutları 140 x 96 cm'dir. Resmin üzerinde herhangi bir imza ya da tarih yoktur. Sanatçının kendi koleksiyonunda yer almış ve satışa çıkarılmamıştır.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde bir piramit vardır. Piramitin yere vuran gölgesinden, piramitin havada durduğu anlaşılmaktadır. Piramitin görünümü iki hikayeye aynı anda göz kırpmaktadır. Bunların ilkinde piramitin içinde bir kısmı görülen asimetrik konumlanmış bugünü simgeleyen heykel sureti. İkincisinde ise gölge olarak algılanan piramitin içinde yolunu arayan geçmiş olduğudur. Tasarım bugüne ve düne aynı anda kucak açmakta ve böylece izleyiciyi reel dünyada alışık olmadığı bir görüntü ile baş başa bırakmaktadır.

Piramitin içinde büyük boyutlarda çiviler ve geçmişi simgeleyen çivilerden daha küçük boyda manken yer almaktadır. Bu iki nesne de, boyutları bakımından fizik kurallarına aykırı bir şekilde, piramitlerin içinde dururlar. Piramitin altında çorak bir arazi yer alır. Arazinin üzerini irili ufaklı sönmüş yanardağlar çevrelemiştir. Bazı yanardağların üzerinde ise kırmızı, mavi, yeşil tonlarda daireler bulunmaktadır.

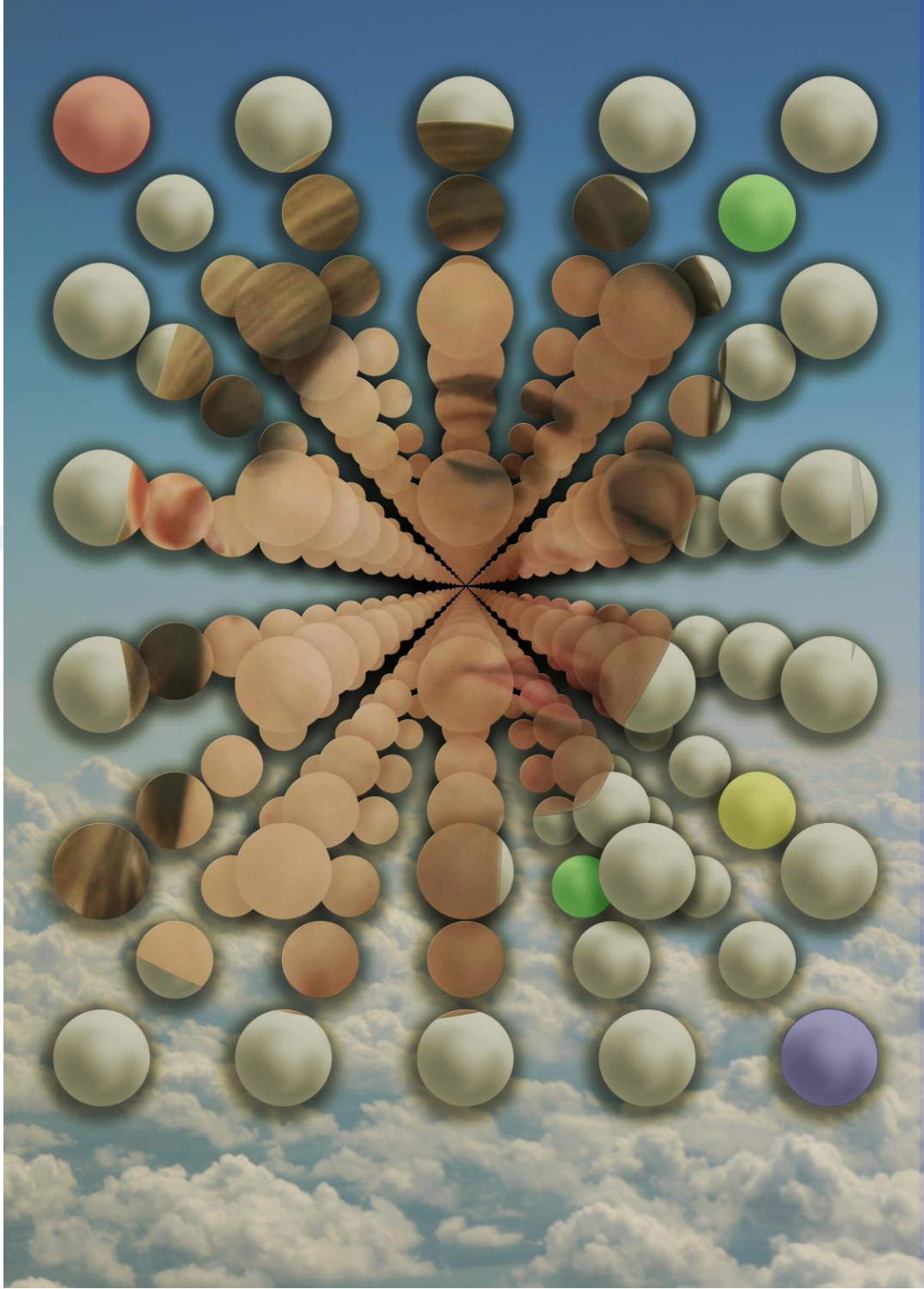
Dar bir şekilde görülen gökyüzü mavimsi ve boğucu bir görünümde. Tasarımın genelinde Antik Yunan ve Antik Mısır çağrışımları bulunmaktadır. Antik Yunan çağrışımı mermer heykeli, Antik Mısır çağrışımı piramit, dolayımında ortaya çıkmaktadır.



Şekil: 5.1.3. Galatea Of The Spheres

Salvador Dali / 1952

<https://print4you.com.ua/upload/iblock/ebf/ebfe637b9c99f402daacf3eab6767a2a>(05.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.4. Galatea Of The Spheres (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım ‘Dali’nin Kürelerin Galatea’sı’ adlı resmi “Nükleer Mistisizm” döneminin en iyi

temsillerinden birisidir. İsimlendirmede hoş bir sözcük oyunu vardır. Galatea, aslında Neptün'ün uydularından birisinin antik Yunancadaki ismidir ve bu anlamda Nükleer çağa bir gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda da Galatea sözcüğü, Dali'nin sevgilisi olan Gala'yı çağrıştırmaktadır.

Manipüle ettiğim tasarımın tam merkezinde bir kadın fotoğrafı vardır. Baş hafifçe öne ve sola doğru eğilmiştir. Gözleri kapalıdır. Yenilmiş, umutsuzluğa düşmüş, üzgün bir ifadesi vardır. Atomun parçalanmasıyla birlikte, sanki fotoğraf da atomlarına ayrılmıştır. Geri toparlanamayacak şekilde parçalanmış gibidir.

Kompozisyonu çevreleyen ve aynı zamanda kadının kendisini oluşturan atom parçacıkları ise resmin merkezi figürünün yanı sıra, tuvalin çeperlerini de çepeçevre sararlar. Küreler hem atomlara, hem de gök cisimlerine gönderme yaparlar. Modern bilimin ele geçirdiği bu yeni evrende, artık insan bilimin parçalarına ayırdığı dağılmış bir varlığa dönüşmüştür. Kadının bu gerçeküstücü portresinde, gerçek kadının, aslında atomlardan oluşan kadın olduğu ifade edilmek istenir. Her şeyin temeli atomlardır.

Tasarım, dış dünyayı simgeleyen atom fiziğinin, iç dünyayı simgeleyen psikolojinin önüne geçtiğini ve Dr. Heisenberg'in, Freud'a üstün tutulur hale geldiğini düşündüren "Nükleer Mistisizm" döneminin genel havasına uygun bir şekilde, karamsar bir atmosfer taşır.



Şekil: 5.1.5. Meditati Verose

Salvador Dali / 1958

<http://onesurrealistaday.com/post/389968787/sunday-dal%C3%AD-meditative-rose-1958-oil-on-canvas> (25.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.6. Meditati Verose (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Dali'nin 1958 yılında, klasik dönemi sırasında, gerçeküstücü tarzda yaptığı 'Meditati Verose'

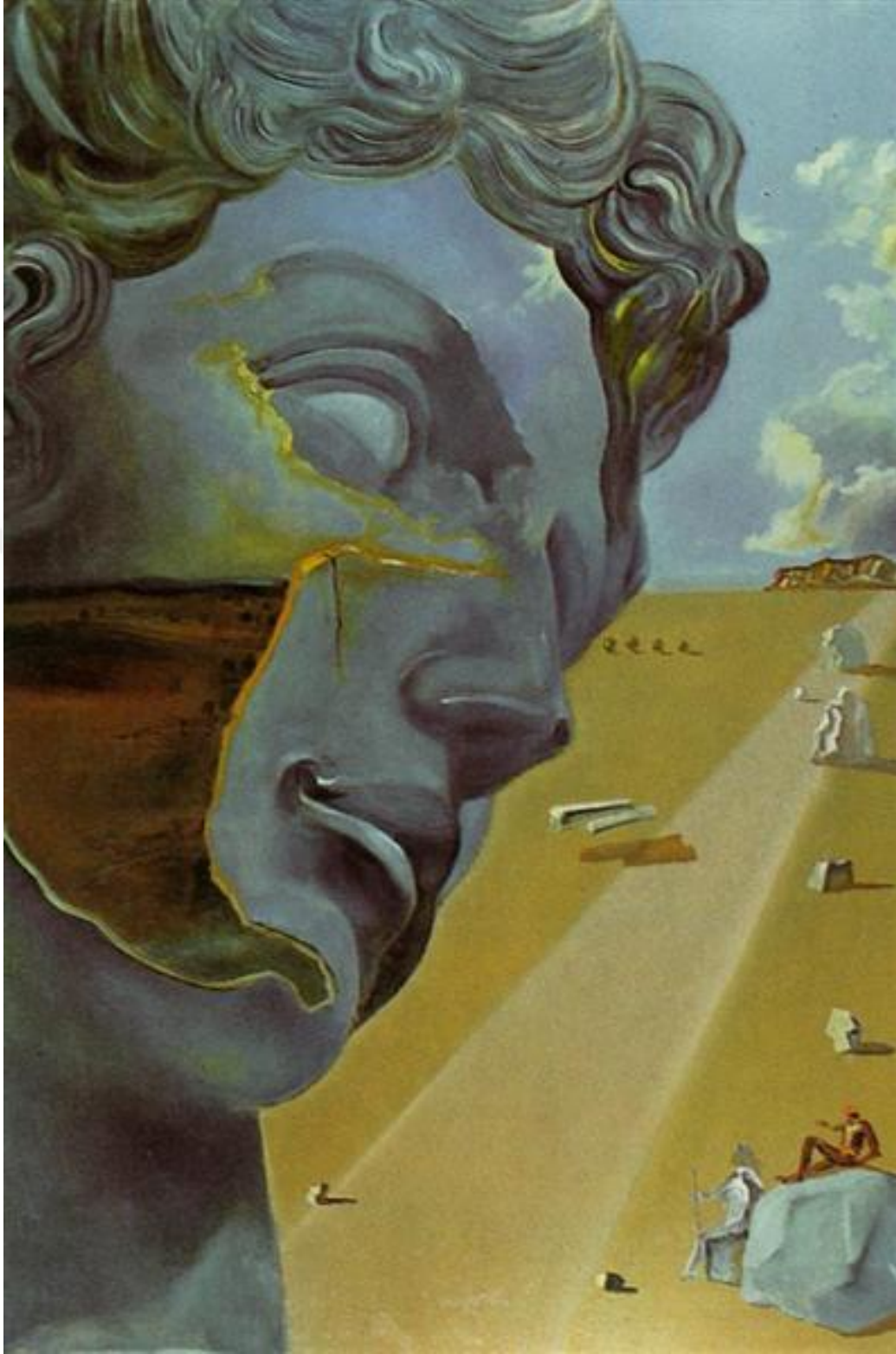
tablosu küçük boyutlara sahiptir; yalnızca 36 x 28 cm büyüklüğündedir. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde parlak pembe renkte, sapsız, tek bir orkide, havada asılı durmaktadır. Resmin alt tarafında ıssız kahverengi bir düzlük vardır. Düzlüğün hemen ilerisinde dikkatli bakıldığında dağlık alan göze çarpar. Tasarımın düzenlenmesinde peyzaja ayrılan yer oldukça küçüktür ve resmin arka planı çok büyük oranda gökyüzüne ayrılmıştır. Canlı renkleriyle dikkat çeken bir kompozisyondur. Üst tarafta ışık kullanımında aydınlık bir atmosfer mevcuttur.

Mavi gökyüzünde güneş görünmez ancak aydınlık bir gün olduğu bellidir. Yine de kuyudan taşan beyaz renkli bulutlar gökyüzünde süzülürler. Gökyüzünün üst bölümü, öğle saatlerini çağrıştıracak şekilde, günlük güneşlik gibi görünürken, peyzaj ile gökyüzünün kesiştiği ufuk noktası belirgin değildir.

Çiçek son derece diri ve sağlıklı görünmektedir ancak bir yandan da plastikten üretilen sahte çiçekleri anırtmaktadır. Bu durum da, çiçeğin gerçek mi yoksa sahte bir orkide mi olduğunu sordurtmaktadır. Gerçek ile sahte arasındaki geçişkenlik, gerçeküstücülerin bolca gönderme yapmayı sevdikleri bir olgudur.

Sanatta daha çok aşkın simgesi olarak kullanılan pembe renkli çiçek, bu resimde içinde sakladığı göz ile aslında her şeyin açık ve net görüldüğünü işaret etmektedir. Çiçeğin geride kalan yaprakları, çiçeğin içerisinde pek çok şeyi gizler gibidir. Bu da aşkın çeşitli katmanlarına ve açığa çıkmayan gizemlerine bir gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda aşkın her yerde ortaya çıkabileceğine ve çiçeğin sapsız olarak betimlenmesiyle, hiçbir şeye bağımlı ve bağlı olmadığını imlemektedir.



Şekil: 5.1.7. Giuliano di Medici

Salvador Dalí / 1982

<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/after-the-head-of-giuliano-di-medici> (20.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.8. Giuliano di Medici (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

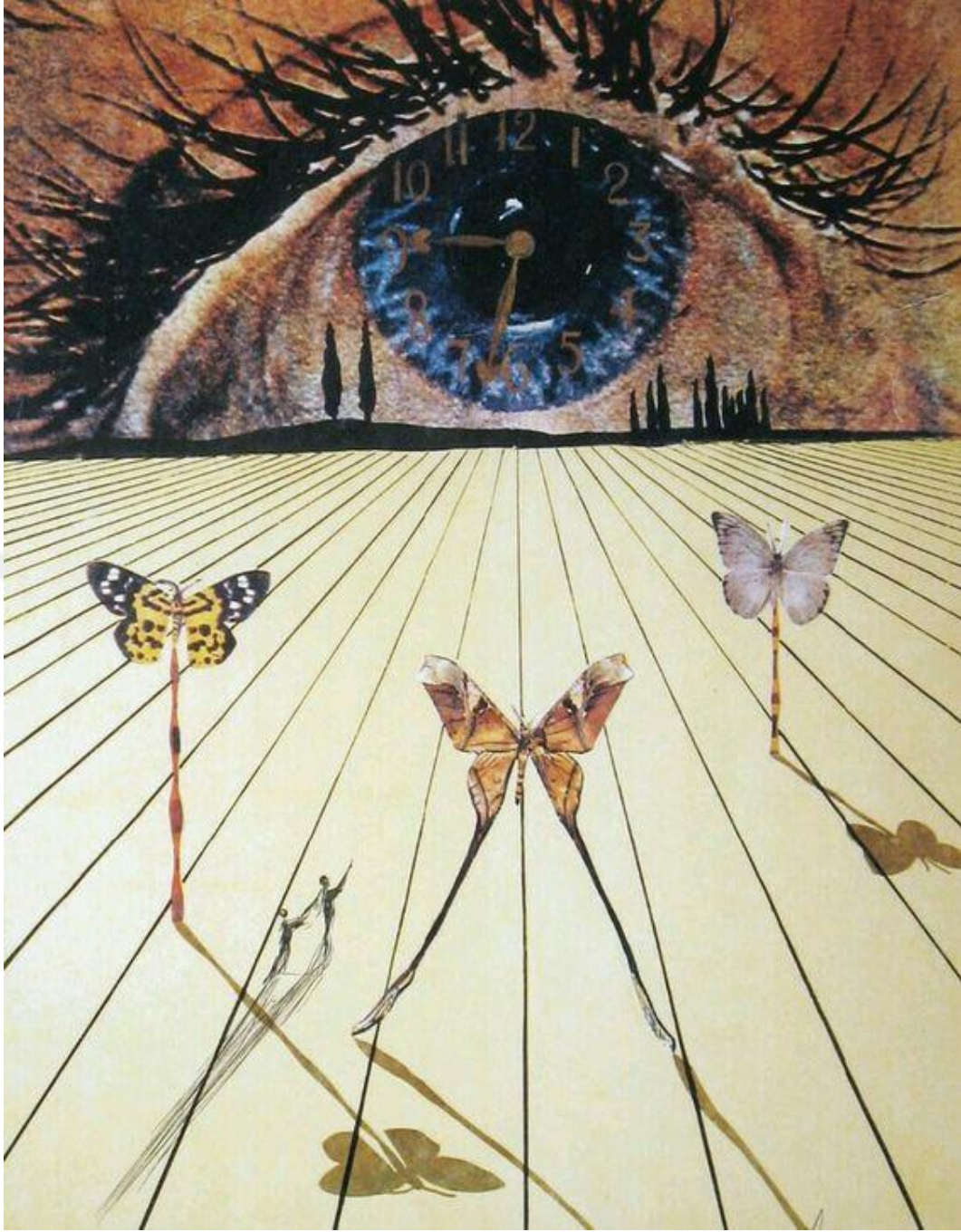
Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Dalí ‘Giuliano di Medici’ resminin aslını tuval üzerine yağlıboya tekniği ile 1982 yılında yapmıştır.

Boyutları 140 x 95 cm olan resme Dali tarafından herhangi bir isim verilmemiştir. Bu yapıt, orijinalinde “İsimsiz” bir resimdir. Ancak tuvalin yaklaşık yarısını kaplayan suretin Michelangelo’nun Floransa’da Avrupa Rönesansı’nı başlatan aile olarak kabul edilen Medici’lerden, Giuliano Medici’nin mezarı için 1520 ile 1534 yılları arasında yapmış olduğu mermer büstün bir temsilidir.

Dik yüzeyde tasarladığım kompozisyon sağ üst köşesinden, sol alt köşesine çekilmiş görünmeyen bir çizgiyle iki parçaya ayrılmıştır. Resmin sol parçasını bütünüyle fotoğrafını çektiğim heykelinin yüzü kaplamaktadır. Resmin aslında olduğu gibi fotoğrafını çekmiş olduğum heykelin bedeni tuval sınırları içerisinde yer almadığı için heykel sanki başını doksan dereceyle soluna çevirmemiş de, tümüyle tuvalin sağına doğru bakan bir pozisyonda yer alıyormuş gibi görünmektedir. Sağ profil tarafından çekmiş olduğum heykel fotoğrafı eklemiş olduğum göz detayıyla hafif yere doğru bakmaktadır.

Heykelin suratının bazı bölümleri opak, bazı bölümleri transparandır. Opak bölümler burun, yanakların bir kısmı, dudaklar, göz, kaş ve çenenin bir kısmıdır. Transparan bölümler ise yanakların büyük kısmı ve elmacık kemiğidir. Saçlar ise opak olmakla birlikte, renk ve biçimiyle gökyüzündeki bulutlara gönderme yapmaktadırlar. Heykelin opak olan alnında, resmin sağ tarafında yer alan manzaranın gökyüzü bölümü adeta devam etmektedir. Heykelin transparan olan yanak bölümünde ise geçen ve yok olan zamanı simgeleyen fotoğrafını çekmiş olduğum saat imgesi yer almaktadır.

Tasarımın geneli saat imgesinin aksine dramatik ve ürkütücü bir atmosfer sunmaktadır. Burada zamanın canlılığı yerini dalgaların kargaşasına terk etmiş gibidir. Tasarımın sağ yarısında ise yine fotoğraflamış olduğum deniz görüntüsü yer almaktadır. Denizin ardından ufuk çizgisinin üzerinde gökyüzü yükselmektedir ve gökyüzünün tümünde karamsar bulutlar kümelenmiştir.



Şekil: 5.1.9. Eye of Surrealist Time

Salvador Dalí / 1971

<https://www.pinterest.es/pin/575334921126951041/> (15.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.10. Eye of Surrealist Time (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Dalí'nin 1971'de on iki farklı çizimden oluşturduğu ve adını 'Gerçeküstücülük Anıları' koyduğu,

yapıtı numaralandırılmış ve yalnızca 500 adetle sınırlandırılmış bir taşbaskılar serisidir. Ressam, her bir kopyayı kurşun kalemle imzalamıştır. Resimlerin her birisi 78,7 x 57,8 cm boyutlarındadır. ‘Gerçeküstücü Zamanın Gözü’ adlı yapıt, Dali’nin Memories of Surrealism serisinin on iki resminden bir tanesidir.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde saat yer almaktadır. Geçmişin, geleceğin ve anın temsili olan saat, uzayıp giden taşlı patika benzeri bir yol üzerinde durmaktadır. Tasarımın sağ alt köşesinde duran dürbün izleyiciye izlendiği hissini vermektedir.

Ufuk noktasının üzerinde ise lacivert renkte bir insan gözü yer almaktadır. Göz kapağı ve kirpikler de kadraj içerisindedir. Bu tasarım içerisinde, saatin yuvarlak, sarımtırak kısmı gözbebeği olarak algılanmaktadır. Ufkun üzerindeki lacivert göz yuvarlağı, güneşi simgelemektedir. Gözbebeğinin merkezinden çıkan saat kadranı, göz ve saat objesini bütünleştirmektedir.

Göz yuvarlağı ile göz bebeği olarak algılanan saatin üst üste gelen görüntüleri, güneş ile ayın üst üste binmelerini andırmakta ve bu anlamda güneş tutulmasına benzemektedir. Ufuk noktasındaki gerçekle düş arasındaki kararsız çizginin nedeni bu güneş tutulmasıdır.

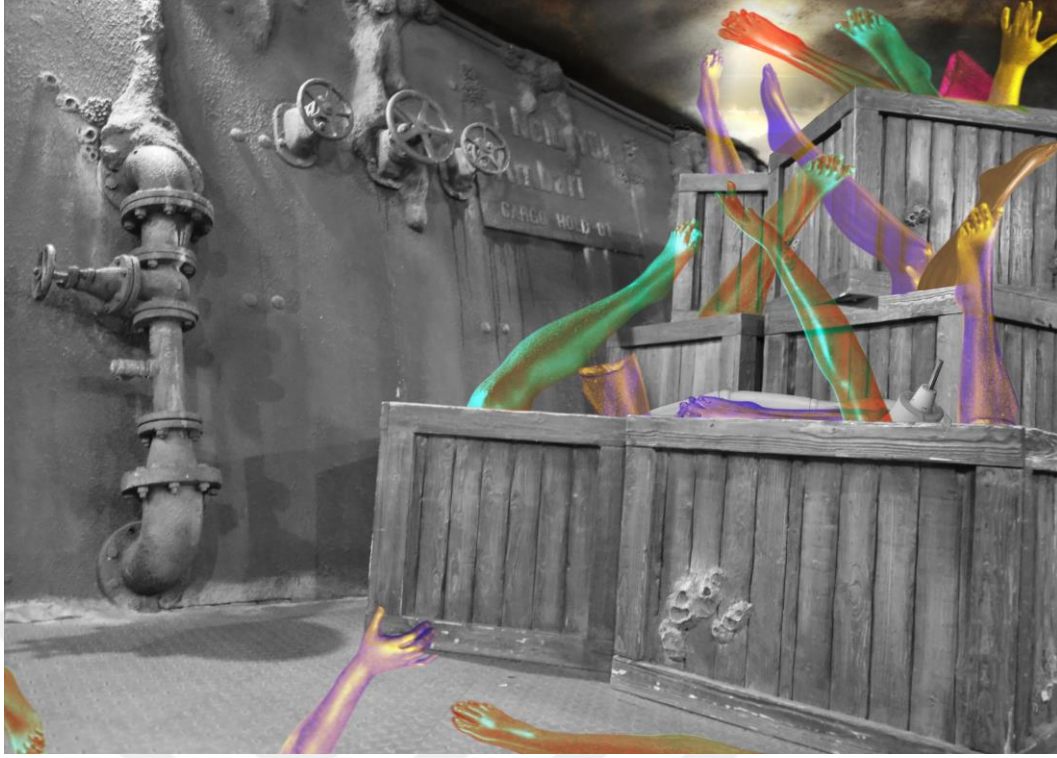
Saatin gözün kendisi olarak görünmesi, zamanın bir bakış açısından ibaret olduğu yönündeki izafiyet teorisine gönderme yapmaktadır. Zira Einstein’ın kuramına göre zaman kişisel bir algıdır ve nominal olarak aynı olan zaman dilimi, yaşanırken herkes için, yaptığı eylemlere ve aldığı hazzı göre çerçevesinde farklı uzunluklarda geçer.



Şekil: 5.1.11. The Followers of Simon

Salvador Dalí / 1971

http://www.all-art.org/art_20th_century/ (07.07.2018 tarihinde erişildi)



Şekil: 5.1.12. The Followers of Simon (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dante'nin *İlahi Komedya*'sını resimlemek için 1950 yılında İtalya'ya davet edilen Dali, İtalyan hükümetinin projeden vazgeçmesine rağmen, projeyi sevdiği için illüstrasyonları tamamlamıştır. Toplamda 100 suluboyadan oluşan resimlerden birisi de *The Followers of Simon* (Simon'ın Takipçileri)dir.

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Dali'nin Suluboya ile yaptığı resim, Dante'nin cehennem tasavvurunda, işlediği günahlar nedeniyle cehennemde yer alan Simon Magus'u ve onu takip edenleri konu edinmektedir. Simon, daha sonra "simony" olarak adlandırılan bir suç olan kilise mevkilerini parayla satmak suçunu işleyen ilk kişi olarak gösterilmiştir. Simon'u izleyerek bu suçtu tekrar edenler de "simony" günahı işleyenler olmuşlardır.

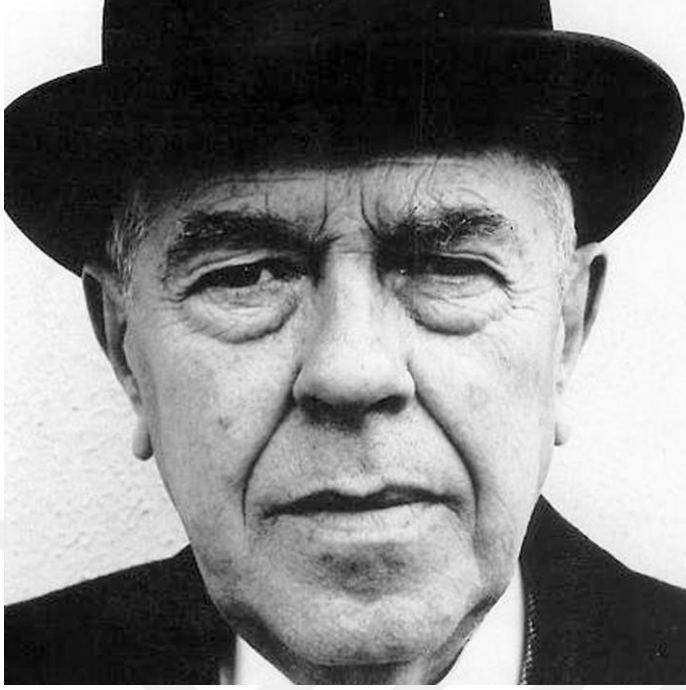
Dali, bu resminde, Dante'nin betimlemelerine sadık kalmış gibidir. Dante, "simony" (kilise mevkilerini parayla satmak) suçunu işleyen kişilerin cehennemin sekizinci katmanının üçüncü cebinde yer aldıklarını yazar. Burada büyük bir kayanın içerisinden çeşitli deliklerden dışarı çıkmış bacaklar ve ayaklar bulunmaktadır.

Kayanın dışındaki bu ayaklar ve bacakların üzerinde alevler gezinmektedir. Alevlerin bazıları daha harlıdır. (Dante, 2012)

Manipüle ettiğim tasarımda, Dante'nin betimlemesine göndermede bulunmak amacıyla, fotoğrafını çektiğim gemi ambarından yararlandım. Bu terk edilmiş ambarda bulunan ve eşya taşımaya yarayan eski kolilerden ve bu kolilerin üst kısımlarından çeşitli bacaklar ve ayaklar dışarı çıkmış şekilde görünmektedir. Dante'nin betimlemesinden farklı olarak, yerde yatan ve bir adet de kutudan dışarı çıkmış kol görünür. Dante'nin bahsettiği alevlere ise bu tasarımda yer verilmemiştir.

Dante'nin cehennem tasarımı, alışıldık yangın yeri, koyu renkli, zebanilerle doldurulmuş bir cehennem olmaktan uzaktır. Ayrıca cezalandırma eylemi de detaylı olarak verilmediği için, burada bir cehennem temsilinden çok, gerçeküstücü bir tasarım var gibi görünür. Tek bir farkla; bu kez tasarımın gerçeküstücü temsili Dali'nin değil, Dante'nin zihninden çıkmıştır.

5.2. Magritte



Şekil: 5.2. Magritte

<http://2.bp.blogspot.com/6g7MaahcsT4/VIBY2OGXdqI/AAAAAAAAAb64/7n1t0sPQ-CE/s1600/03516c1b99357af730a369d2808aa520> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

1898’de Belçika’da doğan René François Ghislain Magritte, gerçeküstücü sanatçıların önde gelen temsilcilerinden biriydi. Düşsel resimleri, dehşet, tehlike, mizah ve gizem unsurları taşıyordu. Yapıtlarında bilinenleri gizemli kılar, onları bütünüyle başka şeylere dönüştürene kadar değiştirirdi. (Allmer, 2017, s. 5) Gerçeklik ile hayal arasındaki sınırı bulandıran yapıtlarının masalsi sembolleri arasında kadın gövdesi, elma, “küçük burjuva adam”, melon şapka, taş ve pencere gibi şeyler vardı. (Grzymkowski, 2015, s. 81) Bununla birlikte resimlerindeki düşsel atmosferden çok temsil olgusuna odaklanması, gerçeklikle yanılısma, nesneyle imgesi arasındaki ilişkileri irdemesi çerçevesinde diğer gerçeküstücülerden bir ölçüde ayrılmaktadır. (Antmen, 2010, s. 138) Gerçeküstücüler arasında Duchamp bir yana bırakılırsa, en filozof ressamın Magritte olduğu hakkında genel bir kabul vardır. (Lynton, 2009, s. 180)

Magritte’in tıpkı çalışmaları gibi, yaşam öyküsünün çoğu da gizemlidir. Yaşamına ilişkin anılar ve tuhaf öyküler gerçekle düş arasındaki çizgiyi belirsizleştirir; neyin doğru, neyin yanlış olduğunu örter. Magritte tiplemesi bir

karaktere dönüşmüş gibidir; gerçekte kim olduğu hakkındaki nihai alguları sürekli sabote eden, istikrarsız bir benlik sunar. (Allmer, 2017, s. 6)

Magritte'in yaşama ve resme bakış açısındaki en önemli etkilerden birisi geçmişi depresyon ve çoklu intihar girişimlerine sahne olmuş annesinin, Magritte henüz on dört yaşındayken kendisini bir köprüden atarak intihar etmesi olmuştur. Magritte'in babası, annenin kendisine ya da başkalarına zarar vermesini engellemek için onu her gece yatak odasına kitlemesine karşın, 1912'de genç kadın kaçmayı başarmış ve canına kıymıştır.

Bazı araştırmacılara göre annesinin cesedi nehrin bir buçuk kilometre aşağısında sudan çıkarılırken Magritte'in buna tanık olmuştur, bazı araştırmacılara göre ise bu iddia asılsızdır. Gerçeğin ne olduğu bulanık olmakla birlikte, Magritte'in özellikle 1927 ve 1928 yıllarında yaptığı çeşitli resimlerinde bazı sanat tarihçilerince, annesinin nehirden çıkarıldığındaki görüntüsü olduğu savlanan, elbisesi yüzünü örtmüş bir kadın imgesine yer vermiştir. (Grzymkowski, 2015, s. 81)

Magritte annesinin intiharı hakkında pek konuşmadı ancak resimlerinde bu olaya pek çok göndermeler yaptı. Örtülü, boş yüzlerde, izleyiciye arkasını dönmüş nü tablolarında hep annesini temsil eden çizimler vardır. (Allmer, 2017, s. 8)

On iki yaşında resim dersleri almaya başlamış olan Magritte, 1916'da Brüksel'deki Académie Royale des Beaux-Arts'a (Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) kaydoldu. Brüksel yıllarında sinema Magritte için oldukça önemli bir görsel kaynak haline geldi. Resimlerinde sinemaya ilişkin imgeleri sıkça kullandı. Bunlar arasında en çok gönderme yaptığı nesnelere, film başlarken kaldırılan ya da kenara çekilen ağır kırmızı perdeler ile, Louis Feuillade'in *Fantomas* filmlerindeki çeşitli sahnelerdi. *Fantomas* filmleri 1923 yılında yayınlanmaya başlamış sessiz bir Fransız polisiye seriydi ve o yıllarda oldukça popülerdi. Polisiye romanlara ve öykülere son derece düşkün olan Magritte, kendisini o yıllarda *Fantomas* karakteri ile özdeşleştirmişti ve bu özdeşlik, kendisini Magritte'in ileriki yıllarda yaptığı tablolarında *Fantomas*'ın zaman zaman yer almasıyla gösterecekti. Hatta Magritte, 1928 yılında gerçeküstücü *Distances* dergisinde "Notes on *Fantomas*" (*Fantomas* üzerine Notlar) adıyla bir *Fantomas* filmi sinopsisi yayınlamıştır. (Allmer, 2017, s. 14)

Birinci Dünya Savaşı'nın kıta Avrupası üzerindeki keskin belirleyiciliği, Magritte'in yaşamı ve sanatı üzerinde de belirleyici oldu. Sanatla uğraşmanın güçleştiği bu yıllarda Magritte ancak bir afiş tasarımcısı olarak iş bulabildi. Savaşın getirdiği olanaksızlıklar ve çeşitli sansürler, sanat koleksiyonlarına erişimi çok zorlaştırmıştı. Bu yüzden Magritte sanatsal esinlerini doğrudan kendisinden önceki sanat yapıtlarının kendilerinden değil, yayıncıların broşürlerinden, fotoğraflardan, kartpostallardan ve sanat yapıtlarının reproduksiyonlarından elde ediyordu. Magritte'in ulaşabildiği görsel veri havuzu, sanat yapıtlarının kendilerinden çok reklamlar ve reproduksiyonlar olduğu için, biçemi de bunlara uyum sağladı. Üstelik Magritte bu durumdan şikayetçi de değildi. Orijinal yapıtlara ulaşmak mümkün hale geldiğinde dahi Magritte'in reproduksiyonlara olan ilgisi azalmadı.

Reproduksiyonlar ile orijinaler arasındaki ilişkiye dair felsefi yaklaşımlar geliştirmeye çalışarak, reproduksiyonları sanatsal gelişiminin bir parçası kılmayı başardı. Boyut, ölçek, ton ve renk açısından orijinalerden oldukça farklılaşan reproduksiyonlar, Magritte'in renk yelpazesinde reproduksiyonlardan etkilenen seçimler yapmasına olanak verdi. Yine çoğu reproduksiyonun siyah beyaz olarak yayınlanmış olması, Magritte'in asıl renkleri görmesini engelleyerek, onu bütünüyle özgün renkler kullanma konusunda özgür bıraktı.

Magritte'in stili, birkaç farklı aşama ve değişimin ardından oluştu. 1920'de Paris seyahatlerine başladığında çalışmalarında kübist akımın etkileri görülür oldu. Daha sonraki çalışmalarında ise yalnızca kübizmden değil, yapısalcılık, fovizm ve fütürizmden de etkilendi. Magritte'in o dönemki çalışmaları için bazı araştırmacılar “bir geleneksel kübizm sentezi” ifadesini kullanırlar. (Allmer, 2017, s. 20)

Yaşamını afiş tasarımcılığı ile kazanan Magritte, 1921 ile 1922 yılları arasında Brüksel'deki Peters-Lacroix duvar kağıdı fabrikasında tam zamanlı duvar kağıdı tasarımcısı olarak çalıştı fakat bu fabrikada çalışmaktan hiç hoşnut olmayarak yeniden afiş ve ilan tasarımı yapmaya geri döndü. Bununla birlikte afiş tasarımı işinden de çok zevk almıyordu. Ona göre afiş ve ilan tasarımı yapmak “aptalca işler”di. (Allmer, 2017, s. 23)

Magritte, 1924'ten itibaren, Brüksel'de özel tasarım kıyafetler yapan en ünlü modaevi Maison Norine için moda afişleri tasarlamaya başladı. Bu tasarımlarında art

deco stilini benimsemişti. İşleri sıkça *Sélection* ve *Variétés* dergilerinde yayımlanıyordu.

Magritte, 1920'lerin sonlarına doğru, resimlerinde melon şapka imgesini kullanmaya başladı. Bu imge Magritte'in en ikonik imgelerinden birisi haline gelecektir. Melon şapkaya olan ilgisinde sinemanın etkisi vardı. Fantomas serisinde, dedektifler sıklıkla bu şapkadan giyiyorlardı. Yine dönemin ünlü sinema oyuncusu Charlie Chaplin de melon şapkasıyla ünlüydü. Chaplin'in Küçük Serseri tiplemesi, kesinlikle Magritte'in melon şapkalı, bastonlarıyla durmadan el kol hareketleri yapan figürlerinin ilham kaynağıydı. (Allmer, 2017, s. 26)

Magritte'in tablolarında takım elbise giyen ve bazen baston taşıyan melon şapkalı figürler, kimi zaman tek başlarında, çoğunlukla ise sahillerde ya da boş sokaklarda amaçsızca dolaşan adamlar olarak kendilerini gösterirler. Bu figürler bazen geceyle gündüzü içlerinde barındırırcasına gökten yağmur gibi yağarlar, bazen de tehditkar bir şekilde pencerelerden içeriye dikizlerler.

Magritte'in gerçeküstücülüğe geçişinde önemli bir kırılma anı da, 1922'de Giorgio de Chirico'nun *The Song of Love (Aşk Şarkısı)* resminin siyah beyaz bir fotoğraftaki reproduksiyonunu görmesi oldu. Magritte bu resmi gördüğünde gözyaşlarını tutamadı ve sonradan, bu anın kendisi için büyük bir aydınlanma anı olduğunu söyledi. Chirico'nun aykırı, yalıtılmış insanlarla, düşsel figürlerle, rahatsız edici heykellerle ve orantısız ölçekteki nesnelere dolu gizemli kır manzaralarıyla bu sanatçıyı izlemeye devam etti.

De Chirico'nun Magritte'in üzerindeki etkisi, Magritte'in 1925 yılında boyadığı ve ilk gerçeküstücü resmi olan *The Window (Pencere)*'de kendisini gösterdi. Magritte bu yapıtında de Chirico'ya gönderme yapan şekillerde açı ve boyut deformasyonu, konuları iç içe geçirerek tiyatral sahne kullanımı gibi öğeleri uyguladı. Bu öğeler, bundan sonraki Magritte resimlerinde de kendilerini gösterdiler.

Magritte, 1927'de Paris'e taşındı. Daha Paris'e taşındığı yıl kentte Salvador Dali, Max Ernst, ve Joan Miro gibi önde gelen gerçeküstücülerle tanıştı. Grubun bazı üyeleriyle iyi anlaştı. Örneğin her perşembe Miro ile buluşup öğle yemeği yiyorlardı. Ancak André Breton'un gerçeküstücü çevresi tarafından bütünüyle kabul edilmekte güçlük çekti. Tabloları gerçeküstücü galerilere ve sergilere pek alınmadı. Breton,

1928'de yayınladığı *Le surréalisme et la peinture (Gerçeküstücülük ve Resim)* kitabında Magritte'e yer vermedi. Ancak 1929'a gelindiğinde, Breton, Magritte'in birkaç tablosunu satın alarak, sonunda onu gerçeküstücüler toplumuna dahil etti.

Magritte için dünyanın sanat başkentinde geçirdiği üç yıl, resminin gelişimi ve üretimi açısından oldukça verimli oldu. Yalnızca 1928 yılında Magritte yüzden fazla tablo tamamladı. Ünlü kelime tabloları, uzay boşluğunda süzülen gizemli nesnelere, çerçeveleme ve görme takıntısı, gerçek ve temsil kaygısı gibi en bilindik yapıtlarının ve fikirlerinin çoğunu bu kentte yaşadığı dönemde üretti. Yeni sanatsal yönler ve düşünceler geliştirdi.

Magritte'in tabloları, çoğu kez düşsel imgelemler sunsa da, ressam diğer gerçeküstücülerin aksine psikanalizi her zaman reddetti. Ona göre çalışmalarında yansıtılan düşünce netti ve başka şekillerde yorumlanamazdı. Tablolarındaki kuş, kuş, şişe, şişeydi; bunlar bir rahmin sembolü falan değillerdi. (Allmer, 2017, s. 37) Resmi hakkında bizzat kendisi şöyle yazıyordu: “Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezden gelmektir. İnsanlar birtakım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor. Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar. Bir gizem sezebildiklerine kuşku yok ama bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar. ‘Bu ne anlama geliyor?’ diye sorarken, gerçekte her şeyin anlaşılır hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar. (...)

Hieronimus Bosch ve Gerçeküstücülük arasında kurulan paralelliği reddetmek, aynı anda hem doğruluk hem yanlışlık payı taşımasaydı herhalde daha kolay olurdu. Bosch, çağdaşlarının canavarlarla ilgili düşüncelerini resmetmişti – ortaçağa ait o ‘gizemli’ dünya hakkında onun resimlerini görmeden de bilgi sahibi olmak mümkündü. Bu anlamda Bosch, adalet, nükleer güç, endüstri gibi geleneksel konuları ya da en yeni duygu ve düşünceleri resmeden günümüz ‘toplumcu

gerçekçileri' gibi çalışan bir 'dindar gerçekçi'ydi. Bense, düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesnelere ve nesnelere bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesnelere ya da bu nesnelere arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir 'ifade', 'illüstrasyon' ya da 'kompozisyon' şeklinde algılamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir. (...)

Dünyaya ve nesnelere dair olağan bilgimiz, nesnelere resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmıyor; ayrıca şeylerin çıplak gizemi, gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçabilir. İzleyici resimlerde 'aklıselim'e bir tür meydan okuyuş buluyorsa, bir durumun farkına varmış demektir. Zaten bana göre dünyanın kendisi aklıselime yönelik bir meydan okuyuşun ta kendisidir." (Antmen, 2010, s. 141)

Magritte, adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir ad vererek gerçeklikle çatışma yaratır. Bir pipo resminin altına "Bu bir pipo değildir" yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunulabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Magritte'in en ünlü imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı, "hiçbir şey görüldüğü gibi değildir" der. Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, yerleşik görme ve düşünme biçimlerine saldırır. Giorgio de Chirico'dan etkilenen Magritte'in gerçeküstücü yapıtları, bir şöminenin ortasından çıkan buharlı tren ya da bulutların birer Fransız ekmeği olduğu gökyüzü resmi gibi çoğunlukla fantastik, rahatsız edici ve düşsel imgeler içerir. (Komisyon, Sanat Kitabı, 2004, s. 292) Magritte'in amacı "şiiresel boyama" yapmaktır. Resimlediği nesnelere şaşırtıcı dönüşümlerle, boyutlarda değişimlerle, olmadık nesnelere yan yana getirmekle bütünüyle farklı anlamlara taşımayı amaçlar. (Janson, 1995, s. 786)

Sanatsal verimlilik açısından iyi geçen Paris günleri, ne yazık ki Magritte'i maddi açıdan oldukça zorladı. Geliri yok denecek kadar azdı ve bu nedenle ancak kentin uzak ve demode banliyölerinden birisi olan Perreux-sur-Marne'da yaşayabildi. 1929 yılındaki ABD kaynaklı büyük ekonomik kriz ise, Paris'teki tablolara olan ABD talebini düşürdü ve sanatçılar için yapıtlarını satmak daha da güç

hale geldi. Magritte'in galericisi Galeri Le Centaure, 1929'da resimlerine düşük talep gösterildiği gerekçesiyle Magritte'i temsil etmeyi bıraktı ve kontratını iptal etti.

Magritte, bu gelişmeler üzerine Paris'i terk etti ve erkek kardeşiyle birlikte Brüksel'de Stüdyo Dongo adında bir reklam şirketi kurdu. Burada ticari fuarlar ve mağaza vitrinleri için çeşitli afişler, reklamlar ve teşhir ürünleri üretti, plak kapakları tasarladı. Bu süreç, 1935'te yazar Claude Spaak'ın Magritte'e destek vermesine değin sürdü. Spaak'ın Magritte'in yapıtlarını adetli şekilde satın alması sayesinde, Magritte yeniden resim yapmaya odaklandı.

Magritte, 1936'da, New York'un gerçeküstücü sanat konusundaki en ünlü yerlerinden birisi olan Mdison Meydanı'ndaki Julien Levy Galerisi'nde tek kişilik bir sergi düzenleme şansı elde etti. Ancak Magritte sergiyi açmasına karşın New York'a gitmedi. Sergide pek satış yapılamadı ve sergiye ilişkin eleştiriler de pek olumlu olmadı. Yine de Magritte sergi sayesinde MoMA'daki "Fantastik Sanat, Dadacılık ve Gerçeküstücülük" adlı sergiye dahil edildi.

1940'lı yıllarda Magritte değişik biçemler denedi. Almanların Belçika'yı işgali sırasında Brüksel'de kalması, Breton'la olan temasının kopmasına ve kısa süreli "Renoir Dönemi"ne girmesine yol açtı. İkinci Dünya Savaşı sırasında ülkesinin işgal altında olmasının kendinde uyandırdığı yabancılaşma duygusuyla izlenimcilikte kök salmış renkli bir biçemi benimsedi. 1946'da ilk dönem eserlerinin karanlık ve şiddetli havasını terk etti ve Belçikalı sanatçılardan bazılarının arasına katılıp Günışığında Gerçeküstücülük manifestosunu hazırladı. Magritte'in 1947 ile 1948 yılları arasındaki "Vache Dönemi" eserleri ağırlıklı olarak Fauve etkisi taşır; parlak [82] tonlar, çabuk kaba fırça darbeleri ve (1947 tarihli *Cicerone* adlı tablosuna esin kaynağı olan) alev almış satranç piyonu gibi karikatürize özneler gözlenir. Bu Vache Dönemi sırasında Magritte, özgün diye geçinen sahte Picasso'lar, Braque'lar ve Chirico'larla yolunu ayırıp, kendini öne çıkarmaya karar verdi. Savaşın sonra zorlu yıllar başladığında kardeşi Paul ve gerçeküstücü meslektaşı Marcel Marien ile birlikte kalpazanlık işine girdi.

Bu yıllarda sanatı söz konusu olduğunda resimleri esasen başarısızdı ve 1948 yılının sonunda savaş öncesindeki eserlerine, damgası kolay tanınır, gizemli biçemine geri döndü.

1960'larda Magritte'in çalışmaları ivme kazandı ve pop, minimalist ve kavramsal sanat dallarında önemli bir etki yaptı. Her ne kadar ABD'deki ilk sergisi 1936'da New York'ta açıldıysa da sonraki yıllarda biri 1965'te Modern Sanat Müzesi'nde, diğeriye 1992'de Metropolitan Sanat Müzesi'nde olmak üzere iki retrospektif sergisi daha açıldı. 1966'da resimlerindeki imgelerden ilham alınarak uyarlanan sekiz bronz heykelin yapımında danışmanlık üstlendi. 1967'de 68 yaşındayken pankreas kanserinden ölene değın gerçeküstücü imgeleri resmetmeye devam etti.





Şekil: 5.2.1. La Grande Famille

http://miam.anthonzsec.com/wp-content/uploads/magritte_grande-famille.jpg(06.07.2018 tarihinde erişildi)

Rene Magritte / 1963



Şekil: 5.2.2. La Grande Famille (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Magritte'in, 'Büyük Aile' adını verdiği tablosunu 1963 yılında boyadı. Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resim, 100 x 81 cm boyutlarındadır.

Tasarımın merkezinde, neredeyse tüm tabloyu kaplayan büyüklükte bir kuş silueti vardır. Kuş kanatlarını iki yana açmış bir pozisyonundadır. Kanatların pozisyonu kuşun üç farklı pozisyonda da olabileceğine gönderme yapar: yerden yeni havalanıyor olabilir, havada uçuşuna devam ederken kanat çırpıyor olabilir, yere konuyor olabilir. Havada özgürce uçan, kendisini rüzgara bırakmış, kanatlarını düz bir şekilde açmış bir kuş değildir, kanatlarını çırpılmaktadır, çabalamaktadır.

Kuşun arka planında geniş bir gökyüzü ile deniz görüntüsü yer alır. Deniz ve gökyüzü çok koyu olmayan yeşil ve maviler saçarlar. Gökyüzü aşağı doğru gidildikçe koyulaşmaktadır. Deniz fotoğrafında iki adet orta büyüklükte dalga görünmektedir. Bu durum denizin kıyıyla kavuştuğu yerin yakınlarda olduğu algısını uyandırır.

Kuş silueti, köprünün demirlerine asılmış olan kilitlerle doldurulmuştur. Avrupa şehirlerinde köprü korkuluklarına takılan asma kilitler aşklarını tescillemek isteyen sevgilileri temsil eder. Arka plandaki gökyüzüne oranla kuşun konturu keskin hatlı değildir ve bu durum kuşun kilit görselinin ağırlığına tezat oluşturarak bir ferahlık taşımasına olanak tanımaktadır. Tablonun bütününe mavi ile yeşilin tonları hakimdir, asma kilitler rengarenktir.

Burada, barışın, aşkın ve huzurun simgesi olan kuş, aşkı temsil görevini üstlenmiş gibidir. Kuş silüetinin varlığı, ortamı daha güvenilir ve daha sıcak bir hale çevirmektedir. Bulutların mevcudiyeti, aşkı yaşamaya ilişkin tüm riskleri ve istenmeyen olguları bütünüyle ortadan kaldıramadığını ama yine de atmosferi çok daha yaşanabilir bir hale getirdiğini simgeliyor gibidir. Genel olarak yumuşak, insana huzur veren, dingin bir tasarımdır. Aşk ile huzurun varlığını birlikte gelen bir ikili olarak sunmuştur. Bununla birlikte, hüznün rengi olan mavinin manipülasyonun ortasındaki ağırlığı, yaşamın aşk olsa da olmasa da zorunlu olarak bir hüznün bahçesi olduğuna gönderme yapmaktadır. Tek fark, aşkın bu hüznü zaman zaman güven ve neşe katma kapasitesidir.



Şekil: 5.2.3. Lémbellie

<https://i.pining.com/originals/7d/e2/f9/7de2f9752c0cecb110ce04f3577b8c4f.jpg> (05.07.2018 tarihinde erişildi)

Magritte / 1962



Şekil: 5.2.4. Lémbellie (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım 'İyileşme / Düzeltme', Magritte'in 1962 yılında yaptığı bir resimdir. Tuval üzerine yağlıboya ile yapılan resmin boyutları 65,1 x 54,3 cm'dir. Yapıt, günümüzde özel bir koleksiyonda yer almaktadır. Magritte bu resmin, yine aynı isimle farklı boyutlarda, kağıt üzerine

guaj tekniğiyle bir kopyasını / benzerini de yapmıştır. Kompozisyonun yine benzeri olan bir seri resim de üretmiştir.

Tasarımın merkezinde, kapısı açık halde duran bir kapı pervazı ve onun içerisinden görünen, beyaz bulutlarla bezeli açık mavi bir gökyüzü ve gözlük ile kadın gözü vardır.

Bu tasarımda devamlılık esastır. Mekanların değişmesine karşılık, ana görüntü değişmez. Sanki bir odanın kapısı açılmış ve ardından da bu kapıya ve duvara bir projektörle bir görüntü yansıtılmıştır. Kapının gerisi ile ilerisi aynı bulut ile bezelidir. Yine kapının gerisindeki ile ilerisindeki gökyüzü de aynı görüntüdür ve bulutlar, birbirlerinin parçalarıdır. Yani yekpare bir gökyüzü görüntüsü söz konusudur.

Kapının iç kısmında yerde gözlük takmış bir kadının sadece gözü durur. Bu kadının, kapının gerisinde olması bilinçli olarak muallakta bırakılmamıştır. Pervazın içerisinden görünen görüntü, kadının baktığı açı doğrultusunda daha açık renklidir ve dış mekan algısı yaratmaktadır ve bu dikkat çeken bir resimsel oyundur. Pervaz çerçevesinin dışındaki görece sarımtırak renklilik ise mekanın dış mekan olduğunu düşündürmektedir. Oysa pervaz çerçevesinin içi ile dışı aynı görüntünün devamıdır ve bu durum ışık oyunu ile, izleyiciyi ikileme düşürmektedir.

Kapının açılmasıyla, mevcut atmosferin iyileşmesi / düzelmesi hakkında bir iyimserlik vardır. Açılan kapıdan içeriye yapay olmayan gün ışığı girmekte ve kadının baktığı yönde neye baktığına dair merak uyanmaktadır. Bununla birlikte ortam reel olarak değişmemiştir, yalnızca daha merak yaratan bir hale dönüşmüştür. Fakat bu da az bir değişme değildir. Kapının açılması metaforu – bunu Freud’a çok fazla gönderme yapan gerçeküstücüler gibi düşünürsek – iki farklı duruma gönderme yapıyor olabilir. Bunların ilkinde göre kişinin içe / kendine dönüklüğünü belli bir yerde aşarak, kendisini dışarıya açması ile dışarıdan alınan umut söz konusudur. İkinci olarak da, kişinin bilinçdışı ile bilinci arasında kapalı olan kapıların aralanması ya da açılmasıyla birlikte, bir taraftan diğerine bir aydınlanma, bir ümit aktarımı betimlenmesidir.

Her iki durumda da tasarım kapının açılmasını yani kişinin benliğini ya da altbenliğini geçişkenliğe açmasını olumlu, ümit veren ve kişiyi aydınlatan iyileşme /düzelme süreci olarak algılamakta ve izleyiciye bu şekilde aktarmayı seçmektedir.



Şekil: 5.2.5. Le Sédacteur

http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488_90/51/5141/6SSEG00Z/posters/rene-magritte-le-seducteur (17.07.2018 tarihinde erişildi)

Magritte / 1950



Şekil: 5.2.6. Le Sédacteur (Manipülasyon)

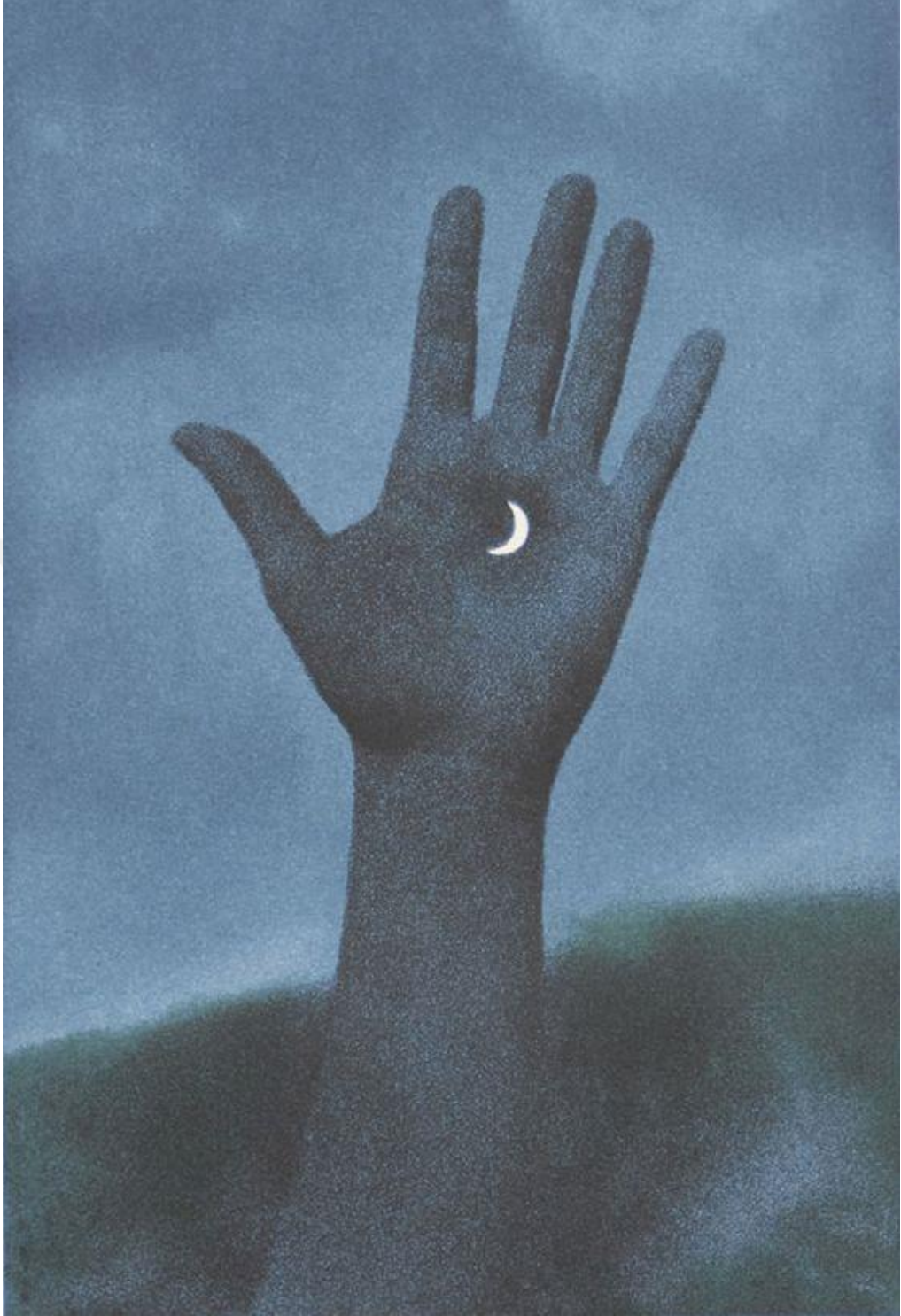
Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Magritte 'Baştan Çıkaran' isimli tablosunu 1950 yılında üretti. Tuval üzerine yağlıboya olan bu resim,

48,2 x 54,8 boyutlarındadır.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde, iki ana direği bulunan, geçmişte uzun yol yapmak için inşa edilenlere benzeyen bir yelkenli silueti yer almaktadır. Yelkenlinin arkasında beyaz bulutlarla bezenmiş mavi bir gökyüzü vardır. Gökyüzü bulutlu olmasına karşın, herhangi bir yağmur ya da yağmur olasılığı görünmez. Yelkenli, burnu resmin sağ tarafına dönmüş şekilde, beyaz derin bulutlarda yol almaktadır. Yelkenlinin silueti, deniz olarak tasarlanmıştır. İssız boşlukta yol alan gemi, bir düş dünyası içerisinde belirsizliğe yelken açmış gibidir. Yelkenli, üzerinde kayması gerektiği / yol alması gerektiği şeyin kendisine dönüşmüştür. Üzerinde olması gereken ile bir olmuştur.

Tasarım yelkenlinin üzerinde yüzmesi gereken denize dönüşmesinin ve deniz yerine bulutların üstünde gitmesinin gerçeküstü hikâyesidir. Yelkenlinin denize dönüşmesindeki bütünleşme olgusu bulut üzerinde yüzmesiyle birlikte düş dünyasının yarattığı sınır tanımaz özgürlüğün iyiye ya da kötüye kullanma şansının elimizde olduğunu sorgular.



Şekil: 5.2.7. Jupiter in Virgo

<https://i.pinimg.com/564x/a4/1c/ec/> (10.07.2018 tarihinde erişildi)

Magritte / 1965

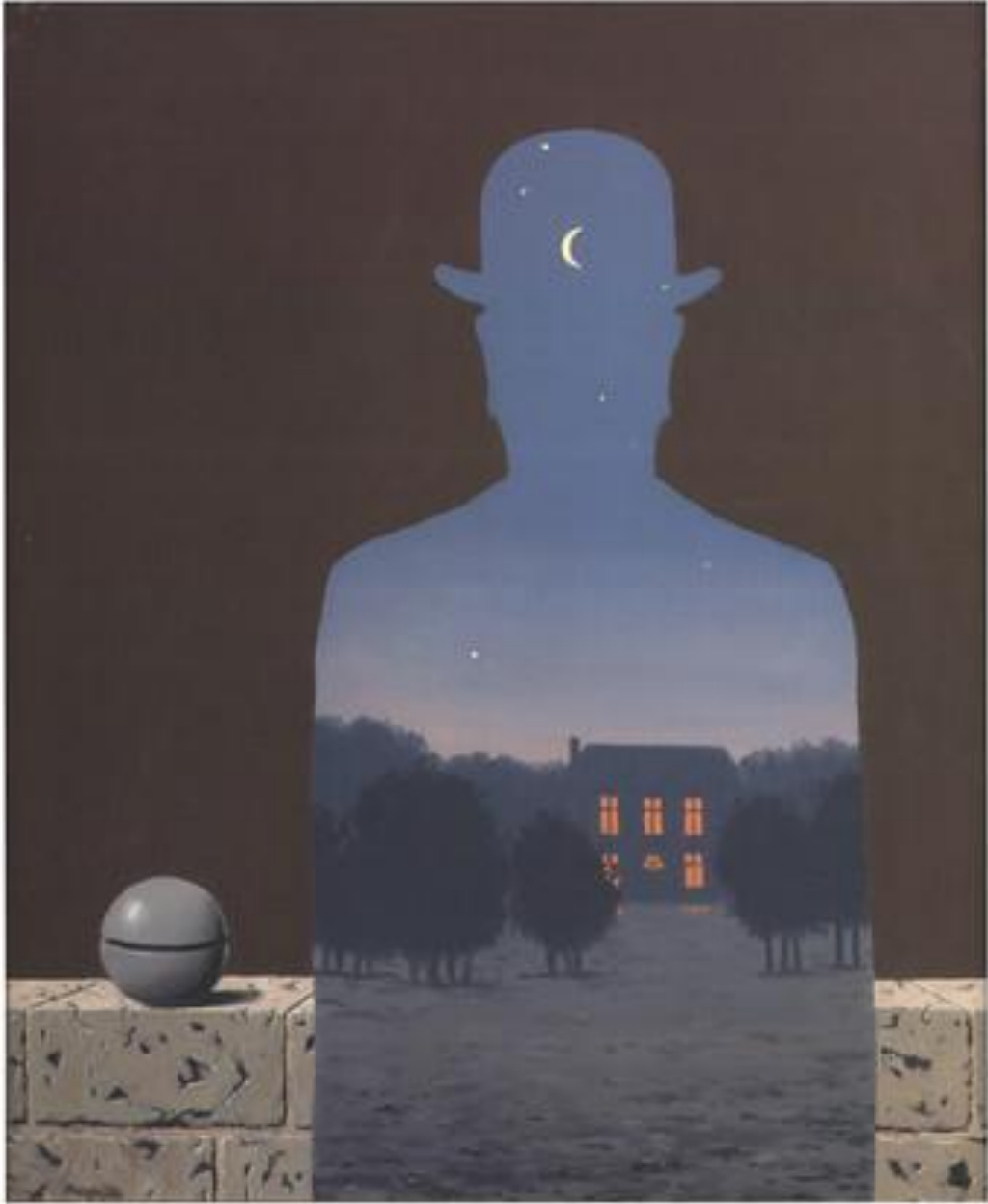


Şekil: 5.2.8. Jupiter in Virgo (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Magritte 'Jüpiter Başak Burcunda' yapıtını 1965'te yaptı.

Magritte'in zaman zaman kullandığı bir öge olan lacivert gece imgesi bu tasarımın yapı taşıdır. Gökyüzüne doğru uzatılmış ve parmakları hafif aralanmış şekilde duran açık manken elleri, sanki gerçeküstücülüğün bir parçası gibidir. Bu ellerin arkasında yıldızsız bir gecenin gökyüzü vardır ellerin üstündeki gözler gecenin karanlığını biraz aydınlatmaktadır. Ancak gözler, alışlageldiği üzere insan suratında değil, açık ellerin avuçlarının tam ortasında ışıdamaktadır. Gözün parlaklık etkisinin artırılması için, yalnızca gözün çevresine düşen dar bir alan bilinçli olarak karartılmıştır. Bu tasarımın kompozisyonunda mistik, gizemli, bilinmezliğin egemen olduğu, aklın uzaklaşıp, duyguların yoğunlaştığı bir atmosfer vardır. Bir esrime hali, izleyiciyi de teslim alır gibidir. El, bir yardım çağrısı ya da bir çaresizlik belirten bir şekilde değil, bir gizem üreten biçimde yukarı kaldırılmıştır. Çeşitli psikolojik göndermelere açık bir görüntüdür. Gözün, avuç içerisindeki pozisyonu, gözün sürrealist imgeye dönüşmesine referans veren bir işaret gibidir.



Şekil: 5.2.9. L'heureux Donateur

<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/97/9780/NUGI500Z/posters/rene-magritte-l-heureux-donateur.jpg> (22.07.2018 tarihinde erişildi)

Magritte / 1966



Şekil: 5.2.10. L'heureux Donateur (Manipülasyon)

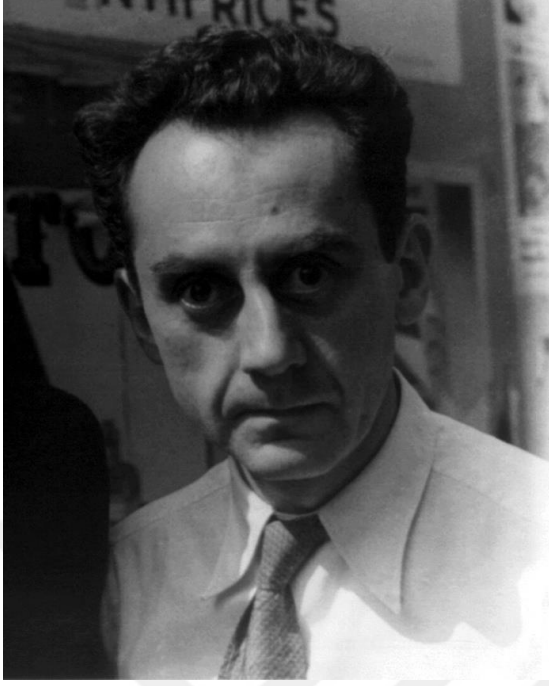
Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Magritte'in 'Mutlu Donör' adlı yapıtı, 1966 tarihlidir. Yağlıboya ile tuval üzerine yapılmıştır.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde, diz kapağı hizası yüksekliğinde olan hızla yürüdüğünü saçının uçmasından ve kol hareketinden anladığımız, farklı dokularla bezenmiş kadın silüetleri yer almaktadır. Arka plan düz beyaz bir alandır. Silüetlerin içerileri ise sırasıyla kumaş, akarsu, basma ve karabiber dokusu ile doldurulmuştur.

Tasarım, bomboş arka plana sahip olmasına rağmen sıkışmış kadının tüm benliği ile mekanın dışarısını arzuladığı, kapalı mekanın arkasına / dışına doğru hızla yürüdüğü bir görüntü üretmektedir. Öğelerin dizilişi, dokuların yarattığı renk armonisi sıcak ve romantik bir atmosfer yaratmaktadır. Kapatılmış / kapalı kalmış kadın, romantik bir düş dünyası içerisinde yeniden özgürleşmek istemekte gibidir. Kapatılmış kadın, düşlerinde ve duygularında özgür bir atmosfer hayal etmektedir.

5.3. Man Ray



Şekil: 5.3. Man Ray

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/> (23.07.2018 tarihinde erişildi)

“Fotoğrafi çekilemeyecek, düşlerimizde, hayallerimizde var olan sahnelerin resimlerini yapıyor, zaten var olan şeylerin, resimlerini yapmak istemediklerimin de fotoğraflarını çekiyorum.” **Man Ray** (Sucuoğlu, 2016, s. 198, 199)

“Ben fotoğraflanamayanı resmederim ve resmetmek istemediğimi fotoğraflarım.”
Man Ray (Sucuoğlu, 2016, s. 199)

Gerçek adı Emmanuel Radnitsky olan Man Ray, 1889’da ABD’nin Pensilvanya eyaletinin Philadelphia kentinde, Yahudi asıllı Rus göçmeni bir ailenin çocuğu olarak doğdu. (Koç, t.y.) Aile, kökenlerinden ötürü ABD’de karşılaştıkları ayrımcılık yüzünden soyadlarını “Ray” olarak değiştirdiler. Emmanuel de daha sonra ilk ismini “Man” olarak değiştirerek, sanat dünyasının unutulmaz ismini elde etti: Man Ray.

Man Ray, tıpkı Magritte gibi gizemli bir kişiliktir ve geçmişine ilişkin, aynı Magritte gibi pek bilgi vermez, çocukluk yıllarına ilişkin konuşmayı sevmezdi. Bu gizemli tutumu çerçevesinde, ABD’deki aile fertlerini de kendisi hakkında röportaj

vermemeleri konusunda uyarır, geçmişinin bilinmezliği konusunda bilinçli bir tavır alır. (Grzymkowski, 2015, s. 41)

Daha erken yaşlardan itibaren sanata ilişkin yeteneği açığa çıkmıştı. Çizim ve illüstrasyon alanlarında kendisini geliştirdi. Liseyi 1912'de bitirmesinin ardından, dört yıl boyunca Harlem'deki *Ferrer Center* adlı okulda çizim dersleri aldı. Bu süre zarfında en etkilendiği iş, Alfred Stieglitz'in avangart yapıtlarıydı. Yaşamını ticari sanat ve illüstrasyonla uğraşarak kazanıyordu.

Man Ray, 1913'te düzenlenen Armory Show'da, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky ve Marcel Duchamp'ın yapıtlarını çıplak gözle görme olanağı buldu. Kübizmle tanıştı ve bu akımın biçimini yansıtan çalışmalar gerçekleştirdi. Bir yıl sonra, Duchamp'la tanıştı. İkilinin bu tanışmaları, yaşam boyu sürecek bir dostluğa ve sanat ortaklığına evrildi.

Man Ray, 1915'te Duchamp ve Francis Picabia ile birlikte New York'ta bir Dada hareketi örgütledi. Man Ray bu hareket çerçevesinde çeşitli yapıtların yanı sıra bazı yerleştirmeler (enstalasyonlar) da üretti. Bu yerleştirmelerin en göze çarpanları 1920'de yaptığı *The Enigma of Isidore Ducasse* (Isidore Ducasse Muamması) ile 1921'de yaptığı *Gift* (Armağan)'dır. *The Enigma of Isidore Ducasse*'da bir dikiş makinesinin çevresine askeri bir kumaş sarmış ve kumaşı ip ve keçeyle bağlamış ve şair Isidore Ducasse'nin yazdığı bir dizeye yer vermişti. Gift ise bir ütünün tabanına yapıştırılmış çivilerden oluşuyordu. Bu iki çalışmada da Man Ray, Duchamp'ın da etkisiyle çeşitli hazır yapım (ready-made) nesnelere birleştirmişti. Bu çalışmalarıyla farklı nesnelere buluşturan Man Ray, Fransız gerçeküstücülerin gözdesi haline geldi. (Grzymkowski, 2015, s. 42) Bir ifade aracı olarak fotoğrafı çalışmalarında yardımcı bir öğe olarak kullanmaya başladı. Bu anlayışı, soyut resme geçişini de beraberinde getirdi ve nesne kullanımı çalışmalarında arttırdı. (Sucuoğlu, 2016, s. 199)

Man Ray 1917'den itibaren fotoğraf sanatına daha fazla yoğunlaşmaya başladı ve kendi fotoğraf stüdyosunu açtı. Duchamp'ın yardımıyla küresel çapta avangart sanatı tanıtmak adına *Société Anonyme* (Anonim Topluluk) adında bir sanatçılar cemiyeti kurdu. New York'tan 1921'de Paris'e gelene değin, ünü New York'un avangart sanat çevreleriyle sınırlı kaldı ve sanat dünyasında küresel bir etki gerçekleştiremedi. Ancak Paris'e gelmesinin ardından, Paris'in, özellikle de

Montparnasse’ın canlı sanat çevresinde kendisini buldu ve bir sanatçı olarak potansiyelini bütünüyle ortaya çıkarma şansını elde etti. Fransız gerçeküstücüleri tarafından kabul alan Man Ray, hareketin vazgeçilmez isimlerinden birisi haline geldi.

Man Ray, 1940’a değin kalacağı Paris’te fotoğraf sanatına odaklandı. Bu yön değiştirmesini ifade etmek için “kendimi sonunda boyanın yapış yapışlığından kurtardım ve artık doğrudan kendim ışıkla çalışıyorum” diyordu. (Gompertz, 2015, s. 218) Resim ve fotoğraf, iki boyutlu bir yüzey üzerinde, belli bir anlatım aracı olarak benzer özellikler gösterirler. Resimin ana öğeleri olan kompozisyon, leke, ışık, gölge, renk, çizgi gibi bileşenler, fotoğrafta da vardır. Ancak resimde tüm bu öğeler boyalar aracılığı ile yapılıyorken, fotoğrafta tüm bu öğeler, ışığın bir objektif aracılığıyla kağıt üzerine düşürülmesi aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte, resim dış gerçekliği daha fazla eğip bükerken, fotoğraf, dış gerçekliğe tıpa tıp sonuçlar veriyordu. Ancak Man Ray, fotoğrafın doğal özelliğini bozarak, onu bir tür resim tekniği olarak kullanacak ve gerçekliğin tam bir temsilini yakalamak yerine, gerçeküstücü sonuçlara yöneldi. Yani Man Ray resmi bıraktı fakat ressam duyarlılığını fotoğraf ortamında sürdürmeye devam etti. Man Ray, fotoğraf makinesinin her şeyin tüm detaylarını, dünyanın tüm ışıklarını ve gölgelerini bire bir kopyalama yeteneğine karşı çıkararak, doğayı değil, kendi düş dünyasını fotoğraflamaya koyuldu. Onun için fotoğraf gerçekliği değil, gerçeküstüçülüğü verdiğinde bir anlam kazanıyordu.

Man Ray, Paris’te resmin gücüne ve parıltısına sahip işler üretebilmek adına fotoğrafın süreçleriyle ilgili sürekli deneyler yapıyordu. Bu sanatsal ve teknik denemeler sırasında tam da gerçeküstücülerin büyük önem verdiği “rastlantı” eseri, “rayogram” adını verdiği yeni bir sanat tekniği bulduğunu duyurdu.⁵ Stüdyosunda pozlanmamış bir fotoğraf kağıdını tesadüfen içinde zaten pozlanmış bir kağıdın olduğu banyo küvetine düşürmesiyle fark ettiği bu teknik bir tür fotogramdı (kamera olmadan elde edilen fotoğraf). Kağıdın üzerine fiziki bir nesne koyup, ışığı açtığı aman nesnenin kendi negatifini hayaletimsi beyaz bir gölge formunda siyah fotoğraf kağıdına bastığını fark etmişti. Bu teknikle, nesnelere ışığa duyarlı bir kağıdın

⁵ Bununla birlikte Man Ray kendisini rayogram tekniğini bulan ilk kişi olarak sunsa da, bu teknik bir süredir bilinen ve farklı isimler ve yöntemler altında çeşitli sanatçılar tarafından daha önce kullanılmış bir tekniktir. (Sucuoğlu, 2016, s. 200)

üzerine ilginç kompozisyonlar oluşturacak şekilde yerleştirerek, fotoğraf makinesi kullanmaksızın, negatiflerden görüntüler elde ediyordu. Man Ray bu yöntemini “arı Dadaist” bir biçim olarak niteliyordu. (Grzymkowski, 2015, s. 42) Bu fotoğraflar, bir düşün çekilmiş pozları gibi oluyorlardı. Man Ray, röntgen tarzındaki görsellerini “ışıkla resim” diye adlandırmıştı. (Gompertz, 2015, s. 218) Man Ray’in rastlantı ile düşü bir araya getiren bu yeni fotoğraf tekniği, gerçeküstücüleri büyüledi. Breton bu fotoğrafları hemen büyük gerçeküstücü sanat yapıtları ilan etti.

Man Ray, fotoğrafı gerçeği gösteren, nesneliliği sağlayan bir araç olarak görmekten çok, onu, kendi keşfettiği teknikler aracılığıyla gerçekliğin üzerine çıkan, gerçeküstücü yeni bir anlatım olanağı olarak algılamayı seçti. Fotoğrafın olanaklarının sınanması üzerine denediği bu girişimler ve bakış açısı onu döneminin diğer fotoğrafçılarından kesin bir şekilde ayırmıştır.

Man Ray çok geçmeden, 1929’da bir başka rastlantı eseri, bir başka yenilikçi fotoğraf tekniği keşfetti. Man Ray fotoğraf banyolarında, asistanının yanlışlıkla karanlık odanın ışıklarını açmasıyla Man Ray ışıkları hemen kapattı ve negatiflerini kurtarabilmek adına onları fotoğraf sabitleştiriciye attı. Negatifler yanmıştı ancak Man Ray bu yanıklarda bir başkalık fark etti. Her bir yanık örneğinde, fotoğrafın konusu nesne sanki güneşte kalmış bir dondurma gibi kenarlarından “erime”ye başlamıştı. Man Ray bunu muhteşem bir keşif saydı zira gerçekliğin düşsel bir hale doğru biçim değiştirdiği bir görüntü yakalamıştı. (Gompertz, 2015, s. 218, 219) Böylece Man Ray’in fotoğraf sanatına getirdiği ikinci teknik yenilik olan “solarizasyon” ortaya çıktı.

Man Ray, Paris’te sanatçılığın yanı sıra, gelir elde etmek adına Harper’s Bazaar ve Vogue gibi ünlü yayınlar için moda fotoğrafçılığı yaptı. Paris’teki sanat çevrelerindeki ilişkilerinin de katkısıyla, zamanının kültürel ikonları için güvenilir bir portre fotoğrafçısı oldu. Joyce, Schoenberg, Eliot, Matisse, Breton, Ernst, Artaud, Stein, Hemingway ve Brancusi gibi isimler, portresini çektiği kültür insanlarının arasındaydı.

Man Ray, gerçeküstücüleri etkileyen sanatsal pratiğinde cansız nesnelere erotik cazibesini kullandı, vitrin mankenlerini, cinsellik kazandırılmış makine parçalarını, maskeleri, yüzeyleri, kopuk, kesik ya da çarpık beden parçalarını, duru

soyutlamalarla sergilemesinin yanı sıra, bir dizi gerçeküstücü kısa film çekti. (Sucuoğlu, 2016, s. 202) Bunlar arasında gerçeküstücü kitle içerisinde en çok ünlenen filmi, 1928’de yaptığı *L’Etoile de Mer (Denizyıldızı)* oldu.

Man Ray, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte 1940’ta yeniden ABD’ye, Los Angeles’a döndü fakat ABD’de yalnızca bir fotoğrafçı olarak tanınmasından ötürü bir düş kırıklığı yaşadı. ABD günlerinden çok haz almadı ve 1951’de yeniden, küresel bir sanatçı olarak konumlanmasını sağlayan Paris’e döndü ve burada resim ve heykel çalışmalarına devam etti. Uzun süre üzerinde çalışmış olduğu otobiyografisi *Self-Portrait (Otoportre)*’yi 1965’te yayınladı.

Man Ray ölüm tarihi olan 1976’ya değin Avrupa ve ABD’de sergiler açmayı sürdürdü.

Disiplinlerarası bir sanat yaklaşımını benimseyen Man Ray, sanatın resim, heykel, fotoğraf, kolaj, asamblaj, yerleştirme, performans ve sinema gibi pek çok alanında ürünler verdi, ticari olarak da ünlü bir moda ve portre fotoğrafçısı olmayı başardı. Geleneksel kuramları yıkan, yapıtlarını gerçekleştirirken her türlü yeni tekniğe ve malzemeye açık olan, farklı sanatsal kimliklerinin getirdiği çok yönlülüğü fotoğrafçılıktaki gerçeküstücülüğünü arttırmada kullanan Man Ray, ARTnews dergisi tarafından, 1999 yılında, yirminci yüzyılın en etkili yirmi beş sanatçısından biri olarak nitelendirildi.



Şekil: 5.3.1. Dora Maar

<https://cartesensibili.files.wordpress.com/2014/06/man-ray-dora-maar.jpg> (24.07.2018 tarihinde erişildi)

Man Ray / 1936



Şekil: 5.3.2. Dora Maar (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Man Ray'in 1936'da çektiği ve adını Dora Maar koyduğu fotoğraf, gerçeküstücü bir yapıt olarak, fotoğrafın gerçekçi bir görüntü elde etme kapasitesinin bozulmasıyla elde edilmiştir.

Manipüle ettiğim tasarımın merkezinde, avucu cam gibi bir yüzeye yapıştırılmış bir kadının ve mankenin sağ ve sol eli vardır. Parmaklar arasında çok hafif bir aralık vardır. Parmak uçlarının cam değdiği yerler hafifçe düzleşmişlerdir.

Tasarımın sol üst tarafından sağ alt köşesine doğru devam eden kadın kafası ve eller görünür. Kadının ve mankenin sol eli ile sağ eline benzer bir şekilde avuç içi izleyicilere yönelik şekilde cam yüzeye yapıştırılmıştır. Ellerin bu konumu, çaresizlikle bir arzu nesnesinin ardından bakan bir kimsenin jestleri gibidir.

Mankenin eline vuran ışık, kadının ellerine oranla daha azdır. Kadının gözleri ve ağız kapalıdır, düz saçları başına yapıştırılmış ve ortadan ayrılmıştır. Huzursuz görünür.

Kadının bu fotoğraftaki pozunu çoğaltılmıştır. Böylece kadının betimlenen pozisyonunun görüntüsü tekrar etmiştir.

Kadının ellerini yapıştırdığı ve yüzünün onun arkasından görüldüğü cisim ise çeşitli yerlerinden kırılmış ve çatlamış bir cam yüzeydir.

Parçalanmış bir yüzey üzerinde, çaresizlik içerisinde bir engele çarpmış ve bu engelin içerisinde hapis kalmış kadın figürünün, kopyası da aynı engelin ardında hapistir. Burada pozitif görüntü kadının bedensel varlığını işaret ederken, kopyası kadının ruhsal varlığını imlemektedir. Bu da kadının ruhsal ve bedensel anlamda bir çatışma içerisinde olduğunu göstermektedir. Hapsoldüğü kırık dökük cam ise, dışarıyı göstermekte ancak onun dışarı çıkmasına izin vermemektedir. Camın kırık dökük olmasından ötürü kadın dışarıyı tam olduğu gibi görememekte, parçalanmış ve çarpıtılan bir bakış açısından gözlemleyebilmektedir. Bu durum ruhsal ve bedensel açıdan çelişkiye düşen kadının, kendi dışına bakarken de belli bir sakatlanmış bakış açısı geliştirdiğini düşündürmektedir. Gördüklerinden memnuniyetsizliği artan kadın, bu durum karşısında gözlerini kapatmış ve daha fazla bakmayı reddetmiştir. Burada da ruhsal ve bedensel çatışma sürmektedir.

Kadının yüz ifadesi tüm bu gerilimler çerçevesinde memnuniyetsiz, mutsuz ancak kabul etmiş bir görünüm sergilemektedir. Ruhun bedeni aşmak isteyen çağrılarını, düşlerle giderilmeye çalışılıyor gibidir.



Şekil: 5.3.3. A l'Heure de l'observatoire: Les Amoureux

<http://www.galerie-creation.com/man-ray-a-l-heure-de-l-observatoire-les-amoureux-n-805970-0.jpg> (21.07.2018 tarihinde erişildi)

Man Ray / 1936



Şekil: 5.3.4. A l'Heure de l'observatoire: Les Amoureux (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım Man Ray'in 1936'da ürettiği 'Gözlemevi Vakti: Aşıklar' adlı yapıt 244 x 91,5 cm boyutlarındadır.

Panaromik olan bu tasarımın arka fonunu, gerçekçi bir doğa fotoğrafı oluşturmaktadır. Tasarımın alt kısmında, tablonun eni boyunca uzayıp giden bayır görünür. Ormanın hemen üzerinde yer alan gökyüzü ise yer yer bulutludur ancak bir miktar mavi gökyüzü görünür haldedir.

Gökyüzünün tam orta yerinde, neredeyse tüm gökyüzünü kaplayacak şekilde uzanan ve panaromik bütün görüntüye kendisini dayatan, kırmızı ruj sürülmüş bir kadın dudağı ve yansıması kendisini gösterir. Dudak hafif aralıktır ve içinden görünen göz izleyiciyi izlemektedir.

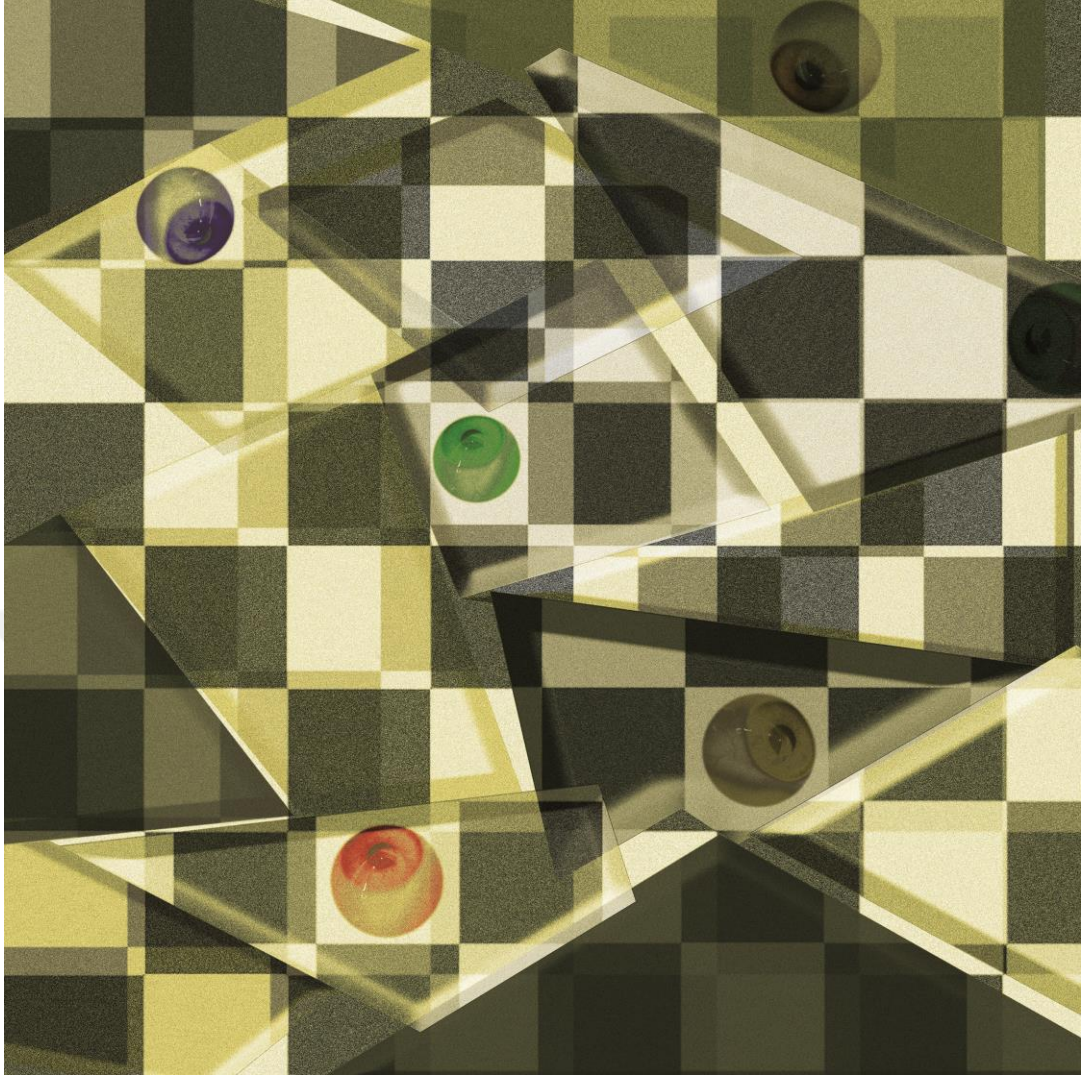
Manipülasyonda, yaşama ilişkin gözlemlenen her şeyde gözleyen kişinin de birileri tarafından gözlemlendiğine dair bir algı yaratılmıştır. Aynı zamanda her şeye neredeyse bütünüyle egemen olmasına ilişkin bir gerçeküstücü yaklaşım söz konusudur. Gözetlenen ne olursa olsun, göze görünen istisnasız izleyiciye bakan siyah gözbebeğidir.



Şekil: 5.3.5. Knight's Tour

http://www.edochess.ca/batgirl/manray_KnightsTour2.jpg (24.07.2018 tarihinde erişildi)

Man Ray / 1946



Şekil: 5.3.6. Knight's Tour (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

Man Ray'in 1944-1946 yılları arasında boyadığı Knight's Tour (At'ın Turu) adlı resim, ahşap üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

Dijital fotoğraflar çekerek manipüle ettiğim ve yorumladığım At'ın Turu olgusu dokuzuncu yüzyıldan beri var olan bir satranç bilmecesidir. At'ın Turu olgusu, satranç taşlarından at ile satranç karelerinin herhangi birisinden başlayıp, kurallar gereği "L" şeklinde hareket eden atın, hiçbir kareye birden fazla kez uğramaksızın, satranç tahtasındaki tüm kareleri ziyaret etmesidir.

Bu tasarım yüzeyi esnetilmiş ve düşsel yollarla kaplanmış bir satranç tahtası olarak gerçekleştirmiştir. Satranç tahtası üzerine gerçeküstücü bir şekilde döşenmiş olan yolların her birisi, bir kareden başlayıp, bir başka karede son bulmaktadır. Tüm bu yolların ortak noktası ise, “L” şeklinde hareket eden atın başladığı bir kareden, ulaşabileceği bir kareye işaret ediyor olmalarıdır. Böylece atın tüm satranç karelerini ziyaret edebilmesi için bir harita çıkarılmaktadır. Ancak çalışma sonlanmamıştır, yani atın tüm kareleri dolaşması için daha fazla yola gereksinim vardır. Yollar üstünde atın satranç tahtası üzerindeki hareketlerini denetleyen gözler bulunmaktadır.

Düşsel yollar, üzerlerine düşen ışığın, satranç tahtasının ışığın ve zeminindeki kontur kalınlığının farklılaştırılmasıyla elde edilmiştir. Resmin merkezindeki satranç kareleri daha yoğun ışıklandırılmışlarken, resmin çevresine doğru gidildikçe, ışık azalmaktadır. Satranç tahtasının dış çeper sınırındaki kareler artık tümüyle ışısızdır.

Bu manipülasyonda rasyonel bir soru karşısında, irrasyonel bir şekilde yanıt arayan insanı betimlemeye girişilmiştir. Burada kişiden beklenen, rasyonel bir şekilde, atı tüm satranç tahtası üzerinde turlatmaktır. Ancak kişinin ürettiği yollar ve resmin bize sunduğu ışık, bu sürecin, sorunun yapısının aksine, rasyonel olmayan bir şekilde çözümlenmesine girişildiğini anıştırmaktadır.

5.4. Picabia



Şekil: 5.4. Picabia

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/> (21.07.2018 tarihinde erişildi)

Ressam, yazar ve tasarımcı Francis Picabia, 1879 yılında Fransa'nın başkenti Paris'te, Kübalı bir baba ile Fransız bir annenin çocuğu olarak dünyaya geldi. İlk sanat eğitimini Paris'teki École nationale supérieure des arts décoratifs'de almaya başladı. İlk yıllarında "Barbizon" ekolünü benimsedi. Camille Pissarro ile tanıştıktan sonra empresyonizmden etkilendi. 1905'te, Galerie Haussmann'da ilk kişisel sergisini açan Picabia, 1909'da fovizm ve kübizm ile ilgilenmeye başladı.

Picabia 1911'de Marcel Duchamp'la tanıştı. Gayet yakın arkadaş oldular ve sanatsal açıdan birbirlerini etkilediler. Bu tarihten itibaren, Duchamp'ın yanı sıra Apollinaire, Delaunay, Kupka ve Leger gibi önemli isimlerle aynı ortamlarda yer aldı. 1912'de, kübizm akımının en önemli sanatçılarından bir araya geldiği "Section

d'Or" sergisine katıldı. (Erden, 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat, 2013, s. 150) 1912 yılından itibaren kullandığı boyama tekniği, Apollinaire tarafından "Orphism" olarak isimlendirildi.

Picabia için New York'a gittiği ilk yıl olan 1913 verimli geçti. Bu kentteki ünlü uluslararası modern sanat sergisi Armory Show'a katıldı. Aynı sergide yapıtları bulunan Duchamp'la beraber, Paris avangart sanatının önde gelen temsilcileri olarak ismini duyurdu. New York'ta, Duchamp'ın etkisiyle ironik makine resim-çizimleri yapmış ve başarılı bir izlenimciden, soyutlamalarıyla kübist etkiyi birleştirerek kendisini yenileyen bir kübiste evrilmişti. Armory Show'da sergilenen yapıtları da kübist özellikler taşıyorlardı.

New York'ta fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'le tanışan Picabia, çok geçmeden Stieglitz'in Manhattan'daki ünlü galerisi Galeri 291'in çevresine katıldı. Armory Show'un kapanmasından yalnızca iki gün sonra Galeri 291'de ilk kişisel sergisini açtı. New York'ta arka arkaya resimlerini sergileyen Picabia, çok renkli kübist tablolarıyla New York sanat çevrelerinde hatırı sayılır bir tanınırlık kazandı. 1917'ye değin kısa aralıklarla New York ile Paris arasında mekik dokudu. New York ziyaretlerinde en çok bir araya geldiği kişiler Man Ray ve Alfred Stieglitz'di.

Dada akımına katılmadan öncesindeki desenlerini ve çizimlerini, 1915 ile 1916 arasındaki bir yıl süresince Stieglitz'in 291 dergisinde yayınladı. Derginin bir yılın sonunda kapanması üzerine Barselona'ya geçen Picabia, burada, Stieglitz'in kapanan dergisi 291'e gönderme yaparak, Walter Arensberg'le birlikte 391 adlı bir dergi yayınlamaya başladı. Picabia, Barselona, Zürih, New York ve Paris kentleri arasında yer değiştirirken, dergisi 391'i de hangi kentteyse orada yayınlıyordu. Dergi en önemli Dada dergilerinden birisi oldu. (Ades, 2006, s. 108) Derginin elde ettiği güçle Picabia Dadacılar için bir çekim merkezi haline geldi. Yeniden Paris'e taşındığı 1920'de Tzara, Picabia'ya katıldı ve birlikte Dada'nın Paris aşamasını başlattılar ve yürüttüler. Ancak bir sonraki yıl Picabia bir gazete makalesiyle Dada'yı terk ettiğini duyurdu. Gerçeküstücülük akımına yaklaştı.

Picabia 1921'de gerçeküstücülük akımına katıldı. Durağan sanata karşı bir tutum olarak, Dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarının somut örneklerini oluşturan

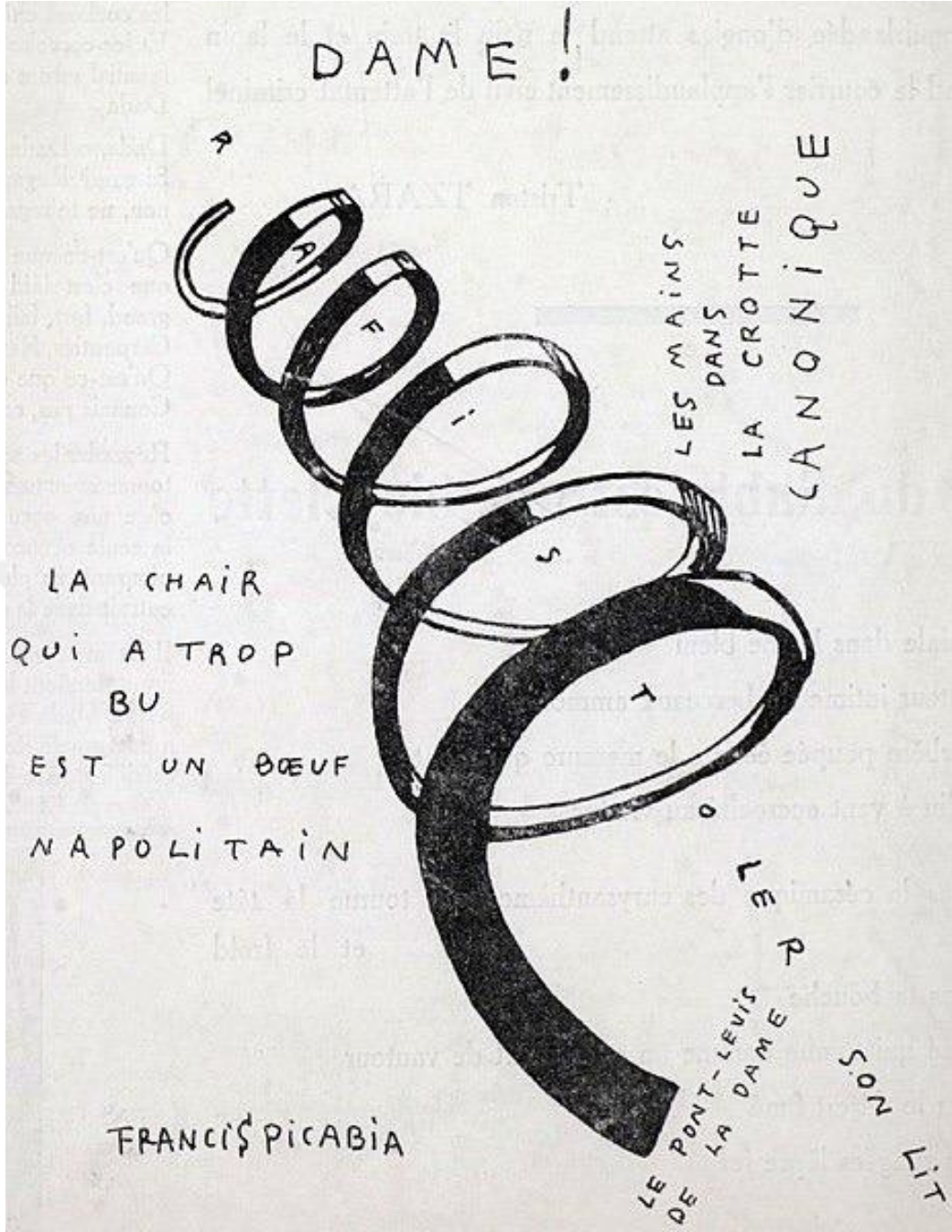
yapıtlar üretti. Hareketli kişiliği sayesinde sanatsal etkinliklerini farklı yönlerde ilerletti. Resimlerinde 1925'ten itibaren figüratif konulara ağırlık vermeye başladı.

1926 yılında Fransa'da bulunan Mougins'e yerleşti. Parlak renkler kullanarak boyadığı nesnel resimlerinin yanı sıra "Monster Paintings" (Canavar Resimler) diye adlandırılan resimler yapmaya başladı. 1920'li yılların sonuna doğru, birbiri üzerine sürülmüş birkaç kat transparan boyanın kullanıldığı "Transparencies" tekniğini kullanmaya başladı.

Picabia, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte, 1940'ın başından itibaren Güney Fransa'da yaşamaya başladı. Burada evlendi. Resimleri giderek daha figüratifleşiyordu. Figürleri ise erotik ve hatta zaman zaman pornografik kompozisyonlarda çiziyordu. Bazı eleştirmenler bu durumu, Picabia'nın geleneksel akademik çıplak resimler ve pornografik fotoğrafları alaya alması olarak yorumladılar.

Picabia, 1945 yılında, daha İkinci Dünya Savaşı sona ermeden, yeniden Paris'e döndü. Matta, Soulages ve Hartung gibi sanatçılardan etkilenerek tekrar soyut yapıtlar vermeye başladı. Yapıtları, Galerie Deus Iles'de sergilendi. (Erden, 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat, 2013, s. 150) Bir süre sonra da soyut sanat akımından ayrıldığını duyurdu. Yeniden figüratif dergilerden ilham aldığı küçük boyutlu yağlıboya tablolar üretti. 1949'da Paris'teki Galerie Rene Drooin'de Picabia'nın retrospektifi gerçekleştirildi.

Picabia, 1951 yılı sonu, beyin damarlarından birisinin tıkanması sonucu bir inme geçirdi ve felç oldu. Felçli döneminde de tablo yapmayı sürdürdü ancak fiziksel sınırlanmışlığı yüzünden monokrom fon üzerine birkaç renkte leke ve noktalardan oluşan tablolar yapmakla yetindi. Bununla birlikte bu tabloları çeşitli eleştirmenlere göre minimalizmin öncüsü oldu. Picabia, 30 Kasım 1953 tarihinde yaşamını yitirdi.



Şekil: 5.4.1. Dame

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2b/Francis_Picabia%2C_Dame%21_Illustration_for_the_cover_of_the_periodical_Dadaphone_n._7%2C_Paris%2C_March_1920.jpg/462pxFrancis_Picabia%2C_Dame%21_Illustration_for_the_cover_of_the_periodical_Dadaphone_n._7%2C_Paris%2C_March_1920.jpg (02.07.2018 tarihinde erişildi)

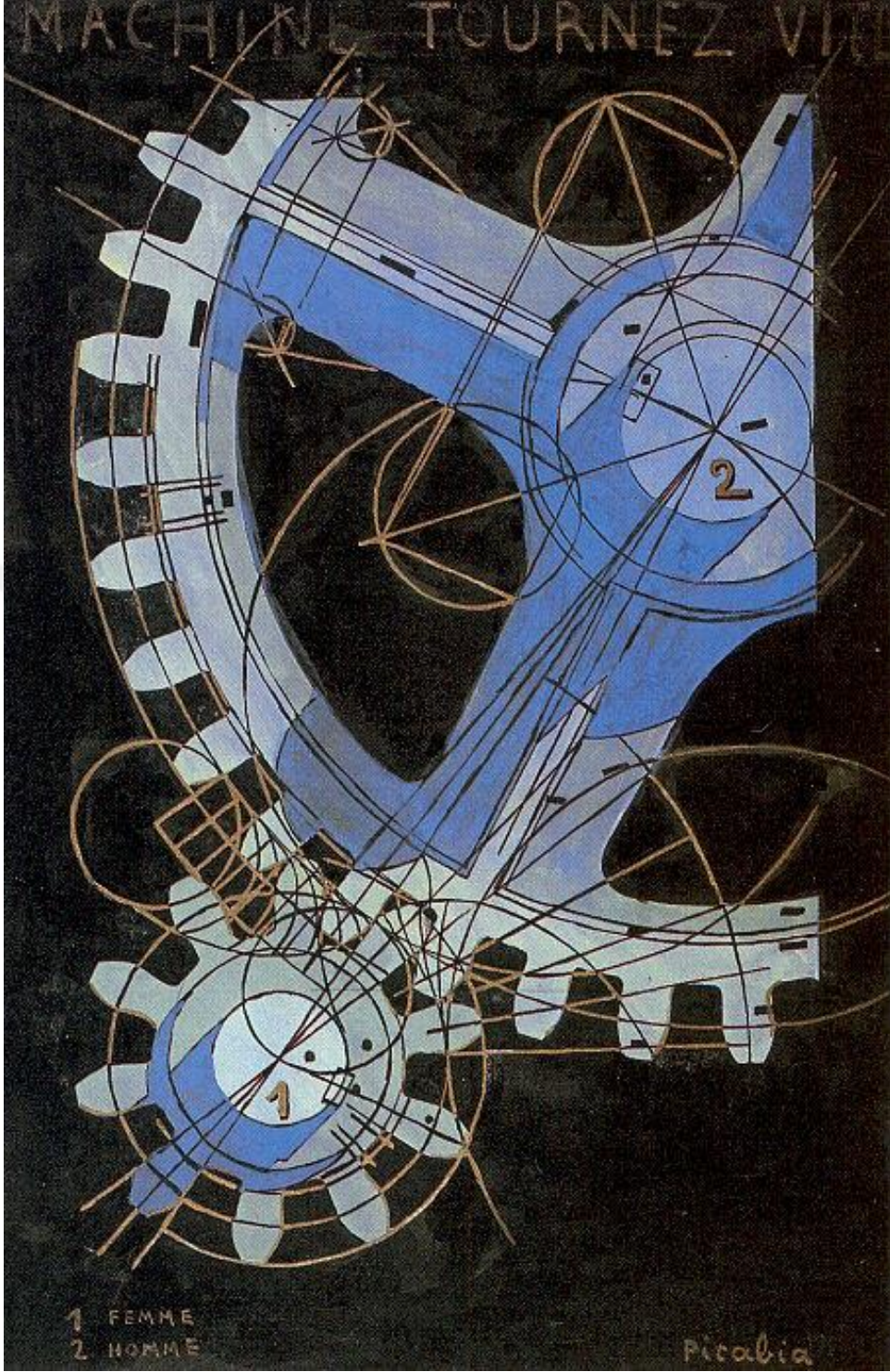
Picabia / 1920



Şekil: 5.4.2. Dame (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

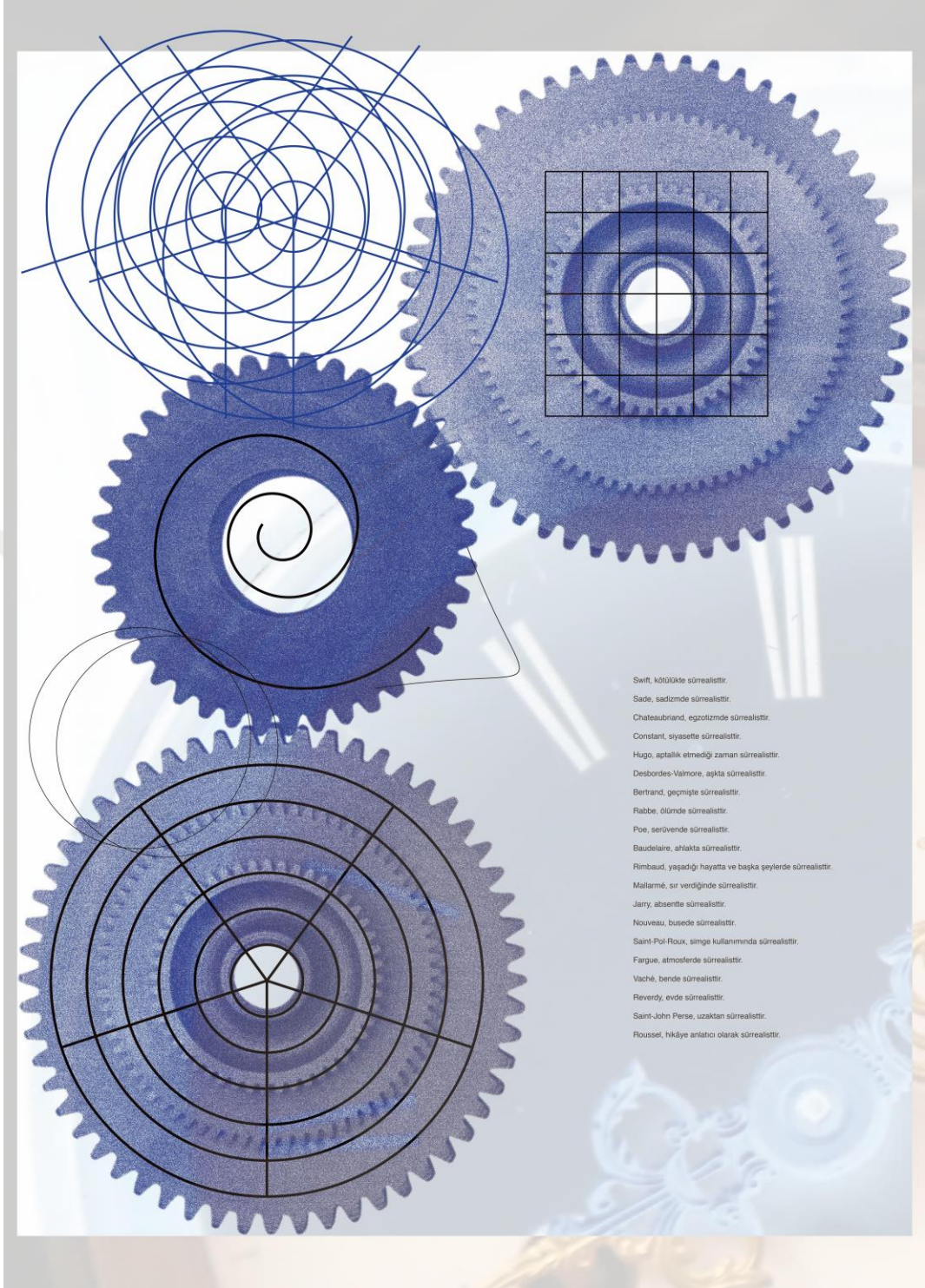
Fotoğraf ekleyerek manipüle ettiğim grafik tasarımın merkezinde telefon kablosuna benzeyen bir burğu yer almaktadır. Sürrealizm manifestosundan alıntı yapılan yazılar tasarımın dört bir tarafındadır. Bilinçli bir tercih olarak fotoğrafla yazılar arasında anlamsızlık, absürtlük ve rastgelelik ön plandadır.



Şekil: 5.4.3. Machine Tournez Vite

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Picabia_Machine_Turn.jpg(02.07.2018 tarihinde erişildi)

Picabia / 1917



Şekil: 5.4.4. Machine Tournez Vite (Manipülasyon)

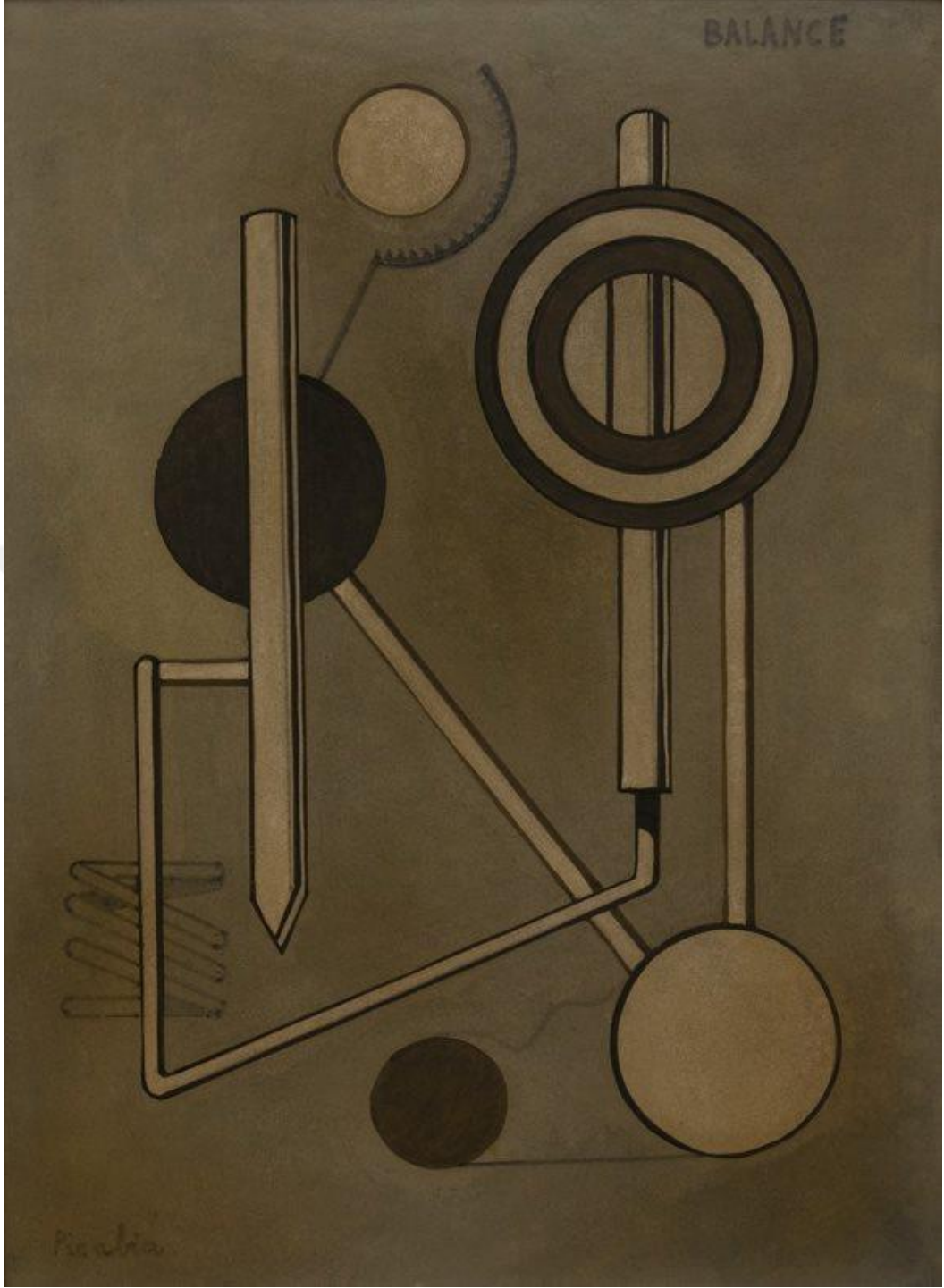
Yeşim Korkmaz / 2018

Machine tourne vite (Makineler Hızla Dönün) adlı tablo, Picabia'nın 1917 tarihli bir yapıtıdır. Resim Picabia'nın orijinal çizdiği bir yapıt değildir. Picabia,

on dokuzuncu yüzyılda yapılmış bir Fransız illüstrasyon litografisinin üzerine suluboya, mürekkep ve altın yaldız aracılığıyla bir boyama gerçekleştirerek yapıtı oluşturmuştur. Çalışmanın boyutları 49,6 x 32,7 cm'dir. Sağ alt köşesinde Picabia'nın imzası vardır. Tablo, ABD'deki National Gallery of Art (Ulusal Sanat Galerisi) Müzesi'nin koleksiyonundadır.

Bu grafik tasarımda, saat olan karmaşık bir fon üzerine farklı büyüklüklerde üç makine çarkı bulunmaktadır. Üçü de mavi ile beyaz tonlarında boyanmış olan çarkların boyutları arasındaki hacim farkı mevcuttur. Büyük olan çark üstte ve altta küçük olan çark ise ortadadır.

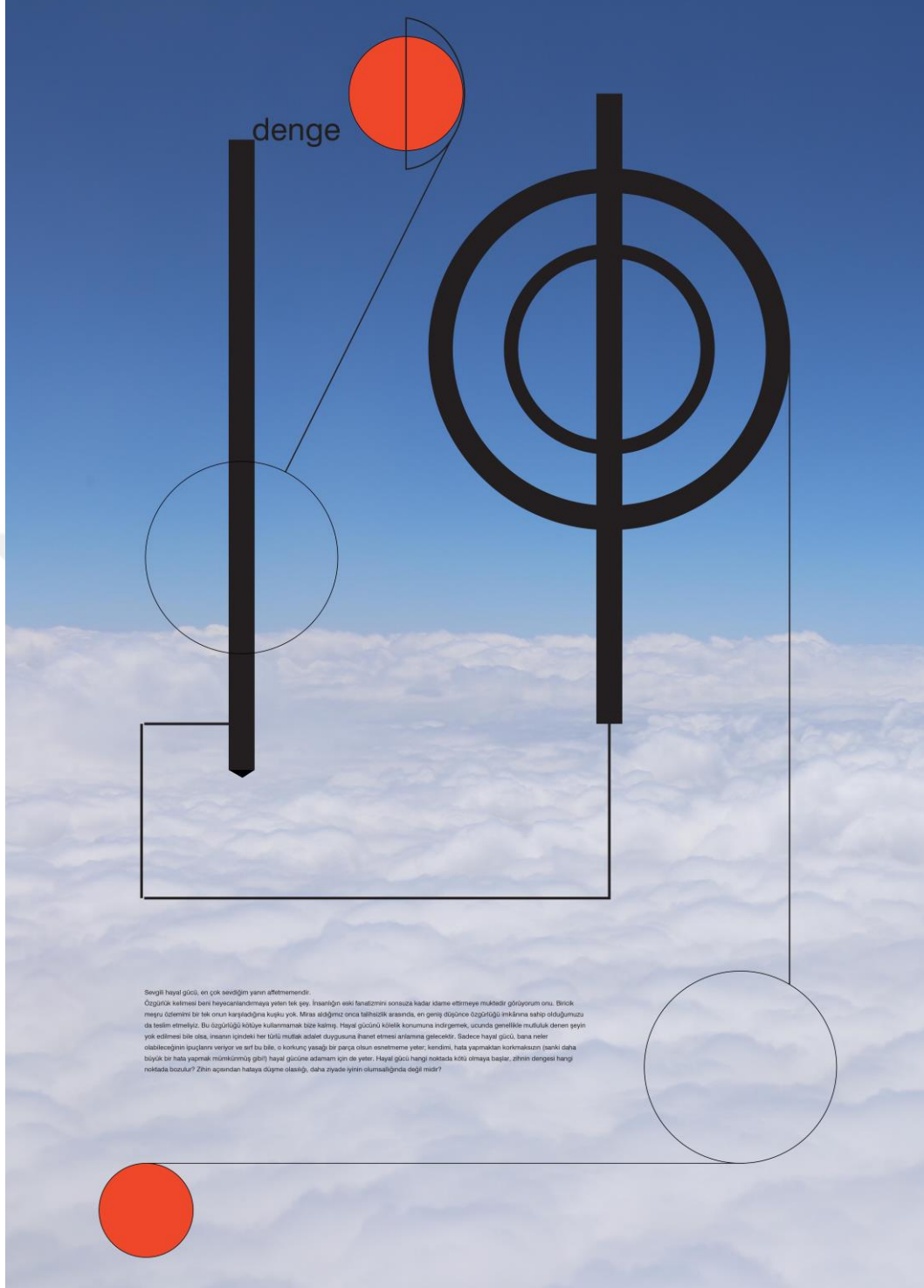
Tasarımın alt ve üst kısmında bulunan ve aileyi temsil eden çarklar arasında büyüklük farkı olmaması ortamda eşitliğin hakim bulunduğu işaret etmektedir.



Şekil: 5.4.5. Balance

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/public/site/images/sobreiraaline/balance_-picabia.jpg (09.07.2018 tarihinde erişildi)

Picabia / 1919



Şekil: 5.4.6. Balance (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

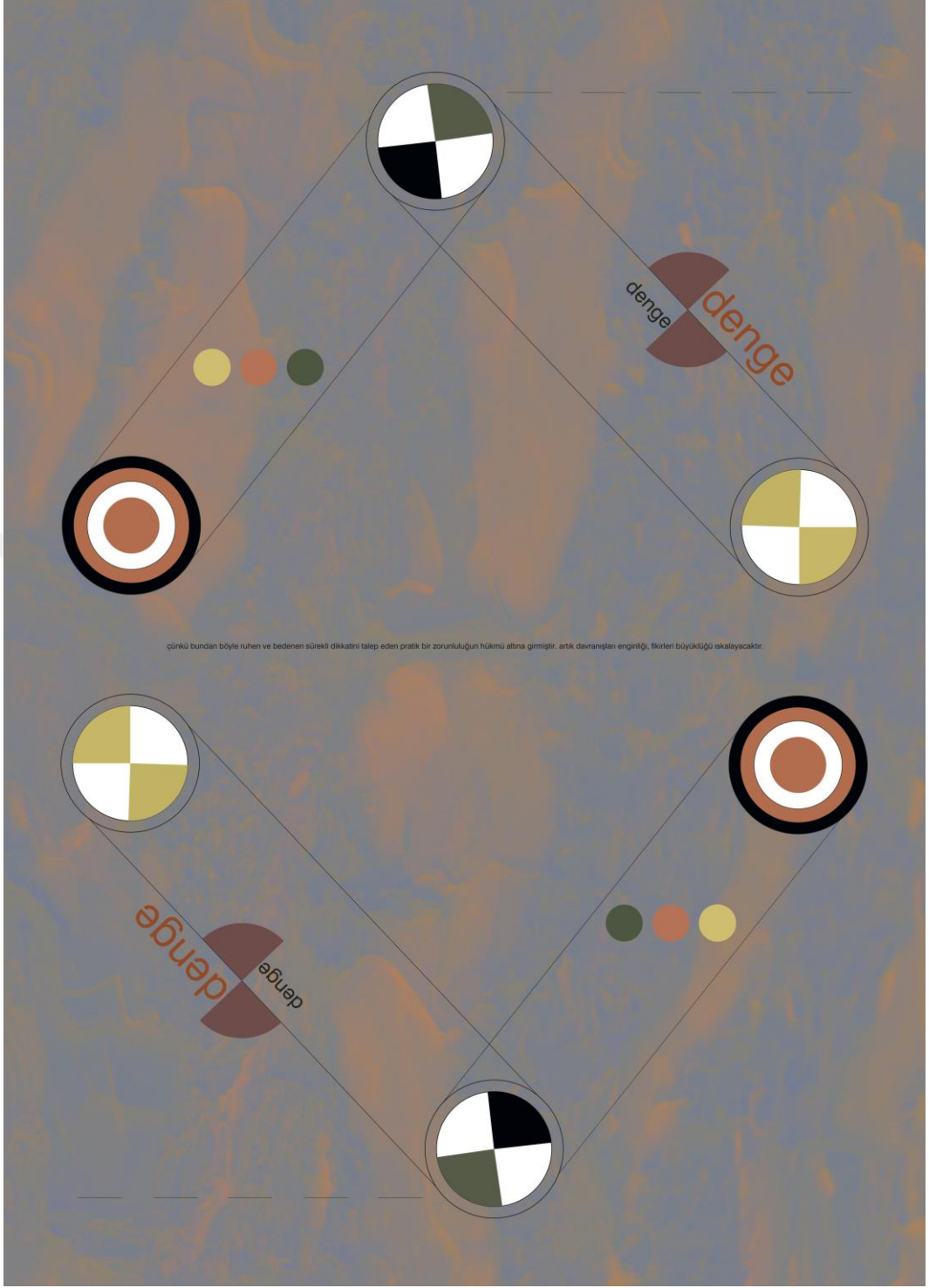
Picabia, Denge adlı yapıtını 1919 yılında üretti. Karton üzerine yağlıboya ile yaptığı resim, 60 x 44 cm boyutlarındadır.

Tasarımın ismine uygun bir şekilde çeşitli açılardan denge unsurunu gözetilmiştir. Bir denge oluşturmak için ilk şey, resmin soyutluğu ile figüratifliği arasındaki orandır. Tasarımda her iki olgu da belirli bir şekilde dengelenmiştir. Geometrik şekiller, Picabia'nın diğer çalışmalarında sıkça gönderme yaptığı makine aksamlarını andıran biçimde figüratiflerdir.

Tasarımda gözetilen ikinci denge, kompozisyondaki yüzey kullanımında dikkat edilen dengedir. Tasarım ortadan ikiye bölündüğünde, her iki tarafa da benzer oranda geometrik öğeler dağılmaktadır.

Üçüncü denge unsuru da, makinenin hali hazırdaki durumda dengede durması ve dengeyi simgelemesidir. Her birisi çeşitli borularla birbirlerine bağlanmış ve eklemlenmiş daireler, öyle bir denge inşa etmişlerdir ki, resmin üst kısmında yer alan orak benzeri dişli, hemen önündeki daireye belli bir uzaklıkta pozisyonlanmıştır. Sanki denge birazcık dahi bozulsa, orak benzeri dişlinin dişleri, etki alanında bulunan daireye saplanarak ona zarar verecektir.

Tasarım, mekanik mekanizmalarda, makineleşmenin, insanlar açısından çeşitli kolaylıklar getirmesinin yanı sıra, insanları da mekanikleştireceği korkusuna göndermeler yapar. İnsanların bu korkularını ve kuşularını zaman zaman hafife alan tutumlar da sergiler ve bu anlamda, insanların makineler karşısında duydukları kuşku ve korkuları dengelemeye de referans verir.



Şekil: 5.4.7. Balance II (Manipülasyon)

Yeşim Korkmaz / 2018

6. BÖLÜM

FOTOĞRAF, MANİPÜLASYON VE GRAFİK TASARIM UYGULAMALARIYLA GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Her şeyin, lüzumsuzca, en ince ayrıntısına kadar gösterilmesi, benimle alay edildiği hissi uyandırır bende. Karakter hakkında, benim dolduracağım hiçbir boşluk bırakılmaz: Sarışın mı olsun? Adı ne olsun? Onunla ilk defa yazın mı karşılaşalım? Bütün bu soruların cevabı daha baştan verilir, bu durumda benim keyfime kalan tek karar kitabın kapağını kapatmaktır ki nitekim ilk sayfanın ortalarında bunu yapmaya dikkat ederim. Peki ya tasvirler ne demeli!? Onların boşluğu hiçbir şeyle kıyaslanamaz. Bir katalogdaki imgelerin üst üste getirilmesinden başka bir şey değildir bunlar; yazar canı istedikçe bunları arka arkaya sıralar, kartpostallarını tek tek gözümün önünden geçirme fırsatını yakalamıştır bir kez, klişeler konusunda kendisiyle aynı fikirde olmamı sağlamaya çalışır. (Breton, Sürrealizm Manifestosu)



Şekil: 6.1. İsimsiz

Yeşim Korkmaz / 2018

Tasarım, manken ve İsimsiz'in fotoğrafları çekilip Photoshop programına aktarıldıktan sonra çeşitli teknik işlemlerden geçip manipüle edilerek bir araya getirilmesinin gerçeküstü hikâyesidir. Gerçeküstü sanatçıların çoğu kendilerine özgü tarzlarıyla oto portre fotoğrafları çekmişlerdir.



Şekil: 6.1.1. Sığınış

Yeşim Korkmaz / 2018

Sığınış, manken, kapalı kadın gözü ve penguenlerin doğal yaşam alanının fotoğrafları çekilerek tasarlanmıştır. Ortada vücudunun üst kısmının yarısı suyun içinde, yarısı suyun dışında yüzen manken gerçeküstücülüğün çatısı altında açık ya da gizli bir sancıyı barındırmaktadır.



Şekil: 6.1.2. Göz

Yeşim Korkmaz / 2018

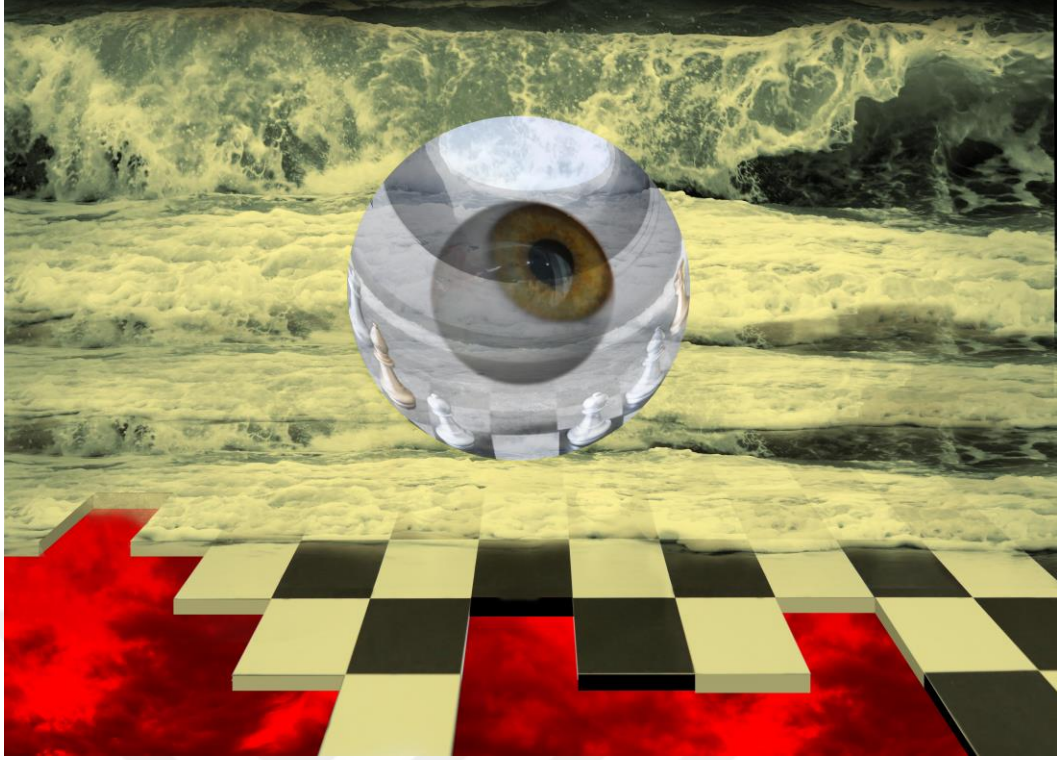
Göz adlı manipülasyon, farklı ırk ve cinsiyetten çeşitli insan gözlerinin rastlantısal ve kaotik bir deneyim olarak bir araya getirilmesinden ibarettir.



Şekil: 6.1.3. Astronot

Yeşim Korkmaz / 2018

Astronot adlı manipülasyon 1969 model Apollo 10, göz ve akvaryum imgelerinin fotoğraflandıktan sonra Adobe Photoshop programında birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Buldukları ortamdaki çıkartılıp başka bir ortama yerleştirilen imgeler gerçeküstücülüğün kanıtı gibidir.



Şekil: 6.1.4. Satranç Tahtası

Yeşim Korkmaz / 2018

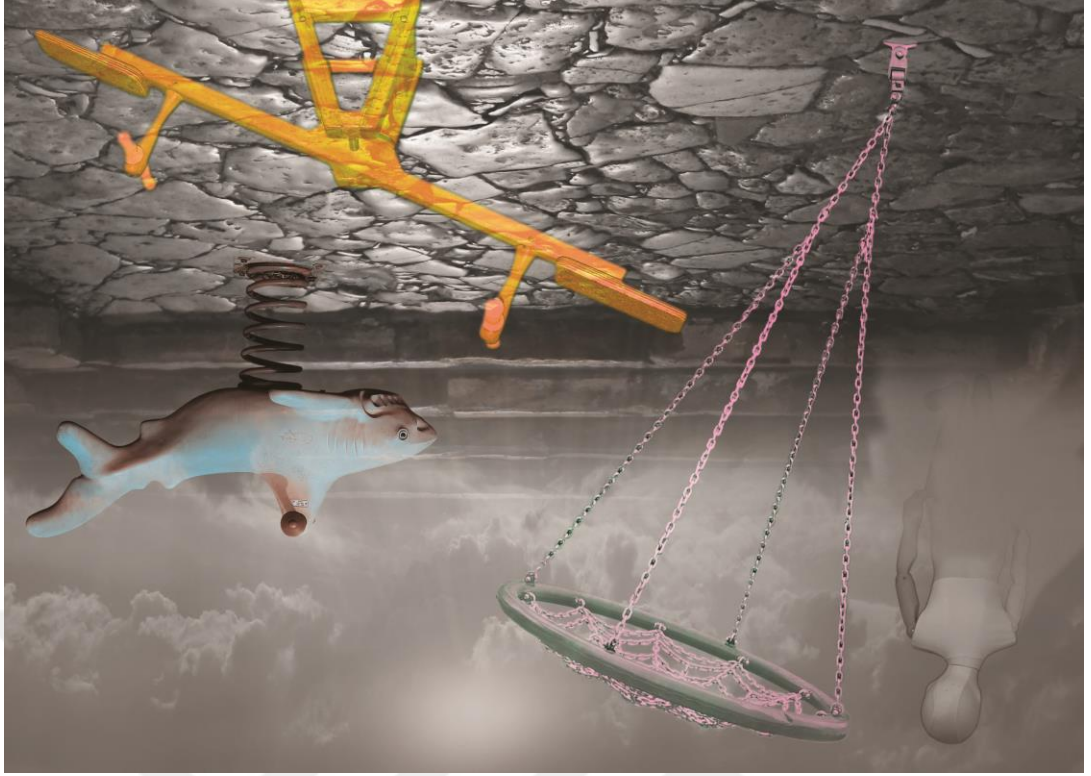
Satranç tahtası objesinin görseli sürrealist sanatçılar tarafından çokça kullanılmıştır. Hayatla oyun ve sanatla yaşam arasında kurduğu diyalog birbiriyle ilgisi olmayan renk ve objelerle kaynaştırılarak gerçeküstü bir masala dönüştürülmüştür.



Şekil: 6.1.5. Kayıp

Yeşim Korkmaz / 2018

Objeleri alışık olmadığımız zaman ve mekan içinde gördüğümüzde kendimizi bir bilmecenin içinde buluruz. Günlük yaşamda kullandığımız merdiven, akvaryum balıkları, cılız ağaç gövdeleri, bedeninden ayrı düşmüş manken kafası bulutların üstünde ve aynı tuvalde gerçeküstü bir bilmece yaratmaktadır.



Şekil: 6.1.6. Çocukluk

Yeşim Korkmaz / 2018

Andre Breton Sürrealizmin manifestosunda sürrealizmi, insanın bedava bilete sahip olduğu çocukluk olarak tanımlar. Çocukluk adlı manipülasyon için çocuk parkındaki renkli, plastik oyuncakların fotoğrafları çekildikten sonra tezat yaratmak amacıyla Ayasofya'nın taş zemininin fotoğrafından yararlanılmıştır. Arkası dönük mekanı terk eden çocuk manken her türlü kaygıdan muaf, mekandan ayrılmaktadır.



Şekil: 6.1.7. Günah

Yeşim Korkmaz / 2018

Sürrealizm akımı, alışlagelmiş vizyonu sorgulamaya yönelik bir tavır takınır. Günah manipülasyonu, adını mankenin üzerinde oturduğu ve küçük bir kısmı görünen ahşap günah çıkarma odasından almıştır.



Şekil: 6.1.8. Yerçekimi

Yeşim Korkmaz / 2018

Yerçekimi adlı manipülasyon, sürrealizmin aklın her türlü denetimden uzak biçiminde tanımlanmasıyla örtüşür. Sadece düşüncenin dikte ettiği şekliyle yerçekiminden muaf bir biçimde Ayasofya'nın iç kapılarından birinin açılmasıyla mankenin kol ve bacakları, sürrealizm kitabı ve dünya ile uçuşur.



Şekil: 6.1.10. Alışveriş

Yeşim Korkmaz / 2018

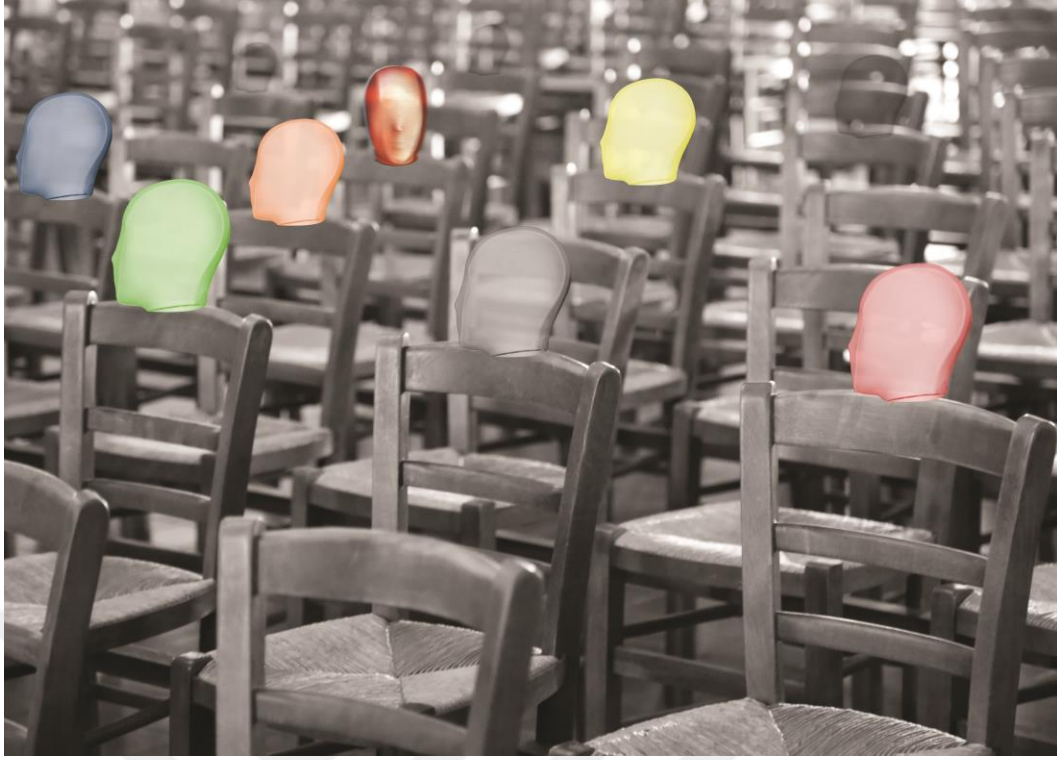
Dünyanın en ünlü alışveriş pasajlarından biri olan Galleria Vittorio Emanuele II'nin tavanında asılı duran mankenler hayal gücünün haklarını çoktan ele geçirmiştir.



Şekil: 6.1.10. Dilek

Yeşim Korkmaz / 2018

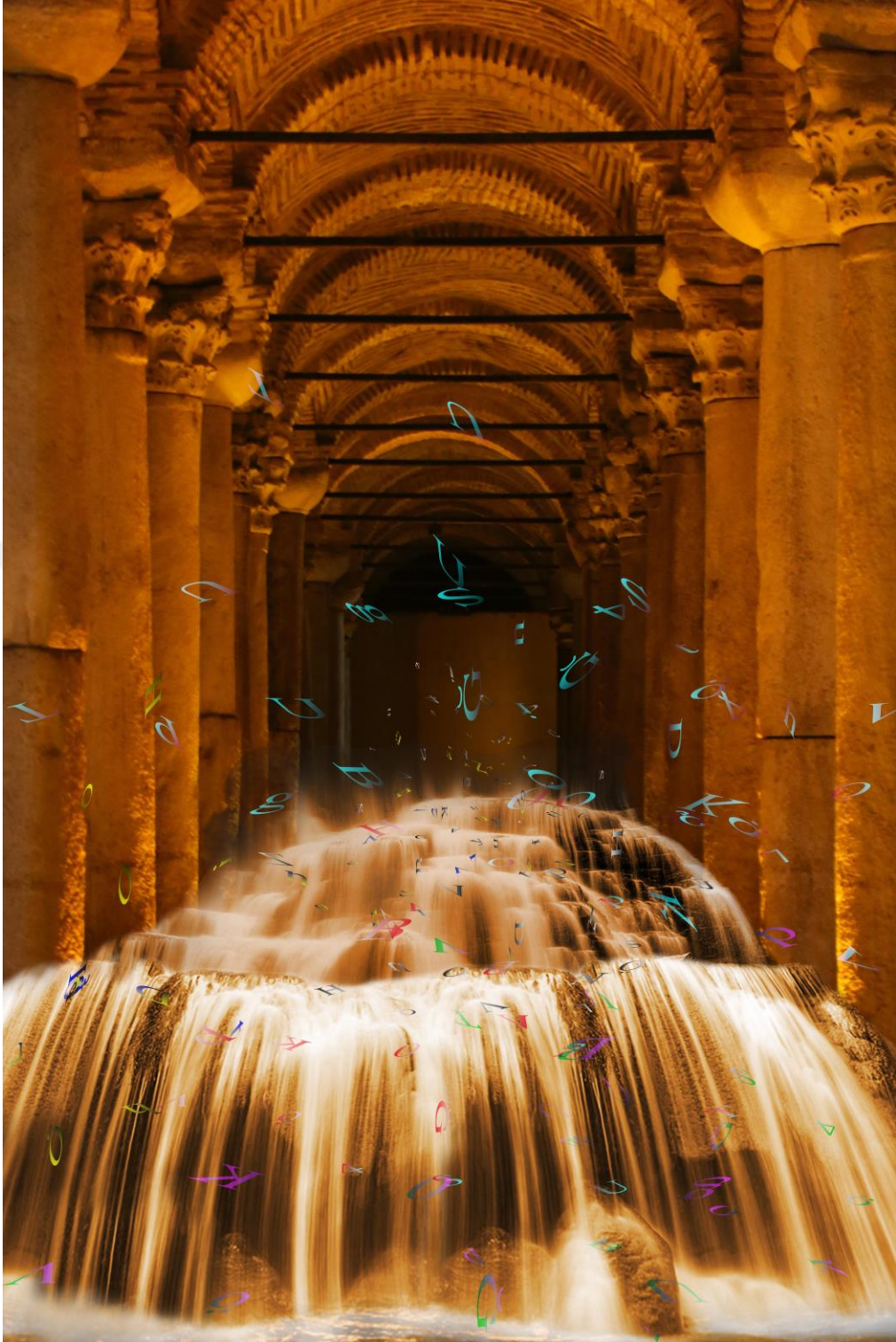
Gerçeküstüçülerin gerçeklik kavramını yakalamak için başvurdukları yöntemlerden biri de duygu ve ötesindeki arayışlardır. Mankenler tuttukları her dilekte bir adım ötesinin arayışı içindedir.



Şekil: 6.1.11. Hariç

Yeşim Korkmaz / 2018

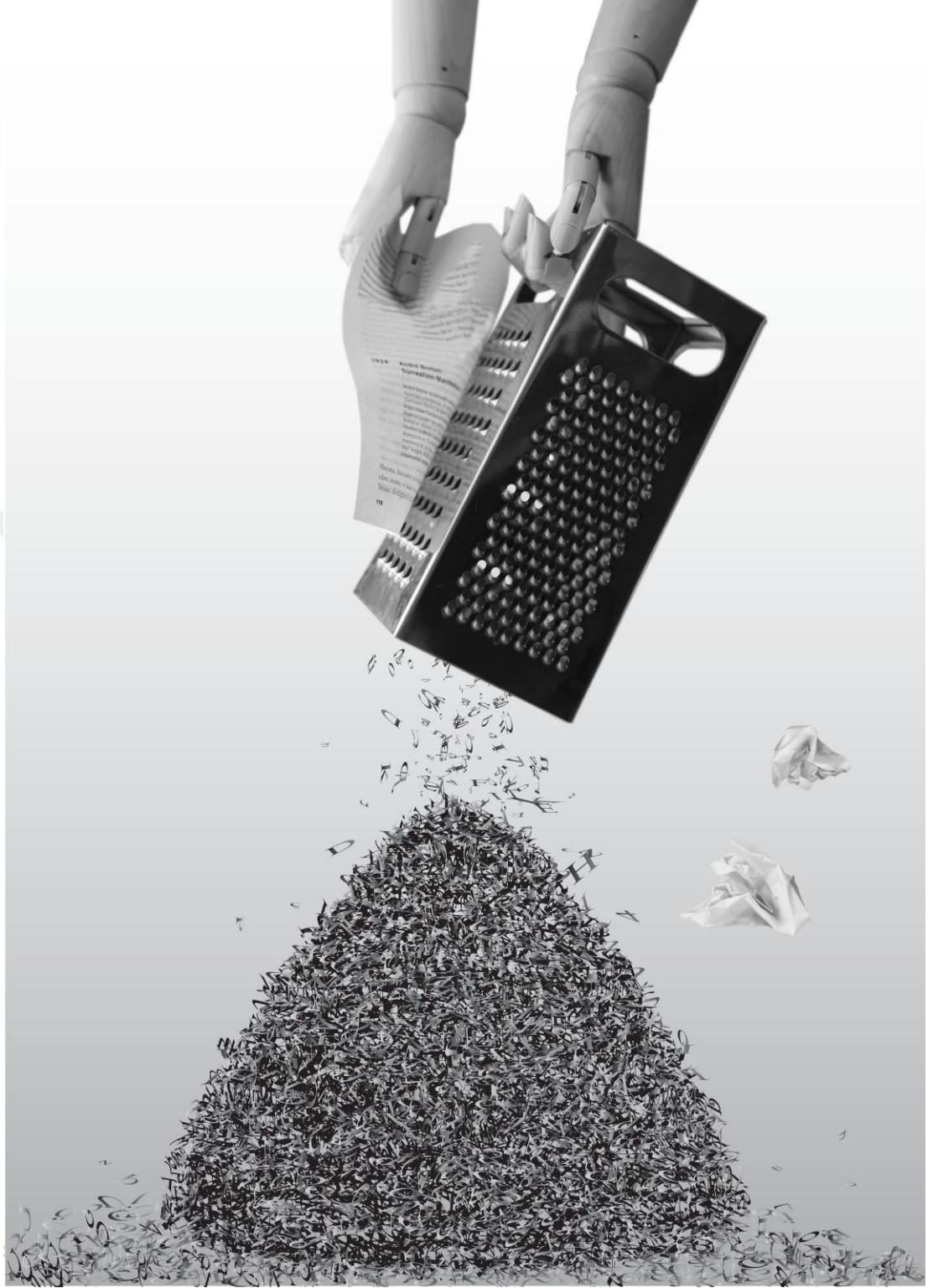
Hariç adlı manipülasyonda, sonsuzluğa uzayan dizilimin fotoğraftaki görsel imgesi olan sandalyeler tekdüze manken kafalarına hizmet etmektedir. Biri hariç!



Şekil: 6.1.12. Yerebatan Sarnıcı

Yeşim Korkmaz / 2018

Yerebatan sarnıcı adlı manipülasyonda, harfler değişerek ve dönüşerek akan suyun üzerinde havalanmalarıyla sürrealist bir bulmacaya dönüşmektedir.



Şekil: 6.1.13. Sürrealist Tipografi I

Yeşim Korkmaz / 2018

SONUÇ

Hazırlanan çalışmada öncelikle gerçeküstücülüğü, ardından Dali, Magritte, Man Ray ve Picabia adlı gerçeküstücülüğü temsil eden dört önemli sanatçının yaşamlarını ve yapıtlarını inceleyerek sürrealist manipülasyon ve grafik tasarımlar yapıp gerçeküstücülüğü günümüzün teknolojik avantajlarını kullanarak tekrar yorumlamaya çabaladım.

İncelemiş olduğum dönem sanatçıları tuval üzerine çoğunlukla yağlı boya olmak üzere, taşbaskı, çizim, illüstrasyon, ve az sayıda fotoğraf aracılığıyla çalışmışlardır. Dönem sanatçılarının yapıtlarını manipülasyona dönüştürme ve kendi projelerimi üretme aşamasında sanatçılardan farklı olarak, sırasıyla, her projenin fotoğraf çekimi için ihtiyaç olan nesnelerin sağlanması, gerekli mekanlara gidilip gereken miktarda dijital fotoğraf çekimi yapılması, çekilen fotoğraflar bilgisayara aktarılıp dekupe edilerek teknik olarak manipülasyon çalışmasına hazır hale getirilmesi, Adobe Photoshop, Adobe Lightroom ve Adobe Illustrator programları kullanılarak fotoğrafların manipüle edilmesi ve bazı projelerde de tipografik öğeler kullanılarak manipülasyon tasarımlarının poster tasarımlarına dönüştürülmesi uygulamaları yapılmıştır.

Dönem sanatçılarının yapıtlarından yola çıkarak hazırlanmış olan manipülasyonlar ve bana ait olan manipülasyonlar arasındaki benzerlik ise salt gerçekliği yansıtmayan düşünceleri, imge biçiminde görselleştirmeye çalışmak olmuştur. Her proje sürrealizm teması kapsamında sınırlı kalmıştır.

Çalışmamız sonucunda, günümüz teknolojik farklılıklarıyla gerçekliği gördüğünden farklı göstermeye çalışarak gerçeküstücülük tekrar yorumlanmaya çalışılmıştır. Hazırlanan manipülasyonlarda teknik açıdan farklı ancak tema konusunda aynı sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Neticede otuz üç adet manipülasyon tasarlanmıştır. İçlerinden on sekiz tanesi sanatçı yapıtları incelendikten sonra günümüz teknolojisi kullanılarak yeniden tasarlanan manipülasyonlardır. On beş adet manipülasyon her hangi bir sanatçının yapıtına bağlı kalmadan tasarlanmıştır.

Bundan sonraki gerçeküstü dönem sanatçıları üzerinden sürrealizmi yorumlayacak olan adaylar farklı ve yeni teknolojilerden faydalanarak bireylerin orda olma hissini yaşadığı bilgisayar kaynaklı üç boyutlu ortamlar için kullanılan sanal gerçeklikten faydalanabilir. Uçuş simülatörleri gibi gerçek dünya ile ilişkisini bütünüyle koparmadan bir gerçeklik hissiyatı yaşatan modern sanal gerçeklik donanımlarının gelişmesiyle yeni uygulama alanları kullanmaları önerilir.



KAYNAKÇA

- Ades, Dawn (2006). *The Dada Reader, A Critical Anthology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allmer, Patricia (2017). *İşte Magritte*. İstanbul: Hep Kitap.
- Alpers, Svetlana (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago : University of Chicago Press.
- Antmen, Ahu. (1997). *A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü*. P Sanat Kültür Antika (16).
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artaud, Antonin (2010). *Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi. A. Artun içinde, Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim.
- Balakian, Anna (1964). *André Breton as Philosopher* . Yale French Studies (31).
- Ballard, James Graham (2017). *Salvador Dali'nin Sanatı*. Bir Dahinin Güncesi. içinde Ankara: İmge Kitabevi.
- Barthes, Ronald (2000). *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Baudrillard, Jean (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Bazin, Andre (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Bazin, Germain (1998). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Binyazar, Adnan (1974). *Gerçeküstücülük ve Edebiyat*. Milliyet Sanat (98).
- Bohn, Willard (1977). *From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , 36 (2).
- Brahman, Diana; Kennan, Tracy; Alcaine, Kathy (2004). *Surrealist Art in NOMA's Collection*. New Orleans: New Orleans Museum of Art Press.
- Breton, André (1968). *What is Surrealism? B. Chipp içinde, Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Breton, André (1987). *Bugün Okullarda Gerçeküstücülüğün Okutulması Benim İçin Tatsız Bir Şey*. Gergedan (6).
- Breton, André (2010). *Sürrealizm Manifestosu. A. Artun içinde, Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim.

Breton, Andre (2010). *Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil. A. Artun içinde, Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim .
Brotchie, Alistair (1995). *A Book of Surrealist Games*. Boston: Shambala Publications.

Burnett, Ron (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* Ankara: İmge Yayınları.

Clements, Paul (2016). *The Creative Underground: Art, Politics and Everyday Life*. London: Routledge.

Conley, Katharine (2003). *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Crary, Jonathan (2012). *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.

Crimp, Douglas (2002). *Modernizmin Fotoğraf Etkinliği*. Sanat Dünyamız (84).

Çizen, Engin (1992). *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim.

Dali Theatre - Museum. (tarih yok). *Dali Theatre - Museum*. 06 27, 2018 tarihinde

Giuliano di Medici after the Tomb of Giuliano di Medici by Michelangelo:
<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne/1965-1983/974/untitled-giuliano-di-medici-after-the-tomb-of-giuliano-di-medici-by-michelangelo> adresinden alındı

Dali, Salvador (2017). *Bir Dahinin Güncesi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Dante. (2012). *İlahi Komedya*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Descartes, Rene (1985). *The Philosophical Writings of Descartes* (Cilt 1). Cambridge: Cambridge University Press.

Drake, David (2006). *The PCF, the Surrealists, Clarté and the Rif War*. French Cultural Studies , 17 (2).

Duplessis, Yves (1962). *Gerçeküstücülüğün Tarihi*. Gerçeküstücülük. içinde İstanbul: De Yayınevi.

Durozoi, Gérard (2002). *History of the Surrealist Movement*. Chicago: University of Chicago Press.

Edgü, Ferit (1987). *Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri*. Gergedan (6).

Erden, Osman (2012). *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: Tempo.

Erden, Osman (2013). *1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat*. İstanbul: Tempo.

Erkiliç, Hakan (2009). *Fotoğraf ve Toplumsal Hayat. Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. içinde İstanbul*: E Yayınları.

Foster, Hal (1993). *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.

Freud, Sigmund (1995). *Yazar ve Düşlem. Sanat ve Sanatçılar Üzerine. içinde İstanbul*: Yapı Kredi Yayınları.

Freund, Gisèle (2007). *Fotoğraf ve Toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fromm, Eric (1973). *Çağımızın Özgürlük Sorunu*. Ankara.

Gombrich, Ernst (2016). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gompertz, Will (2015). *Pardon Ney Bakmıştınız?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Grundberg, Andy (2002). *Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat*. Sanat Dünyamız (84).

Grzymkowski, Eric (2015). *Sanat 101*. İstanbul: Say Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan (1970). *Düşünce Tarihi*. İstanbul.

Hentea, Marius (2015). *Federating the Modern Spirit: The 1922 Congress of Paris*. PMLA , 130 (1).

Hilav, Selahattin, Ertem Ergin, & Kutlar Onat (1962). *Gerçeküstücü Teknikler. Gerçeküstücülük. içinde İstanbul*: De Yayınevi.

Hilav, Selahattin, Ertem Ergin, & Kutlar Onat (1962). *Gerçeküstücülük*. İstanbul.

Hopkins, David (2004). *Dada and Surrealism*. Oxford: Oxford University Press.

Ingram, Catherine (2017). *İşte Dali*. İstanbul: Hep Kitap.

İprişoğlu, Nazan; İprişoğlu, Mazhar (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Janson, Horst Waldemar (1995). *History of Art*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Kahraman, Hasan Bülent (2005). *Gerçeküstücülük: Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından. Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri... içinde İstanbul*: Agora Kitaplığı.

Keser, Nimet (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi. Koç, Devrim (t.y.). *Bir Usta, Man Ray*. Fotografya: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/devrim.html> (06.28.2018 tarihinde adresinden erişildi)

Koç, Fatma, & Şoher, Bahar (2015). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm) Sanat Akımının Moda Tasarımı Öğrencilerinin Yaratıcılıklarına Etkisi*. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi , 4 (4).

Komisyon. (1981). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Komisyon. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayınevi .

Komisyon. (2004). *Sanat Kitabı*. İstanbul: Yapı Yayın.

Koparan, Engin (1992, Mayıs-Haziran). *Sürrealizm, Eskiye Hayatı Değiştirme Çabası*. Anons (14-15).

Kutlar, Onat (1974, Eylül 20). *Gerçeküstücülük ve Sinema*. Milliyet Sanat (98).

Little, Stephen (2013). *...izimler*. İstanbul: YEM Yayın.

Lomas, David (2001). *The Omnipotence of Desire: Surrealism, Psychoanalysis and Hysteria. Surrealism, Desire Unbound*. içinde New Jersey: Princeton University Press.

Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moholy-Nagy, Laszlo (1969). *Painting, Photography, and Film*. New York: The MIT Press.

Murray, Chris (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Nutku, Özdemir (1974, Eylül 20). *Gerçeküstücülük ve Tiyatro*. Milliyet Sanat (98).

Özsezgin, Kaya (1974, Eylül 20). *Gerçeküstücülük ve Plastik Sanatlar*. Milliyet Sanat (98).

Passerson, René (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Polizzotti, Mark (2003). *Acknowledgments. A. Breton içinde, Selections*. Berkeley: University of California Press.

Rabaté, Jean-Michel (2002). *Freud Madly: Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism* . Journal of Modern Literature , 25 (3/4).

Richter, Hans (1966). *Dada: Art and Anti-Art*. Oxford: Oxford University Press.

Rubin, William Stanley (1968). *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: The Museum of Modern Art.

Schneede, Uwe M. (1973). *Surrealism*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Sheppard, Ruth (2012). *Zihnin Kaşığı Sigmund Freud*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sontag, Susan (1993). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sucuoğlu, Melis (2016). *Man Ray, Radyogram Tekniği ve Resim Sanatında Değişimler*. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi (10), 192-205.

Tunalı, İsmail (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan (1968). *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türker, Halil İbrahim; Çokokumuş, Benan Çokokumus, B. (2014). *Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi , 13 (6).

Vaneigem, Raoul (2001). *A Cavalier History of Surrealism*. Edinburgh: AK Press.

Weyers, Frank (2000). *Dali*. Cologne: Könemann.

Wood, Ghislaine (2007). *Surreal Things, Making "the Fantastic Real". Surreal Things: Surrealism and Design*. içinde London: V&A Publications.

Yücel, Tahsin (1987). *Gerçeküstücülük ve Düzyazı*. Gergedan (6).

Yücel, Ünsal (1999). *Yirminci Yüzyılın Sanatı. Güzel Sanatlar Ders Notları*. içinde İstanbul: Creative Yayıncılık.

1.1.1. Raul Hausmann, *Dada Cino*

<http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/raoul-hausmann-iv> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

1.3.1. Sigmund Freud

<https://tr.pinterest.com/pin/> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

2.2.1.1. André Breton, Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu'nu (Manifestes du surréalisme)

<https://www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/breton-manifeste-du-surrealisme-poisson-1929-59321> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

2.2.3. 1. Un Cadavre

<http://kararsiv.blogspot.com/2012/08/surrealist-donem-tarihcesi-1924-1968> (26.07.2018 tarihinde erişildi)

2.2.4.1. Andre Breton , *VVV Dergisi Kapağı*

<http://media.tumblr.com/4fd19f5f1fd8739b5> (27.07.2018 tarihinde erişildi)

3.1.1. Edmund Husserl

http://www.devoir-de-philosophie.com/images_dissertations/98713.jpg (27.07.2018 tarihinde erişildi)

3.2.5.1. Le cadavre Exquis, André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba

<http://juju-be-art.tumblr.com/post/22773810109/andré-breton-yves-tanguy-jacqueline-lamba> (27.07.2018 tarihinde erişildi)

4.1.1. Camera Obscura

<http://www.cameraobscura.nz> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

4.3.1. Raoul Hausmann, The Art Critic 1919–20 Tate

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01918_7.jpg (28.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1. Dali

<https://www.dalipaintings.com> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.1. Apparition of the Face of “Aphrodite of Cnidus”

<http://www.mimifroufrou.com/scentedsalamander/i/Aphrodite-Knidos-Dali.jpg> (05.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.3. Galatea of the Spheres

<https://print4you.com.ua/upload/iblock/ebf/ebfe637b9c99f402daacf3eab6767a2a> (05.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.5. Meditati Verose

<http://onesurrealistaday.com/post/389968787/sunday-dal%C3%AD-meditative-rose-1958-oil-on-canvas> (25.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.7. Giuliano di Medici

<https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/after-the-head-of-giuliano-di-medici> (20.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.9. Eye of Surrealist Time

<https://www.pinterest.es/pin/575334921126951041/> (15.07.2018 tarihinde erişildi)

5.1.11. The Followers of Simon

http://www.all-art.org/art_20th_century/ (07.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2. Magritte

<http://2.bp.blogspot.com/>

6g7MaahcsT4/VIBY2OGXdqI/AAAAAAAAAb64/7n1t0sPQ-CE/s1600/03516c1b99357af730a369d2808aa520 (25.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2.1. . La grande famille

http://miam.anthonyzec.com/wp-content/uploads/magritte_grande-famille.jpg (06.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2.3. L'ébellie

<https://i.pinimg.com/originals/7d/e2/f9/7de2f9752c0cecb110ce04f3577b8c4f.jpg>
(05.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2.5. Le Séducteur

<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/51/5141/6SSEG00Z/posters/rene-magritte-le-seducteur> (17.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2.7. Jupiter in Virgo

<https://i.pinimg.com/564x/a4/1c/ec/> (10.07.2018 tarihinde erişildi)

5.2.9. L'heureux donateur

<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/97/9780/NUGI500Z/posters/rene-magritte-l-heureux-donateur.jpg> (22.07.2018 tarihinde erişildi)

5.3. Man Ray

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/> (23.07.2018 tarihinde erişildi)

5.3.1. Dora Maar

<https://cartesensibili.files.wordpress.com/2014/06/man-ray-dora-maar.jpg>
(24.07.2018 tarihinde erişildi)

5.3.3. A l'Heure de l'observatoire: Les amoureux

<http://www.galerie-creation.com/man-ray-a-l-heure-de-l-observatoire-les-amoureux-n-805970-0.jpg> (21.07.2018 tarihinde erişildi)

5.3.5. Knight's Tour

http://www.edochess.ca/batgirl/manray_KnightsTour2.jpg (24.07.2018 tarihinde erişildi)

5.4. Picabia

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/> (21.07.2018 tarihinde erişildi)

5.4.1. Dame,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2b/Francis_Picabia%2C_Dame%21_Illustration_for_the_cover_of_the_periodical_Dadaphone_n._7%2C_Paris%2C_March_1920.jpg/462px-Francis_Picabia%2C_Dame%21_Illustration_for_the_cover_of_the_periodical_Dadaphone_n._7%2C_Paris%2C_March_1920.jpg (02.07.2018 tarihinde erişildi)

5.4.3. Machine Tournez Vite

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Picabia_Machine_Turn.jpg
(02.07.2018 tarihinde erişildi)

5.4.5. Balance

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/public/site/images/sobreiraaline/balance_-_picabia.jpg (09.07.2018 tarihinde erişildi)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

YEŞİM KORKMAZ

İSTANBUL

1979

EVLİ

ayckorkmaz@gmail.com

ORMAN SOK. 29-A FLORYA İSTANBUL

05334992998

EĞİTİM DURUMU

1991-1997 Ortaöğrenim / Lise - Florya Bilge Kağan Lisesi

1998 - 2003 Lisans, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
(İngilizce)

2004 - 2010 Yüksek Lisans, İstanbul Kültür Üniversitesi, İletişim Tasarımı Bölümü

YABANCI DİL

İngilizce

İŞ TECRÜBESİ

2004 - 2006 İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik ve Web
Tasarımı Bölümü, Araştırma Görevlisi

2015 - 2018 İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı
Bölümü, Öğretim Görevlisi

