

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN YAPILANMASINDA BİLİNÇDİŞİNİN
ROLÜ

İNAN TANJU BÜYÜKKAYA

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN YAPILANMASINDA BİLİNÇDİŞİNİN
ROLÜ

İNAN TANJU BÜYÜKKAYA

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, 2012

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı

Resim Yüksek Lisans Programı, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN YAPILANMASINDA BİLİNÇDİŞİNİN ROLÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
İNAN TANJU BÜYÜKKAYA

ONAYLAYANLAR:

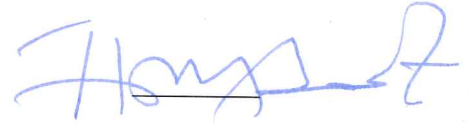
Doç. Seyyit BOZDOĞAN
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



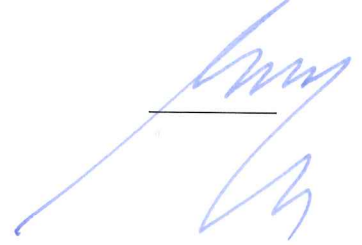
Prof. Dr. Halil AKDENİZ

Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



Onay Tarihi: 12/09/2014

GERÇEKÜSTÜCÜ RESMİN YAPILANMASINDA BİLİNÇDİŞİNİN ROLÜ

Özet

Gerçeküstücülük, zihnin tasarladığı görüntüleri aşarak bu görsel imgelerin gerçekteki iş görme yetilerini tanımlamanın ötesine geçme amacındadır. Gerçeküstücülük için gözün fizyolojik işlevinin bir önemi yoktur. Asıl önemli olan imgelem ve iç dünyaya bakabilme becerisidir. Böyle bir iç görüye ancak, mantığın ve realitenin reddi ile ulaşıla bilir. Gerçeküstücüler, yaratım sürecinde akıl ve mantığa bağlı kalmadan hareket etmeyi arzu ederler, bunun için de düşlerden, içgüdüsel davranışı uyarıcı dürtülerden, özellikle de bilinçdışı dünyasının kolay anlaşılamayan fakat Öz'ü barındıran doğasından coşkulu devinimlerle faydalanmaya çabalarlar. Bilinçdışını incelemeye almak ve bilinçdışı kuram ışığında hareket etmek aklın normal işlevinin dışına çıkmaya ve gerçeküstücülerin karşı çıktığı gelişmiş uygarlık düzeyini çözümleyerek yıkmaya olanak sağlamaktadır. Bu mana da, gerçeküstücülüğün ve özellikle gerçeküstücü resmin edinimleri, akımın teknik buluşlarından daha çok sanatı yeni bir zihinsel anlayışla kavrama açısından önemlidir. Bu yeni kavrama modelini bilinçdışı kuram onlara sunmuştur. Hazırlanmış olan bu tezin temel amacı da gerçeküstücü resmin yapılanmasında bilinçdışı kuramın rolünü, önemini ve fonksiyonunu belirleyebilmektir.

Anahtar Kelimeler:

Bilinçdışı, Sanat, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm, İnfornel, Otomatizm, Oneirik.

ROLE OF THE UNCONSCIOUS AT THE FORMATION OF SURREALISTIC PAINTING

Abstract

Surrealism, by overcoming the images of the mind aims to go beyond to identify the ability of the images. For Surrealism physiological function of the eye is not important. What is important is the ability to look at the imagery and the inner world. Such an insight can only be reached by the denial of logic and reality. Surrealists desire to act without being bound to the logic and reason during creation process, for this reason they struggle to make use of dreams, instinctive behavior of stimulating impulses, and especially the nature of the unconscious world that can not be easily understood but embracing the essence of nature by exuberant movements. Examining the unconscious and acting in the light of the unconscious theory allow to get out of the normal function of the mind and to destruct by analyzing the level of advanced civilization that the surrealists opposed. In this sense, the acquisition of surrealism and especially of the surrealists painting, it is more important than the technical inventions of the movement to understand art in a new understanding of mental perception. The unconscious theory, offered them this new perception model. The main goal for the preparation of this thesis is to determine the role, importance and function of the unconscious theory during the creation of surreal painting.

Key Words:

Unconscious, Art, Expressionism, Surrealism, Dadaism, Informal, Automatism, Oneiric.

Teşekkür

Bu tezi hazırlama aşamasında bana moral desteğini esirgemeyen manevi ablam Aşye Karahmetoğlu'na, çevirilerde bana yardımcı olan sevgili arkadaşlarım Bige Gürses ve Rıdvan Kurfanlı'ya, Felsefe ve Psikoloji alanına ait kavramlarda bana yardımcı olup beni aydınlatan saygı değer hocam Doç. Dr. Meriç Bilgiç'e, olumlu yönde yapmış olduğu eleştirilerle bana cesaret veren değerli hocam Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e ve son olarak bu tez kapsamında, tezimle ilgili gerekli kaynaklara ulaşmamı sağlayıp yardımcı olmaya çalışan, aynı zamanda tez danışmanım olan Sayın, Doç. Seyyit Bozdoğan hocama verdiği bilgiler doğrultusunda Teşekkürlerimi sunarım.

İçindekiler

Öz	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler	iv
Resimler Listesi	viii
1 Giriş	1
2 Bilinçdışı kuramın gelişiminde tarihsel süreç	4
2.1 Sigmund Freud'un Psikolojisi (bilinçdışı, bilinçaltı, id, ego, süper ego)..6	
2.2 Gustav Carl Jung'un psikolojisi ve kolektif bilinçdışı kavramı.....9	
2.3 Bilinçdışının kitle üzerindeki etkisi.....13	
2.4 Modern resim sanatı ve bilinçdışı14	
2.5 Yaratıcılığın bilinçdışı zihin ile ilişkisi.....20	
3 Dışavurumculuk-bilinçdışından bilince çıkış.....24	

4 Dada hareketi	33
5 Gerçeküstücülük	39
5.1 Gerçeküstücü Resmin bilinçdışı kuram ile dayanak bulması.....	45
5.2 Gerçeküstücü Resim - Bilinçaltının karanlık Dünyası	49
5.3 Gerçeküstücü Resimde Düş kurma sanatı (Öneirizm).....	50
5.4 Gerçeküstücülük ve İformel sanat	53
5.5 Gerçeküstücü ressamların uyguladıkları teknikler (Fotomontaj, Frotaj, Kolaj, Kum resimleri, Dekalkomani).....	59
5.6 Otomatizm ve bilinçdışı zihnin imgeleri.....	66
6 Eserleri bilinçdışı kuram ile ilişkili olan ressamlar.....	74
6.1 Ciorcio de Chiricio.....	74
6.2 Max Ernst.....	78
6.3 Max Ernst'in "Resim ve Sürrealizm"adlı çalışmasının eser analizi.....	82
6.4 Joan Miro.....	83
6.5 Paul Delvaux.....	85
6.6 Rene margirtte	89
6.7 Salvador Dali.....	92
6.8 Roberto Matta Echaurren.....	97

6.9 Yves Tanguy.....	100
6.10 Andre Masson.....	103
6.11 Jackson Pollock.....	108
7 Kendi resimlerim	109
Sonuç	115
Kaynakça	117
Özgeçmiş	120

Resimler Listesi

Resim 1: Wassily Kandinsky, *Düşsel Doğaçlama*, 1913, Tuval Üzerine yağlı boya, 130x130 cm, Staatsgalerie, Modern Kunst, Münich

[Richard Lionel, (1999) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 65].....15

Resim 2. Paul Klee, *Kartalla Birlikte*, 1918, Kağıt üzerine Sulubuya, 17,3x25.6 cm, Kunst Museum, Bern

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 135].....16

Resim 3. Vincent Van Gogh, *Güneş ve fidanlar*, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 80x90 cm, Museum of Modern Art, New York

[Jane Anderson, (1995) The art of the Expressionists, s. 10].....17

Resim 4. Paul Gauguin, *Barbar Kadınlar (Esrarengiz Sır)*, 1902, Tuval Üzerine yağlıboya, 131, 5x90.5 cm, Essen, Museum Folkwang

[Norbert Wolf, (2003) Expressionism, s. 14].....18

Resim 5. Pablo Picasso, *Kumsalda Oynayan Kadınlar*, 1937, Kağıt Üzerine pastel boya, 129, x194 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

[Giovanna Uzzani (2009) Visual Encyclopedias of art, s. 123].....19

Resim 6. Georges Braque, *Gitar*, 1909-10, Tuval Üzerine yağlıboya,71,1x55,9 cm, Tate Gallery, London

[Mathewm Gale (2004) Dada and Sürrealizm, s.14].....19

Resim 7: Henri Matisse, *Bir Okyanusya Anısı*, 1953, Kesilip-kağıt üzerine kalem ve guaj, 284x286 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

[Norberty Lynton (1982) Modern Sanatın öyküsü, s.215]24

Resim 8: Oskar Kokoschka, *Katil, Kadınların Umudu*, 1909Afiş,118x116, Museum of, Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 22].....25

Resim 9: Resim 8: Egon Schiele, *Kendi portresi*, 1910, Beyaz yüzey üzerine Kalem-Sulu boya,55.7x36.8 cm

[Norberty Wolf (2003) Expressionism, s. 89].....26

Resim 10: Umberto Boccioni, *Zihnin Durumları II*, 1911, Tuval Üzerine yağlıboya, 70x95 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 22]27

Resim 11: Marc Chagall, *Yedi Parmaklı Kendi Portresi*, 1911, Tuval Üzerine yağlıboya, 187X126 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

[Lionel Richard (1984) Ekspresyonizm Sanat Anksiklopedisi, s. 47].....28

Resim 12: Paul Klee, *Mark'ın Bahçesinde Lodos*, 1915, Kağıt Üzerine Suluboya, 20x15 cm, Stadtische Galerie, Münih

[Lionel Richard (1984) Ekspresyonizm Sanat Anksiklopedisi, s.70].....28

Resim 13: Ernest Barlach, *Mülteci*, 1920, Meşe ağacı yapımı Heykel, 54x57x20.5 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich

[Norberty Wolf (2003) Expressionism, s. 26].....30

Resim 14: Edvard Munch, *Çıglık*, 1893, Tuval Üzerine yağlıboya, 91x74 cm, Oslo, Nasjionalgalleriet

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 12].....31

Resim 15: Ernst Ludwig Kirchner, *Güzel sanatlar binası Caddesi*, 1914, Tuval Üzerine yağlı boya 200x150 cm, Berlin, Staatliche, Museen zu Berlin

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 57].....31

Resim 16: Marcel Jango, *Dada Harekatı*, 1918, Kesme yapıştırma Poster, 23x14.7 cm, Kuntshaus, Zürich

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 22].....33

Resim 17: Tristan Tzara, *Dada Bülteni* (Dada dergisi 6 sayısı kapak resmi) 1920

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 182].....34

Resim 18: Hugo Ball, *Performans gösteri*, Mayıs 1916

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 182].....35

Resim 19: Marcel Duchamp, *Merdivenleri İnen Çıplak*,1912, Tuval Üzerine yağlıboya, 146x89 cm, Philadelpiha Museum of Art

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 182]37

Resim 20: Marcel Duchamp, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Büyük cam) 1915-23, Museum of Modern Art, Philadelpia

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 86].....37

Resim 21: Hans Arp, *Geometrik Kesim*, 1916, Duralet üzerine renkli kâğıtlar, 89x69 cm, Arp and Sophie Taeuber Arp Founation, Rolandseck

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 39].....	38
Resim 22: Hieronymous Bosch, <i>Dünya Zevkleri Bahçesi</i> , Üç katlanan bir lehvanın ortasındaki resim, 1505, Tahta Üzerine Yağlı boya, 220x145cm	
[Rene Passeron, (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s. 96]	44
Resim 23: Pieter Brugel, <i>Ölümün Zaferi</i> , (ykl. 1528-1569) Tahta Üzerine Yağlıboya, 117x162 cm	
[Rene Passeron, (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s. 96].....	44
Resim 24: Max Beckmann, <i>Gece</i> , 1918-19, Tuval Üzerine yağlıboya, 133x154cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	
[Norbert Wolf, (2003) Expressionism, s. 30].....	46
Resim 25: Henry Rousseau, <i>Büyücü Yılan</i> , 1907, Tuval Üzerine yağlıboya, 169x74 cm, Musee d'Orsay, Paris	
[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 39].....	48
Resim 26: Luis Bunuel ve Salvador Dali, Un Chien andalou Filminden bir fotoğraf, 1929	
[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 285].....	51
Resim 27: Luis Bunuel ve Salvador Dali, L'Age d'or Filminden fotoğraf, 1930	
[Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 244].....	52
Resim 28: Antoni Tapiés, 1973,60 x 80 cm.....	55
Resim 29: Hans Hartung, 1938, Karton Üzerine Yağlıboya,14x18 cm.....	55

Resim 30: Roul Hausmann, *Tatlin Evde*, 1920, Fotomontaj, 40.9xx27.7 cm, Moderna Museet, Stockholm

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 143].....59

Resim 31: Max Ernst, *Figür*, 1927, Frotaj, 27x21cm, Kettle's Yard, Cambridge

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 282].....60

Resim 32: Max Ernst, *Terketme Alışkanlığı*, 1925, Kağıt üzerine Frotaj, 42x26 cm, Private Collection

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 240].....61

Resim 33: Max Ernst, *Sürrealist Grup üyelerinin tanıtımı*, 1931, Fotoğraf Üzerine Kalem, Kolaj ve Frotaj 50x33 cm, Museum Modern art, New york

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 266].....62

Resim 34: Hannah Höch, *Pasta Bıçağı İle Kesim*, 1919, Kolaj, 114x89 cm, Staatliche Museen, Berlin

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 266].....63

Resim 35: Andre Masson, *Figür*, 1926, Tuval üzerine Kum ve yağlı boya, 46x26 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 256].....64

Resim 36: Andre Masson, *Şişede Balıklar*, 1927, Tuval Üzerine Kum ve boya kalemi,x Nework, Museum of Modern Art

[Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 66].....64

Resim 37: Marx Ernts, *Yağmur sonrası Avrupa adlı çalışmadan kesit*, 1940-2, 55x148 cm, Tuval Üzerine yağlıboya (Decalcomania)

- [Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 394].....66
- Resim 38: Marx Ernst, *Barbarlar*, 1937, Tahta Üzerine yağlıboya, 24x34, cm
- [Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 394].....66
- Resim 39: Andre Masson, *Öfkeli Günler*, 1925, Kağıt Üzerine Mürekkep kalem, 42x31cm, Museum of Modern Art, New York
- [Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 244].....67
- Resim 40: Andre Masson, *Martingiller*, 1941, Kağıt Üzerine Pastel ve Guvaj boya, 50x65 cm, Collection Privve
- [Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encycloopedia off Art, s: 69].....69
- Resim 41: Jean Hans Arp, *Otomatik çizim*, 1925, Kağıt üzerine mürekkep 25 x 35 cm, Paris, Galerie François Petit
- [Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 66].....70
- Resim 42: Jackson Pollock, *Numara 32*, 1950, Tuval Üzerine akıtma boya, 269x475.5 cm, Museum of Fine Arts, Dallas
- [Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s. 48].....71
- Resim 43: Giorcio de Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, Tuval Üzerine yağlıboya, 55x60 cm, Emmanuel Hoffman Foundation, Kunstmuseum, Basel
- [Rene Passeron (1982) Sürrealist Sanat Ansiklopedisi, s. 140].....75
- Resim 44: G. de Chirico, *Aşk Şarkısı*, 1914, Tuval Üzerine yağlıboya, ,60x65 cm, Ronald Pensore Koleksiyonu
- [Rene Passeron (1982) Sürrealist Sanat Ansiklopedisi, s. 142].....77

Resim 45: Max Ernst, *Kahin*, 1935, Tuval üzerine Yağlı boya, 19X24 cm, Özel koleksiyon

[Rene Passeron (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s. 166].....80

Resim 46: Max Ernst, *Küçük Hasta Erkek At*, 1920, Kolaj, 14.5x21.5 cm, Museo Civico, Galleriad d'Arte Moderna, Turin

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 268].....80

Resim 47: Marx Ernst, *Fil Celebes*, 1921, Tuval Üzerine yağlıboya, 130x100 cm, Roland Pensore Koleksiyonu

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 78].....81

Resim 48: Max Ernst, *Sürrealizm ve Resim*, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195x233 cm, Willam N. Copley Koleksiyonu, New York

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 22].....82

Resim 49. Joan Miro, *Gece Yollarını Salyangozların Fosforlu İzlerinden Yararlanarak Bulan İnsanlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x54 cm, 1940-1.

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206].....83

Resim 50. Joan Miro, *Sürülmüş Toprak*, 1923-4, Tuval Üzerine Yağlı boya, 66x94 cm, Galerie Maeght, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206].....85

Resim 51: Paul Delvaux, *Ölüm ve Genç Kız*,1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120X90 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encyclopedia of Art, s: 164].....88

Resim 52. Paul Delvaux, *Uyuyan Venüs*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Gallery, Londra

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encyclopedia of Art, s: 167].....88

Resim 53: Rene Magritte, *Tecavvüz*, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x54 cm, Menil Collection, Houston

[Mathewm Gale (2004) Dada and Sürrealizm, s.339].....90

Resim 54: Rene Magritte, *Yatak odasında Felsefe*, 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x61 cm, Thomas Claburn Jones Koleksiyonu, New York

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206].....91

Resim 55: Salvador Dali, *İç savaşın Önsüzü*, 1936, Tuval Üzerine yağlıboya, 100x 100cm, Philadelphia, Museum of Art

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 104].....93

Resim 56: Salvador Dali, *Narsisist*, 1936-1937, Tuva Üzerine yağlıboya, 80x100 cm, Poetry of America: The Cosmic Athletes

[Walter Schurian, (2004) Fantastic Art, s. 58].....93

Resim 57: Salvador Dali, *Büyük Masturbasyoncu*,1929, Tuval Üzerine yağlıboya, 90x 120 cm, Private Collection

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 96].....94

Resim 58: Salvador Dali, *Belleğin Dirilişi*, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24x33 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 376].....96

Resim 59: Salvador Dali, *Uyuyan Kadın, At ve Aslan*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65 cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 292].....96

Resim 60. Roberto Matta, *Psikolojik Morfoloji*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm, Galerie Jacques Tronche, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206].....98

Resim 61. Roberto Matta, *Güller Güzel Olduğunda*, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x113.5 cm, Galerie de seine, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 207].....99

Resim 62: Yves Tanguy, *Kompozisyon*, 1940, Tuval Üzerine Yağlı boya 90 x70 cm, Art İnstitutue of Chicago

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 380].....100

Resim 63: Yves Tanguy, *Dış Taraf*, 1929, Tuval Üzerine yağlıboya, 118x90 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 268].....101

Resim 64: Andre Masson, *Dört Element*, Tuval Üzerine yağlıboya, 73x60 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 242].....102

Resim 65: Andre Masson, *Toprak Ana*, 1967, Kağıt üzerine Hint Mürekkebi, 20x30 cm, Paris, Galerie Louise Leiris

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 199].....103

Resim 66: Andre Masson, *Bir Kuşun Doğuşu*, 1942, Karton Üzerine Pastel ve Sulu boya, 60X70 cm, Private Collection

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encylopedia of Art, s: 75].....105

Resim 67. Jackson Pollock, *Numara I*, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173x264 cm

[Norbert Lynton (1982) Modern sanatın öyküsü, s. 233].....107

Resim 68. East Hampton, “*Pollock Atölyesinde Resim Yaparken*” 1950.....108

Resim 69: İnan Tanju Büyükkaya, *Akademi çıkmazı*, 2009, Tuval Üzerine

Karışık teknik, 90x90 cm.....110

Resim 70: İnan Tanju Büyükkaya, *Bilinçdışında rahatsız bir bölge*, 2010

Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x100.....111

Resim 71. İnan Tanju Büyükkaya, *Bilinçdışı Nasıl Yaşar*, 2011,

Tuval Üzerine Karışık teknik, 140x90 cm.....112

Resim 72: İnan Tanju Büyükkaya, *Ego ve İnsanlar*, 2011,

Kontrplak Üzerine Yağlı boya, 70x100 cm.....112

Resim 73. İnan Tanju Büyükkaya, *Reddedildim*, 2013,

Tuval ÜzerineYağlı boya 75x100 cm.....113

Resim 74: İnan Tanju Büyükkaya, 2013, *Savaşçı*,

Tuval üzerine Yağlıboya, 75x100 cm.....114

1.GİRİŞ

Andre Breton, “*Frued’un buluşlarıyla, ancak insan realiteye bağlı olmaktan kurtulabilir*” demiştir.¹Gerçeküstücülüğün temel bir önermesi olan, realiteden ve ona bağlı olan mantıktan kurtulmak, ancak bilinçdışı görüş (kuram) ile olanak kazanmaktadır. Buna göre, felsefenin yanında psikoloji, derinlik psikolojisi, gerçeküstücülüğün varlık kaynağı, gerçeküstü resmin ilgi kuracağı içsel model ise Freud’un bilinçdışı kuramı olur. Bu manada, gerçeküstücülük ve başlangıç ilkesinin kaynağı sayılan Dadaist görüş, yalnız bir sanat stili değil, bir felsefe, aynı zamanda bir psikoloji, bir derinlik psikolojisi olarak görülmektedir. Dadaizm’de, gerçeküstücülük te bir felsefedir, bir kültür felsefesidir. Bu felsefe, geleneksel anlayışa karşı çıkmak ister ve kültür, duygu, mantık kavramlarının dayandığı gerçeklik anlayışını değiştirmek, onu bir “sürrealite”ye, bir “üst gerçekliğe” dönüştürmeyi amaçlar. Bu amaca göre, dünya temellerine kadar yıkılmak zorundadır. Bütün dinsel, ahlaksal değerler, ruhsal yapılar, öncelikle de mantık yok edilmelidir. Böyle bir amaç çeşitli akımlar tarafından uygulanmaya konur. Gerçeküstücülük te bu akımlar arasındaki yerini alır ve Andre Breton, 1924’te bir manifesto ortaya koyar, bunu şöyle ifade eder; ;

*“...Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu tüm realite, bu realitenin, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardır: Tasavvur, hayal gücü, sezgi ve bilinçdışı dünyası. Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmelidir...”*²

¹ İsmail Tunalı, (2008) felsefenin ışığında Modern Resim, s.204

² A.g.e, s.203

Üstüne vurgu yapılarak öne sürülen bu gerçeklik, görünmesi, kavranması ve anlatılması gereken çağın temel buyruğudur. Bu buyruk gereği, çağın bilim anlayışı psikoloji biliminde, Freud'un bilinçdışı teorisiyle çok değerler sisteminde yeni mantık anlayışının doğmasına sebep olur. Sanat bu yeni dünya anlayışıyla yeniden şekillenmeye başlar. Dadaizm ve gerçeküstücülük bu şekillenmenin öncüsüdür. Duchamp'ın, Max Ernst, Joan Miro, Salvador Dali ve Andre Masson'un yapıtları gerçeküstücü bir görüş, gerçeküstücü yeni bir sanat anlayışı ortaya koyar. Bu yeni tablo da sanat, kılıf değiştirir ve akla, mantığa dayalı geleneksel değerler, yerini, salt mantığa karşı, özgürlükçü değerleriyle, yeni bir anlayışa bırakır. Özellikle Edebiyat ve resim en fazla katılım gösteren sanat dallarının başında gelir. Örneğin, Edebiyatta Kafka, Plastik sanatlarda ise Dadaizm ile birlikte Gerçeküstücülük, nihilist ve anarşist anlayışlarıyla çağın genel bilgi kuramı içerisindeki yerini alır ve gerçeküstü resim yapılanmasında en büyük dayanağını bilinçdışı kuramdan alır.

Bu temel noktadan hareket ederek altı ana başlıktan oluşan "Bilinçdışı kuramın gelişiminde tarihsel süreç" konulu ikinci bölümde, bilinçdışı kuramın tarihsel gelişimine genel bir inceleme genişletilmiş, Sigmund Freud'un psikolojisi adı altında, bilinçdışı, bilinçaltı, id, ego ve süper ego gibi kavramlara açıklamalar getirilmiştir. Freud ile birlikte Gustav Carl Jung'un kolektif bilinçdışı kuram ile ilgili yapmış olduğu bilimsel araştırmalar irdelenmiş, bilinçdışının kitle üzerindeki etkisi üzerinde durulmuş ve bilinçdışı kuramın modern resmi nasıl etkilediği üzerine görüşler beyan edilmiş, son olarak yaratıcılığın bilinçdışı zihin ile ilişkisine yer verilmiştir.

Bir ana başlıktan oluşan Üçüncü bölümde, bilinçdışından bilince çıkma girişi olarak tanımlanan dışavurumculuk akımı üzerine fikirler genişletilmiş, Egon Schile, Paul Klee, Ernst Barlach gibi dışavurumcu sanatçılar ve çalışmaları akım içerisine dâhil edilmiştir. Dördüncü ve yedi ana başlıktan oluşan beşinci bölümlerde ise; Dadaizm ile Gerçeküstücülük akımları tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmiş, özellikle, gerçeküstücü resmin yapılanmasında bilinçdışı kuramdan dayanak bulması konulu kısım üzerinde titizlikle detaylı bilgilere yer

verilmiştir. Gerçeküstücü resmin oluşturulmasında bir teknik olarak ortaya çıkmış olan otomatizm, otomatizm ve informel kavramları üzerinde durulmuş, dadaistlerin ve gerçeküstücülerin kullanmış oldukları teknikler konulara dâhil edilmiştir. Son olarak, tarihsel süreç içerisinde, bilinçdışı kuramın ışığında çalışmalarını ilişkilendirmiş olan, G. de Chirico, Max Ernst, Joan Miro, Paul Delvaux, Andree Masson, Rene magritte, Yves Tanguy, Salvador Dali, Roberto Matta Echaurren, Jackson Pollock gibi gerçeküstücü ressamların sanat anlayışlarına ve çalışmalarının belirleyici unsurlarına yer verilmiştir.

2.BİLİNÇDİŐI KURAMIN GELİŞİMİNDE TARİHSEL SÜREC

Bilimsel psikolojinin tarihsel süreci, göz önünde bulundurularak incelendiğinde, ilk dönemlerden başlayarak büyük bölümünün bilinçle ilgilendiğine dikkat edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru deneysel psikologlar, insan zihni ile ilgili uygun olabilecek tek çalışma alanının bilincin içeriği olması gerektiğine inanmışlardır. O döneme değin davranışların bilinçdışı belirleyicileri hakkında çok az düşünce söz konusu olmuştur. Bu nedenle de psikoloji bilimi temel olarak çalışmaların odağına bilincin analizini getirmiştir.

Psikoloji alanının en önde gelenlerinden veya bu alanın felsefesini oluşturanlardan hiç kimse çeşitli zihinsel deneyler yaparak, bilinç üzerine özellikle odaklanmamıştır. Bu tarihe kadar insan davranışlarının bilinçdışı nedenlerle oluşumları hakkında çok az düşünce söz konusu olmuştur. Bazı bilim insanları bilinçdışı süreçlerin önemine inanmıştır fakat yine de bilinçdışı süreçlerin etkilerine ilişkin olarak ilk düşünceler Platon'a dek uzamış olmasına rağmen, bilinçdışı hakkındaki düşüncelerin 17. yüzyıldan sonra Descartes tarafından söylenmiş olduğu bilinmektedir.³

Psikoloji bilimi yirminci yüzyıla gelene kadar bilinç olaylarını, psikolojik olgularla bir saymıştır. Bilinç olaylarının tamamıyla ruhsal olguları içerdiği anlayışı 17. yüzyıldan sonra Descartes'e kadar dayanmaktadır. Descartes, “ ruh kökünün” esas olarak düşünceyi ele almış ve düşünmeyi de bu günkü tanısıyla “bilinçdışı” ile aynı şey olarak kabul etmiştir. Descartes'e göre insanın

³ Duane P. Schultz, P.& Sydney Ellen Schultz, (2002) A History Of Modern Psychology (Modern Psikoloji Tarihi), s. 16

bilincinde olmadığı düşüncesi yoktur, tüm düşüncelerin ana kaynağı bilinçdışı zihindir.

Descartes'in batı düşünme sistemi üzerinde büyük etkisi olmuştur. Rönesans ve aydınlanma Çağı'nın düşünsel temeli Descartes'in görüşleri ışığında atılmıştır. Bunun yanında psikoloji bilimi, ruhsal olguları bilinç olaylarına bağlayarak temelini sağlamlaştırma yollarına girmiştir. Bilinçdışı kavramı, her ne kadar Freud ile birlikte anılsa da, Freud'dan önce bazı filozoflar da bilinçdışının varlığına işaret etmişlerdir. Örneğin Spinoza “...özgür irade yanılığının eylemlerimizin bilincinde olup da, bizi harekete geçiren nedenleri bilmememizden kaynaklanmaktadır...”⁴ Demmiştir.

Yine Freud ile birlikte aynı dönemde yaşamış olan çağdaşı filozof-Doktor P.Janet'de bilincin insanın kişiliğinin sadece en yüzeyde olan kısmı olduğunu belirtmiştir.

Freud'un bilinçdışı kuramı birkaç cümleyle özetlenecek olursa eğer, şöyle bir açıklama getirilebilmektedir. İnsanın doğumundan itibaren karşı karşıya kaldığı toplumsal baskılar, bazı arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olmaktadır ve bu bilinçdışı arzular kendini dil sürçmeleri, hatalı hareketler, rüyalarda ve nevrozlar da simgesel bir biçim de şekil değiştirerek göstermekte ifade ve tatmin yolları aramaktadırlar. İşte bütün bu tepilerin bulunduğu alan bilinçdışı alandır.

Freud'dan sonra bilinçdışı kavramına ışık tutan bir başka kuramcı ise Gustav Carl Jung olmuştur. Jung'un psikolojisi her şeyden önce, kendisinin, normal, nörotik ve psikosomatik,⁵ her türlü insanlardan edinmiş olduğu tecrübelerle dayanmaktadır.

⁴ Saffet Murat Tura, (1989), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, s. 27

⁵ (Psikosomatik: 1- Hastaların ruhsal – bedensel sıkıntıları üzerinde duran, genel pratisyen hekimlik metodları ile psikiyatrislerin tekniklerini birleştirerek tanımlamaya ve gidermeye çalışan bir tıp dalı, 2- Ruhsal etmenlerin etkisi altında ortaya çıkan beden hastalıklarının belirtisiyle ilişkisi olan, ruhal kökenli) Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 261

Jung'a göre bilinçdışı, bilinçli zihinden önce var olan ve bilince rağmen işlevini sürdüren bir psişik alandan kaynaklanmaktadır. Jung için ruh, gerçek ve somut bir şeydir. Fiziksel bir varlığı kendine öz yapısı ve boyun eğdiği kendi yasaları vardır. “... *Jung'un ruh kavramı, dinamik, sürekli hareket halinde olan ve aynı zamanda kendi kendini düzenleyen bir sistemdir...*”⁶

Freud'un bilinçdışı görüşü aksine, Jung bilinçdışını olumlu görmektedir. Freud, bilinçdışını her itiraz edilen şey'in, her unutulmak istenen şeylerin biriktirilmiş olduğu, topladığı ambar gibi görmektedir. Jung'a göre bilinçdışı, bilincin var edeni, yani anasıdır ve yeni yaşam olanaklarının tohumları orada bulunmaktadır.

2.1. Sigmund Freud'un Psikolojisi (bilinçdışı, bilinçaltı, id, ego, süper ego)

Psikolojide Sigmund Freud'un en önemli keşfi, aklın denetiminde olmayan düşüncelerin ve duyguların bilinçdışındaki kendilerine has özelliklerinin olduğunu keşfetmesi olmuştur. Konuya biraz daha derinlik getirirsek eğer, Psikoloji bilimi yüzyıllar boyunca bilinç olaylarını araştıran bir bilim olarak kabul edilmiştir. Bir bilim olarak psikoloji bilimi, psikolojik ruhi varlığı, bir bilinç varlığı olarak anlamış ve bilinç olaylarını araştırmıştır. Ancak yirminci yüzyılda insan, ruhsal varlığın sadece bir bilinç varlığı olmadığını, bilinç varlığının altında bir bilinçdışı dünyasının var olduğunu saptamıştır. Freud 'bilinçli düşünme' deyimini ele alarak bunu bulunduğu yükseklikten indirmeyi başarmıştır. Öyle ki bilince eleştiri getirerek bilincin değil de aklın ne derece önemli olduğunun yerini belirlemeye çalışmıştır. Bu belirleme birçok yanılığın ortadan kaldırılmasına yardımcı olmuştur.

Freud, bilinçdışını bilince çıkarabilme fikrinden yola çıkarak insanlara çözümlenebilmesi zor ruhsal problemlerini çözümlene fırsatı sunan bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntem sorunların kaynağının neler olabileceğini işaret etmekle birlikte, aynı zamanda hür düşünebilme iradesine de yeni bir boyut kazandırmıştır. Böylece insan bilinemeyeni bilmeye ve yüzyıllar boyu süregelen

⁶ Frieda Fortham, (1996) Jung Psikolojisi, s. 20.

kendi kendini aldatmaya yönelik yanılgılardan da kurtulabilmiş, bilincin aldatıcı yüzeyinin altına geçerek kendi içindeki gizli gerçeği kavrayabilmiştir.⁷

“Bilinçaltı” ve “Bilinçdışı” kavramları birbirlerinden ayrı kavramlardır. Bunların kendilerine yönelik anlamlarını açıklamaya çalışırsak eğer; Bilinçaltı zihin, dikkatimizi yoğunlaştırdığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşmış bilinç alanında bulduğumuz fikirlerimizi vs. ilgilendirmektedir. Buna karşılık Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen, arzuların bastırıldığı, tamamen bilincin alanının dışında tutulan bölümdür. Aynı şekilde çocukluk çağının bütün travmatik anıları da bilinçdışının materyalleri arasındadır. Bu açıklamadan yola çıkarak “bilinçdışı bastırma” toplumsal “Ben” in ilkel arzulara karşı kendini koruduğu “savunma düzeneği” dir diyebiliriz.⁸

Freud, teorisinin gelişme dönemlerinde “Psşik aygıtı”⁹ bu gün birinci topik adı verilen şekilde ayırmaktadır; “Bilinç” “Bilinçaltı” ve “Bilinçdışı” gibi.

Freud, teorisindeki bazı kavramları araştırmalarının ilerleyen dönemlerinde değiştirmeye yönelmiştir. “Haz ilkesi”, “Kolektif psikoloji ve Ben’in Analizi”, “Ben ve İd” gibi çalışmalarında psşik olayları üç boyutta ele almıştır.

İkinci topik çerçevesinde ise Psşik aygıtı, “İd”, “Ben”, “Üst ben” diye yorumlamıştır.

“İd” yeni doğan bir bebeğin tüm psşizmasını (ruhsallığını) oluşturmaktadır ve yoğun bilinçdışı isteklerin kökeninde yer almaktadır. İd, haz ilkesine göre çalışmaktadır ve sürekli doğrudan tatmin arayan en arkaik psşizma bölümüdür.

⁷ Ender Gürol, (2002) Sigmund Freud, s. 44

⁸ Saffet Murat Tura, (1999) Freud’dan Lacan’a Psikanaliz, s. 29

⁹ (Psşizm: Ruhsallık), Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 261

“Ben” ise “ İd” den farklılaşarak oluşan, id’in “gerçeklik ilkesi” çerçevesinde dönüşümüne dayanan ve gücünü bastırmalar sayesinde kaynağındaki seksüel ve saldırgan eğilimlerden sıyrılmış, nötralize bir libido dan (yaşam enerjisi, ruhsal enerji) alan psişizma bölümüdür. Temel işlevi ise yargı gücü sayesinde gerçekliği değerlendirip, bu değerlendirme ile id’den kaynaklanmakta olan ve devamlı tatmin arayan güçlü istekler arasında uyum sağlayabilmektir.

“Üst ben” “Ben” in bir bölümünün kültürel faktörlerin içselleştirilmesi ile ortaya çıkan ve yine geniş ölçüde bilinçdışı olan psişizma bölümüdür. Ego’nun kişinin kendi kendini gözlemlemesi, kendi kendini eleştirmesi ve diğer düşünme faaliyetlerinin geliştiği kısımdır. İçselleştirilmiş yasaklar, moral ilkeler ve dış dünyanın beklentilerini temsil etmektedir. Yapısal olarak “ego” ile “id” arasındaki çatışma olarak yorumlanmaktadır.¹⁰

Sigmund Freud’dan önce gelen bazı düşün adamları da bilinçdışının varlığına değinmiştir fakat ‘bilinçdışı’ adını koyarak bilimsel araştırmalarının konusu yapan Sigmund Freud olmuştur. Böylelikle yalnız bilinç olaylarını inceleyen psikolojinin yanında şimdi de bilinçdışı olaylarını inceleyen yeni bir psikoloji daha kurulmuştur. Bilinçdışı olaylarını inceleyen psikoloji yeni bir isim almıştır ve buna derinlik psikolojisi ya da bir diğer deyişle ‘psikanaliz’ denilmektedir.¹¹ Bilinçdışı en başta cinsel güdü olmak üzere, tüm güdülerin, tutkuların, iştahların ve isteklerin alanıdır diye tanımlanmaktadır.¹²

Freud bilinçdışını keşfederken, daha önceden anlaşılmaz olduğu düşünülen şeyleri açıklayabileceğini düşünmüştür. Bilinçdışı duygu ve düşüncelerin doğrudan ya da dolaylı olarak insan davranışını etkilediğine inanmıştır. Bunun yanında bir bilim olarak psikanaliz de işin içerisine girmiş ve bütün bu

¹⁰ Prof. Dr. İsmail Ersevimi, (1997) Freud ve Psikanalizin temel ilkeleri, s. 111,147

¹¹ (Psikanaliz: Olağan ve olağandışı tipleri ve bilinçsiz zihinsel süreçleri inceleme yolu ile ruhsal hayatın derinliklerinde ve karanlıkta kalan yönlerini araştırmayı amaç edinen ve ilkeleri Sigmund Freud tarafından ortaya konmuş ve bu gün ruh hekimliği alanında geniş ölçüde uygulanmakta olan bir metot ve görüş, Ruh çözümlemesi, ruhsal çözümleme) Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 259

¹² İsmail Tunalı, (2008) felsefenin ışığında Modern Resim, s. 197

çalışmalar bilinçdışı analizlerini beraberinde gündeme getirmiş, bilincin yaratmış olduğu gerçekleri gören insanları bu noktaya çekmeye başlamıştır.

Freud, bilinçdışını ve bilinçdışının tüm eylemlerimize yansıyan etkilerini kanıtlamak için birçok yöntem geliştirmiştir. Psikanaliz, rüyalar, cinsellik teorileri ve bunların sanattaki yansımalarını araştırma konusu yapmış ve bunları bilinçdışıyla ilişkilendirip adlandırmaya çalışmıştır.

Kaynaklarda psikanalizin, bilinçdışının açıklanmasında izlenen yöntemlerden biri olduğu geçmektedir. Psikanalizin amacı insanın kendini anlayabilmesi ve kendini tanımasını sağlamaktır.

Freud, psikanalizde rüyalar ve fantezilerin yorumlanmasını, analiz edilmesini kullanarak bilinçdışındaki var olan gerçeklerin bilinç düzeyine çıkarılmasını sağlamıştır.

2.2 Gustav Carl Jung'un psikolojisi ve kolektif bilinçdışı kavramı

Jung, bireyin bilinçdışını yaşamının ve araştırmalarının temel amacı haline getirmiştir. Jung'un teorisi ise mitoloji,¹³ din ve felsefe alanlarında "ortak bilinçdışı" kavramını güçlendirmiştir.

Jung, araştırmalarını yaparken, tüm rüyalarını, fantezilerini, hayallerini dikkatlice kaydetmiş; ayrıca onları çizerek, resmederek ve heykellerini oluşturarak da daha iyi algılamaya çalışmıştır.

¹³ (Mitoloji: Çok tanrılı dinlerde tanrı ve yarı-tanrıların eylemleri ile onların insanlarla ve diğer yaratıklarla ilişkileri konusundaki efsaneler, öyküler, inançlar bütünü. Mitoloji içinde üretildiği toplumun resim ve heykel sanatlarının konu seçiminde başvurduğu ana kaynaktır) Metin Sözen, Uğur tanyeli, (2007)Sanat kavram ve Terimler Sözlüğü, s.163

Jung, rüyaları incelerken, ölümler, ölümlerin toprakları ve ölümlerin ruhsal dünyaya yükselişleri hakkında ki konulara çok fazla yer vermiştir. Jung'a göre bunlar tamamen bilinçdışı temsil etmektedir. Burası Freud'un üzerinde ısrarla durduğu, 'küçük' kişisel bilinçdışı değil, tüm insanlığın kolektif bilinçdışıdır ve tüm ölümleri, kişisel hayaletlerimizi de kapsamaktadır. Jung'a göre eğer insanlar mitolojiyi yeniden anımsayabilirlerse, bu hayaletleri de anlayabilecekler, ölümlerden korku ve huzursuzluk duymayacak böylelikle zihinsel hastalıklarını da iyileştirebileceklerdir.

Jung, bilinçdışı bir Ada'ya benzetmiştir. Ada bir zeminde yer almaktadır ve bu zemin yeryüzüdür. Bu yeryüzü zemini, ortak bilinçdışına karşılık gelmektedir. Diğer taraftan adanın suyun altında kalan parçası ise kişisel bilinçdışına denk gelmektedir. Suyun üstüne çıkan ve bilinç dışının kitlesine nispeten çok daha küçük olan parçası ise bilinçaltı egodur, bilen, isteyen "Ben"dir, bilincin merkezidir.

Kişisel bilinçdışı bastırılmış bebeksi iç tepileri, dilekleri, bilinç eşiği algılamaları ve sayısız unutulmuş yaşantıları içermektedir ve yalnızca kişinin kendine aittir. Ortak bilinçdışı kişisel bilinçdışından daha derinde yer alan bir bilinçdışı katıdır. Bilincimiz burada, bu madde de hayat bulmaktadır. Varlığının kanıtı ise içgüdüsel davranışların gözleminden çıkarılabilecektir. İçgüdümler Jung'a göre "...bilinçli içgüdümler olmaksızın bizi eyleme iten yoğun arzulardır..."¹⁴ İçgüdümler eylem kalıtımla geçmektedir ve bilinçdışıdır. Beyin insanlığın uzak geçmişteki yaşantıların etkisinde kalmaktadır.

*"...Her ne kadar kalıntımız fizyolojik yollardan ibaretse de, o yolları yaratan, yine de ana-babalarımızın zihin süreçleridir. Bu izler bireyde yeniden bilince gelirse, ancak zihin süreçleri olarak gelebilir; bu süreçler, yalnızca bireysel yaşantıyla bilince geldiğine göre, bireysel iktisaplar gibi görünse de, yine de yalnızca bireysel yaşantıyla doldurulan önceden var olan yollardır. Her "işleyici" yaşantı eski çağlardan kalan, ama bilinçdışı olan bir dere yatağındaki izdir..."*¹⁵

¹⁴ Ender Gürol, (1977) Carl Gustav Jung, s. 11

¹⁵ A.g.e, s. 12

Yaşamı, insanlığın geçmişiyle şartlanmış bir durumda algılayabilmek, kavrayabilmek ve yaşayabilmek eğilimine, bir bakıma da zorunluluğuna, Jung, ‘arketip’¹⁶ eğilimi demektedir. Arketipler önceden bilinçten öncede var olan algılama, kavrama biçimleridirler. Arketipler bilinçdışıdır bu yüzden kanıtlanmaları gerekmeksizin varsayımları gerekmektedir. Arketiplerin varlığı, psişede tekrarlanarak, ortaya çıkmakta olan bazı imgeler yoluyla fark edilmektedir. Jung bunlara “ilksel imgeler” adını vermiştir. Bu ilksel imgeleri, arketiplerin insanoğlunun beyninin ve bilincinin hayvansal durumundan bu yana geçen on binlerce yıl boyunca biçimlenirken oluşabileceğini belirtmiştir. Arketipler yaşamda sık sık yinelenen yaşantıların sonuçlarıdır. Bunlar çağların gerisinden gelen yaşantıların baş örnekleridir.

Arketipler hem imge, hem de duygu olarak belirlemekte, etkileri doğum, ölüm, doğal engelleri yenme, ergenlik gibi geçiş dönemleri, büyük tehlike gibi anlamlı insanlık durumlarında belirgin olarak görülmektedir. Auverne mağaralarına resmi çizilen bir arketip imgesi bu gibi durumlarda, bir çok insanların düşlerinde belirebilmektedir. Düşler psişenin doğal ve kendiliğinden ortaya çıkan ürünleridir. Düş dili simgeseldir. Düş dilinde benzetmeler vardır, bu bakımdan karanlıktırlar ve anlamsız gibi görünürler.

Ortak bilinçdışının varlığı, normal insanın düşlerindeki mitolojik imgelerin belirgin izleri ile anlaşılmalıdır. Bu imgeler öyle imgelerdir ki, kendisinin bilinçli olarak önceden bilmiş olması olanaksızdır.

Jung, 1906 yılında bir akıl hastanesinde karşılaştığı bir hastadan söz etmektedir. Cinnnet durumundaki bu hastanın zaman zaman durulduğu oluyordur. Durgun

¹⁶ (Arketip: Kendinden sonrakileri biçimlendiren orijinal model. Kendi tipinin ideal, tipik örneğini oluşturan form. Psikiyatir ve Psikolog Carl Jung’un teorisine göre bir arketip, insanın atalarından kalıtsal olarak aldığı ve modern insanın da bilinçdışında paylaştığı mitsel motiftir. Arketipler davranışları değiştirir; algıları düzenler, geliştirir. Arketipler mitoloji, sanat din ve düş gibi alanlardaki dışavurumlarda farklı biçimlerde ortaya çıkar.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s.46

dönemlerindeyse acayip ‘vizyonlar’¹⁷ görüyor, pek garip simgesel imgeler ve düşüncelerden söz ediyormuş. Bu simgelere ancak 1910 da ışık tutabilmiştir. Yeni çözülen bir yunan papirüsü aynı şeylerden söz ediyormuş. Hastanın vizyonu 1906 yılındadır oysa yunanca metin 1910 yılında yayınlanmıştır.¹⁸

Jung, kolektif bilinçdışının kişinin doğumuyla birlikte oluşmaya başladığını söylemekte ve bilinçdışını edinmiş olduğumuz tüm deneyimlerimizin depolandığı bölge olarak görmektedir. Her insan var olan bilgiyle doğmaktadır. Fakat yine de hiçbir zaman bunun bilincinde değildir. Bu bahsedilen bölge, insanın tüm deneyimlerini, davranışlarını etkilemektedir. Ama bunun etkilerini dolaylı olarak görmektedir. Ona göre tüm dünyadaki ve gelmiş geçmiş bütün zamanlardaki sanatçı ve müzisyenlerin insanlıkla paylaşmış olduğu bütün deneyimler, tüm savaşlar, dinlerdeki gizemcilerin edinmiş oldukları ruhsal deneyimler ya da rüyalarındaki fanteziler, mitolojilerdeki, diğer bütün efsane masallardaki ve edebiyattaki paralellikler kolektif bilinçdışını oluşturmaktadır.¹⁹

Bilinç ve bilinçaltının bir bütün olduğunu savunan Jung’a göre çağdaş batı kültürünün oluşturmuş olduğu sosyal örgütlenmenin yazılı ve yazısız bütün yasaları bu bütünlüğü bilinç lehine bozmaktadır. Fakat bunun doğru bir yol olup olmadığı da tartışmaya açık bırakılmıştır. Öyle ki bilinç ya da bilinçdışının herhangi biri, öteki tarafından baskı altına alınırsa bütünlüğünde bozulacağını söylemiştir. Jung’a göre, “...*bilinç mantığını savunmalı ve kendini korumalıdır. Bilinçdışının karmaşık yaşantısına da kendi yolunu izleyebilme fırsatı verilmelidir...*”²⁰ Jung, modern savaşları da bilinçdışının birikimlerine bağlamış ve bilinçdışını bu düşünceyle ilgili olarak şöyle yorumlayarak: “...*insanın yalnızca eskilerini attığı bir bodrum odası değil, bilincin ve insanlığın yaratıcı, yıkıcı ruhunun kaynağıdır...*” demiştir.²¹ Eğer bilinçdışı dünyamız bilincimizin

¹⁷ (Vizyon: Görme. Eşyadan göze yansıyan ışık dalgaları aracılığı ile nesnelerin görünüş ve biçimlerini algılamaya yarayan duyu, bize anlık kavramlar vermekte olan görüntü biçimi) Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 115

¹⁸ Ender Gürol, (1977) Carl Gustav Jung, s. 12

¹⁹ A.g.e, s. 11

²⁰ A.g.e, s. 14

²¹ Frieda Fortham, (1996) jung Psikolojisi, Çev. Aslan Yalçın, s.31

kontrolünde yaratıcı etkilere dönüşmez ise bilinçdışı dünyamız kontrolsüz olacak ve yıkıcı, yok edici etkilere dönüşebilecektir. Bunun için Jung, bilincin duvarlarından kurtularak bilinçdışının olası tehlikelerini daha başlamadan bertaraf etmek, savuşturmak gerektiği önerisini getirmiştir.

Bilinçdışına inebilmek için bilincin kısıtlayıcı kurallarından kurtulmak gerekmektedir. Sınırlamalar kalktığında, bilinçdışının bazılarımızda ne kadar zengin oluşu, bazılarımızda ise hasta yönlerinin olduğu ortaya çıkacaktır. Bu ortaya çıkanlar ise yine bazıları için yaratıcılık yolunda önemli birer kaynak, bazıları içinse tedavi edilmeyi gerektiren durumlara karşılık gelmektedir. Bu noktayı ele alarak düşündüğümüzde, ‘informel sanatçıların’²² kendilerini neden bilinçdışının akışına bıraktıkları anlaşılabilir bir nitelik kazanmaktadır.

2.3 Bilinçdışının kitle üzerindeki etkisi

Bilinçdışı dünyası, 19. yüzyılın sonlarına doğru bilimsel araştırmaların konusu olmuştur. S.Freud ve C.Jung bu alanda önemli çalışmalar yapmıştır. Bilinçdışı araştırmalarına göre bütün ruhsal hastalıkların kökeninde bir aşağılık duygusu gerçeğinin yattığı düşünülmüştür. Bu, psikoloji bilimi için yeni bir ufuk açmıştır. İncelemelerin ana konusu olan aşağılık duygusu, nedeni tam olarak kestirilemese bile gelişigüzel bir nedenden kaynaklanmaktadır. Uzmanlar bu duyguyu, endüstriyel ortamın yarattığına inanmışlardır. Birey, bu duyguyu yansıtırken aktif ya da pasif yansıtıcı rolünü almaktadır. Aktif yansıtıcı rolünü alan birey duygularını yansıtırken daha çok protestolara, kuvvet gösterilerine başvurduğu gözlenmekte, pasif yansıtıcı etki altında olanların ise zayıf bir kimliğe, kendinden emin olamama gibi özgüven eksikliği görülen kişiliğe bürünmektedir.

²² (İnformel Sanat: 1950 sonrasında Avrupa’da beliren bir sanat anlayışı. Kullandığı teknik “ruhsal doğaçlama” olarak nitelenmiştir. Sanatçı bu teknikte çalışırken bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girer. Çoğunlukla, resim sanatında uygulanan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle aklın denetiminde tutmaktan kaçınır. En ünlü informel sanatçılar, J.Pollock, Anthony Tappes, Hans Hartung’dur) Metin Sözen, Uğur tanyeli, (2007)Sanat kavram ve Terimler Sözlüğü, s. 113

Bilinçdışının keşfi, çağın endüstri ve atom fiziği yanında üçüncü bir devrim olarak kabul edilmiştir. Bilinçdışının varlığı olumlu ya da olumsuz her türlü görüşe rağmen, bütün ruhsal, kültürel ve bilimsel alanlara nüfuz etmiş ve önemli ölçülerde değişiklikler yapmıştır. Bilinçdışı varlığının anlaşılmasıyla, kültürlerin ilk biçimlerini anlamanın ve ilkel kavim kültürlerinin ruhsal yapılarını incelemenin yolları kolaylaşmıştır. Din biliminde ve efsanelerin incelenmesinde de bilinçdışı araştırmalarından yararlanılmaktadır.

Yirminci yüzyılın sosyal-politik gerçeğini, kitleleşmeyi, totalitarizmi, dünya savaşlarını ve kitle psikolojisini uzmanların incelemesiyle, saldırganlık içgüdüsünü tanımlamalarıyla, bu sorunların, insanın fizik yaşantısındaki etkileri ve belirtileri bir nedene bağlanabilmiştir.

“...Bilinçdışı varlığının anlaşılmasıyla, insanın psikolojik resmi değişmiş, tıpla ilgili hastalıkların ruhsal nedenlerini tanımak ve dikkate almak olası olmuştur. Böylece, modern insanın nöronlara ve nörotik hastalıklara olan eğiliminin fizikî hastalıklara neden olduğu, bilinçdışı araştırmalarına dayanılarak açıklanmasına başlanmıştır...”²³

2.4. Modern resim sanatı ve bilinçdışı

20. yüzyıl uygarlığın gelişimde yeni bir çağ olarak şekillenmiştir ve artık insanlığın önünde yeni bir dünya modeli vardır. Yüzyılın sonuna doğru dünya, duyularımızla algılanan, bilenen gerçekliklerden ve tüm dayatmalardan ibaret bir dünya olmaktan çıkmıştır. Bu yenedünya modeli, bütün bunların tersine, tinsel güçlerle yaratılan bir tasarım dünyası, bir dijital dünya halini almıştır. Geride bırakılan yüzyıl yalnızca dünyanın tablosunu değil de, aynı zamanda insanın içinde yer aldığı tabloyu da değiştirmiştir. Bu tablo da insan şimdi ruhsal varlığıyla bilinen bir varlık olmuş, felsefenin ve sanatın doruğuna yerleştirilmiştir.²⁴

²³ Adnan Turani, (2003)Çağdaş Sanat Felsefesi, s.60,61

²⁴ İsmail Tunalı, (2008) Felsefenin ışığında Modern Resim, s. 197

20.yüzyıldaki bilimsel gelişmeler sanatı da önemli ölçüde etkilemiştir. Sigmund Freud'un 'makrokosmos'dan²⁵ 'mikrokosmos'a²⁶ geçerek bilinçdışımızı psikanaliz kuramıyla gün ışığına çıkarmasıyla geleneksel psikolojinin köklerini etkilemekle birlikte, bu paralellikte resim ve heykel sanatı alanında da etkileri görülmeye başlanmıştır. Özellikle 'primitif sanatçıların'²⁷ insanlığın ilk çağlarına uzanan bilinçdışının ürünleri kendilerine uzun geçmişin anımsamaları olarak görünmüştür. Kandinsky ve Paul Klee soyut resim alanında ilk örnekleri vermişlerdir.²⁸



Resim 1: Wassily Kandinsky, *Düşsel Doğaçlama*, 1913, Tuval Üzerine yağlı boya, 130x130 cm, Staatsgalerie, Modern Kunst, München

[Richard Lionel, (1999) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 65]

²⁵ (Makro: Birçok kelimenin, sözcüğün önünde 'Büyük' anlamı veren önek) Türkçe sözlük, (1983) Genişletilmiş 7 baskı, Türk dil kurumu yayınları - 501/1-Ankara Üniversitesi, s.802

²⁶ (Mikro: Küçük anlamında önek) A.g.e, s. 835

²⁷ (Primitif Sanat: 'primitif' ilkel, gelişmemiş anlamına gelen bir terimdir. 'Primitif Sanat' ise İlkel sanat anlamında kullanılmaktadır. Okyanusya, Afrika ve Eskimolar gibi Batı Avrupa kültürlerinin etkisinden uzak kalmış halkların sanatı.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 263

²⁸ Nejat Bozkurt, (2000) Sanat ve estetik kuramları, s. 52



Resim 2: Paul Klee, *Kartalla birlikte*, 1918, Kağıt üzerine Sulubuya, 17,3x25.6 cm, Kunst Museum, Bern

[Matthew Gale, (2004) *Dada and Surrealism*, s. 135]

1880 li yıllardan itibaren 1900 yılların ortalarına doğru ‘pozitivist’²⁹ düşünüşün yaratmış olduğu gerçekçi sanat anlayışı itibarını yitirmeye başlamıştır. Freud, bilinçdışı teorisini ortaya koyduğu zaman, resimde Van Gogh, Gauguin, evlerine kapanan ‘Nabi’ler³⁰ ve heykeltarı Rodin yeni yeni ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu sanatçıların bilimsel bilinçdışı araştırmalarından haberleri bile yoktur. Psikoloji biliminde, bilinçdışının keşfi ruhsal yaşamın imajlar ve semboller dolu dünyasında yalnız yaşanılanın değil, bütün insanlığın bıraktığı, bırakmış olduğu izleri bulabileceklerine inanç ve yöntem sağlamıştır. Bu dönemde, içe kapanıklığın, dış yaşamdan ümidi kesme, iç dünya ile ilgili yansımalar resim sanatında görülmeye başlamıştır.

²⁹ (Pozitivizm: Olguculuk, Araştırmalarını olgulara, deneylere, gerçeklere dayayan, fizikötesi açıklamaları kuramsal olarak olanaksız ve yararsız gören Augusto Comte’un açtığı felsefe çıkışı) Türkçe sözlük, (1983) Genişletilmiş 7 baskı, Türk dil kurumu yayınları - 501/1-Ankara Üniversitesi, s.896

³⁰ (Nabiler: Ressim, uygulamalı sanatlar, dekoratif sanatlar, tiyatro ve grafik sanatlar gibi farklı sanat dallarında çalışan sanatçıların oluşturduğu bir grup. ‘Nabi’ (nebi) terimi kendisine kitap gönderilmeyen peygamber anlamına gelmektedir. Grup içinde birkaç sanatçı mistisizme doğru eğilim göstermesine karşın, sembolizm grubun birincil tarzı olmuştur; duyguyu renge ve biçime dönüştürmüşlerdir.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 228

Psikolojik iç dünya ile ilgili anlatım biçimlerinin çocuk resimlerine yansıdığına dair inanç yine bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle modern resim sanatında bilinçdışının anlatılması, bireyin ruhsal iç gerginliklerinin, figür ve nesne biçimi üzerinde yansımaları olarak biçimlenmektedir.



Resim 3: Vincent Van Gogh, *Güneş ve fidanlar*, 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 80x90 cm, Museum of Modern Art, New York

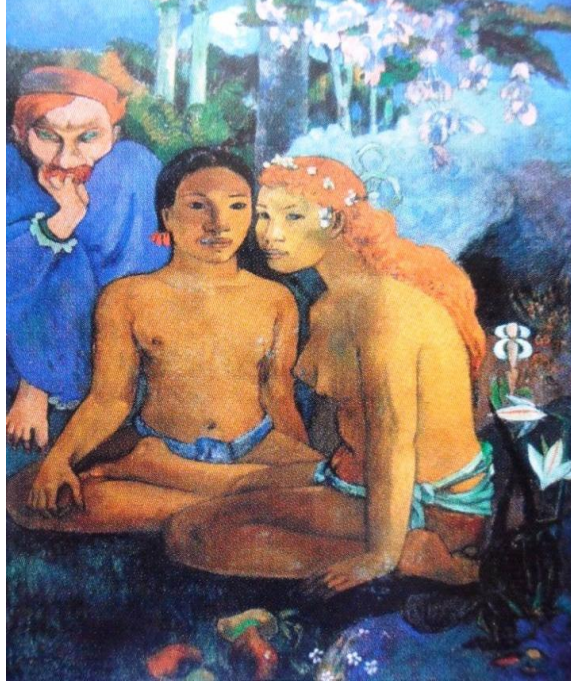
[Jane Anderson, (1995) *The art of the Expressionists*, s. 10]

Özellikle 19. Yüzyılın içinde Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin, Japon ve Amerika'nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi, batı dünyasının yabancı olduğu halkların sanat ve 'etnoğrafik'³¹ eşyaları keşfedilmeye, araştırılmaya ve batı sanat merkezlerine taşınmaya başlanmıştır.

Batı dünyası eski ülke kültürleriyle, yani çağdaş sanat endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla, primitif halklarla ilgilenmesi, insanoğlunun sanattaki

³¹ (Etnoğrafik: Etnik Sanat. Farklı kültürlerin sanat ürünlerine, özellikle primitif sanata gönderme yapan bir terim. Bu terim, sanat çevrelerinde 1960'lı yılların sonlarında kullanılmaya başlanmıştır. Sosyal geleneklerin varisi olmaktan dolayı ortak kültürü paylaşan, aynı dili kullanan, belirli bir kabileye, ulusa, etnik gruba mensup olan insanlar, örneğin Afro-Amerikalılar, Eskimolar tarafından üretilen sanatı tanımlamak için kullanılmışlardır.) Nimet Keser, (2005) *Sanat sözlüğü*, s. 122

yeni adımları atmasına neden olmuştur. Bu alandaki ilk düşünce Gauguin’le başlamıştır diyebiliriz.



Resim 4: Paul Gauguin, *Barbar Kadınlar (Esrarengiz Sır)*, 1902, Tuval Üzerine yağlıboya, 131, 5x90.5 cm, Essen, Museum Folkwang

[Norbert Wolf, (2003) Expressionism, s. 14]

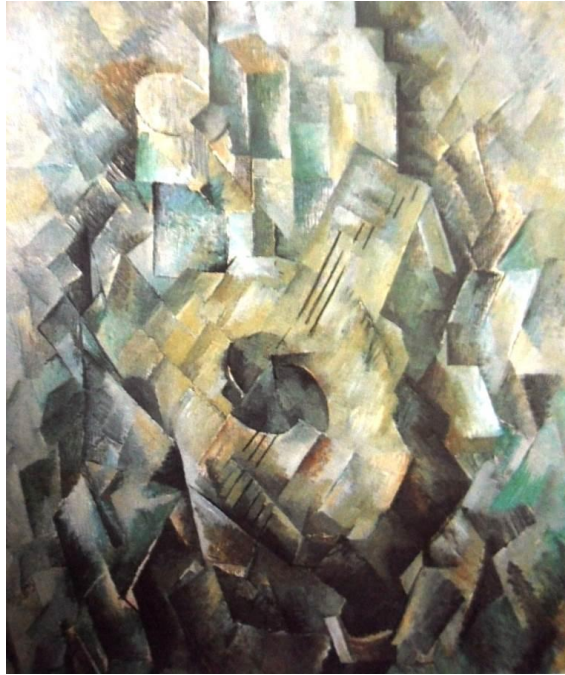
Yirminci yüzyılın ilk yarısında batılı ressam ve heykelticilerden bazıları, Okyanusya adaları, Afrika, Avustralya, Malinezya vb. gibi hala yaşamakta olan primitif halkların yaptıkları işlerde, ilkel fakat sağlam ‘arkaizmin’³² biçimlemelerini fark etmişlerdir. Bu heykellerdeki dışavurumcu anlatım, post empresyonistler, kübistler ve dışavurumcuları oldukça etkilemiştir. Gauguin, Picasso, Braque, özellikle Kirchner, Müller ve Nolde gibi isimler bunların başta gelenleridir.

³² (Arkaik sanat: 1. Sanata, gelişim dönemlerinin ilki. 2. Zamanına göre eski moda olduğu düşünülen sanat. 3. Yunan sanatının İ.Ö 620 ile İ.Ö 500 yılları arasındaki dönemi.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 122



Resim 5: Pablo Picasso, *Kumsalda oynayan kadınlar*, 1937, Kağıt üzerine pastel boya, 129, x194 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

[Giovanna Uzzani (2009) Visual Encyclopedic of art, s. 123]



Resim 6: Georges Braque, *Gitar*, 1909-10, Tuval Üzerine yağlıboya, 71,1x55,9 cm, Tate Gallery, London

[Mathewm Gale (2004) Dada and Sürrealizm, s.14]

Özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru bu etkilenmeler nedeniyle resim sanatında önemli değişiklikler görülmeye başlamıştır. Batılı sanatçılar, biçimlendirmeyi

yetkinleştirme özentsinin sanatsal anlatıma ne denli zarar verdiğini fark etmişler, ilk büyük uygarlıklarla, ilkel kavimlerin, basit, doğal malzemeleri, nasıl değerlendirdiklerini incelemeye başlamışlardır. Bu ilkel yapıtların modern resim sanatı üzerinde yapmış olduğu önemli etki, doğanın ‘optik’³³ görüntüsü ile ilgili biçimin, sanatçıya dar biçimleme anlayışı getirdiğini ve sınırlamalar içine soktuğunu anlamaları olmuştur. Böylece optik görüntü ile ilgili geleneksel batı resmi anlayışı temelden sarsılmış, yeni modern resim anlayışına göre sanatçının yaratacağı biçim önem kazanmaya başlamıştır.

Batılı dışavurumcu sanatçılar, ilkel kavimlerin psikolojik tasvirlerini, endüstri ülkelerinin sanatta düştükleri çıkmazın nedenlerini araştırdıkları sırada keşfetmişlerdir. Dışavurumcu sanatçılar, modern batı resim sanatının kendini yenileme çabasının önemli hareket noktası olmuşlardır. Geleneksel optik biçim anlayışının yerini psikolojik anlatım biçimine bırakması da yine ruhbilimcilerin bilinçdışı analizlerinin başladığı zamanlara denk gelmektedir.³⁴

2.6 Yaratıcılığın bilinçdışı zihin ile ilişkisi

20. yüzyıla damgasını vuran düşünür ve bilim adamı S.Freud, yalnızca psikolojiyi değil, eğitim, antropoloji ve sanatları da etkilemiş, psikanaliz kuramıyla geniş tartışmalar yaratmıştır. Geliştirmiş olduğu kuramlar, tedavi yöntemleri, insan ruhunun karanlıkta kalan bilinmeyen yanlarını çözümlenmeye yönelik incelemeleri ve sağlığına kavuşturduğu pek çok hastalarıyla psikolojide yeni ufuklar açmıştır. Onun kurmuş olduğu derinlik psikolojisi, insanın iç dünyasını açılma için ‘psikoterapi’³⁵ ve ‘psikodrama’³⁶ resim ve müzikle

³³ (Optik: 1.Görmeye ilgil olan, görsel. 2. Optik terimi görmeye yardımcı olması için tasarlanan ve ışığa duyarlı aletlere de gönderme yapar.) s. Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 240

³⁴ Adnan Turani, (2003) Çağdaş Sanat Felsefesi, s. 65,66

³⁵ (Psikoterapi: Ruhsal hastalıkları tedavi etmekte kullanılan yöntemlerden biri) Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 261

³⁶ (Psikodrama: Hastaların, kendi sağlık sorunlarını, diğer hastalardan ve terapistlerden oluşan katılımcı grubun huzurunda, rol almalarına, olayları dilediği biçimde oynamalarına, olabildiğince içten dramatize etmelerine dayanan ve boşalım göstermelerine imkân sağlayan bir grup psikoterapisi tekniğidir.) A.g.e, s. 260

tedavi gibi pek çok alanın kurulmasına ön ayak olmuştur. Bu anlamda Freud, insan doğasına ilişkin egemen anlayışları değiştiren kuramcı olmuştur.

Freud'un psikanaliz kuramını temel alarak yazın eleştirisi yapan yeni bir eleştiri anlayışı doğmuştur. Bahsedilen eleştiri anlayışına göre, bir yapıt Freud'cu eleştirel yaklaşımla yorumlanmakta ve böylece yazarının bilinen psikolojik çatışmaları hareket noktası olarak alınmaktadır, ya da sanatçının yapıtının bilinçdışı öğelerinden yola yararlanarak yazarın ruhsal yaşamı ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Görsel sanatlar tarihi, ruhun evrimini dile getiren uygarlığın bir olgusu olmuştur. Freud'un derinlikler psikolojisi bu olguya yabancı değildir. Algının çözümlenmesi ile sanatçı tarafından oluşturulan plastik yapılar arasındaki bağlantı, tüm sanat kuramlarının güzel sanatlar alanında karşılıklarını bulmaktadır.

Freud, bilinçdışı keşfi ile insan bilimlerinde bir devrim yapmıştır. Bu keşfe göre insan kendi düşüncelerinin efendisi olmayıp, onlar tarafından yönlendirilmektedir. Bilinç, bilinçdışından kaynaklanmaktadır. J.P.Sarte bu gerçeğe ilgili, "...*Bilinçdışı, bilinçten önce gelir...*"³⁷ demiştir.

Freud'a göre 'psikanalitik' açıdan yaratıcılığın aşamaları incelendiğinde, yaratıcılık, sorunlara yeni ve geçerli çözümler bulabilme yeteneği geliştirip, aynı zamanda çekici, ikna edici ve anlamlı özellikler taşıyan imgesel ürünler yaratma becerisidir. İmgelem gerçekte var olmayan nesne ve olayların tasarımlarını kavrama sürecidir. Gerçekdışı, uydurma, kurmaca ya da yapıtı türündeki tasarımları üreten bu süreç yaratıcı bir edim olup, daha önce hiç düşünülmemiş olan sorunlara ve gereksinmelere yanıt vermektedir. Yaratıcı imgelem, bilinçdışı sözsözsel olmayan fanteziyi içermektedir.

³⁷ Nejat Bozkurt, (2000) Sanat ve estetik kuramları, s.176

Sanatçı üst bilinçteki baskılardan kurtulmak için yaratmaktadır. Sanatın en ilkel biçimi ise mitolojidir. Toplumsal bir düşünce olarak görülen mitoloji kolektif bir bilinçdışıdır. Düşler kişinin tarih öncesini yansıtırken, mitoslar da bir toplumun tarih öncesini yansıtmaktadır. Fakat asıl kaynak bilinçdışıdır ve bilinçdışı bağlantılı üretilen sanat eserleri, birçok bakımdan karanlıkta kalmaktadır. Bunun nedeni ise her bireyin farklı bilinçdışına sahip olmasıdır. Sanatçının bilinçaltı ile onu beğenenin bilinçaltı birbirine yakın olursa eğer, o yapıttan alınan zevk ve heyecan da büyük olmaktadır.

Sanat eseri karşısında insanın psikik, fizyolojik ve zihinsel değişimlere uğradıkları saptanmıştır. Sanatçı yaratım sayesinde bilinçaltındaki yükten kurtulmakta ve yapıttan beğenisini kazanan bireyi de bu sanat yapıttan katmakta, dâhil etmektedir. Diğer taraftan sanatçı ortaya çıkarmış olduğu ve içini yansıttığı sanat yapıtı ile bilinçdışındaki yükten kurtulmaktadır. Bu ağırlığı dışarıya taşıyarak oluşturmuş olduğu sanat yapıtı sanatçının bilinçdışının bir gölgesi konumundadır. Sanat yapıtı konusunu ve yapısını öncelikle sanatçının bilinçdışından aldığı için, onun derinliklerdeki dünyasını yansıtmaktadır.³⁸

Freud, düşlerin yorumundan, sanat yapıtlarının yorumuna geçerken, sanatçının bilinçdışını aktardığını, yapıttan bilinçdışının bir ürünü olduğunu, baskılanmış iç dünyanın yansıması olduğunu vurgulamıştır.

Gustav Carl Jung, psikolojiyi psikik süreçlerin incelenme bilimi olarak tanımlamaktadır. Jung'a göre bu bilim genel olarak sanatın incelenmesi konusuna el atabilecektir. Çünkü insan ruhu bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır.

Sanatçının yaratışının kaynağı ilk yaşantıdır. Derinliği ölçülememektedir. Bundan ötürü de biçimlendirilebilmesi için mitolojinin imge dünyasının kullanılması gerekmektedir. Jung'a göre sanat yapıttan kendini otaya çıkaran şey, kolektif bilinçdışıdır. Büyük sanat yapıtı gücünü insanlığın gücünden

³⁸ Nejat Bozkurt, (2000) Sanat ve estetik kuramları, s. 178,

almaktadır. Bir sanat yapıtı kişisel öğelerden çıkarsamaya çalışılırsa eğer onun anlatımı tamamıyla gözden kaçırılacaktır. Kolektif bilinçdışı, ne zaman canlı bir yaşantı haline gelir ve bir çağın bilinçli görünümü üzerinde etki yaparsa, bu olay aynı çağda yaşayan herkes için önemli yaratıcı bir eylem olacaktır. Bir sanat yapıtı, insan kuşaklarına sunulmuş gerçek bir bildiri denen şeyi içinde taşımaktadır.³⁹

Jung, sanatçıları bilinçaltını incelemede bir kaynak olarak görmüştür ve sanatçıları kolektif bilinçdışının taşıyıcıları olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca insanlık tarihinin üstün öncelikli insanları olarak görmektedir. Jung, kişisel bilinçdışını ortaklaşa bilinçdışının bir parçası olduğunu belirtmiştir. Burası insan ve hayvan geçmişinden ‘’arketipler’’ içermektedir. Sanat yeteneği olan insanlarda bu arketiplerin canlanması gerçekleşmekte ve sanat ürünleri ortaya çıkmaktadır. Bir bakıma sanatçı, insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa, güne taşıyan kişi olmakla birlikte evrensel bir işlev görmektedir. Ortaklaşa bilinçdışı, kişisel değil, evrenseldir; evrenin bireyde yansıyan bölümüdür. Jung’a göre sanatçı toplumun geçmişini bugünden yansıtan sözcüsüdür. Dünyanın acılarını kendine mal etmekte ve yapıtlarıyla bunu dışa vurmaktadır.⁴⁰

³⁹ A.g.e, s. 181

⁴⁰ Ender Gürol, (1977) Carl Gustav Jung, 15

3. DIŞAVURUMCULUK- BİLİNÇDİŞİNDAN BİLİNCE ÇIKIŞ

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimi başlangıçta belirsiz bir terim olarak görülmüştür. Birbirinden ayrı iki akımın, Gelenekçilik ve Modernizmin çekişmesi yüzünden daha bir kesin anlam kazanmıştır. Dışavurumculuğun ilk ve en önde gelen anlamı ise Empresyonizme(İzlenimcilik) ve daha çok Natüralizme(Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırış yeni estetiğin kilit noktası olmasındır.

Dışavurumcular başta Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den teknikler almışlardır, bu ressamların hepsi de Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılardır.



Resim 7: Henri Matisse, *Bir Okyanusya Anısı*, 1953, Kesilip-kağıt üzerine kalem ve guaj, 284x286 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

[Norbert Lynton (1982) Modern Sanatın öyküsü, s.215]

Dışavurumculuk izlenimci estetiğe karşı tepki olarak çıkmıştır. Artık yalnızca gerçeği tanımak, tıpkısını, aynısını yapmak istemeyenler Dışavurumculuk akımına dâhil edilmişlerdir. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermen Bahr 1914’ de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke, Der Blau Reister gibi Alman gruplarının üyelerini, Viyanalı Oskar Kokoscha ve Egon Schiele’yi almıştır.



Resim 8: Oskar Kokoscha, *Katil, Kadınların Umudu*, 1909Afiş,118x116, Museum of, Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 22]

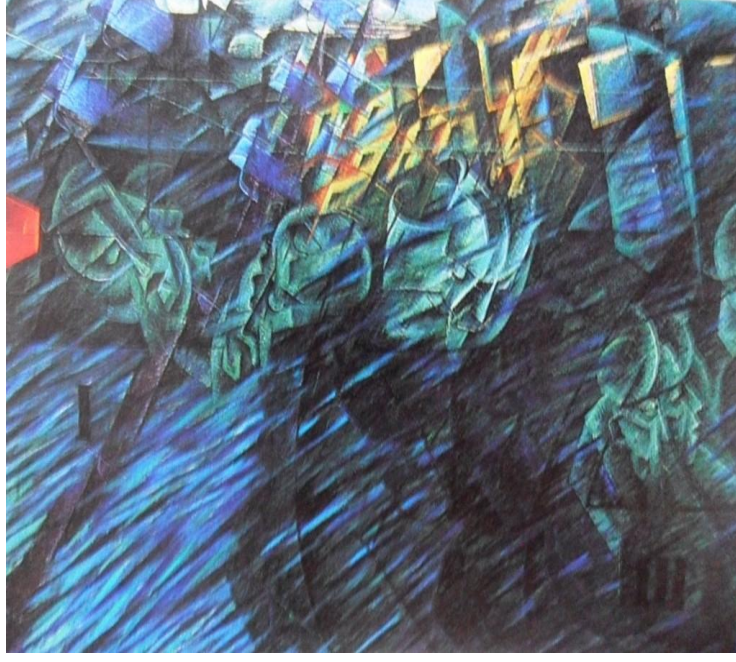


Resim 9: Resim 8: Egon Schiele, *Kendi portresi*, 1910, Beyaz yüzey üzerine Kalem-Sulu boya,55.7x36.8 cm

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 89]

Başlangıçta birkaç ad dışında, dışavurumculuk anlayışı Almanya da geçerli kalmıştır. Der Sturm dergisinin yöneticisi ve akımın yayılmasında önemli etken olan Herworth Walden bir Ekspresyonizm tarihi yazmıştır. Walden' e göre Dışavurumculuk, kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Psikolojik iç dünya ile ilgili yaşamın, bireyin dış yaşantısını etkileyen önemli bir kaynak olduğuna bu sıralarda inanılması, elbette önemli gözlemlere ve bilimsel deneylere dayanmaktadır.

İlk önceleri Kokoscha, daha sonraları Fütüristlerin özellikle Boccioni'nin geldiğini bunu sırayla Rusların, özellikle Kandinsky ile Chagall'ın ve Franz Marc, August Macke gibi Almanlarla İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Ferdinand Leger akıma dâhil olmuşlardır.

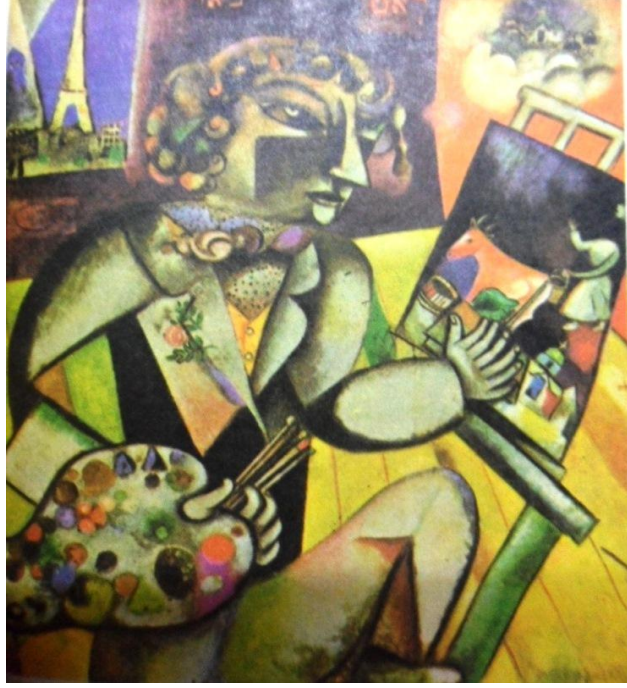


Resim 10: Umberto Boccioni, *Zihnin Durumları II*, 1911, Tuval Üzerine yağlıboya, 70x95 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 22]

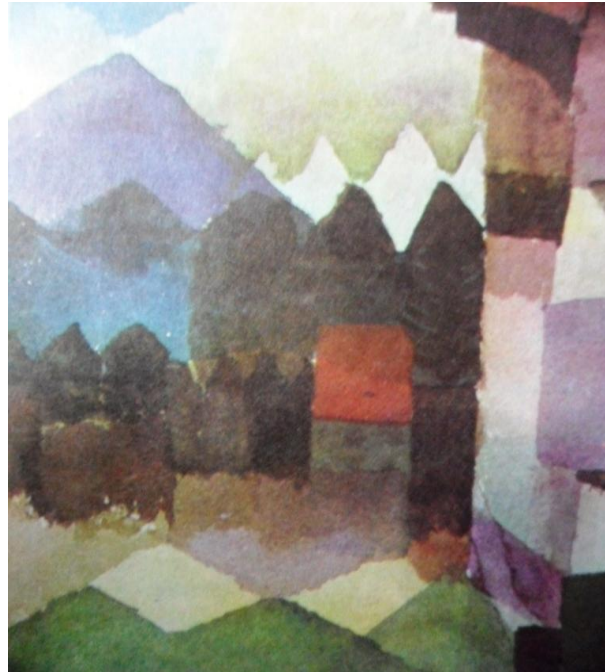
Dışavurumcu sanatçı en içsel duygularla algıladığını yapmakta, iç dünyasında var olan gerçeği anlatmaktadır. Bu onun iç dünyasının dışı vurumudur. Dışavurumcu sanatçı için geçici olan her şey sadece simgesel bir görüntü niteliğindedir ve değersizdir, kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır. Dış dünyanın kendi üzerinde bırakmış olduğu izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışı vurmaktadır. Böylece Dışavurumculuk, sanatçının kendi içindeki derinliği yaratma sanatı olarak görülmüştür.⁴¹

⁴¹ Richard Lionel, (1999) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 9,10



Resim 11: Marc Chagall, *Yedi Parmaklı Kendi Portresi*, 1911, Tuval Üzerine yağlıboya, 187X126 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

[Lionel Richard (1984) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 47]



Resim 12: Paul Klee, *Mark'in Bahçesinde Lodos*, 1915, Kağıt Üzerine Suluboya, 20x15 cm, Stadtische Galerie, Münih

[Lionel Richard (1984) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 70]

Dışavurumculuk, bir üslup olarak görülmemiştir. Sanatsal bir anlatım yolu olmaktan daha çok tedirginlik ve başkaldırının anlatılabileceği bu iki kelimenin özetlendiği bir ruh durumudur. Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan Dışavurumculuk bir başkaldırının ifadesidir. İnsanoğlu, kendisini çepeçevre saran yüzeysel görünüm, nesnel ve soğuk gerçeklerin yaratmış olduğu toplumsal huzursuzluktan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalamıştır. Dışavurumculuk, görünmeyene çekirdeğine kadar inip Ben'in derinliklerini, nesnelere gizli yüzlerini keşfettiren aktif bir iç bakış ile karşılık vermek istemiştir.⁴²

Düşünürler ve sanatçılar bu gerçek iç yaşam kaynağının önemini anlayarak maddi dünyayı küçümsemeye başlamışlardır. Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu kişinin kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya başlamasına, yirminci yüzyılın başında bir tepki doğmuştur. Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyandır ve bu da, sanat yapıtına bir çılgılık, bir kâbus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansımıştır. Bu, insanın kendi içine de, çevresine de âdeta nefretle baktıran, ruhsal bir iç birikimin sonucudur. Bu bir iç dünya kaosu, ruhsal bir ayaklanmadır.⁴³

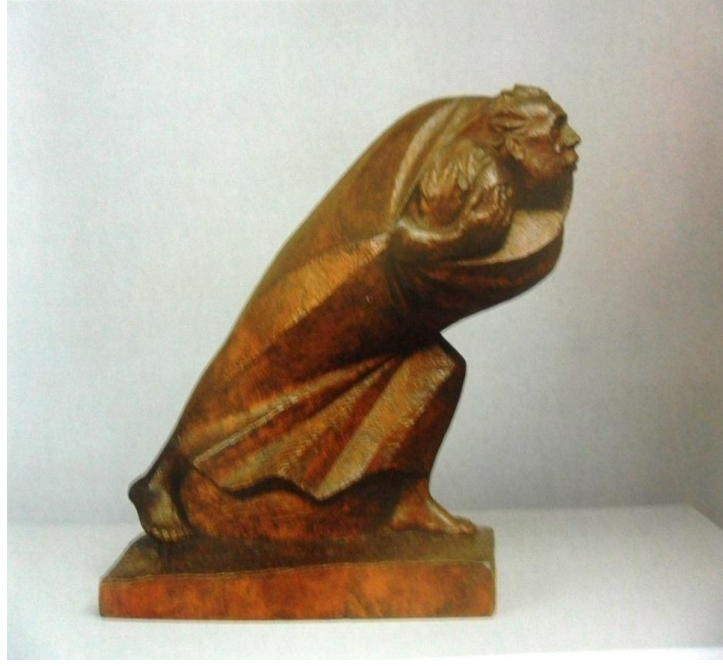
Dışavurumcu yapıt dış dünyanın gerçeğini konu edinmemekte, başka bir gerçeği, sanatçının gerçeğini savunmaktadır. Ekspresyonist heykел sanatçısı Ernst Barlach'ın dediği gibi, “...dışa vuran, insanın içinden geliyordu...”⁴⁴

Almanya'da Ekspresyonistler daha yirminci yüzyılın başında, bir çeşit çılgılık karşıtı olan çığ renklerle kendi içlerini dile getirmişlerdir. Bu nedenle sanat, artık bir içe gömülüştün değil, insanın içine attıklarının taşıyıp patlamasının anlatımı olmuştur.

⁴² A.g.e, s. 189

⁴³ Adnan Turani, (2003) Çağdaş sanat felsefesi, s. 68

⁴⁴ A.g.e. s. 68



Resim 13: Ernest Barlach, *Mülteci*, 1920, Meşeağacı yapımı Heykel, 54x57x20.5 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 26]

“...1912’de Berbuguin adlı Romanın yazarı Carl Einstein, Die Aktion dergisinde bu nokta üzerinde durarak, sanata düşen görevin, günlük, rastlantısal, ruhbilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı başarmak olduğunu söylemiştir...”⁴⁵

Dışavurumculuk için salt gerçek, kişinin içinde yer almaktadır. Dışarıdan görünen gerçek özgün değildir ve gerçek, sanatçı tarafından yaratılmaktadır.

Kandinsky, içsel yaratma gereksinimi ön görmüş, Oskar Kokoscha, dışa vuran ya da öz savunucu somut bir öznellik arayışına girmiştir. Wassily Kandinsky ve Oskar Kokoscha dıştan görünen biçimiyle artık renkler ve biçimler aracılığıyla düş gücüne özgürlük vermek için örtülü bir neden olan nesnenin resmini yaparken tıpkı bestecilerin uyguladıkları şekilde kendilerini dışa vurmuşlardır.

⁴⁵ Richard Lionel, (1999) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 9



Resim 14: Edvard Munch, *Çıglık*, 1893, Tuval Üzerine yağlıboya, 91x74 cm, Oslo, Nasjonal galleriet

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 12]



Resim 15: Ernst Ludwig Kirchner, *Güzel sanatlar binası Caddesi*, 1914, Tuval Üzerine yağlı boya 200x150 cm, Berlin, Staatliche, Museen zu Berlin

[Norbety Wolf (2003) Expressionism, s. 57]

Ernst Barlach, Edouard Munch, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamalar, kaba, haşin ve isyankâr bir ruhla çığlık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başlamışlardır. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuş gibi tuvalerde görülmeye başlamıştır. İrin renklerinden, acı sarılara, yalın siyah ya kahve renklerinden ateş gibi yanan kırmızı renklere değin, renkli boyalar doğasal biçimi yok edercesine uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyasının isyanını anlatmışlardır. Bu insanın sanata bulanmış çığlığıdır. İnsanın iç dünyasındaki umutsuzluğunun keşifçisi ve içe kapanışa bir tepki olarak doğan Dışavurumculuk, bilinçdışında insanın ruhsal bunalımlarının birikimi ile oluşmakta ve her şeye bir başkaldırma tutumunu ortaya çıkarmaktadır. Bu başkaldırma, renklerde bir karşıtlık, biçimlemelerde bir kabalık olarak kendini göstermiştir.⁴⁶“...İç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yaratılması olarak görülen dışavurumculuk, tarih öncesi zenci, Hindistan ve Aztek yontuculuğunda Grunewald, Greco, Daumier gibi sanatçılarda görülmektedir...”⁴⁷

⁴⁶ Adnan Turani, (2003) Çağdaş sanat felsefesi, s. 70

⁴⁷ Richard Lionel, (1999) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 12

4. DADA HAREKATI

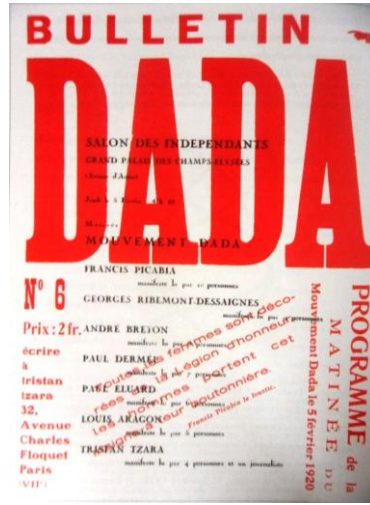
20. Yüzyıl bütün büyük buluşlara ve yeni fikirlere rağmen karamsar bir atmosferle başlamıştır ve döneme en çok damgasını vuran olay birinci dünya savaşı olmuştur. I. Dünya savaşı getirmiş olduğu felaketlerle bir çöküş gerçekleştirmiştir. Bütün bu oluşumlara karşı sanat ilgisiz kalmamıştır. Tersine sanat bu oluşumlara köklü bir şekilde katılmış ve plastik sanatlarda ekol olarak Dadaizm, Sürrealizm nihilist ve anarşist düşüncelerle çağın genel dünya anlayışı içerisinde yer almıştır. Dadaistleri bir araya getiren yine birinci dünya savaşı sırasında ve sonrasında yaşanmış olan savaşın getirmiş olduğu çaresizlik, ruhsal gerilimler gibi etkenlerdir, böylece dadaizm, anarşist düşüncelere kılavuzluk eden ve çağın kültür haritasını çizen bir sanat akımı olarak kendini var etmiştir.



Resim 16: Marcel Janco, *Dada Harekatı*, 1918, Kesme yapıştırma Poster, 23x14.7 cm, Kuntshaus, Zürich

[Matthew Gale, (2004) *Dada and Surrealism*, s. 22]

Dadaizm, ismini de yine tesadüflere bırakarak edinmiştir. Bu tesadüf lük Dada hareketinin anlamsızlık, saçmalık, tesadüf kategorisine uygundur ve bilinçdışının özgür olarak ifade bulması şeklinde yorumlanıp Dadaist sanatçılarca benimsenmiştir. Amaç mantıksal, mantıksızlığa, anlamı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe, dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır. Dada, sanatta böyle bir eylemi uygulamak istemektedir. Bu etkinlik kabare tekniğine ve eylemine dayalı, başında Tristan Tzara olarak yola çıkmıştır.⁴⁸



Resim 17: Tristan Tzara, *Dada Bülteni* (Dada dergisi 6 sayısı kapak resmi) 1920

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 182]

Dadaizm, içinde bulunduğu dönemdeki toplumsal, siyasal, kültürel olaylara tepkili yaklaşmış, dönemin siyasal, sosyo-kültürel yapısına, sistemin karşılığı olan akıl ve mantık dayatmalarına karşı tepki geliştirmiş ve hemen hemen her alanda yapmış olduğu ‘Avangart’⁴⁹ hareketlerle daha sonraki yıllarda farklı sanat anlayışlarının oluşmasında öncü bir rol oynamıştır. Dada harekâtının tek bir amacı vardır; çağın benimsenmiş değerlerine başkaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve

⁴⁸ İsmail Tunalı, (2008)Felsefenin ışığında Modern Resim, s. 200

⁴⁹ (Avangart sanat: Avangart teriminin anlamı tam olarak öncü, önde giden olarak açıklanabilir. Askeri bir metafordan gelir ve orduda önde giden birlik, birliğin öncü kolunu tanımlamak için kullanılmıştır. 1830’lu ve 1840’lı yıllarda siyaset diline girmiş ve köklü değişimlerin bayraktarları olarak kullanılmaya başlanmıştır. ‘Avangard’ terimi, sanata verilen öncü rolü ifade etmek için ilk kez sosyalist Saint- Simon ve onun cemaati tarafından kullanılmıştır.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 122

kültürel değerleri yıkmaktır. Aslında Dadaizm için sanat yapmak amaç değildir. Düşünce de Dadaizm sanata karşıdır. Fakat pratik uygulama da ise bu böyle değildir. Bunun açıklamasını da yine Dadaist sanatçı Hugo Ball şöyle yapmıştır. “...Dadaist çağın can çekişmesine ve ölüm karşısındaki bilinçsizliğe savaş açar. Bizim tartışmalarımız, çağın gizli yönünü en açık günlük parçalar halinde aramaktır...”⁵⁰

Dadaizm, yapıcı değil de yıkıcı, yok edici bir tutumla, yerine yeni bir şey koyma kaygısı taşımadan, sanatla ilişkilerini bu yönde kurmuştur. Onlar için artık bilinçdışının, çağrışımların, rastlantıların, kendiliğindenliğin, mantık ve akıl ölçüsü gerektirmeyen doğaçlamaların önemi vardır. ⁵¹Bu düşünceler çağın ruhi durumunun doruğa çıkmasıdır. Bu düşüncelere katkı olarak dadanın ünlü sanatçıları Hülsenbeck ve A.Breton da katılır. Dadaizm, böylesine baskı, korku, kaygı yüklü dünya savaşının yaratmış olduğu ruhi durumun, umutsuzluğun, mantıksızlığın, tesadüfün, bilinçdışının, ‘sinizmin’⁵² ve nihilizmin, tek bir sözde ‘dada’ sözcüğünde ifade bulması olarak görülmüştür.



Resim 18: Hugo Ball, *Performans gösteri*, Mayıs 1916

[Mattew Gale, (2004) *Dada and Surrealism*, s. 182]

⁵⁰ A.g.e. s.201

⁵¹ Hasan Bülent Kahraman, (1991) *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*, s.64

⁵² (Sinizm: İnsanın erdem ve mutluluğa hiçbir değere bağlı olmadan, tüm gereksinimlerinden sıyrılarak bağımsız olarak erişebileceğini savunan Antisthenes’in öğretisi) Türkçe sözlük, Genişletilmiş 7 baskı, Türk dil kurumu yayınları - 501/1-Ankara Üniversitesi, Basım evi baskı, 1983, s.715

Dada harekâtının düşünce yapısını açıklamak için yapılan bir diğer tanımlama da şöyledir:

“...Temel bir başkaldırı duygusudur. ‘Dada’ insanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder. Sanatçıların içinde yaşadıkları düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır. Dada, modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku, bir yiğitlik gösterisidir...”⁵³

Dadaistler, Hiçbir bağlantısı ya da anlamı olmayan birbirinden farklı sözcükleri günlük kullanımdaki anlamlarından sıyrarak kullanmışlardır. Sözcükleri rastgele, anlamsızca sadece fonetik açıdan hoş gelenleri bir araya getirerek kendi aralarında oyunlar geliştirmişlerdir. Kelimelerin anlamlarının önemsenmeden kullanılması, köklü bir güvensizliğin göstergesi ve aynı zamanda bir sorgulama biçimi olarak algılanabileceği gibi, Tzara’nın kullandığı “Rastlantısal Düzen” yöntem, çeşitlilik, kitap, dergi vb. kaynaklardan rastgele kesilen kelimelerin bir araya getirilerek ‘Rastlantısal Şiirler’in oluşturulması onların ‘absürt’⁵⁴ yaklaşımlarını gösterir niteliktedir.

Dadaistlerin kendilerini ifade etme yöntemlerinden biri hazır nesnelere kendi arzularına göre kullanmak ve yorumlamaktır. Marchel Duchamp’ın bu alanda yaptığı çalışmalardan ‘standart stopaj’ çalışması örnek olarak verilebilir. Ayrıca Dadaistler, Kübistlerin kullandıkları ‘kolaj’ yöntemini kullanmış, ‘fotomontaj’ gibi diğer teknikleri de geliştirmişlerdir. Bilinçdışının olanaklarından ve ‘otomatizm’⁵⁵ yönteminden faydalananlar da yine ilk onlar olmuştur.

⁵³ Genç Adem, (1983) Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi s.48

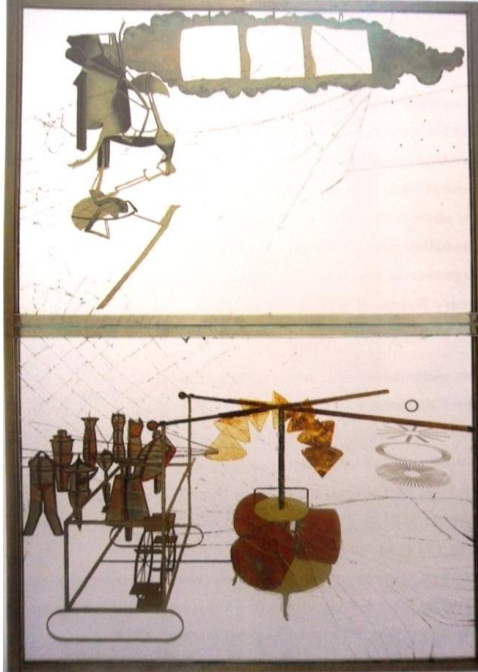
⁵⁴ (Absürt: Absürt terimi iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Bu kullanımlardan ilki “mantıksal bir hata nedeniyle gülünç derecede inanılmaz ve bağdaşmaz, uyumsuz olan” anlamına gelirken ikincisi “ evrende ya da insan yaşamında değeri ya da düzeni olmayan düşüncelere” işaret etmektedir.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 23

⁵⁵ (Otomatizm: Yaratmada sürrealist bir yöntem. Bilinçaltı betimlemeyi serbest bırakma; temel ve derinlerdeki duyguları, serbest çağrışım ve açma yöntemiyle dışarı vurma. Otomatizm, Sürrealist akımın temalarının merkezinde olmuştur.)



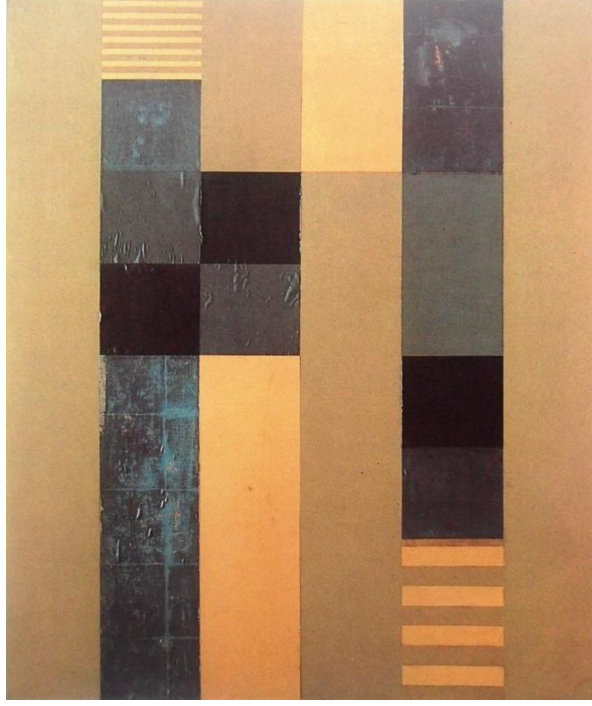
Resim 19: Marcel Duchamp, *Merdivenleri İnen Çıplak*, 1912, Tuval
Üzerine yağlıboya, 146x89 cm, Philadelphia Museum of Art

(Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 182)



Resim 20: Marcel Duchamp, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Büyük cam) 1915-23, Museum of Modern Art, Philadelphia

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 86]



Resim 21: Hans Arp, *Geometrik Kesim*, 1916, Duralet üzerine renkli kâğıtlar, 89x69 cm, Arp and Sophie Taeuber Arp Founation, Rolandseck

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrelism, s. 39]

Dadaizm'in etkileri 1917'den itibaren birçok Avrupa ülkesinde ve A.B.D' de sanatın hemen her alanında boy göstermeye başlamıştır. Dadanın öncü hareketçi yaklaşımı kendinden sonra gelen tüm sanat dallarını etkilemiş ve ilerleyen yıllarda dadanın kendi içindeki bölünmeleri başlarken Andre Breton öncülüğünde gerçeküstücü sanat anlayışı oluşmaya başlamıştır.

5. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Andre Breton, gerçeküstücülüğün tanımını, dada'dan ayrıldıktan kısa bir süre sonra 1924'te yayınlanan "La Revolution Sürrealiste" (Gerçeküstücü Devrim) adlı dergi de yapmıştır. Gerçeküstücülüğü, saf bir psikolojik 'Otomatizm' olarak tanımlamış, bununla yapılmak istenenin, gerek sözsel, gerek yazılı, gerekse tamamen farklı durumda, gerçek anlamda işlevi olan bir düşüncenin akla dayanan, dikte kontrolü ve ayrıca her türlü estetik, moral dayatmalar olmaksızın ifade bulması şeklinde tanımlamıştır. Gerçeküstücülük, ince elenip sık dokunmuş bir gerçekliğin şimdiye kadar ihmal edilmiş çağrışımını, rüyanın mutlaklığını, düşüncenin verimli oyununu takip etmektedir.⁵⁶

Ansiklopedik bilgiye göre ise, "*...Gerçeküstücülük, kimi çağrışım biçimlerinin bu güne kadar göz ardı edilmiş olan üst gerçekliğine, düşün mutlak gücüne ve düşüncenin önyargısız ifadesine duyulan inancı temel almaktadır. Bütün öbür ruhsal düzenekleri ortadan kaldırmayı ve yaşamın temel sorunlarının çözümünde onların yerini almayı hedefler...*"⁵⁷

Gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olarak önemini anlayabilmek için, onu sanat tarihinin belirli bir kesitinde, iki büyük savaş arası dönemde ele almak gerekir. 'Gerçeküstücülük' sözcüğünü 1917'de türeten, Guillaume Apollinaire'dir. Andre Breton bu sözcüğü ilk kez Eric Sartie'nin Parade balesinin programında kullanmıştır. Kendi kaleme aldığı *Les Mamelles de Tiresias*' yı (Tiresias'nın Memeleri) da "gerçeküstücü dram" diye tanımlamıştır.⁵⁸

⁵⁶ Gottfried Lindmann, *Kunstuna Kunstwerke*, (1995) Alpha Verlag Essen, s. 328

⁵⁷ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) *Gerçeküstücülük*, s. 6

⁵⁸ A.g.e, s.7

Edebiyat alanında varlık göstermeye başlayan gerçeküstücülük, sosyal değişime inanan görüşlerin yer aldığı dergiler yayımlamıştır. Bu dergilerin başlıca isimleri şöyledir; ‘La Revolution Surrealiste’ ve ‘Litterature’, ‘Minotaure’dur. Litterature dergisinde gerçeküstücülerin amaçlarını belirledikleri “Poyada iş görme” dönemi ve hipnoz çalışmalarının anlatıldığı çalışmalar görülmektedir. Yayınlanan dergilerde, dönemin siyasi olayları ve varoluşa dair şiirsel ifadelerle kendi düşüncelerini açıklamışlardır.

A. Breton 1929’da gerçeküstücülüğün ikinci bildirisini yayımlar ve bu dönem gerçeküstücülerin siyasi yapılanmalar nedeniyle farklı görüşlerin ve dışlanmaların yaşandığı bir süreçtir. ‘La Revolution Surrealiste’ dergisinde yayımlanan ikinci manifestoda gerçeküstücülüğün amaçları açıklanmaktadır:

“...Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilenin ve söylenemeyenin, alçağın ve yüksekğin ait olarak görülebileceği, mavi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar...”⁵⁹

Gerçeküstücülerin bakış açıları, dadaistlere göre daha gerçekçi olup, yoğunlaştıkları alanlar itibariyle insanın özüyle ilgilidirler. Yaşanan savaşların etkisiyle silikleşen birey ve bireyin iç sesiyle ilgilidirler. Aklın ve mantığın ezici baskısı altında değer yargılarını ve gerçekliğini kaybeden bireyin özgürleştirilmesiyle ilgilidirler. Akımın isminin ortaya çıkışı da yine birinci dünya Savaşı’nın ve onun yol açmış olduğu felaketlerin sorumlusu olduğuna inandıkları, maddeci, kentsoylu topluma güvenlerini yitirmiş olmalarıyla ilişkilidir. Kendini beğenmiş ama sığ yaşam biçimleriyle, bilim ve teknikteki gelişmelere duyulan körü körüne inançla toplum bir yozlaşma sürecine girmiştir. Bu yozlaşma ancak yeni bir devrimci karşı sanat anlayışıyla ortadan kaldırılabilecektir ve dadaistlerin daha önce anarşist eylemlerle kentsoylu düşünceye açmış oldukları savaşı, gerçeküstücüler daha örgütlü olarak ve gerçek dünyaya daha fazla bağlı kalarak yapmaya çalışmışlardır.

⁵⁹ Rene Passeron, (1982), s. 35

Gerçeküstücülük yalnızca güzel sanatlar ve yazın alanlarını içine alan bir akım olmanın da ötesinde kendini, ‘yaşamın temel sorunlarının çözümü’ olarak adamaya girişmiştir. Akım, var oluşun temelini bütün yönleriyle etkilemek, toplumsal, sosyal ve psikolojik bir değişim gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.

Gerçeküstücü anlayışın düşünce merkezinde Sigmund Freud’un bilimsel çalışmaları yer almıştır. Freud’un araştırmaları o döneme kadar egemen olan akılcı dünya görüşün karşısında durarak, anlaşılammış düşlerin ve hayal gücünün yeniden keşfi olarak görünmüştür. Andre Breton’a göre artık ruhsallık hak ettiği yere oturacaktır. Yeni bir düşünsel eğilim gelişecek ve sanatçılar, kendilerini aklın denetiminden kurtararak yeni bir bakış açısı kazanacaklardır.

Sigmund Freud’un gerçeküstücülüğe katkısı, bilinçdışını, insan davranışına ve düşüncesine egemen olan gerçek bir olgu olarak tanımlaması olmuştur. Breton, Freud’un bu düşüncesini, sanatsal ve yaşamsal bir yöneme dönüştürmüştür. Breton’a göre, bilinçdışı ve hayal gücü, akılcılığın, uygarlığın gelişimi altında uzun süredir soluksuz kalmıştır. Breton, üst ben-in sansürcü etkisi altında gördüğü bir kültürle savaşmak isteyenleri yüreklendirmek için Freud’un savlarını ileri sürmüştür.

Gerçeküstücülerin etkinlikleri yalnızca yazın, şiir ve plastik sanatlarla sınırlı kalmamış, 1924 tarihinde Paris’te “Gerçeküstücüler Araştırma Bürosu” açılmıştır. Burada insanların düşlerine ve tanık oldukları tuhaf rastlantılara ilişkin anlatılar dinlenmektedir.

Gerçeküstücüler büroyu şöyle tanıtmaktadırlar; “...*gerçeküstücü Araştırma Bürosu’nun amacı, zihnin bilinçaltı etkinliğini açığa çıkarabilecek her yolla ilgili olabilecek tüm bilgileri, elverişli tüm araçları kullanarak toplamaktır...*”⁶⁰

⁶⁰ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006), Gerçeküstücülük, s. 10

Gerçeküstücüler ideolojilerini sanatın hemen her alanında yansıtmışlardır. Gerçeküstücülüğün temelini oluşturan edebiyat ve şiirin yanı sıra sinema, tiyatro, heykel, resim ve çeşitli düzenlemelerde de şiirsel bir yaklaşım içinde ürün verdikleri görülmüştür. Gerçeküstücülerin ‘Gerçeklik’ yaklaşımı ‘Klasik Gerçeklikten’ farklı olmuştur. Onların inandıkları ve doğru buldukları gerçeklik şiirsel bir gerçekliktir. Bu gerçeklilik doğrultusunda yapılan çalışmalar toplumun kendini yenilemesi, var olan gelenekçi değerlere karşı çıkabilmesi açısından bir görev taşımaktadır. Şöyle ki; “...evreni kişi ölçüsüne indirgeme yerine, kişiyi evren ölçüsünde bir bilinçliliğe ulaştırmak...”⁶¹ istemişlerdir.

“...Gerçeküstücülerin bireye yaklaşımı kendi ifadeleriyle şöyledir: “Sevdiğim her şey, düşünüp hissettiğim her şey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır. Burada sürrealite, doğrucu realitenin kendisindedir. Onun ne üzerinde ne de dışındadır. Bireyi içeren, aynı zamanda o şey tarafından içerilen de olabileceğinden bunun tersi de olabilir...”⁶²

Minotaure dergisi, gerçeküstücülerin uluslararası çapta tanınmalarının ve onay görmelerinin karşılığı olarak sayılmıştır. 1930’lu yıllarda yayınlanmaya başlayan “Minotaure” dergisiyle gerçeküstücülük, sadece ideolojik açıdan değil, politik görüş ve tutumla birlikte sanat açısından da bir yer edinerek dünya çapında yayılmaya, genişlemeye başlamıştır. II. Dünya savaşıyla birlikte yaşanan koşullar ve durumlar dünya coğrafyasında da etkili olmuş, yaşanan bu zorunlu değişiklikler sanat çevresini de etkilemiştir. Yaşanan bu değişim gerçeküstücülerin sanat çevresini de etkilemiş, gerçeküstücülerin farklı boyutlarda gelişmesine neden olmuştur. VVV dergisi Breton, Duchamp, Ernst ve David Hare gibi sanatçıların katkılarıyla sınırlı sayı da çıkmıştır.

Gerçeküstücülüğün yapılanmasında ve ideolojilerinin yansıtılmasında önemli bir yeri olan dergi geleneği, köklerini Dadaizm den almıştır. Gerçeküstücülüğün yapılanmasında ve şekillenmesinde Dadaizm’in etkili olduğu görülse de gerçeküstücülük, kendi içinde ilkeleri olan özgürlükçülüğü ve bireyi ön plana

⁶¹ Adem Genç, (1983) Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, s.91

⁶² Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s.36.

alan dūşünsel yanıyla, yenilikçi, yapıcı ve alternatif üretebilen, sadece tutum ve tepkileriyle sınırlı kalmayan bir akım olmuştur.⁶³

Gerçeküstücülük kendi içinde soyut ve figüratif olarak ikiye ayrılmaktadır. Örneğin Arp, Miro, Masson soyut, Max Ernst, Tanguy ve Dali figüratif olarak nitelendirilmiştir Gerçeküstücü resim önce Fransa'da doğmuş, daha sonraları Paris'ten diğer ülkelere yayılmış tüm dünyada, değişik uluslararası ünlü temsilciler yaratmıştır. Gerçeküstücü etki, örneğin Fransa'da Pierre Roy, Yves Tanguy, Felix Labisse, İngiltere de Finili'nin, William Blake'in ulusal sanat geleneği içinde yerini sağlamlaştırmıştır. İtalya da Giorgio Chiricio ve kardeşi Albato Savinio, İspanya da Picasso (1925-1927 arası) Joan Miro ve Salvador Dali, Almanyada Max Ernst, Paul Klee gibi sanatçılar gerçeküstücü ressamlar arasında yer almaktadır. Fakat gerçeküstücü resim, Hieronymus Bosch'un Pieter Brugel'in, James Ensor'un yurdu olan Belçika da çok güçlü olarak kök salmıştır.⁶⁴

⁶³ Havva Küçükler Daldaban, (2006) Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, Yüksek lisans Tezi, s. 24

⁶⁴ İsmail Tunalı, (2008)Felsefenin ışığında Modern Resim, s. 204



Resim 22: Hieronymus Bosch, *Dünya Zevkleri Bahçesi*, Üçe katlanan bir lehvanın ortasındaki resim, 1505, Tahta Üzerine Yağlı boya, 220x145cm

[Rene Passeron, (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 96]



Resim 23: Pieter Brugel, *Ölümün Zaferi*, (ykl. 1528-1569) Tahta Üzerine Yağlıboya, 117x162 cm

[Rene Passeron, (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, s. 96]

5.1 Gerçeküstücü Resmin bilinçdışı kuram ile dayanak bulması

Gerçeküstücülük, düşünce mirasını Dadaizm'den almıştır. Ancak Dadaizm le birlikte iki kaynak daha vardır. Biri, dünyanın içinde yer alan her şeyin, insanın sırlarla yüklü duygusal mekânının bir parçası olduğu anlayışını sanata yansıtan “Majik Realizm”⁶⁵dir, diğeri ise nesnelere iç yüzünü sanatta görünüşe çıkararak, en basit nesnede içerilen majik güzelliği görsel rüyaların bir alanı olarak gören majik realizmin İtalyan versiyonu “pittura metafisica”⁶⁶dır.

Gerçeküstücülük, adı geçen bu sanat anlayışıyla dünya karşısında aynı tavrı almıştır. Bu tavır bir başkaldırma, yok etme tavrıdır. Bu düşünceye göre dünya temelinden yıkılmalıdır. Bütün dinsel, ahlaksal değerler, ruhsal yapılar aile, ulusal devlet, özellikle de mantık yok edilmelidir. Buradaki amaç ise dünyanın yenilenmesi gerektiği fikridir. Dünyanın yenilenmesi demek, mantığın, egemen olanın, yaşanan realitenin değişmesi, onu bir “sürrealiteye” üst-gerçekçiliğe dönüştürmektedir.

Gerçeküstücülük Dadaizm gibi bir sanat stili olmaktan çok bir felsefe, bir yaşam felsefesi olarak görülmüştür. Bu felsefe, yaşamda akla ve mantığa dayalı bir dünya görüşünden tamamen sıyrılarak mantığın egemen olmadığı bir dünya anlayışına bir ‘sür-realite’ ye dönüşmek isteğidir. Bunu gerçeküstücü ressam M. Beckmann şöyle açıklamaktadır; bireyin her türlü normal eylemlerinin, normal yaşantısını oluşturan şey, bireyin anılarının nesnelere arasındaki ilişkisinin sürekli devam etmesidir. Fakat öyle bir an gelebilir ki, nedensiz açıklanamayan bir istekle birey bu sürekliliğe daha fazla dayanamayıp son vermek isteyebilir. İşte sürrealite bu devamlılığa son verme tepisidir. Böylesine güçlü bir tepki, tesadüf ve absürdün işe katılımıyla gerçekleşmektedir.

⁶⁵ (Majik Gerçekçilik: Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından Roh tarafından, yeni nesnellüğün daha çok tutucu ve daha az dışavurumcu olan elemanlarını tanımlamak için kullanılan bir terim.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 206

⁶⁶ (Pittura Metafisica: Metafizik Resim) Metin Sözen, Tanyeli, Ugur Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 191



Resim 24: Max Beckmann, *Gece*, 1918-19, Tuval Üzerine yağlıboya, 133x154 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

[Norbert Wolf, (2003) Expressionism, s. 30]

Tesadüf ve absürd konseptleri, gerçeküstücü resimde, resmi resim olarak kuran iki elementtir. Gerçeküstücü resimde özellikle absürd önemli bir rol oynamaktadır. Elementler arası tuhaf, acayip bileşmelerden doğan ilgi gerçeküstücü resmin kurulumunu sağlamaktadır. Böylesine tuhaf bir ilgi, “bir ameliyat masasında bir şemsiye ile bir dikiş makinesi” arasındaki tesadüfi beraberlik ilişkisinden doğmaktadır. İşte bu sürrealitedir. Sürrealite bir dış dünya realitesi değildir, aksine bir üst gerçeklik olarak bir iç gerçekliktir, bir ruhsal gerçekliktir. A.Breton, gerçeküstücülüğü salt ruhsal bir “ben” hareketi olarak tanımlamakta, iç benliğin hiçbir görüşe, realiteye, mantıki dayatmaya dayanmaksızın özgürce ifade bulma girişiminde bulunma sanatı olarak yorumlamaktadır.⁶⁷

Bu manada Modern Felsefe sanata düşüncede yol göstericilik rolünü üstlenmiştir. M.Beckmann bu yol göstermeyi “ *Sanat modern filozoflar tarafından özgürleştirilmiştir*”⁶⁸ diye değerlendirmiştir. Örneğin, Schopenhaur

⁶⁷ İsmail Tunalı, (2008)Felsefenin ışığında Modern Resim, s. 205

⁶⁸ A,g,e, s. 203

ve Nietzsche yaşamın iç karartan anlamsızlığından söz ederken yine bu anlamsızlığın derin anlamının sanat sayesinde kavranabileceğini öngörmüşlerdir.

Gerçeküstücülük böyle bir girişimde amaç olarak görülmüştür. Andre Breton, insanoğlunun hala mantığın egemenliği altında yer aldığını, mantığın egemenliğinden kurtulmadıkça bu amacın gerçekleşmesinin gün geçtikçe zorlaştığını ifade etmiştir. Yine de bu amacı gerçekleştirmede gerçeküstücülük felsefe ile birlikte psikolojiden de destek alabilecektir. Çünkü sanat şimdi mantığa ve reel değerlere değil de, tersine, iç dünyaya yönelecektir.

Gerçeküstücülük için bilinçdışına dayanmak, sanatın olmazsa olmaz şartı olarak kabul edilmiştir. Gerçeküstücü düşünceye göre, realiteden ve onunla birlikte işleyen mantıktan kurtulabilmek için, ön dayanak olan temel önerme bilinçdışına inmekle olanak kazanacaktır. Freud'un bilinçdışı görüşlerinin ışığında insan ancak realiteye bağlı olmaktan kurtulabilecektir. Böylece, Gerçeküstücülüğün varlık kaynağı, Felsefenin yanında Psikoloji, derinlik psikolojisi ve dayanağı ise Freud'un keşfi olan bilinçdışı dünyası olmuştur. Bu anlamda Gerçeküstücülük yalnız bir felsefe değil, aynı zamanda bir psikoloji, bir derinlik psikoloji olarak düşünülmüştür. Bu düşünceyi gerçeküstücü ressam Beckmann de şöyle söylemiştir:

“...Biz, nesnelere yeni bir metafizik psikolojisini temellendiriyoruz. Bir nesnenin, bir resim içinde yer almak zorunda olduğu ve nesnelere birbirinden ayıran mekânın mutlak bilinci, kesin ve zorunlu ağırlık yasasıyla küremize zincirlenmiş nesnelere yeni bir astronomisini temellendirir...”⁶⁹

Bu yeni astronomi, akla dayalı bir realizme karşı, bilinçaltından kaynaklanan, tesadüf ve absürt kategorileriyle örünmüş yeni bir astronomidir. Gerçeküstücülük, alışılmış geleneksel düşüncenin ve sanatın biçim kategorilerinden bir kurtuluştur, bu anlamda özgürlüktür.

⁶⁹ A,g,e, s. 204

5.2. Gerçeküstücü Resim – Bilinçaltının karanlık Dünyası

Gerçeküstücü adıyla ortaya çıkan sanatçılar birçok modern ressamın resimdeki biçimsel niteliklere verdiği önemin aksine, resmin konusuna, anlattığı şeye önem vermişlerdir. Gerçeküstüçüler, gerçeküstücü resmin, düş türünden anlamsız bir hikâyeyi anlatmak ve seyircide şaşkınlık yaratacak, onu sarsacak bir etkinlikte olmasını istemiş, geçmişteki bazı sanatçılara bağlanmışlardır. Söz gelişi, Hieronymus Bosch, Guiseppe Arcimboldi gibi resim sanatına büyük ölçüde düşsel fanteziyi sokmuş olan ressamı, Rimbaud, Marquis de Sade, Lewis Carrol, Lautreamont gibi edebi kuralları zorlamış, engin fanteziler ile ün yapmış yazarları kendi habercileri saymışlardır. Bunların yanı sıra modern çağın ünlü naif resim ustası Henry Rousseau da Gerçeküstüçülerin öncülerinden biri sayılmıştır.



Resim 25: Henry Rousseau, *Büyücü Yılan*, 1907, Tuval Üzerine yağlıboya, 169x74 cm, Musee d'Orsay, Paris

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 39]

Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere bir araya getirmek, bir bütün içinde sunmak, bunları bazen perspektif bir derinlik içine yerleştirmek ya da düz bir yüzeyde şaşırtıcı bir biçimde toplamak, gerçeküstüçülerin belli başlı eğilimlerindedir.

İlkel toplumların sanatı, büyüsel nedenlerle bu açıdan zengin görünüşte olduğu için, gerçeküstücüler bu ilkel sanat dünyalarından, özellikle okyanus adalarının sanatından çok etkilenmişlerdir. Bu, Sürralizmin metamorfik biçim değıştiren niteliğidir. Bu nitelikte eserler Ernst (1891-1976), Arp (1887-1966), Miro (1893-1983), Dalı(1904-1989), Matta (1911-2002), Delwauz gibi ressamların çalışmaları arasında görülür. Özellikle Yves Tanguy (1900-1955)'nün eserlerinde benzer biçimler, bir çöl mekânı içinde fantastik bir dünyanın yaratıklarımışçasına engin bir hayali yansıtmışlardır. Burada adı geöen sanatçılara ilerleyen sayfalarda Bilinçdışını eserlerinde konu alan sanatçılar bölümünde uzun uzun yer verilecektir.

Gerçeküstücü resmin düşünmeye yönelten, ağır ağır anlaşılmaya başlanan değerlendirilmesi güç bir yanı vardır. Bu onun şaşırtıcı yanından değil de gücünden gelmektedir. Gerçeküstücü sanatın dünyası bilinçdışının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları, makine insanlar, manken ve heykeller gerçeküstücüler resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Gerçeküstücü resimlerde işlenen konular sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlanmaktadır. Gerçeküstücü resim, bilinçdışı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim dilini değıştirmeye gerek duymamış, hatta böyle bir değışikliğe karşı çıkmıştır. Gerçeküstücüler, bilinçdışı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir otomatizm içinde ortaya çıkabileceğine inanmışlardır. Sanatçının abartılan yaratma gücü, Max Ernst'e göre "...bir masal, yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısıdır..."⁷⁰ Dalı ise "...sanatın her türlü modernizme karşı korunması gerektiğini..."⁷¹ öngörmüştür. 'Metafizik resmin'⁷² öncüsü Chirico da bu düşünceyi onunla paylaşmıştır.

⁷⁰ Rene Passeron, (1982) Sürralizm Sanat Ansiklopedisi, s.167

⁷¹ A.g.e, s.167

⁷² (Metafizik Resim: 1917'de bir araya gelen C.Carra ve G.de Chiricio adlı İtalyan ressamlarca başlatılan bir resim akımı. Sözcüğün İtalyanca aslı "pittura metafisica" dır. Savaşın getirdiğı yalnızlık ve huzursuzluk ortamının da etkilerini yansıtan gerçeküstücü bir tutum gösterir. Resimlerinde abartılmış bir perspektif tekniğıyle betimlenmiş gibi kentsel mekanlar ve bunlar içinde yer alan kuklaya benzer hareketsiz insanlar çizmişlerdir.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 210

Gerçeküstücü resimdeki bilinçdışı mekanizmasının ürünü olan bu yapıtlar, mantık dışı, mantıki olmayan çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı göstermişlerdir.

5.3. Gerçeküstücü Resimde Düş kurma sanatı (Oneirizm)

Gerçeküstüçülerin, resimlerini, düşlerin etkisiyle veya düş etkisi izlenimini vererek yaptıkları çalışma tekniklerinden biride ‘oneirizm’dir. Gerçeküstüçülerin yaratım sahası için zengin bir kaynak olan ve yapıt üzerinde özgürleşme sürecini başlatan düşler sanatçıları yönlendirmiştir, kimi zaman da sanatçılar dışarı etkenlerle düşleri yönlendirmeye çalışmışlardır.

Gerçeküstüçülerin uyguladıkları bu zorlu yöntemler, beraberinde yeni tartışmaları getirmiştir: Kurgulanmış düşler, düş uyarıcı imgeler, resimde oneirizmin uygulanıp uygulanmayacağı biraz şüpheli ve eleştirel yaklaşımlara neden olmuştur. Bu eleştirilerin başını A. Breton çekmektedir. Gerçeküstüçülerin bu denli düşler etrafında dönen çalışmalar üretmelerinin gerçeküstücü sanatın gücünü ve düşüncesini erittiğini düşünmüş, gerçeküstüçülüğün bu denli düş merkezli çalışmaların gölgesinde kalmasından rahatsızlık duymuştur.

Rene Passeron, Sürrealist Sanat Ansiklopedisi’nde oneirizmi şöyle açıklar: *“...Düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin, uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duyuusal etkiler altında kalan tüm olguları, oneirizmin tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye hatta algısal bir imgeye loş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır.”*⁷³

Dali bu konuda itinayla oluşturduğu çalışmalarını sadece resim sanatı alanında üretmekle kalmamış, çeşitli nesnelere oluşturmada düş ve gerçeği daha rahat iç içe geçirdiği film çalışmalarıyla bu alanda yapılabilecek şeyleri sergilemiştir.

⁷³ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s. 266

Dali'nin ve Bunuel'in "Un Chien Andalou" adlı filmi örnek olarak gösterilebilmektedir.



Resim 26: Luis Bunuel ve Salvador Dali, Un Chien andalou Filminden bir fotoğraf, 1929

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 285]

Düş işlevinin önceden tasarlanmış biçimde ve psikolojik deyimıyla "üstün" bir etkinlik olarak sanatsal bir yaratış eyleminin içine sokulması, Desnos veya Crevel gibi pek az ünlü sanatçının gösterdiği kolaylığa rağmen karmaşık ve tehlikeli bir olay olarak görülmektedir. Bununla birlikte Freud, "açık ve mantıklı düşleri" özellikle bilinçli bir isteğin hayalleriyle doyurulan çocuk düşlerini, mantıklı fakat şaşırtıcı düşleri, bilinç söz konusu olduğunda da, belirgin içerikleri sadece kaotik bir nitelik taşıyan, yani "gizli düşüncelerin" ve "baskı altındaki isteklerin", uykuda sansür gücünün zayıflamasından yararlanarak açığa çıkardığı diğer düşleri birbirinden ayırmıştır.

Söz konusu işlevsel taşlama, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve simgeleme gibi olaylardan yararlanan düş çalışmasının ürünüdür. Böylece düşlere karşılık oluşturan kabulü olanaksız uyarı ve dürtüler bunlar yardımıyla başarıya ulaşması olanaksız eylemler, kişinin bilinçli düşüncesi dışında kalmakta, bunlara ancak psikanaliz yapan kimseler erişebilmektedir.⁷⁴

⁷⁴ A.g.e, s. 58



Resim 27: Luis Bunuel ve Salvador Dali, L'Age d'or Filminden fotoğraf, 1930

[Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 244]

'Rüya çalışması' ile sanatçının işini bu yönde ayırt etmek konusunda herhangi bir sorun yoktur. Düş dünyasını değerlendiren sanatçı 'tıpkı gerçeküstücüler gibi' kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışmaları bir bakıma oneirik çabalarını destekleyip sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatçı daha sonra, kendi buluşları, bahaneleri ya da sanatsal geleneklerle, yani sanat modasının ve geleneklerinin belirlediği bir estetikle bunu da bozmaktadır. Ad hoc malzemesiyle psikanaliz gereksinimlerini karşılayan gerçeküstücü resmin az sayıda örneklerine karşın, özellikle, imgenin açık olmaktan çok Chirico, Magritte, daha az kaotik olduğu Dali, gibi sanatçıların çalışmalarında psikanalizin bilimsel temellerine güvenmek için pek çok nedenler bulabiliriz.

Birçok sanatsal eylem düş çalışmasıyla resim çalışması arasında yer almakta ve resimsel ürün, düşsel olarak değer taşımama kuşkusundan kurtulmaktadır. Düş de aynen resim gibi gerçeğe sadıktır. Yalanların üst üste gelmesiyle son ürün, sanat çalışması niteliği kazanan bir eylem olmaktadır.

Bununla birlikte oneirik sanat aldatmaca bir iş değildir. Kendileri ister “ düş anlatıcıları” olsun, ister olmasınlar, gerçeküstücülerin beslediği imgeler çoğu kez, Freud’un “ düş uyarınlar” diye adlandırdıkları imgelerdir. İzleyiciyi hemen ya da daha sonra düş kurmaya yönelten yetenekleri, gerçeküstücülerin sarsıcı içeriklerini haklı çıkarmaktadır. Çünkü yaratılan düşsel atmosfer artık ne bilince ait bir lükstür, ne de bilincin ürünüdür, bu sanatçının psikolojik rahatlamasının eseridir.

“Sürrealist düş-sanatı, üç farklı kategori ya da tarza ayrılabilir. Kendisini, büyüleyen “ kışkırtıcı” biçim ya da özel bir imgenin dışında kalan her şeyi görmezden gelen sanatçı, daha önceden sözü edilen halüsinasyonların başlangıcını umar; çoğu kez de bir şans eseri olarak bunu yakalamaktadır. Düşte çakan bir şimşek gibidir bu, söniüp giderken yakalanması ve imge halinde saptanması gerekir. Max Ernst’ in kolâjları bunun tipik örnekleridir. Bu yapıtlarında uyanmakta olan düşün, sanat işinin asıl ustası olduğu görülür. Kolaj’ın yasaları da yoğunlaştırma ve beslemedir. Ancak makas ve zamk el altında olmalı, imgenin vur- kaç kategorisinde kalmasına izin verilmemelidir. Herkes gündüz düş görebilir. Sürrealist sanat imgeyi düşlendiği gibi korumaya, onu bir böcek gibi iğneleyerek olduğu yere mihlamaya çalışmaktadır. Geceleri çok düş gören ve uyandıklarında kafaları bu düşlere ait imgelerle dolu olan kişiler, belleklerine dayanarak çizebilir ve en son gördükleri düşü tual üzerinde yineleyebilirler. Ernsts, Tanguy, Dali, Magritte, Delvaux buna en iyi örnek sanatçıdırlar.”⁷⁵

5.4. Gerçeküstücülük ve İformel sanat

Yirminci Yüzyılın başından itibaren tartışılmaya başlanan zaman, uzam, madde, enerji kavramlarında meydana gelen değişimler genel anlamda birçok sanatçıyı etkilediği gibi özel olarak da informel resim anlayışının doğmasında etkili olmuştur. Sigmund Freud’un bilinçdışı keşfi ve Carl Gustav Jung’un kolektif bilinçdışı kuramları insanın iç dünyasına ait yeni bulguları içermektedir. İformel (formsuz, biçimsiz) sanat denilen eğilimler; dış dünyaya ve dış dünyanın öğelerinden çok, insanın iç dünyasına yönelik arayışlar ile psikolojideki bilinçaltı kavramıyla ilgili gelişmeler bu anlamda koşutluk taşımaktadır.

⁷⁵ A.g.e, s.58.

Özel olarak Gustav Carl Jung'un kolektif bilinçaltı ile ilgili yapmış olduğu araştırma çalışmalarında, yaban insan topluluklarının davranışlarından ve uzak doğu kültürlerinden ayrıca mitolojiden faydalandığı görülmüştür. Bütün bu çalışmalar informel sanatçıların çalışma yöntemlerine benzerlik göstermekle birlikte informel sanatçılara kaynaklık etmiştir.⁷⁶

İnformel sanat ruhsal doğaçlama olarak nitelendirilmektedir. Sanatçı bu teknikle çalışmalar üretirken bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girişmektedir. Genellikle resim sanatı alanında uygulama bulan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle denetim altında tutmaktan kaçınmaktadır. Fakat buradaki en önemli nokta bilinçdışına verilen önemdir. Bilinçdışına inebilmek için bilincin kısıtlayıcı, denetleyici kurallarından kurtulmak gerekmektedir.⁷⁷

İnformel sözcüğü ağırlıklı olarak resim sanatında kullanılmakta ve biçimi, şekli olmayan anlamına gelmektedir. İnformel sanat belirli bir resim anlayışını savunmakta ve bu anlayışta resim sanatını icra eden sanatçıları bir grup altında toplamaktadır. Bu isimlendirme ilk olarak Michael Tapies tarafından bu sanatçıları gruplandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu manada informel sözcüğünün yayılım alanı kaynaklara göre çeşitli farklılıklar göstermektedir. İnformel sanat genel olarak II. Dünya savaşından sonra sanat alanında etkili olan 'lirik abstraction'⁷⁸(lirik soyutlama), 'action painting'⁷⁹(eylem resmi), yeni Paris okulu, lekecilik (taschisme) gibi anlayışlarla ilgili olarak kullanılmaktadır. İnformel çalışmaların içinde barındırdığı yaratıcı açıklık izleyici içten içe sarmakta ve ruhsal bir özgürlüğe davet etmektedir. Böylece izleyici kendi içsel

⁷⁶ Frieda Fortham, (1996) Jung Psikolojisi, s.18

⁷⁷ Fortham, Frieda-Jung Psikolojisi, Çev: Aslan Yalçın- say yay. 1996

⁷⁸ (Lirik Abstraction: Lirik soyutlama anlamına gelmektedir. 1970 lerden bu yana gelişen bir sanat akımı, Soyut Ekspresyonizmin son halkası sayılabilir.) Metin Sözen, Tanyeli Uğur Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 148

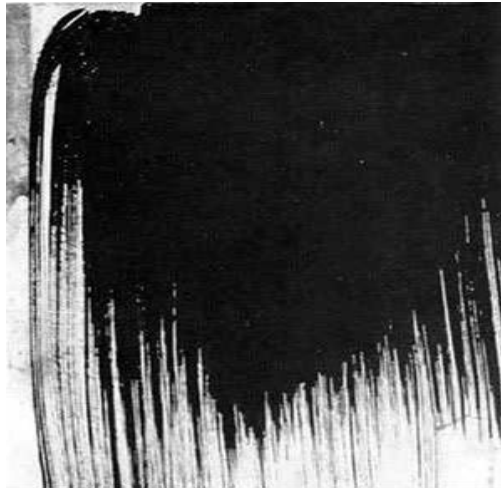
⁷⁹ (Action Painting: Amerikalı eleştirmen H. Rosenberg tarafından ortaya atılan sözcük, ünlü ressam J.Pollock'ın tutumunu tanımlamak için kullanmıştır. Bu tür resimler klasik çizim ve boyama yöntemleriyle değil, boyanın püskürtülmesi, damıtılması, serpilmesi vs. gibi eylemlerle oluşturulurlar.) A.g.e, s. 11

özgürlüğü ile informel eserdeki özgürlüğü bağdaştırmakta aynı paralel çizgide ve frekansta iletişim kurmaya davet etmektedir.⁸⁰

İnformel resim yapan sanatçıların ilgi alanlarını, bilgiye dayalı kültüre yabancı olan uzak doğu kültürü, ilkel halk kültürleri, çocukların ve akıl hastalarının resimleri oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda, bir anlamda insanın kendi varoluş gayesini yeniden, en baştan sorgulaması anlamına gelmektedir. “ *Artık korku yasalarının egemenliğinden kurtulmuş olan hayal gücü, görüş biçimi ile aynı anlama gelmeye başlamıştır. Gerçek ve mutlak olan eylem bu hayal gücünün anlamı ve tutkuların taşıyıcısı olmuştur.*”^[81]



Resim 28: Antoni Tapiés, 1973, 60 x 80 cm.



Resim 29: Hans Hartung, 1938, Karton Üzerine Yağlıboya, 14x18 cm

⁸⁰ Abdullah Cem Özal, (2006), İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze, Sanatta Yeterlilik Tezi, s. 15,17

⁸¹ Lynton norbet, (1991) Modern sanatın öyküsü, s. 243

5.5 Gerçeküstücü ressamaların uyguladıkları teknik ve yöntemler

Fotomontaj, Frotaj, Kolaj, Kum resimleri, Dekalkomani, Raklaj

Gerçeküstücülerin çalışmalarında kullanıp geliştirdikleri bazı yöntem ve teknikler onların en belirgin özelliklerini oluşturmuştur. Bunlar: Dadaizm'in etkisiyle oluşan ready – made ürünleri, Sigmund Freud'un bilimsel çalışmalarına dayanan bilinçdışı, halüsinasyonlar ve hipnoz kullanımı, ayrıca 'oneirik'⁸² düşsel fantezi çağrışımları gibi yöntemlerdir.

Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçiş ve kullanışlarındaki farklılık onların 'gerçeği' tanımlarındaki gibi geleneksel kuralların dışında kalmıştır. Sanat nesnesi olarak seçilen nesne, sanatçının "tinsel yaratımıyla" oluşmaktadır. Dadaistlerle başlayan, sıradan önemsiz nesnelere sanat objesi olarak yeni anlamlar yüklenmesi, gerçeküstücülerin de kullandığı yöntemlerdendir. Yeni anlam arayışları nesnenin normal hayattaki kullanım ve anlamlarına farklı bir yaklaşım getirmiştir. Seçilen sanat nesnesine yaklaşımları bilindik anlamdaki mantık otoritesini sarsmaya yönelik olmuştur.

Gerçeküstücülük, Dadaistlerin yıkıcı saldırgan tavırları yerine, bilinçdışının sonsuz olanaklarından yararlanarak 'gerçeği' orada aramıştır. Düş, bilinçaltı çağrışımları, Halüsinasyon gibi bu doğrultudaki her şey imge oluşumuna yardımcı olmaktadır. Gerçeküstücüler bilinçdışındaki zenginlikleri ortaya çıkarabilmek için hipnoz yöntemini de denemişlerdir. Alkol, uyuşturucu gibi maddelerle bilinçdışını uyarıcı çalışmalar yapmışlar. Freud'un geliştirmiş olduğu bilinçdışı, psikanaliz yöntemine dayalı çalışmalar ilgi kaynağı olmuştur. Freud'un psikanaliz yöntemine göre; insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçdışında gizlidir. Bu gizli bölüme ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilmektedir.

⁸² (Oneirizm: Uyanırken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duyuşsal etkiler altında kalan olguların tamamı. Otomatizm gibi oneirizm de sürrealizmin bir eğilimidir. Aragon'a göre sürrealistler, bilinçli/istemli olarak kendilerini bir 'düş dalgası'na kaptırmıştır. Sürrealistler düşleri sanatlarının odağına yerleştirmiştir. Salvador Dali yatağıının karşısındaki tuvallere düşlerini betimlemiştir.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 239

Gerçeküstücülerin oldukça ilgisini çeken bu bilimsel görüşler gerçeküstücü resmin yapılanmasında önemli bir etken olmuştur. Freud'un rüya oluşumları, rüyaları etkileyen ve onları yönlendiren dış etkiler fikri, gerçeküstücülerin ilgisiyle karşılanmıştır. Rüya yorumlarının ve bu yorumlar sayesinde kişinin bilinçdışına ulaşılabilir olması gerçeküstücülerin çalışmalarının bilimsel dayanak bulması açısından ayrı bir heyecan kaynağı olmuştur.⁸³

Gerçeküstücü yapıtlarda, tam bir rüyanın içindeymiş etkisi, biraz masalsı, biraz çocuksu yapılmış çalışmalar görülmektedir. Bu tamamen kendi yaratıcılıklarıyla ilgilidir. Düşte gördüğü imgeleri bilinç düzeyinde toparlayarak çalışmayı deneyen Dali, uykuya dalmadan önce ve uyandıktan sonra bu anları yakalamak için hazırlıklı olmuştur.

Breton düş ve gerçek ikilemini şöyle açıklamaktadır; “...Görünüş de birbirinin zıddı olan iki durum, yani düş ile gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanmıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekte – gerçeküstü – bir durumda çözümlenecektir. Hiç bir zaman ulaşamayacağım o noktaya doğru ilerliyorum...”⁸⁴

Freud ve Freudizm hem teoride hem de uygulamada bir rüya psikolojisi sayılmaktadır. Freudist bir sistem üzerine kurulan gerçeküstücülük de rüyayı düşünce ve sanat eksenine koymuştur. Rüya gerçeküstücü sistem içinde yer alan temel kategorilerden biri sayılmıştır. Bu açıdan, Freud'un araştırmalarının ışığında gerçeküstücülüğün temelini sağlamlaştırmaya çalışan Andre Breton rüyayı yalnızca uyku halinin bir olayı değil, tersine, uyku ve uyanıklık hali fark etmeksizin, yaşamın yaşam olarak temel bir olayı görmüştür. Bunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“... Haklı olarak Freud rüyaya yönelir. İnsanın doğumundan ölümüne kadar rüyada geçirdiği zaman, uyanık olarak yaşadığı zamandan daha az değildir. Tüm görünüşleriyle rüya, sürekli organize edilmiştir. Yalnız bellek onu böler... Rüyada beni özellikle ilgilendiren şey, uyanıklığın temelinde de

⁸³ Havva Küçükler Daldaban, (2006) Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, Yüksek lisans Tezi, s. 29

⁸⁴ Rene Passeron, Sürrealizm sanat ansiklopedisi. Çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi kitabevi,1982,s.35.

rüyanın bulunmasıdır. Buradan şu çıkar: Acaba, rüya, yaşamın temel sorunlarının çözümünde kullanılabilir mi?...⁸⁵

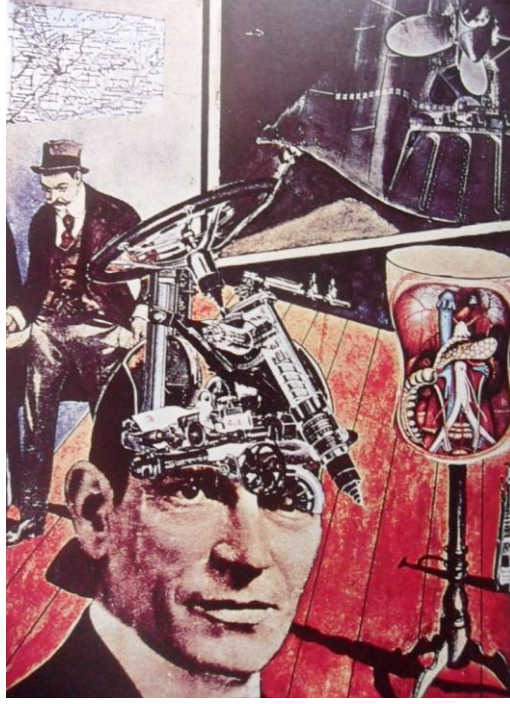
Rüyanın yaşamın temelini oluşturduğu görüşünde hemen hemen bütün gerçeküstücüler birleşmiştir. Rüya, insanı reel dünyanın, gerçekliğin bağımsızlığından kurtarmakta, özgürlük sağlamaktadır. Bu, gerçeküstücülerce insan ruhunda meydana gelen bir 'metamorfoz'⁸⁶ olarak görülmüştür. Eski düşünce düzeninin yerini, şimdi rüya, halüsinasyon ve yeni Freud'cu bilinçdışı ülkesi almıştır. Fakat yine de bu katmanlar içerisinde dominant olarak rüya görülmüştür. Rüya, zihnin mantıksal yapısına tamamen kapalıdır ve karanlık bilinçdışı imgelerin hazine alanına geçiş yolunu sağlamaktadır.

Fotomontaj: Yirminci yüzyılda fotoğraf gittikçe önem kazanmış ve fotoğraf teknikleri sanattaki yerini almaya başlamıştır. Dada hareketinin sanatçıları, yirminci yüzyılın akılcı mantığını protesto etme amacıyla kolaj ve fotomontaj çalışmaları yapmış, kompozisyonlarında asimetrik formları, üst üste resim ve dinamik diyagonalleri kullanmışlardır.

Fakat Dada'nın en önemli tekniği fotomontaj olmuştur ve bu teknik Raoul Hausmann tarafından uygulanmış önemli bir etki bırakmıştır. Negatif fotoğraf birleştirmeleri ve üst üste pozlandırmalar, foto grafik yöntemin yaratıcı bir şekilde uygulanması, on dokuzuncu yüzyılda çok sevilen ve ilgi gören bir olanak olarak görülmüştür. Raoul Hausmann'un 1920'de Berlin'de organize ettiği ilk uluslararası dada fuarında kendine ait iki fotomontaj çalışmasını sergilemiştir.

⁸⁵ İsmail Tunalı, (2008)Felsefenin ışığında Modern Resim, s. 205

⁸⁶ (Metamorfoz: Bir varlığın görünüşünün, karakterinin, koşullarının, fonksiyonunun başka bir varlığa dönüşmesi: Tıpkı bir tırtılın bir kelebeğe dönüştüğü gibi.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 239



Resim 30: Roul Hausmann, *Tatlin Evde*, 1920, Fotomontaj, 40.9xx27.7 cm, Moderna Museet, Stockholm

[Matthew Gale, (2004) *Dada and Surrealism*, s. 143]

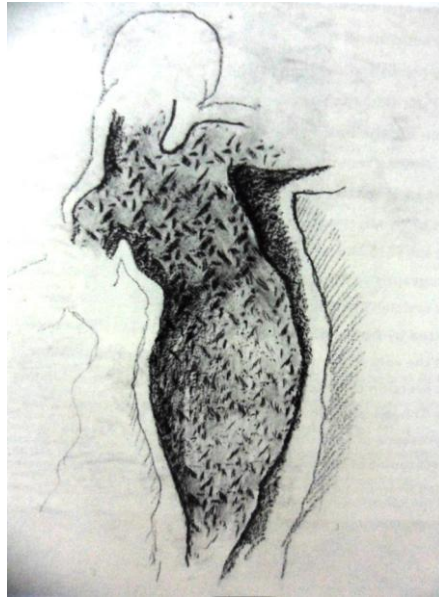
Rus heykeltıraşı Vladamir E.Tatlin “Makine Sanatçısı” olarak fuarın merkezinde yer almış ve onun III. uluslararası fuar için Moskova’da tasarlamış olduğu heyecan uyandıran bu ‘konstrüktif’⁸⁷ yapıtı, maket olarak biçimlenmiş ve fuar da yer almıştır.

Berlin Dadaistlerinin hayranı ve Bauhaus’un öğrencisi olan Paul Citroen 1923’te yapıştırılmış fotoğrafları kartpostallar ve foto gravürlerle var olan kentin fotomontajını yapmıştır. Exspressif bir montajla çeşitli ev cepheleri, çelik yapılar, pasajlar ve caddelerin ilişkilerinin perspektifin tüm olanaklarıyla büyük kente olan saygısını kombine ederken, insanı ürküten, boğuntu veren yönünü de ortaya koymuştur. Bu durum zamanla depresyon yaratan bir gerçeklik halinde dönüşmüştür.

⁸⁷ (Konstrüksiyon: Bir yapıda taşıyıcı nitelikte olan ya da olmayan bütün imalatlar. Bir inşa etme eylemi sonucunda ortaya çıkan ve bir araya gelerek yapıyı oluşturan öğeler bütünü.) A.g.e, s. 135

Diyebiliriz ki Fotomontaj çok farklı konular içeren amaçlara hizmet etmiştir ve gerçeküstücülerin farklı şeyleri karşı karşıya getirmesinden, sert toplumsal eleştiriye kadar çeşitli örnekler vermiştir. Onların bu kompozisyon araçları resim sanatının içinde kendini göstermeye başlamıştır. Gerçeküstücüler, farklı türdeki resim parçalarını yapıtlarının kompozisyonu içerisinde bir araya getirip direkt yapıştırılan fotoğraf parçaları ve illüstrasyon kesitleriyle çalışmışlar, fantezinin iç dünyasını yeni bir edebi form ve tasvirleriyle göstermeyi kendilerine hedef edinmişlerdir.

Frotaj: Sözcük anlamı ovalamak, sürtmek olan Frotaj, teknik olarak 1925'te Max Ernst tarafından keşfedilmiştir. Çocuklar arasında oynanan ve tıpkı kolaj gibi yaratıcı süreç içerisinde belirsizliğe ve rastlantısallığa yer açan bu teknikte kağıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilmekte ve kalem fırça ya da daha başka uygun bir gereç kağıdın üzerinde sürtünmeyle gezdirilerek alttaki obje üzerindeki düzensizliklerin ve pürüzlerin kağıt üzerine çıkması sağlanmaktadır. Yöntemin basitliği ve Ernst'in bundan çıkarabileceği görsel şiir, insanın yaratıcılığı üzerinde hiçbir yöntemin egemen olamayacağını ve sanatçıdaki yeteneklerin, sanatsal otomatizm etkisiyle azalmayacağını göstermektedir.



Resim 31: Max Ernst, *Figür*, 1927, Frotaj, 27x21cm, Kettle's Yard, Cambridge

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 282]

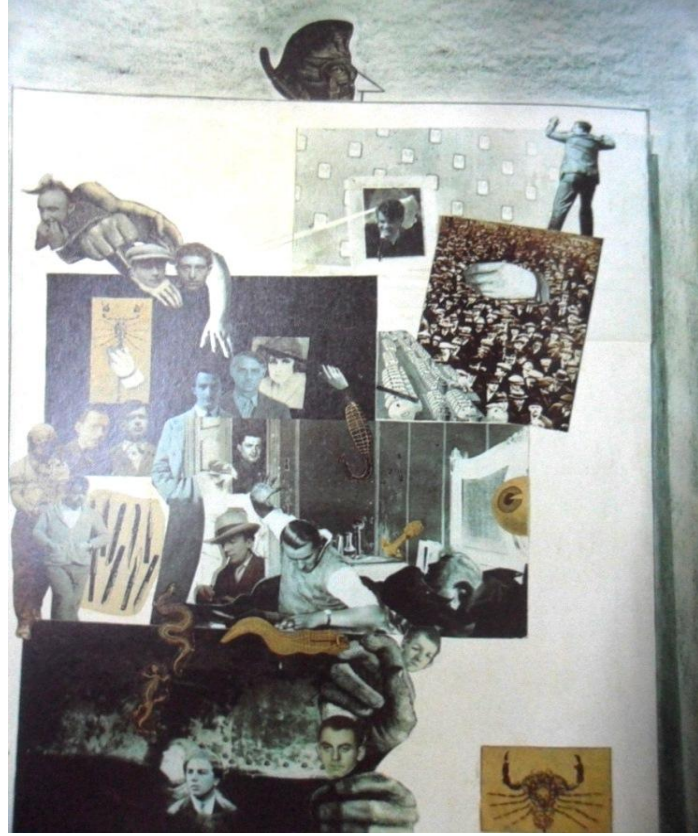
Max Ernst, frotajı buluşundan söz ederken(1925) herhangi bir halüsinasyon uyarıcı almaksızın sadece incelediği şeyle ilgili olan ve istemli olarak uyanık düş görme tekniğinden yararlandığını söylemektedir. Frotaj tekniği, ressamın düşü yeteneklerini güçlendirip harekete geçiren yarı otomatik yaratı sürecidir.



Resim 32: Max Ernst, Terketme Alışkanlığı, 1925, Kağıt üzerine Frotaj, 42x26 cm, Private Collection

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 240]

Kolaj: Brague ve Picasso'nun kâğıt kolejleri temelde plastik resimsel ya da heykelsi eklerin resme katılmasıyla oluşturulmuştur. Daha ileride Max Ernst bu tekniği sık sık kullanacaktır. Kolajlar dergilerden kesilmiş parçaların gerçeküstücü yönde bir imge oluşturmak üzere düzenlenerek yapıştırılmaları yoluyla elde edilmektedir. Max Ernst'e göre kolaj, görselliğin egemenlik alanından çok daha ötelere ulaşıyordur ve bu, gerçeküstücü düşüncenin temel örneklerinden biridir.



Resim 33: Max Ernst, *Surrealist Grup üyelerinin tanıtımı*, 1931, Fotoğraf Üzerine Kalem, Kolaj ve Frotaj 50x33 cm, Museum Modern art, New York
[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 266]

Gerçeküstücü resmin gelişmesinin üzerinde, özellikle Magritte ve Dali'nin yapıtları etkisi büyük olmuştur. Günümüzde de müzikal, bilimsel, sinematografik gibi diğer başka alanlarda da kolajların yapılmasına yol açmıştır. Bona, Bualile, Eluard, Ernst, Hayter, Herold, Leo Malet ve hemen hemen öbür gerçeküstücülerin tümü kolaj çalışmaları yapmışlardır.



Resim 34: Hannah Höch, *Pasta Bıçağı İle kesim*, 1919, Kolaj, 114x89 cm, Staatliche Museen, Berlin

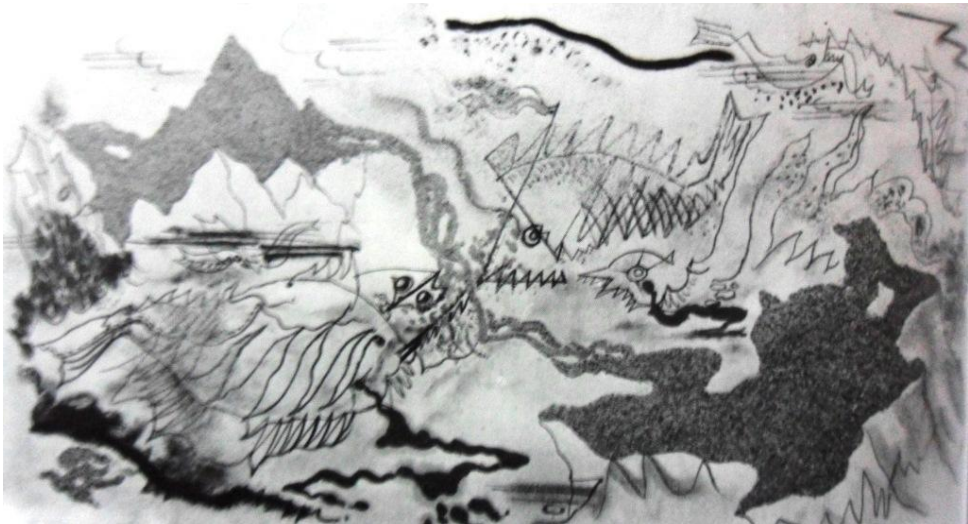
[Matthew Gale, (2004) *Dada and Surrealism*, s. 266]

Kum Resimleri: Andre Masson, önce tuvalin üzerine bir zank tabakası yayarak üzerini kumla örtmüş sonra tuvali salladığında üzerindeki kum, zank sız yerlerden kayarak dökülmektedir. Ortaya çıkan şekiller rastlantısal ancak yorumlanabilir niteliktedir. Masson aynı tekniği aynı tuval üzerinde birçok kez uygulamaktadır. Bu teknikle gerçeküstücü etkinin rastlantısallığı ortaya koyulmaktadır.



Resim 35: Andre Masson, *Figür*, 1926, Tuval üzerine Kum ve yağlı boya, 46x26 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 256]



Resim 36: Andre Masson, *Şişede Balıklar*, 1927, Tuval Üzerine Kum ve boya kalemi, New York, Museum of Modern Art

[Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 66]

Dekalkomani:1935’lerde Oscar Dominguez kullanmış olduğu monotip tekniğine dekalkomani adını vermiştir. Bu teknikte boya döz bir yüzeye uygulanmakta ve bunun üzerine ikinci bir tabaka yayılmakta sonrasında ise az ya da çok bastırıldıktan hemen sonra kaldırılmaktadır. Böylece meydana gelen ürün yeni bir yorumun başlangıç noktası olabileceği gibi olduğu gibide bırakılabilmektedir. Bu yöntemle birçok ilginç keşiflerin yapılmasına yol aılmıştır. Bu tekniği Dominguez kâğıt üzerine uygulamış, Max Ernst, Marcel Jean ve Masson tuale, Bucaille ise cam levhalar üzerinde uygulamışlardır. ⁸⁸ (1947)



Resim 37: Marx Ernsts, *Yağmur sonrası Avrupa adlı çalışmadan kesit*, 1940-2, 55x148 cm, Tuval Üzerine yağlıboya (Decalcomania)

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 394]

⁸⁸ Hajo Düchting Werkstatt Kunst, (2001) Geschichte Materialien Techniken, s. 111.



Resim 38: Marx Ernst, *Barbarlar*, 1937, Tahta Üzerine yağlıboya, 24x34, cm

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 394]

5.6. Otomatizm ve bilinçdışı zihnin imgeleri

Otomatizm, yaratmada gerçeküstücü bir yöntemdir. Bilinçaltı betimlemeyi serbest bırakma, temel ve derinliklerdeki duyguları, serbest çağrışım ve açma yöntemiyle dışa vurma tekniğidir. Otomatizm her zaman gerçeküstücü akımın temalarının merkezinde olmuştur.⁸⁹ Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmadan, bilinçle denetlenmeyen, bilinçsizce 'otomatik' biçimde yapılan sanatsal çalışma anlamına gelen bu teknik 1910'lu yıllarda dadacı sanatçıların yaratmış olduğu davranış biçimidir sonraki yıllarda, 1920 ile 1930 arasında gerçeküstüculerce kullanılmaya başlanmıştır.

Dadaizm'in kural tanımaz akıl karşıtı düşüncelerini yansıttıkları sanatsal çalışmalarında kullandıkları bu doğaçlamalar, anlamsız sözcüklerle yazılmış şiirler, gerçeküstücülerin ilgisini çekmiştir. 'Otomatizm' denilen yarı-bilinçli kendiliğinden gelişen çizimleri kullanıcılarına Andre Masson, Tanguy ve Dali örnek verilebilir.

⁸⁹ Nimet keser, (2009) Sanat sözlüğü, s. 181

Çalışmalar hakkında A. Breton'un görüşleri şöyledir; “*Ressamın eli gerçekten onunla (A.Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar.*”⁹⁰



Resim 39: Andre Masson, *Öfkeli Günler*, 1925, Kağıt Üzerine Mürekkep kalem, 42x31cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 244]

Breton, şöyle devam etmektedir; “...Sürrealizmin temel keşfi herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşımaktadır...”

91

⁹⁰ Rene Passeron (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.39

⁹¹ A.g.e, s.40

Andre Masson, otomatik Sürrealist çizimin mucidi olarak kabul edilmiştir. Sanatçının 1923-24 te yapmış olduğu çizimlerin bir kuşa ya da bir memeliye ait dış çizgiler olarak yorumlanması mümkün görünmüştür. Ancak bunları sakın bir plajda kıyıya vurup-çekilen dalgaların hareketini andıran “gezginci çizgiler” gibi oluşturma alışkanlığını kazandığında, Masson kendi halinde bir kübisttir. Sanatçının otomatizm tekniğiyle oluşturduğu çalışmalarında hoşnutluk uyandıran bir akıcılık gözlenmekte, uğraşısında her ayrı çizginin gizemli hızı fark edilmektedir. Doğal olarak, bu teknikle yapılan resimler onlara baktığımızda, sanki ressamın elini görüyormuşuz gibi, zihnimizde yeniden çizilmekte olduklarına dair bir izlenim bırakmaktadırlar. Bu çizgiler gerçeküstücü anlamıyla bile bize herhangi bir özel izlenim vermek amacı taşımaktadır. Bunlar insanı olasılıklar ülkesine götüren bir gücün yansımalarıdır.

Gerçeklik arayışlarındaki uyguladıkları yöntemlerden biri olan otomatizm de, imge oluşturma çabası da günlük hayatın gerçekliklerinden uzaktır. *"hiçbir estetik ön yargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma"*⁹² olarak tanımlanan Otomatizm ile yapılan çalışmalarda nesne kullanımına veya imge oluşturma çabalarına bakmaksızın yarı-bilinçli kendiliğinden gelişen çizimler görülmektedir. Bu anlamda akıl hastalarının ‘patolojik’⁹³ durumlarıyla ilgilenip, öykünen sanatçılar da olmuştur. Belirgin bir nesne kullanımının görülmediği bu çalışmalarda, duygu ve düşüncelerin kontrolsüzce aksettirilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Tesadüflerin de zaman zaman yer aldığı görülmektedir.

⁹² Metin Sözen, Uğur Tanyeli, (2007) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, s. 180

⁹³ (Patolojik: yapısal veya görevsel beden bozukluklarıyla ilişkili; tıbbın patoloji dalını ilgilendiren.) Ruşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 252



Resim 40: Andre Masson, Martingiller, 1941, Kağıt Üzerine Pastel ve Guvaj boya, 50x65 cm, Collection Privve

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encycloopedia off Art Surrealism s: 69]

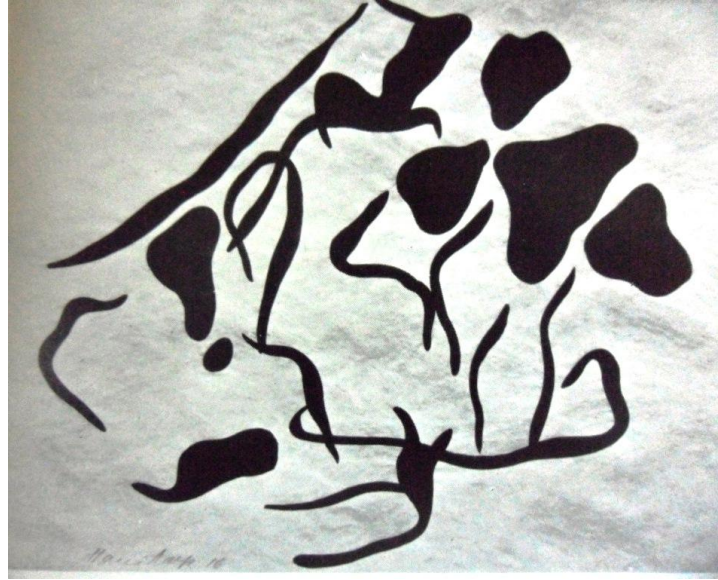
Gerçeküstücülerin nesneye yönelimleri nesneyi görüş ve algılayış konumuna bağlıdır. Gerçeküstücülüğün ideolojisini incelerken; geleneksel yapıya aykırı, düzeni değiştirmeye yönelik, alternatif yaklaşımlar sunabilen bir ideoloji anlayışına dayanmaktadır. Bu anlayıştaki yaklaşımları onların somut nesnelere kendini ifade etme de farklılığa neden olmaktadır.

Gerçeküstücülerin gerçeklik kavramlarını yakalamak için başvurdukları yöntemler başta da belirtildiği gibi; otomatizm, düş kullanımları, halüsinasyonlar şeklinde sıralanmaktadır. Bu yöntemlerin hepsinde ortak özellik olarak görülebilecek olan; bireyin ön plâna çıkarılması ve duygu ötesindeki arayışları, bireyin kendini yeniden keşfetme isteğinden kaynaklanmaktadır. Otomatizmi, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabası olarak anlamak gerekir. Çünkü otomatizm için yoğun bir konsantrasyon süreci gereklidir. Bu da tekniğin kullanımını oldukça zorlaştırır. İnsanın tinsel yaşantısında dengeleri kurmayı amaçlayan bu kendiliğindenlik (spontanite), ussal açıklamalar gerektirmeyen ve

özgürce kullanılan yögrumsal araçlarla uygulanmıştır. "Burada özgürlük, ölçülebilen bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir amacıdır."⁹⁴

Otomatizmi de içerisine alan, onu bir yöntem olarak kullanan gerçeküstücülerin informel eğilimlere kaynaklık etmeleri de doğal bir sonuçtur. Gerçeküstücülük, benimsediği düşünsel bakış açısıyla gerçekte olmayacak bağıntıları oluştururken, bir araya gelmeyecek görüntüleri irreal mekânsallıkta bir araya getirdiklerinden dolayı akılla ya da mantıkla ilişkilerini kesmeye çalışan informel eğilimli sanatçılar için olumlu bir referans sunmuştur.

Gerçeküstücülerin "Objektif Şans" dedikleri kavram, sanatçının düşüncelerini etkileyen, içinde tesadüf payı bulunan, sanatçı açısından uyarıcı ve işaret niteliği taşıyan bir olaydır. Otomatizm esnasında şans faktörüyle karşılaşılacağı gibi, sanatçıda bir çağrışım sonucu ortaya çıkan imgeler de görülebilmektedir. A.Masson, J.Pollock, M.Ernst'in buldukları şans faktörlü yöntemler bunlardan bir kaçıdır.

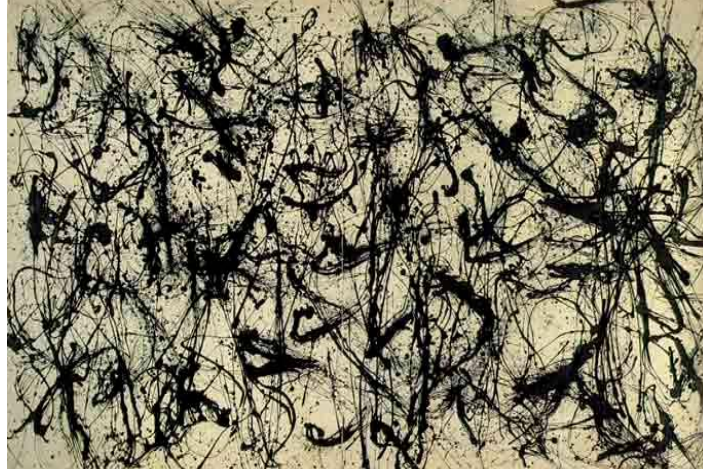


Resim 41: Jean Hans Arp, *Otomatik çizim*, 1925, Kağıt üzerine mürekkep 25 x 35 cm, Paris, Galerie François Petit

[Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art s. 66]

⁹⁴ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.52

J.Pollock'un, tuval üzerine delik teneke kutudan damlattığı boyalarla oluşturduğu tesadüfî lekelerle yapılan çalışmalar gerçeküstücüler tarafından denenen, deneysel çalışma ve oyun faktörünün bir sonucu olarak sayılmaktadır.



Resim 42: Jackson Pollock, *Numara 32*, 1950, Tuval Üzerine akıtma boya, 269x475.5 cm, Museum of Fine Arts, Dallas

[Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s. 48]

İmgelem oluşumuyla ilgili filozofların ortaya attıkları görüş ve düşüncelerin çeşitliliği, nesnelere seçimi, algılanması ve buna bağlı olarak imge oluşumuna daha detaylı bakıldığında çeşitli teoriler sunulmaktadır. Bu bağlamda Spinoza, imgelemi insanın doğasına bağlı gelişen ve sonuçlanan bir oluşum olarak açıklamakta ve İmgelemi doğal bir süreç olarak aldığından ve bu konuya yönelik bilgi mevcut olmadığından, imgelemin birtakım yanılgılara ve yanlışlıklara neden olmasını doğal karşılamaktadır. Kant'ın imgelem hakkındaki görüşleri şöyledir : “...İmgelem bir nesneyi bulunmadığı zaman bile, sezgide canlandırabilme gücüdür...”⁹⁵ Gerçeküstücülerin zengin sanatsal çalışma yöntemleri arasında Otomatizm ile bu İmgelem görüşünün yaklaştığı görülmektedir.

Gerçeküstücülerin kurucularından A. Breton, gerçeküstücü görüş açısından İmgelemi ise yorumlayışı şöyledir; “...Sürrealist imgenin çarpınışlı doğasına dikkatleri çekti. Bu özellikle bir yer sarsıntısını anımsatır. Fakat Sürrealist imge olayı şimşek gibidir, tıpkı onun gibi kısa sürüp büyümlü gücünü zamanla yitirebileceği düşünülebilir. Ne var ki, acaba bu sorun

⁹⁵ Nejat Bozkurt, (1995) Sanat ve Estetik Kuramları, s. 286

mudur? İmge seyredilemek için yaratılmamıştır ki. Bunun yaşamda tekrar tekrar keşif olunması gerekir. Eğer bu imgelerden çok fazlasına sahip olursak, onları silkeleyip atıveririz...”⁹⁶

Gerçeküstü imgenin oluşumunda bu denli anlık kıstaslar göz önüne alınırken, bu anların oluş ortamlarına rüyalar ve düşler örnek verilebilir. Düşlerin başlama – bitiş ve bu süreçteki anıları belleğe yükleyerek yeni imgeler oluşturmak, Max Ernst ve Dali gibi birçok sanatçının ritüelleştirerek kullandıkları bir yaratma yöntemidir. İmgelere anlam verme, anlamlandırma süreci imgelem oluşturma esnasında gerçekleşmektedir.

Gerçeküstücülerin, değişik yorumlara neden olan imgelemlerinin bir diğer kaynak noktası da düşlerdir. Yarı bilinçli veya düşlerde yakalanan imgeleri çalışmalarında da kullanan sanatçının uyguladığı yöntemlere, ‘sürrealizm (gerçeküstücülük) ve bilinçdışı kavramı’ bölümünde yer verilmiştir. Sanat, nesnenin imgelem olma aşaması, seçilen nesnenin günlük hayatta duyularla simgeleştirdiğimiz anlam ve içerikten koparılarak özgürleştirilmesi ile sağlanır. Düşler, bu zeminin sağlanması için uygun ortamlardır.

“...Sanat nesnesinin seçimi ve sanatçının isteği doğrultusunda anlamlandırma süreci beraberinde, doğal nesne ile sanat nesnesi arasında duyumsama ve algılama farklılığının doğmasına neden olmaktadır. Doğal nesnelerin oluş ve varlık nedeni düz algılandığından dolayı sanat nesnesi ile tam bir farklılık içerisindedir. Sanat nesnesinin seçimi, algılama çeşitliliği ve varoluşu tamamen sanatçıya bağlıdır. Bu farklı gerçeklik anlayışı bir bilinç-altı araştırmasına dönüşmektedir. Rüyalarda görülen imgeler bazen rüyaların kendisi bu gerçekliğin yakalanıp gün ışığına çıkartıldığı yerlerdir. Gerçeküstücülüğe farklı bir boyut kazandıran ve daha sonra aşkınlığının sınır tanımaması yüzünden gruptan atılan Dali'nin çalışmalarında bilinçaltının farklı kullanımları görünmektedir. S. Freud'un bilinçaltı ile yaptığı bilimsel araştırmalarını şöyle yorumlar: “Eski Yunan ile günümüz arasındaki fark, o zamanlar neoplatonik⁹⁷ olan insan gövdesinin bugün yalnızca psikanalizin açabileceği çok sayıda gizli çekmece ile dolu olduğunu keşfettiği için S.Freud'dur...”⁹⁸

⁹⁶ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s.54

⁹⁷ (Neoplatonik: Yeni platonculuk.) Ruşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 216

⁹⁸ Havva Küçükler Daldaban, (2006) Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, s.36

Dali'nin çalışmalarında basit rüya anlatımları görülmemektedir. İmge oluşturmak için rüya öncesi ve sonrası dönemlerini kullanmaktadır. Ayrıca rüyalarını kendi imgelem oluşturma diliyle yorumladığı görülür. "Eleştirel Paranoya" dediği bu yöntem gerçeküstücülerini eleştiren bir yöntem olarak belirginlik kazanır. Fantezi ve düş konularının kullanımında imgelemin sınırlanıp kalıplaştırılmasına yönelik bir karşı çıkıştır. Dali'nin konudaki açıklaması şu şekildedir:

*"...Resim alanındaki bütün hedefim, saltık us dışılığın imgelemi, mantıksal algılamının ya da ussal düşüncenin sınırları dışında kalan, dolayısıyla mantıkla, usla açıklanamayacak imgeleri inanılmaz bir kesinlikle, tüm ayrıntılarıyla somutlaştırmaktır. Eleştirici paranoya, açıklaması olmayan imgesel olguların ve kendiliğinden ortaya çıkan us dışı düşüncelerin eleştirel bir biçimde ele alınması, irdelenmesi gerekir..."*⁹⁹

Gerçeküstücüler dönüştürülmüş objeleriyle gerçeklik anlayışlarını daha somut bir şekilde ortaya koyarlar. Sanat nesnesini anlamlandırma sürecinde nesnenin okunuşunda; ön bilgilerle alışkanlıklarla ya da günlük hayat da kullanılan simge gerçekliğiyle yaklaşmak sanat nesnesini kendi gerçekliğinden uzaklaşmasına neden olacaktır.

Nesneyi anlamlandırma konusunda P. Klee'nin düşünceleri şöyledir; *"...Sanatın amacı görünebilir olanı tekrarlamak değil, görünür kılmaktır. Ama bu görünür kılınacak şey ise duyuyla kavranan nesnelere değil, onların anlamıdır. Nesnenin soyut düşünsel varlığıdır..."*¹⁰⁰

Sanat nesnesinin anlam arayışını kendi içindeki anlam değişikliğini destekleyen transandantal (transandantal)¹⁰¹ görüş on sekizinci yüzyıl ile birlikte birçok sanat akımında görülmektedir. On sekizinci yüzyılın sonlarında belirginleşen sembolizm ile birlikte nesnelere yüklenen anlamlar sorgulanmaya başlanmıştır. Nesnelerdeki anlam yoğunluğunun kaynağı insanın özünde araştırılmıştır.

⁹⁹ Gilles Neret, (1997) Öncü Ressamlar Salvador Dali, s.66

¹⁰⁰ Adem Genç, (1983) Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem o Araştırması, Doktora Tezi, s. 43.

¹⁰¹ (Transandantal: insan bilgisinin niteliğini ve ilkelerini önsel olarak saptamak amacıyla deney alanının ötesine gitmeye çalışan anlayış.) Türkçe sözlük, (1983) Genişletilmiş 7 baskı, Türk dil kurumu yayınları - 501/1-Ankara Üniversitesi, s. 1203

6. Eserleri bilinçdışı kuram ile ilişkili olan ressamalar

6.1 Giorgio de Chirico, (Volo, Taselya 1888)

Giorgio de Chirico (1888–1978) yirminci yüzyılın en önemli İtalyan ressamlarından biri olarak kabul edilen, başta gerçeküstücüler olmak üzere birçok sanatçının üzerinde etkili olmuş öncü bir sanatçıdır. Tüm sanat tarihi boyunca temellenmiş, geleneksel resim anlayışına farklı bir yaklaşım getirerek, onu bambaşka bir boyuta taşımış, sürrealizmin kuramsal alt yapısının şekillenmesinde derinden etkili olmuştur.

*“Giorgio de Chirico’nun kendine özgü sembolik üslubu, yirminci yüzyıl sanatı ve özellikle Gerçeküstücü akım üzerinde çok güçlü bir etki yapmıştır. Onun, klasik heykeller, İtalya meydanları, tekinsiz gölgeler, geometrik objeler ve vitrin mankenlerinden oluşan alışıl gelmişin dışındaki rüya mekânları birçok bilmece ile doludur. Bu bilmecelerin çıkış noktası ise sanatçının sanatsal gelişimine de yön veren toplumsal ve çevresel etmenlerdir.”*¹⁰²

Geniş imgelem dünyasının uzantısı olan eserleri sanatçının yaşam sürecinin bir aynasıdır ve özellikle çocukluk dönemi anıları bu eserlerin oluşumunda büyük rol oynamıştır. Sanatçı kendi imgelem dünyasının kapılarını iyice zorlamaya başlamış ve sanatın gerçekliğini kendi benliğinin engin doğasında aramaya yönelmiştir.

Münih’te aldığı eğitimin özellikle de Arnold Böcklin’e olan hayranlığının onun kültürel, görsel ve düşünsel gelişimine önemli katkılarda bulunduğu da tartışmasız bir gerçektir. Almanların karamsar dünya görüşü birebir olarak Chirico’nun eserlerinde göze çarpmaktadır. Ayrıca Almanya’daki öğrenim

¹⁰² Wieland Schmied, (2002) Giorgio de Chirico, s. 11

yıllarında düşüncelerinden oldukça etkilendiği Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürler sanatçının resimlerindeki temel düşünce ve temaların oluşumunda yokluk ve boşluk kavramlarında yoğunlaşan tinsel dünyasının yapılanmasında önemli rol oynamışlardır. Bu tavır aslında kendi arayışlarının temelini oluşturan bir düşüncedir.



Resim 43: Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, Tuval Üzerine yağlıboya, 55x60 cm, Emmanuel Hoffman Foundation, Kunstmuseum, Basel

[Rene Passeron (1982) Sürrealist Sanat Ansiklopedisi, s. 140]

Yukarıdaki “Bir sokağın gizemi ve melankolisi” adlı çalışma da resmin konusu; her hangi bir sokağın, her hangi bir zaman aralığında mekân ve kişilerce bürünmüş olduğu ruhsal atmosferdir. Kompozisyon olarak uzak ve yakın plan bir arada verilmiş olup, yapılarla birlikte figürlerden birinin gölgesinin kadrajın dışında kalması ve gözün dışında da devam etmesi açık bir kompozisyon olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

Perspektif olarak ise tek noktalı kaçış çizgisi kullanılmıştır. Resimde sol taraftaki kemerli binanın perspektif olarak ufuk çizgisindeki göz noktası resmin yukarısında oluşurken, sağ tarafındaki kemerli binanın perspektif göz noktası aşağılarda bir yerde buluşmaktadır. Bu binanın önündeki vagon görünümünde algılanan geometrik prizmatik formun yüzeylerinde gittikçe küçülen bir eğilim yoktur. Fakat yöneldiği noktalar da gittikçe küçülmeyen paralel perspektif

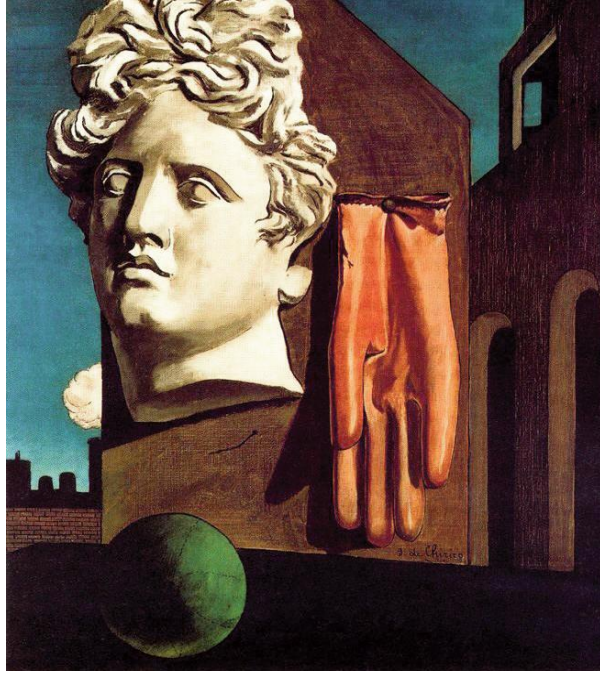
kullanılmıştır. Bu binaların arasın da görünen sokak boşluğu gittikçe yükselen bir rampayı andırmaktadır. Yukarıda ancak gölgesini algıladığımız biçimle ve sol altta çember çeviren siluet şeklindeki formun gölgesi uzun olduğundan bir akşam vaktini andırmakta ve resme gizemli bir anlam vermektedir. Figürler her ne kadar doğal, natürel görünümlere uygun gerçek bir betimleme anlayışıyla sunulmuş gibi dursa da anatomideki hacimsizlik doğallığı yok etmektedir. Resmin geneli tamamıyla gizemli bir atmosferde işlenmiş olup, arka planda yer alan kapalı mavi ve yeşil fon kasvetli bir havanın olduğunun izlenimini vermektedir. Ön planda yer alan binanın gölge de kalan kısmının siyah renkte resmedilmesi ve buna zıt olarak orta planda yer alan binanın beyaz renkte işlenmiş olması, akşam güneşinin ise yoğun, kasvetli anlarını anlatmak amacıyla, ışığın patlayan sarı renkte verilmesi depresif bir algının oluşmasını sağlamaktadır.

Mekân olarak resimde derinlik algısı hissedilmektedir ve figürler farklı düzlemlere yerleştirilmişlerdir. Perspektif olarak ön ve arka planda gösterilen binalar da uygulanan tek noktalı kaçış çizgisi derinlik algısının oluşmasına yardımcı olmuştur. Bunlara rağmen sokağın boş, ön planda yer alan çocuk figürünün ise hareketsiz ve donmuş gibi resmedilmesinden dolayı resimde durağanlık söz konusudur da diyebiliriz.

Chirico'nun eserlerine bakıldığında Rönesans dönemine ait bir derinlik ve düzlem anlayışı benimsenmiş gibi görünmektedir. Fakat kullanmış olduğu farklı ufuk düzlemleri ve perspektif anlayışı çalışmalarındaki kendine özgü olduğunu ortaya koymaktadır. Kompozisyonlarında var olan fon ve form ilişkisi aslında kendi içinde bir çeşit çelişki oluşturmaktadır. Bu yönüyle Sanatçının bu biçimci tavrı izleyiciyi tedirgin etmekte ve kararsızlığa sürüklemekte, aynı zamanda izleyicinin kendi düş ve gizem yollarının kapılarını aralamalarına ön ayak olmaktadır. Sanatçının resimleri, ışıklı, belirli olmayan patlamalarla dolu yenilikçi bir resim anlayışı şeklinde gözlenmekte, öğelerindeki sıra dışı ve şaşırtıcı kurgusallık göze çarpmakta, bunlarla beraber durağanlık, tekinsizlik, ürküntü verici hisler uyandıran sessizliğin ve zamanın donukluğunu çağrıştıran bunu da bir bütün halinde sunan metafizik içerikli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Birkaç ayrı düzlemden sunuluyormuş gibi duran perspektif

kullanımları, ışığın, karanlığın, derinliğin ve yüzeyselliğin iç içe, art arda aynı paralellikte bir arada yansıtılması bizlere rüyanın içindeymişiz gibi bir izlenim vermektedir.

Bu gözlemlerden yola çıkarak diyebiliriz ki sanatçı özündeki anlam sorununu farklı zeminlere taşımaya çalışarak bilinçaltına kaymaya çalışmış ve kendi varlığını sorgulamaya başlamıştır. Bu nokta da sanatı, dış gerçeklikle kendi iç dünyası arasında var olan bağları koparmada yardımcı olan bir araç olarak görmekte, tam bir içe dönüklük ve öz varlığını sorgulamada olanak olarak kullanmakta, cevaplarını da yine resimleri aracılığıyla bilinçaltına ulaştırarak bulmaya çalışmaktadır.



Resim 44: G. de Chirico, *Aşk Şarkısı*, 1914, Tuval Üzerine yağlıboya, ,60x65 cm, Ronald Pensore Koleksiyonu

[Rene Passeron (1982) *Sürrealist Sanat Ansiklopedisi*, s. 142]

“...De Chirico'nun resimlerinde kullandığı sıcak renkler ve tanıdık ikonlar, aldatıcı bir biçimde huzur verir. Değişken perspektif çizgileri, hayali iç ve dış mekânlar, antik imgeler ile yeni başlayan yüzyılın endüstriyel silüeti arasındaki bağ, hem şaşırtıcı hem de anlaşılabilir bir biçimde tanıdiktir. Bu mekân algısı tıpkı bir şehirde kaybolmak ya da bir yabancıнын evinde dolaşmak gibi bir izlenim uyandırır. Boş meydanlar,

gölgeli sıra kemerler, yalnız heykeller sabahları hatırlanmayan ürkütücü rüyaların kalıntıları gibidir. De Chirico'nun en standart natüromortları bile bu anlamda sarsıcı ve etkileyicidir...”¹⁰³

De Chirico'ya göre sanat, onu her türlü genellemeler, alışkanlıklar, kabullenilenler ve en önemlisi antropomorfik¹⁰⁴ (İnsana özgü, canlı yapı benzeri) bir yapılanmadan kurtararak özgür bırakmaktadır. Buna rağmen onun oneirik gerçeküstücülüğünün temaları son derece dünyevîdir. Korku, ümit, kararsızlık, kaygı, mutluluk gibi duyguları ve birçok insanî değeri içinde barındıran bir sanatçı olarak De Chirico, tüm çağdaşları gibi, nesnel dünyaya geleneksel bir bakış açısından daha farklı bir düzeyde yaklaşma ve alışıla gelmiş reflekslerden uzak durmanın yollarını aramıştır. Ama bu tavır onun geçmişe olan bağlılık ve öykünmelerine gem vurmamış, hatta onu, çağdaş bir gözle geçmişin tüm yaratılarını, kendi imgelem dünyası ve kurgusu içine yapmacıksız ve özgün bir biçimde kaymayı başaran nadir sanatçılar içine sokmuştur. Onun resimlerinde düş ve bellek, geçmiş ve şimdiki zaman, bazen de kehanet gibi duran gelecek, aynı mekân kurgusu içinde birbirlerine son derece yakın öğeler olarak görünmektedirler. Geçmişten kopup gelen anılar ve hayallerle, farkında bile olunmayan, belki de değersizleştirilen gündelik nesnelere yarattığı keskin çelişki ve bundan ortaya çıkan haz onun resimlerinde en üst seviyeye ulaşmıştır.

6.2 Max Ernst, (Brühl 1891-Paris 1976)

“Dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması”, bu dizinin taşıdığı mana ve gerçeküstücülük için bir ilham kaynağı oluşu, yukarıda gerçeküstücülüğün anlatıldığı bölümde açıklanmıştır. Max Ernst, bu yöntemin gerçeküstücülerin nesnelere yeniden yorumlama tekniklerinden biri olduğunu söylemiştir. Bir araya getirilen öğeler ne denli keyfi ve aykırı olursa, çarpıcılık ve şiirsellikte o denli artmaktadır. Ernst, bu yöntemin en iyi örneği olarak kolajı

¹⁰³ P.Baldacci, (1997) J.Jennings, The Metaphysical Period, s. 224

¹⁰⁴ (Antropomorfizm: Yunanca insan biçimsel anlamında olan bir terimdir. Cansız varlıkların, hayvanların, tanrısal varlıkların ve diğer hayali ya da gerçek olguların insan biçiminde, insan karakterinde ve insan davranışlarında betimlenmesini anlatır.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 44

göstermiştir. Kolajın öncüsü ve başlıca uygulayıcısı yine sanatçının kendisidir. Daha 1919'da, henüz Köln dadacıları'nın öncülerinden biriyken, değişik bağlamlara ait grafik öğelerin bir araya geldiklerinde yarattığı sanrı etkisini keşfetmiştir. Mağaza kataloglarından alınmış küçük desenler, anatomi çizimleri, eski oymabaskılar Ernst'in kolajlarının temel malzemesi olmuştur. Sanatçı bunları buldukları yerden kesip harmanlamakta, yeni bir zemin üzerinde şaşırtıcı bileşenler oluşturmaktadır. Ernst'e göre kolaj, görselliğin egemenlik alanından çok ötelere ulaşmaktadır. Bu gerçeküstücü düşüncenin temel örneğidir.

Max Ernst, 1936'da yayınladığı Resmin ötesinde adlı denemede kolaj konusundaki bu düşüncelerini açıklarken, geriye bakıldığında, gerçeküstücülüğün sanatsal ve düşünsel gelişiminde, nesnelere harmanlama tekniğinin ne denli önemli olduğunu kabul etmiştir. Ernst'e göre kolaj, sanatın bütün alanlarında, şiirde ve hatta bilimde ve modada akıldışı olanı araştırmayı, keşfetmeyi başarmıştır. Kolaj sayesinde, akıldışı olan, özel ve toplumsal alanda kendine bir yer açmıştır. "*...kolajsız bir gerçeküstücü sinema hayal bile edilemez...*"¹⁰⁵ diye söylemiştir.

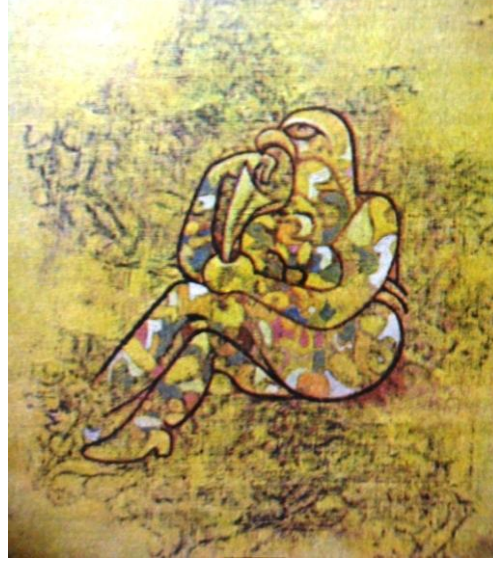
Ernst'in yapıtları Chirico'nun düş dünyasına olumlu bir tepki olarak sayılmıştır. Eserlerinde otomatizmin görsel karşılıklarını ve gerçeküstücü yazın örneklerine benzer birbirinden kopuk imgeleri resmetmiş, aynı zamanda ayrıntılı düş resimleri yapmıştır, böylece hem kendisinin hem de görsel Sürrealizmin ufuklarını genişletmiştir. 1921-22 yıllarında Ernst, 'Frotaj' (cilalama) denemeleri yapmıştır. Bu teknikle döşeme ve başka yüzeyler üzerine kağıt koyup ovularak elde edilen dokularla imgelemin yeni görüntüler yaratmasına olanak sağlamıştır. Ernst, birkaç yıl bu denemelerini sürdürdükten sonra, imgelemini resimde de harekete geçirecek başka teknik ustalıklar elde etmiştir.¹⁰⁶

Ernst, resim romanlarında izleyicinin kuşkularının değişik doğrultulara yönltilmesine yol açmaktadır. Başka sanatçılar, art arda görüntüler getirerek anlaşılır bir öykü anlatan ağırbaşlı, çoğu zaman da duygulu resim-romanlar

¹⁰⁵ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) Gerçeküstücülük, s. 9

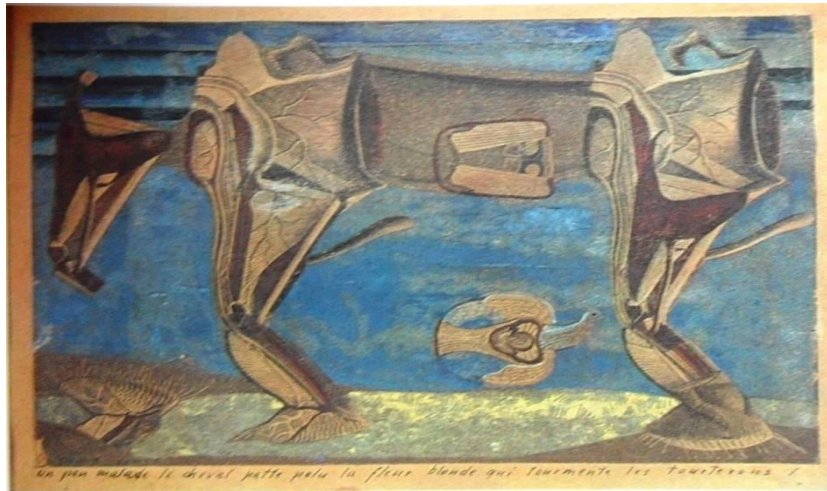
¹⁰⁶ Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991. s.174.

çizmişlerdir, Ernst'inkiler de ise öykü yoktur. Çevrilen her sayfa izleyiciyi şaşırtarak anlam kıvılcımları bulmaya ve bunlar arasında bir bağ kurmaya zorlar. Bu anlamda Ernst'in cinsellik, ölüm ve kimliğin yitirilmesi gibi hiç eskimeyen insan sorunları üzerinde odaklandığı sezilmektedir.



Resim 45: Max Ernst, *Kahin*, 1935, Tuval üzerine Yağlı boya, 19X24 cm, Özel koleksiyon

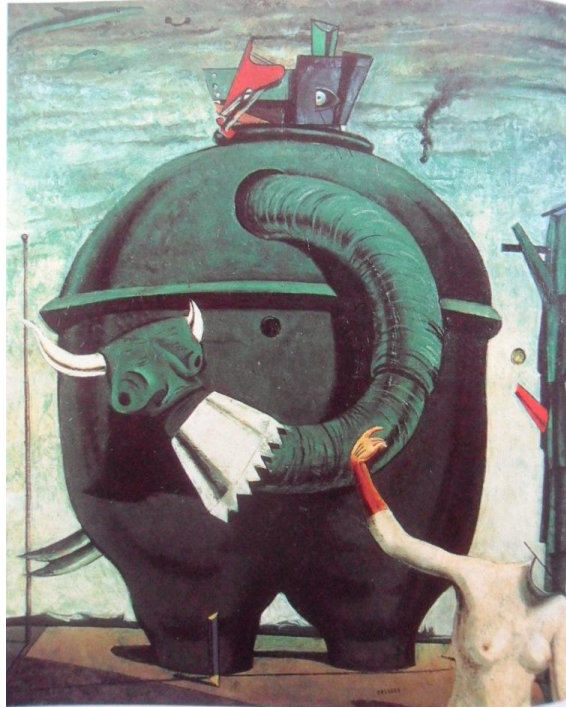
[Rene Passeron (1982) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, s. 166]



Resim 46: Max Ernst, *Küçük Hasta Erkek At*, 1920, Kolaj, 14.5x21.5 cm, Museo Civico, Galleriad d'Arte Moderna, Turin

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 268]

Ernst, bu romanlardaki görüntüleri, 19. yüzyıldan kalma bazı dergi ve kataloglardan alıp değiştirerek bir araya getirmiştir. Bazen kendisi değişik görüntülerden parçaları bir araya getirmiştir, bazen de aldığı bir görüntüye bir iki parça eklemekle yetinmiştir. Görüntüler normal okuma alışkanlığına aykırı niteliktedir. Ernst, çalışmalarında ayrıntılar üzerinde titizlikle durup izleyiciye açık seçik bilgi vermektedir, fakat yine de bu çalışmaları şaşırtıcı biçimde yararlandığı asıl ressamın varlığıyla ilgili olarak okuyucuyu kuşkuya düşürmektedir.



Resim 47: Marx Ernst, Fil Celebes, 1921, Tuval Üzerine yağlıboya, 130x100 cm, Roland Pensore Koleksiyonu

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 78]

6.3 Max Ernst'in "Sürrealizm ve resim" adlı çalışmasının eser analizi

Mark Ernst'in "Sürrealizm ve resim" adlı çalışması, biçim olarak gerçeküstücü anlayışta tasarlanmış, estetik açıdan ise daha çok yaratıcılığı egemen göstermiştir. Gerçeküstücülük, tuvalin sol yanında bir kaidenin üzerinde gösterilmiştir ve canavar görünümündedir. Belirlenmeye çalışılan nesne,

herhangi bir cismin varlığından daha çok bilinçsiz bir sorumluluk ve sıra dışı duygular uyandırmaktadır. Sanatçının yapıta verdiği ad, asi ruhunu, gerçekçi mantığını ve narsisizm, erotizm, mazoşizm gibi kavramlara olan eğilimini yansıtmaktadır. Resmin içindeki tuvalin soyut çizgileri arasındaki uzaklıklar beğeni kaynağıdır ve canavar hem ressam hem de ressamın modelidir. Bir “iç model” Breton’un sadık kalınması gerektiğini ileri sürdüğü modeldir. Gerçeküstücülük burada sözlü olmaktan ziyade hareket halindedir. Resim, bilinçdışı dünyayı, farklı varoluş anlayışını ve ‘semiyotik’¹⁰⁷ özellikleri taşımaktadır. Bunlar kolay uzlaştırılacak öğeler değildir. Bunları, ancak, sanatçının kendisi düşsel anımsama yardımıyla anlayabilecektir. Bu resim biçimler dünyasının yüzeyinde bulunan benimsenmesi olanaklı olmayan bir çapraşıklığı sergilemektedir.¹⁰⁸



Resim 48: Max Ernst, *Sürrealizm ve Resim*, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195x233 cm, Willam N. Copley Koleksiyonu, New York

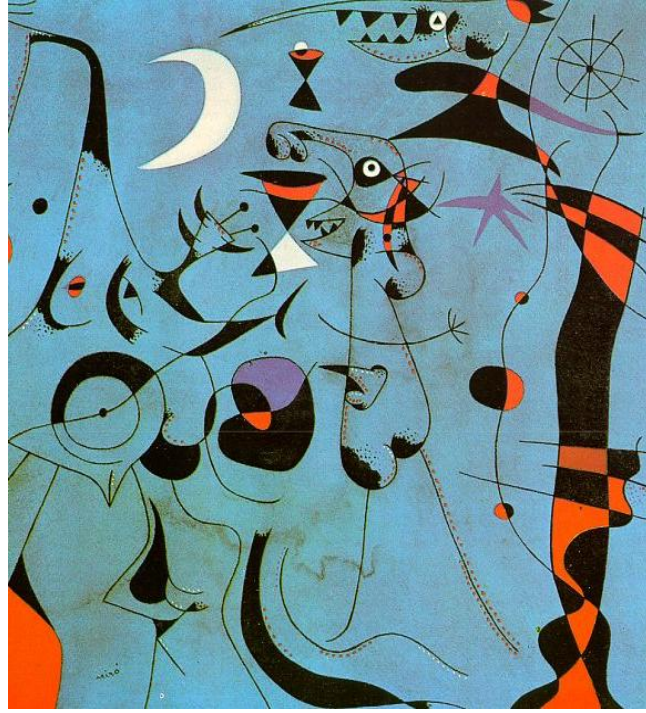
[Rene Passeron (1982), *Sürrealist sanat ansiklopedisi*, s. 22]

¹⁰⁷ (Semiyotik terimi, yunanca bir terim olan sema (işaret)’dan gelir. Dil, sanat, müzik, film vb. kültürel ifadeler göstergelerden oluşur. Gösterge teorileri yeni bir şey olmamasına karşın, bu teorilerin görsel sanatlara sistematik bir şekilde uygulanması Charles Sanders pierce ve Ferdinand de Saussure’un çalışmalarından geliştirilmiştir. Semiyotik ayrıca yapısalcılık, post yapısalcılık ve yapısökümcülüğü kapsamaktadır.)Nimet Keser, (2009), *Sanat sözlüğü*, s. 308

¹⁰⁸ Rene Passeron, (1982) *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*, s. 21-22

6.4 Joan Miro (Barselona, İspanya-1983)

1924'ten başlayarak gerçeküstücü sergi ve eylemlere etkin biçimde katılan Miro, o zamana kadar, Barselona sanat akademisinde eğitim aldığı yıllarda, kübizm ile ilgisi belirli olan, fovist¹⁰⁹ örneklere dayanan bir dizi doğa görünümü ve ölü doğa resimleri çizmiştir. Daha sonraları gerçeküstücülerle bağları kuvvetlenen Miró “ruhun kıvılcımları” dediği şeyi doğrulukla dile getirebilecek bir resim biçimine yönelmiştir. Yapıtlarında kullandığı renkler melânkolik ve kalındır, dışavurumu amaçlayan çarpık ve dalgalı bir yapıyla bölümlenmiştir.



Resim 49. Joan Miro, *Gece yollarını salyangozların fosforlu izlerinden yararlanarak bulan insanlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x54 cm, 1940-1.

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206]

¹⁰⁹ (Fovizm: yapıtlarını 1905 de Paris'te topluca sergileyen bir Fransız ressam grubunun sanat anlayışı. İzlenimciliğin bir devamı sayılabilir. İzlenimcilerde pastel ve yumuşak tonlar kullanılırken, Fovlar, duygularını fırça darbeleriyle aktarıırken psikolojik durumlarını aktarmak için saf renklerden yararlanmışlardır.) Metin Sözen, Ugur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 87

Miró'nun erken dönem resimleri, çeşitli modern akımların (Fovizm, Kübizm, Dadaizm) etkilerini taşımaktadır. Ancak, sanatçının ismi özellikle Gerçeküstücülük akımı ile anılmıştır. Yaşamı boyunca, gerçeküstücülerin mantık ve aklın kontrolü olmadan bilinçdışının yaratıcı güçlerini özgür bırakma düşüncesine bağlı kalmış, her türlü olağan gerçeklik algısından arınmış bir ortamı yaratmaya çalışmıştır. Tasarımları, geometrik yerine organik olduğu ve kıvrımlı bir görünüm kazandığı için, Miró'nun tarzı "biomorfik"¹¹⁰ soyutlama" olarak adlandırılmıştır.¹¹¹

Miró'nun resimlerindeki şekillerin sanki kendilerine ait bir yaşamları vardır. Bu akışkan şekiller, izleyicinin gözü önünde değişir ve hareket eder gibidirler. Kendiliğinden oluşma süreci bittiği zaman, sanatçı şekilleri belli bir disipline sokuyor ve tuvaline yerleştiriyordur.

Joan Miró'yu erkenden diğer bağımsız gruplardan ayıran bağımsız ruhuna karşın, Miro'yu gerçeküstücü bir ressam yapan özellikler arasında çalışma yöntemi gelmektedir. Resmin temel maddesi olduğuna inandığı bir duygu ögesinden başlayarak sanatçı, kendini kontrolsüz spontaneite'ye bırakmaktadır. Daha sonra bu ilk uyarılara pes etmekle, onları törpülemekte ve unutmaktadır. Miro'nun dehası, saf abstraksiyona (soyutlama) kadar uzanmaksızın biçimler ve resimsel maddelere şaşırtıcı, garip ve rahatsız edici bir düşsel anlam yüklemesindedir.¹¹²

Bu doğrultuda sanatçı, saf, el değmemiş çocuk bilinciyle resim yapıyor ve bilinçaltındaki saflığı en bozulmamış haliyle resme aktarıyordur. Miro'nun resimlerinde kullandığı işaretler hiçbir anlama gelmemektedir. Bunlar, embriyolar, çocukların duvarlara karaladıkları tebeşir resimlerle benzer olan

¹¹⁰ (Biomorfik doğada bulunan düzensiz soyut formlar. Biomorfik formlar, genellikle Yves Tanguy, Hans Arp ve Jean Miro gibi gerçeküstücü ressamların resimlerinde görülmektedir.) Nimet Keser, (2009) Sanat sözlüğü, s. 67

¹¹¹ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) Gerçeküstücülük, s. 74

¹¹² Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s. 212,213

ilkel tasvirler, tarihten önceki çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri biçimleri anımsatan desenlerdir. “...Miro, çizgileri ve lekeleri, onların karşılıklı ilişkilerine yüzey ve derinlik isteklerine aldırış etmeden keyfi olarak tuvaline yansıtmıştır, Miro muhtemelen aramızdaki en sürrealist olanımızdı...”¹¹³ diye yazmıştır 1928 yılında Andre Breton.



Resim 50. Joan Miro, Sürülmüş toprak, 1923-4, Tuval Üzerine Yağlı boya, 66x94 cm, Galerie Maeght, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206]

6.5 Paul Delvaux (1897, Liège, Belçika-1994)

Bir hukukçunun oğlu olan ve oğlunu kadını arzulardan korumak için büyük özen gösteren bir anne tarafından yetiştirilen Delvaux, daha sonra sofuca yasaklara karşı çıkmış ve çalışmalarını kadın zarafetinin anıtları olacak şekilde gerçekleştirmiştir. Paul Delvaux, sanatsal evriminde Giorgio de Chirico'nun

¹¹³ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s. 209

resimleriyle Rene Magritte'den etkilenmiştir. 1934 yılında Brüksel'deki Minotaure sergisini gezer ve Gerçeküstücülüğün keşifleri ile tanışır. Delvaux, en çok De Chirico'nun Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi (1914) adlı resmini gördüğü zaman sarsılmıştır.¹¹⁴

Delvaux'yu gerçeküstücülerle bağdaştıran şey, birçok sanatçı gibi bir gruba ait olma duygusu değil, resimlerinde düşsel ve gerçek dışıcılık havası yaratma çabası içinde oluşudur. Bu konudaki düşüncesini 1966'da, La Panne Kültür Merkezi'ndeki bir konuşmasında şöyle dile getirmiştir: "... Gerçeküstücülük! Nedir gerçeküstücülük? Bana kalırsa her şeyden önce sanatta şiirsel ülkünün yeniden doğuşudur, öznenin yeniden, ama bu kez çok özel bir anlamda, tuhaf ve mantıkdışı olarak gündeme getirilmesidir..."¹¹⁵

Resimlerinin büyük çoğunluğu, alışılmamış kamuya açık uyumsuz mekânlar içinde çıplak ya da yarı çıplak kadınları betimler. Düşünelere dalmış heykel gibi kadınlar birbirlerine benzerler, güzel ve ulaşılmazdırlar. Bu rüya gibi kadınlar, De Chirico'nun tuhaf perspektiflerini andıran ve antik Roma mimarisini yansıtan binaların arasında durmaktadırlar. Çevredeki 'klasik Mimari' Chiricio'nun resimlerinde olduğu gibi ortak bir kaçış noktasına hızla yaklaşan perspektif çizgileriyle, cansız bir dekor ögesidir ve bütünüyle gerçekdışı bir ortamın parçası olarak, anlamsız ve uyumsuz karşılaşmalar için bir arka perde işlevi görmektedir. Çoğu zaman sahnelerin zamanı belirsizdir. Ancak kimi resimlerde, gizemli bir yüzyıl sonu kentine ait binalar, kostümler ve aksesuarlar dikkat çeker. Uykusunda gezer gibi dalgın görünen bu rüya kadınlar, sanki kendi rüyalarının öznesi olmuşlardır. Dolayısıyla resmin, şaşırtıcı bir biçimde, kendi içinde bir bütünlüğü vardır. Delvaux'nun resimlerindeki ışık erkekler için değil, hülyalı gözlere sahip soğuk güzel kadınlar içindir.

¹¹⁴ A.g.e, s. 151

¹¹⁵ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) Gerçeküstücülük, s. 46

Delvaux, gerçeküstücülerin geliştirdiği kolaj tekniğinin ilkelerini izlemiş, düşler ile resmi bir araya getirerek hayal edilmiş bir gerçeklik yaratmıştır.

Breton'un 1928 yılında yayımlanan Sürrealizm ve Resim adlı kitabında belirttiği gibi Delvaux, "...değişmeksizin aynı kalan ve kalpleri yöneten bir kadının imparatorluğu olarak kabul ettiği evrenin sanatçısı..."¹¹⁶ olarak çalışmıştır. Hiçbir gruba katılmayan Delvaux'nun dünyası, duygusal Gerçeküstücülük ve özellikle Eluard ve Breton'a uygun düşmüş ve Simgeci yönde gelişmiştir.

Amerikalı sanat tarihçisi Georg Heard Hamilton, Delvaux'nun en verimli geçen 1936-1942 yılları için şöyle yorum yapmıştır: "...Delvaux, Gerçeküstücü ikonografisine zaman ve ölüm arasında kalmış unutulmaz bir ölümcül aşk dansı eklemiştir..."¹¹⁷ Delvaux, 1944 tarihli Uyuyan Venüs adlı resminde, bir iskeleti yatağın üzerine uzanan gözleri kapalı Venüs'e yaklaşırken betimlemiştir. Gerçeküstücü ressamların pek çok kere yaptığı gibi, Delvaux da Avrupa sanatının geleneksel temalarından biri olan "Ölüm ve Genç Kız" üzerine çarpıcı ve özgün bir yorum katmaktadır. "Ölüm ve Genç Kız" imgesi ölümsüz bir erotizm taşır ve aynı zamanda yaşam döngüsünün sembolüdür.

Delvaux, bu resim hakkında şöyle demiştir: "...İnancıma göre, belki de bilinçaltından gelen bir dürtüyle, bu temanın içine gizemli ve elle tutulamayan bir huzursuzluk koydum. Tapınakları ay ışığı ile aydınlanmış klasik bir kent, at başları olan garip bir bina (Brüksel'deki eski Kraliyet Sirki'nden esinlendim), bir iskelet ve bir terzi mankeninin izlediği sakince uyuyan Venüs... ..Venüs'ün ruh hali, etrafındaki huzursuz figürlerle çelişki içinde, bu resimde, karşıtlık ve gizem yaratmaya çalıştım. O dönemin psikolojisinin, çok sıra dışı, dramatik ve acılı olduğu olduğunu eklemeliyim..."¹¹⁸

¹¹⁶ A.g.e, s. 46

¹¹⁷ A.g.e, s. 48

¹¹⁸ Sarane Allexandrian, (2007) , Sürrealist Art, s. 24



Resim 51: Paul Delvaux, *Ölüm ve Genç Kız*, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120X90 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encyclopedia of Art Surrealism, s: 164]

Sanatçı, son sözü ile, bu resmi Brüksel'in bombalı saldırılara uğradığı 1944 yılında gerçekleştirdiğine işaret etmektedir.



Resim 52. Paul Delvaux, *Uyuyan Venüs*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Gallery, Londra

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encyclopedia of Art Surrealism, s: 167]

Delvaux'un sanatı 'mitolojik' diye nitelendirilebilir çünkü, ancak resimlerdeki mekanın ve bu mekanda yaşayanların anlamı, binlerce yıl önce yaşamış olanlar, başka bir deyişle, bilinçdışının dilinden anlayanlarca çözebilecek şifreli mesajlar içermektedir.

6.6. Rene Magritte (1898, Lessines, Belçika-1967, Brüksel, Belçika)

Magritte'in garip nesne ve olgulara karşı uyanan erken ilgisi konusunda birçok anısı vardır ve bu anılarla sanatçının resimleri arasında bağlantı kurulmaktadır. Eserlerinde, nesnelere çok farklı anlamlar taşıyan imgelere dönüşebilmektedir. *“Magritte, 1905’lerde küçük bir kızla mezarlıkta yürürken, sehпасı başında resim yapan bir ressamla karşılaşmıştır ve çocukluğundan beri, resim yapmanın büyülü bir eylem olduğunu düşünmüştür. Mezarlıkta gördüğü ressam, onu bu yoruma yönlendirmiştir.”*¹¹⁹

Magritte, 1915’lerde resimle uğraşırken, 1920 yılında geleceğin Belçikalı Gerçeküstüçüleri olacak sanatçılarla tanışmış, ilk kez bir reproduksiyonunda gördüğü De Chirico’dan aşırı derecede etkilenmiştir. 1917-1921 yılları arasında Chirico’nun resimlerinde kullandığı metafizik unsurlar, sanatçının ilgisini çekmiştir. Metafizik resim kendi döneminde bir akım olmasa da, gerçeküstüçülük, yoksul sanat ve yeni nesnelliği de içine alabilecek sanat akımları üzerinde etkili olmuştur. Magritte’in de bir dönem, çalışmalarında metafizik unsurlar kullandığı görülmüştür. Ruh dünyasından esinler elde eden sanatçı, onları soğuk ve serinkanlı bir teknikle tuvale aktarmıştır.

¹¹⁹ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s. 189-190

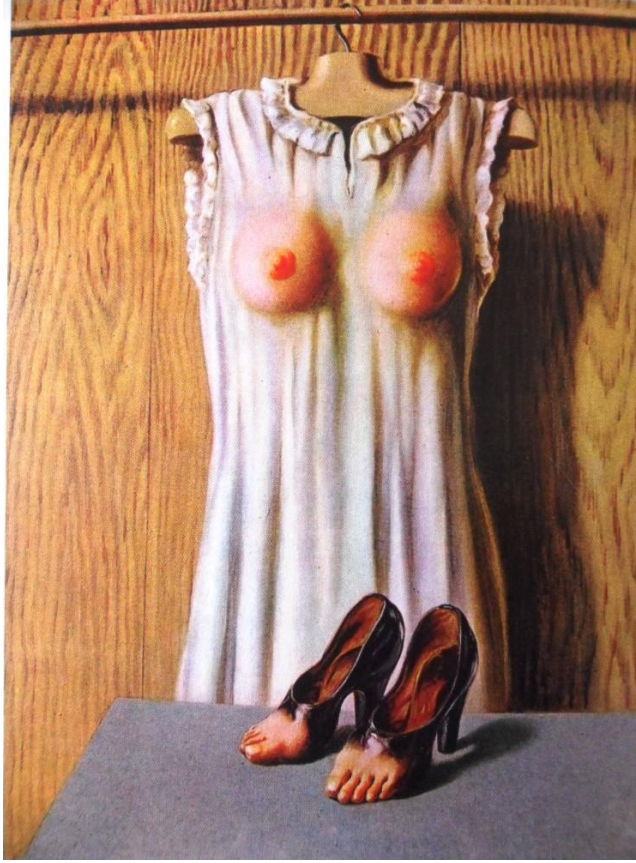


Resim 53: Rene Magritte, *Tecavvüz*, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x54 cm, Menil Collection, Houston

[Mathewm Gale (2004) Dada and Sürrealizm, s.339]

Magritte'in ilk esin kaynağı De Chirico olsa da, stilini 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Belçika'da etkin olan 'Büyülü Gerçekçilik'¹²⁰ geleneğini temel olarak oluşturmuştur. Büyülü Gerçekçiler, tıpkı Gerçeküstücüler gibi günlük yaşamdan sahne ve nesnelere betimlenirken, serbest çağrışım yöntemini benimseyip, bir merak ve gizem duygusu uyandırmaya çalışmışlardır.

¹²⁰ (Büyülü Gerçekçiler: 1925 yılında Mannheim şehir galerisinin yönetmeni Hartlaub, 'yeni nesnelilik' adını verdiği bir sergi düzenlemiştir. Belli bir eğilimi taşıyan bu sanatçıları Hartlaub bir araya getirmiştir. Bu dışarıdan bir kişinin oluşturduğu bir akımdır. Bu sanatçıların ortak eğilimi bir çeşit gerçekçiliktir. Benimsedikleri gerçekçilik, garipliği ve gizleri edilgin bir anlayışla gözlemlenebilecek bir dünyayı yansıtmayı amaçlamıştır. Bu sergiye katılan George Schrimpf, Carl Grosserg, Oskar Schlemmer, Otto Dix gibi sanatçılar daha sonra gerçekçiler olarak ün yapmıştır.) Nimet Keser, (2005) Sanat sözlüğü, s. 70



Resim 54:Rene Magritte, *Yatak odasında Felsefe*, 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x61 cm, Thomas Claburn Jones Koleksiyonu, New York

[Rene Passeron (1982), *Sürrealist sanat ansiklopedisi*, s. 206]

“Metafizik resmin oluşumunda savaşın getirdiği tedirginlik ve Ferrara'nın uçsuz bucaksız boş mekânlarının etkisi büyüktür. Yapıtlarında, boş mekânları, yapı cephelerini, hareket etmeyen kuklaları betimlemiştir. 'yüz'leri olmayan figürler ve nesnelere, us dışı çevre düzenlemeleri içinde, bir arada, birbirleri üstüne gelir biçimde verilerek yeni anlamlarla yüklenmiştir. Kompozisyonlarda derinlik, uzun gölgeler ve geometrik düzenlemelerle sağlanmıştır. Sanatçının kullandığı bu garip ikonografi¹²¹ ve uyguladıkları yapay derinlik, yapıtlara gizemli bir hava vermiştir.”¹²²

¹²¹ İkonografi: (Dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay yada kişiyle ilgili tipleşmiş, hatta, bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenleri veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin.) Metin Sözen, Uğur Tanyeli, (2007) *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, s. 113

¹²² Havva Küçükler Daldaban, (2006) *Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, s. 63

Magritte'in ürünlerinin temel konusu olan 'gizem' kavramı onun nesnelere çok yönlü araştırmasına ve kurgulamasına yönelmektedir. Gerçeküstücülüğe ilk geçişte tanıştığı De Chirico'nun resimleri de birbirinden alakasız ve bağımsız nesnelere aynı mekânda bir araya getirişindeki şiirsel gücün üstünlüğü olarak algılanmaktadır. Magritte'in sanatına yön verecek olan bu tanışmayla, yaşamın gizemini aramaya yönelik girişimlerinde çeşitlenmeler oluşmaktadır. Şöyle ki; Gerçeklik duygusu yaratan ipuçlarını bilerek yanlış kullanıp, görünen dünyanın gizeminden kaynaklanan şok ve sürprizleriyle bizi geleneksel görme alışkanlıklarından özgürleştirip, us ve mantık dışını anlamaya zorlamaktadır.

6.7. Salvador Dali (Figueras Katalonya -İspanya 1904-1989)

Miro ile Ernst'in otomatizmle birlikte kişisel temaları da işaretler ve simgeler aracılığıyla dile getiren resimlerinden başka, Sürrealizmde bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçdışı yansıtan bir resim türü daha vardır. Bunların en inandırıcı örneklerini İspanyol ressamı olan Salvador Dali yapmıştır.

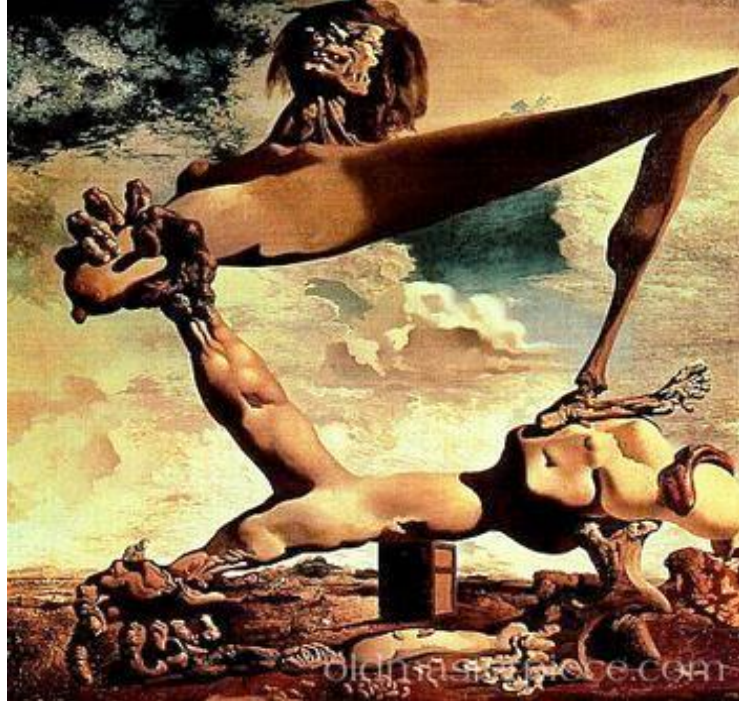
*"...Salvador Dali, 1927'de dergiler aracılığıyla Sürrealizmle tanışmıştır. Bu büyük bir keşiftir. Kan Baldan Tatlıdır (1927) adlı resmini bu dönemde yapmıştır. Geometrik olarak karelere bölünmüş olan bu resim, Dali'nin zihnini tedirgin eden bazı objeler –örneğin ölmüş eşek (Çürüyen Eşek) gibi- de içeriyordur. 1930'a doğru Dali, Sürrealizmin önde gelen simalarından biri olmuştur..."*¹²³

*"...1930'lar, Dali'nin ruh bilime ve ruhsal çözümlenmelere ilgisinin yoğunlaştığı yıllardır. Freud'un çalışmaları ile gün ışığına çıkarılan, imgelemenin yarattığı bazı simgesel nesnelere Dali'nin resim ve bildirilerinin kaynağı olmuştur..."*¹²⁴

Freud'un öğretisi ve felsefe incelemeleriyle kültürünü genişleten sanatçının gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olan Dali'nin gerçeküstücü nitelikteki yapıtları, paranoya ve düşlerin yorumu konusundaki ruh bilimsel çalışmalardan da etkilenecek Büyülü Gerçekçilik diye adlandırılan bir anlayışa yönelmiştir.

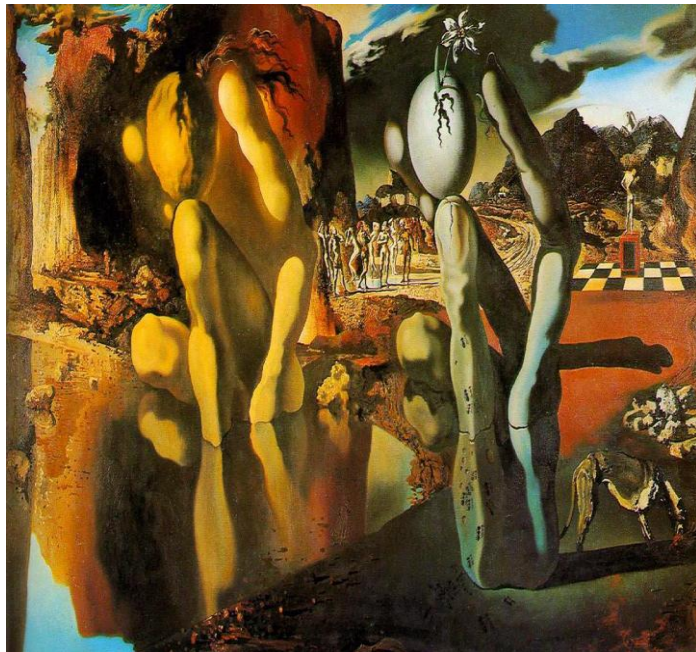
¹²³ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s.144- 145

¹²⁴ Uşun Tükel, (1997) Salvador Dali, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 419-420



Resim 55: Salvador Dali, *İç savaşın önsezisi*, 1936, Tuval Üzerine yağlıboya, 100x 100cm, Philadelphia, Museum of Art

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 104]



Resim 56: Salvador Dali, *Narsisist*, 1936-1937, Tuva Üzerine yağlıboya, 80x100 cm, Poetry of America: The Cosmic Athletes

[Walter Schurian, (2004) Fantastic Art, s. 58]

Sanatçı psikoloji ve sanat deneyimlerini birleştirerek eleştirel paranoyak metot (Activite paranoiaque-critique) adını verdiği sanatsal yaratma yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntem, özetle, zihinsel algı yeteneklerini olabildiği ölçüde yoğunlaştırarak objektif konuları değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Gizli şeyler, bellek verileri psikolojik çapraşıklıklar, patolojik deformasyonlar sanatçının yaratım öğeleridir. Hayal ürünü imgeler (imajlar) objektifleştirilmektedir. *Belleğin Direnişi (Persistence de la Mémoire)*, *Büyük masturbasyoncu (The Great Masturbator, 1929)*, *Uyuyan Kadın, at ve Aslan (Dormeuse, Cheval, Lion)*, *Kendi iffetiyle kendini kirleten genç bakire (Young Virgin Auto-Sodomized by the Horns of Her Own Chastity) 1954* bu tür yapıtlardır.¹²⁵



Resim 57: Salvador Dalí, *Büyük masturbasyoncu*, 1929, Tuval Üzerine yağlıboya, 90x 120 cm, Private Collection

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 96]

¹²⁵ Prof. Dr. Melike Güney, (1999) Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı, Klinik Psikiyatri dergisi, s. 42

Dali, bazı tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak, görünürde bu çılgınlığın bir anlamı olması konusunda izleyiciye unutamayacağı bir izlenim vermektedir.

Salvador Dali 1930'larda ünlü erimiş saatlerini yaratmıştır. Gizli hayat adlı kitabında bu çalışmasını nasıl yaptığını şöyle anlatmaktadır:

"Kendimi yorgun hissettiğim ve başımın hafifçe ağrıdığı bir akşamdı. Genelde başım çok nadir ağırırdı. Birkaç arkadaşla birlikte bir sinemaya gitmek üzere anlaştık. Ama ben son anda gitmemeye ve erken yatmaya karar verdim. Gala onlarla gidecekti. Akşam yemeğimizde keskin bir tadı olan eritme Fransız peyniri yemiştik. Herkes gittikten sonra eritme peyniri aklıma "süper yumuşak" sözcüğünü ve felsefî düşünceleri getirdi. Uzun süre düşündüm sonra yatmak üzere kalktım ve stüdyoma giderek âdetim olduğu üzere son kez yapmakta olduğum tabloya göz atmak için ışığı yaktım. Bu tablo bir peyzajdı. Kayalar şeffaf melânkolik bir alaca karanlık ile aydınlanmıştı. Ön plânda dalları kesilmiş yapraksız bir zeytin ağacı duruyordu. Bu manzara da yaratmakta başarılı olduğum atmosferin sürpriz bir görüntüünün oluşumuna yardım edeceğini biliyordum, ama ne olacağını kestiremiyordum. Tam ışığı kapatıyordum ki bir anda çözümü gördüm. İki tane yumuşak erimekte olan saat gözümün önünde canlandı. Bir tanesi acıklı bir şekilde zeytin dalına asılı idi. Baş ağrımın artmasına ve çok acı vermesine rağmen büyük bir açgözlülükle paletimi hazırladım ve çalışmaya başladım. Gala 2 saat sonra sinemadan döndüğünde en ünlü tablolarımdan biri tamamlanmıştı".¹²⁶

Dali'nin bu hayali neredeyse halüsinasyon seviyesine gelmiş ama tasarlanmış bir görüntüdür. Aynı zamanda "saf ilham"dır. Sanatçı subjektif yaşantısını estetik elementlerle açıklamaya çalışarak yaratıcı doyum sağlamıştır. Bu elementler ondaki duygu düşünce ve zekânın ifadesi olup sanatçı benliğinin bilinçli ya da bilinçdışı yansımalarıdır.¹²⁷

¹²⁶ Gilles Neret, (1994) Salvador Dali, s. 66

¹²⁷ Prof. Dr. Melike Güney, (1999) Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı, Klinik Psikiyatri dergisi, s. 45



Resim 58: Salvador Dalí, *Bellegin dirilişi*, 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24x33 cm, Museum of Modern Art, New York

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 376]



Resim 59: Salvador Dalí, *Uyuyan Kadın, at ve Aslan*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x65 cm, Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 292]

6.8 Roberto Matta Echaurren (Santiago de Chile 1911-2002).

Matta, diğer ressamın aksine geç bir dönemde, 1937 yılında resme başlamıştır. Sanatçı, insan aklının nasıl çalıştığını kavramak istemiş ve ressam olmadan ressamlığa başlamamasının nedenini buna bağlamıştır. Resim eğitimi almamış olan sanatçı, Lorca'dan aldığı bir tavsiye mektubuyla, Dali'ye gitmiş ve onun tarafından Breton'la tanışmıştır. Breton, o zamanlar Paris'teki Gradiva Galerisi'ni yönetiyordu. Genç Şili'li sanatçıya arka çıkmış ve onu gruba tanıtmıştır. Bu, tanışma Minotaure dönemine denk gelmiş ve Matta 1938 yılında Minotaure'de "mathematique sensiblearchitecture du temps" adlı bir yazı yazmıştır. Gruptaki diğer ressamınla birlikte Les Chants de Maldoror'u resimledikten sonra 'Psikolojik Morfolojiler'¹²⁸ (morpologie psychologique) dizisini meydana getirdiği büyük boyutlardaki resimlerini yapmaya girişmiştir.

Matta, resimlerinde psikolojiyi konu almak istemiştir. Psikolojinin nasıl çalıştığını, nasıl yansıtacağı üzerine yaratıcı çözümler getirmeye çalışmış, bunun üzerine biçimsel denemelerden uzaklaşıp, Psikolojik Morfolojilere doğru yönelmiş ilk resimlerini de 'psikolojik biçimbilim' diye tanıtmıştır. "...*arzunun biçim bilimi, korkunun biçim bilimi, sanrının biçim bilimi... İşte hepsi bu... Böyle şeyleri anlatabilecek bir dil yok elimizin altında...*"¹²⁹Sanatçının bu tür çalışmaları, gerçeküstücülüğün özel saydam şiirine katkıda bulunmuştur. 1962'lerde sanatçı, olasılıkla düş çalışmalarına giren bir duygusallığa yanıt olarak, resimlerinde balçık kullanmaya başlamıştır. Şimdi sıksalık derecesinde olan zayıf bireylerinin suratlarında daha da buruşuk surat ifadeleri yer almıştır. Resimlerinde insanı boşlukta göstermiş, sınırları, duyguları açığa çıkarılmış, kılıflarından arındırılmış gibi görünen figürler betimlemiştir. Figürler ne bir ev, ne bir oda, nede destek ya da koruma sağlayabilecek, yapı denebilen hiçbir şeyle ilişkili olmayan boşluğa bırakılmışlardır.

¹²⁸ (Morfoloji: Kompozisyonu, temeli ve görevi göz önünde tutmadan biçim bakımından incelemeler yapan bilim dalı, morfoloji, şekilbilim. 2. Dilin biçim ve yapısı ile uğraşan bilgi alanı. 3. Biyolojinin, organizmaların biçim ve yapıları ile meşgul olan kolu.) Ruhşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 115

¹²⁹ Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) Gerçeküstücülük, s. 72



Resim 60. Matta, *Psikolojik Morfoloji*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x81 cm, Galerie Jascques Tronche, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 206]

‘Societe anonyme’ dergisi için 1946’de yazmış olduğu yazıda Marcel Duchamp, Matta’nın gerçeküstü resme en önemli katkısının, sanatın o güne değin araştırmadığı boşlukları keşfetmesi olduğunu yazmıştır. Matta, bu izlenimi yaratmak için değişik teknikler kullanmış, kırmızıdan siyaha yürüyen yanardöner bir zemin üzerinde teknik resim çizimlerinde görülebilecek parlak yapılar oluşturmuştur. Uçuşan renk parçaları ile kusursuz ayrıntılar dönüşümlü olarak birbirini izlemekte, anatomik olduğu düşünebilecek parçalar, çevresindeki boşluğun yönlendirilmesiyle hareket etmekte, Sanayi makinelerine benzeyen biçimlemeler arasında çiftleşen insanlara ait gölgeler görünmektedir.¹³⁰

¹³⁰ A.g.e, s. 72



Resim 61. Matta, *Güller Güzel Olduğunda*, 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x113.5 cm, Galeri de seine, Paris

[Rene Passeron (1982), Sürrealist sanat ansiklopedisi, s. 207]

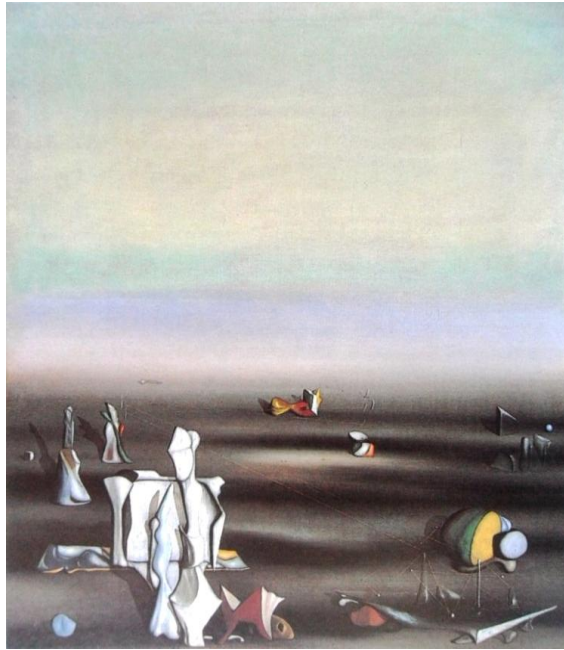
Matta'nın Breton kanalıyla gerçeküstücülükle olan bağlantıları, sanatçı 1948 yılında gruptan atıldığı için birden bire sona ermiştir. Ancak, 1959 yılında sona eren bu çıkarılma kararından sanatçı çok etkilenmiştir. Yine de savaş sonrası dönemdeki gerçeküstücü kuşağın önde gelen isimlerinden biri olan Matta'nın ünü tüm dünyaya yayılmış ve yaratıcılığının doruk noktasına ulaşmıştır. Sanatçı, içinde bulunduğu evreni bağımsız bir ruhla işlemeyi sürdürmüştür. Matta problematik bir sentezle olaylar karşısındaki kızgınlığını resimsel görüntülerinin değişmez büyüyle açığa vurmuştur. Uzaysal dolgunluk ve biçimlerinde ki çizimsel vahşeti renklerdeki incelikle bağdaştırıp gerçeküstücü resmin düşsel belirsizliğini sanatsal düzeyde ifade etmiştir.”¹³¹

¹³¹ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s.205

6.9 Yves Tanguy (Paris 1900- Woodbury, Connecticut, ABD 1955)

Yves Tanguy, Giorgio de Chirico'dan alabildiğine etkilenmiş ve ardından hiçbir eğitim almadan aralıksız sulu boya ve yağlı boya resimler yapmaya başlamıştır. Tanguy, kendisini çekirdekten yetiştirmiş, biçim ve tekniğini öteki sanatçılarla ilişkileri içinde belirlemiş bir ressamdır. Resme adım attığı zamanlarda etkisi altında olduğu sanatçılar Max Ernst ve Chirico olmuştur.

Tanguy'un bağları gerçeküstücülerle, özellikle Andre Breton'la kuvvetlenmiş ve Breton'un sadık destekçisi olmuştur. Sanatçı önceleri resimlerinde Chirico ve Erns'ten esinlediği figüratif biçimleri kullanmış fakat bunları kullanırken, tuvallerini Miro'nun soyut, bol ışıklı arka planlarını anımsatan bir atmosferle kuşatmıştır. Çalışmalarında, tanımlanamayan, doğaüstü bir ışık egemen olmuş ve bu ışık eserlerine gizemli bir ürperti katmıştır. Tanguy, yaşı ilerledikçe figüratif öğelerden bütünüyle vazgeçmiştir ve başka dünyalara özgü, tuhaf manzaraların olduğu sahnelerde, artık tanımlanamayan organik formlar kullanmaya başlamıştır.



Resim 62: Yves Tanguy, Kompozisyon, 1940, Tuval Üzerine Yağlı boya
90 x70 cm, Art İnstitue of Chicago

[Mattew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 380]

Karanlık bahçe (Le jardin sombre) adlı yapıtı yüzü olmayan kıpır kıpır varlıklarla doludur. Çoğu erkeklik organı biçiminde olan bu varlıklar, tuvalin içinde mekanik bir düzenle resmedilmiş, topluluk halinde ilerleyen figürlerden ibarettir.



Resim 63: Yves Tanguy, *Dış Taraf*, 1929, Tuval Üzerine yağlıboya, 118x90 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg

[Matthew Gale, (2004) Dada and Surrealism, s. 268]

Tanguy, çalışmalarında değişik teknikler kullanmıştır. Kimi gök ile deniz arasında gerçekte var olan bir ilişkiyi yansıtmış gibi görünse de resme egemen olan boğucu tuhaflık ve izleyiciyi ürperten ürkütücü bir yapaylık söz konusudur.

Tanguy, bu çalışmalarıyla gerçek dünyadan çok uzak sahnelerle, bizlere sıra dışı bir dünyanın perdelerini aralamıştır. Manzaralar tıpkı yabancı bir gezegenin fotoğraflamaları gibi durmaktadır. Dali'nin çalışmaları da şaşırtıcı ve ürkütücü imgelerle doludur ve sanati kişisel saplantılarını resmederek yapmıştır bunu, fakat Tanguy'un resimleri bağımsız tarafsız ve saplantısızdır.

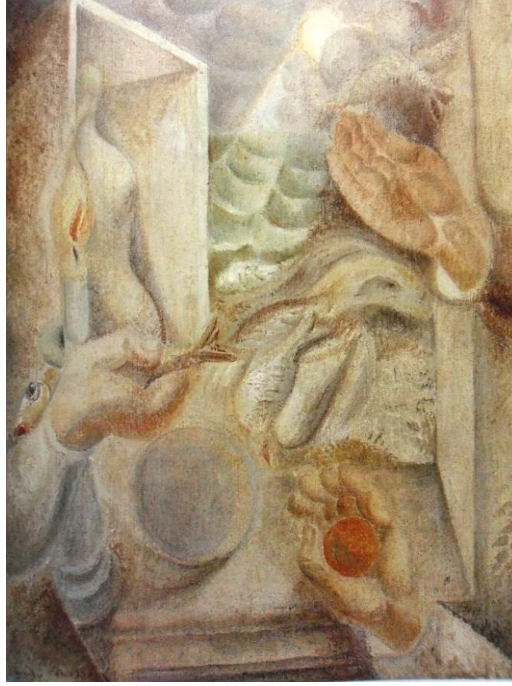
Andre Breton'a göre Tanguy'un sanattaki önemi, uyum göstermeyi reddetmesinde yatmaktadır. Gerçekliğe yaklaşmada hiç bir şeyden ödün vermiyordur ve eserlerindeki gerçeküstücü, gizemci niteliği de buna borçludur.

Tanguy ise resme yaklaşımını şu sözlerle ifade etmiştir. "...*Resim gözlerimin önünde biçimlenir, gelişim süreci için de srprizlerini açığa çıkarır, zaten sınırsız özgürlük duygusunu veren de işte budur...*"¹³²

6.10 Andre Masson (Balagny 1869)

Masson, bir ressam olarak duyuların dünyasına giriş yapmış ve bu başlangıç Ekspresyonizmin ustalarından biri olan James Ensor'un yapıtlarından etkilenmesiyle başlamıştır. Masson, önceleri akademik kbizme dayalı resimler yapmıştır. İlerleyen dönemlerde, Miro ve yandaşlarıyla arkadaşlık kurmuş daha sonraları ise Aragonla ve Andre Breton'la tanışmıştır. 1923'lerde başlamış olan otomatizm denemelerine katılan Masson'un desenleri bu tarihten sonra çizgilerindeki akıcılık ve figürlerindeki düşsel karakterler olarak serbestlik kazanmış, bu yönleriyle dikkat çekmiştir.

¹³² Cathrine Klingsöhr- Leroy, (2006) Gerçeküstücülük, s. 94



Resim 64: Andre Masson, *Dört Element*, Tuval Üzerine yağlıboya, 73x60 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

[Matthew Gale, [2004] Dada and Surrealism, s. 242]



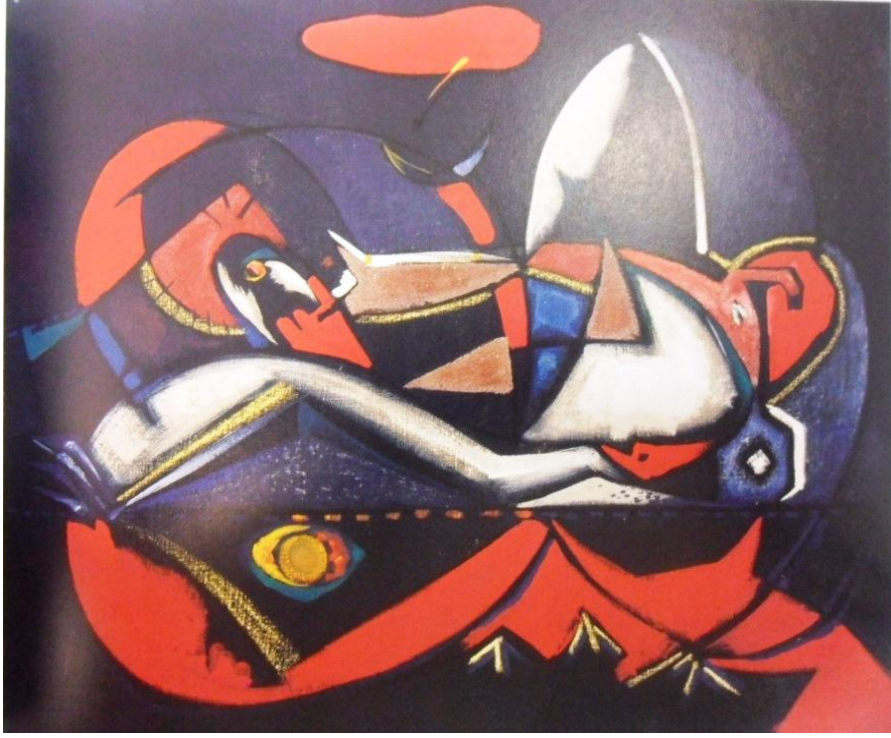
Resim 65: Andre Masson, *Toprak Ana*, 1967, Kağıt üzerine Hint Mürekkebi, 20x30 cm, Paris, Galerie Louise Leiris

[Sarane Alexandrian (2007) Surrealist Art, s. 199]

Masson'un resimleri, özel dokusal nitelikleriyle duyguları ve belirli bir atmosferi aktarmaktadır. Diğer taraftan, soyut görünümlü, ama tanınabilir figürler ve nesnelere de içeren, çizgisel bir resim anlayışı hâkimdir. Figüratif öğeler sanatçının bilinçli denetimi dışında oluşmuştur. Bu çalışmalar, Andre Breton'un otomatik çizim (dessin automatique) olarak adlandırdığı, sanatçının akılcı denetimi olmaksızın sismografik imgeler oluşturabilen, otomatik bir çizme yöntemine uygun gerçekleştirilmiştir.¹³³

Andre Masson'un Otomatik Çizim olarak bilinen çizimleri ilk bakışta gelişigüzel bir ağ veren birbirine geçmiş çizgilerden oluşmaktadır. Fakat yakından incelendiğinde tanınacak bir form algılanmaktadır. Kollar, bacaklar, ayaklar, eller ve resmin her yerine dağılmış gözler, yüzler, cinsel organlar gibi. Böyle denetimsiz olarak anında ve rastlantısal yaratma sürecinde çizimleri, izleyicinin bakışları altında değişen bir düzenleme izlenimi vermekte ve çok değişik algılamalara kapı açmaktadır.

Masson, çizimlerdeki otomatik serbestliği resimlerinin yağlıboya reproduksiyonlarını yaparken başarılı bir şekilde gösterememiştir. İlerleyen yıllarda(1927) kum resimlerini icat etmiştir. Masson'un bu icadı, tualin üzerine zerk dökmesi ve üzerini kumla kaplamasıyla başlamaktadır. Bu zerk ve kum dökme işlemi aynı yüzey üzerinde birçok kez yinelenindikten sonra, elde etmiş olduğu rastgele biçimleri oraya buraya fırça darbeleri vurarak yorumlamasıyla devam etmekte ve resimsel materyal böylece ressamın hayalindeki görüntüleri akla getirmektedir. Bunlar genellikle hayvansal yaşamın ağır bastığı vahşi, şiddet dolu konulardır. Ölü atlar, bir kuşu yiyen atlar, kurban edilmiş kuşlar, balık savaşı gibi çalışmalar bunlara örnek verilebilen çalışmalardır.



Resim 66: Andre Masson, *Bir Kuşun Doğuşu*, 1942, Karton Üzerine Pastel ve Sulu boya, 60X70 cm, Private Collection

[Giovanna Uzzani, (2009) Visual Encyclopedia of Art Surrealism, s: 75]

Gerçeküstücü akım ve grafik otomatizm Andre Masson'a zengin verimliliğini borçludur. Kum resimlerinin de icat edeni olan Masson'un sanatı, kendini psikanalistik bir yorumlamaya bırakmaksızın, tablo adlarına en uygun sadist saplantılarda özelliğini bulmakta ve resim sanatına oneirik (düşsel) öğeyi getirmektedir. Sanatsal oneirizm yolunda diğer gerçeküstücü sanatçılardan daha ilerde kabul edilen Masson, bu yolun resimde 'otonomi'¹³⁴ ye giden yol olduğunu bizlere göstermiştir.¹³⁵

¹³⁴ (Otonom: Özerklik. Ayrı bir yasaya bağlı olarak kendi kendini yönetme yetkisi.) Türkçe sözlük, Genişletilmiş 7 baskı, (1983), Türk dil kurumu yayınları - 501/1-Ankara Üniversitesi, s.932

¹³⁵ Rene Passeron, (1982) Sürrealizm sanat ansiklopedisi, s.199, 202

6.11 Jackson Pollock (Cody, Wyoming 1912- 1956)

Soyut Dışavurumculuğun beslendiği kaynaklardan biri de Sürrealist sanatın bilinçdışı düşünceyi ortaya çıkaran 'otomatizm' kavramıdır. Bu kavrama göre, bilinçdışının serbest bırakılmasıyla imge ve çağrışımın ortaya çıkması ve rastlantısal oluşumlara yer veren anlayışta sanat eseri üretildiğine bir önceki bölümde yer verilmiştir. Bu şekilde Pollock'un bilinçdışındaki duygularını yansıtmasına ise 'Hareketli Soyut' (Action Painting) denilmektedir. Action painting sanatçıların çalışmaları, onların varoluşsal mücadelesi olarak değerlendirilmektedir.¹³⁶

Pollock'un bu uygulamasının organik yanı ise sanatçının yapıtını, serbest el-kol hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkarmasıdır. Sanatçının kendisi de bu uygulamayı şu şekilde ifade etmektedir:

*"Resmimin içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığını fark etme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri, bozmaktan v.s. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkarılmasının yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir sanat söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar."*¹³⁷

Psikologlar tarafından sanatçının bilinçdışı ile ilgili, kişiliği ile bağlantı kurularak bir yorum daha getirilmiştir. Ciddi bir alkol bağımlılığı, çok sayıda intihar girişimi, çevresindeki insanları yıldırان ve bıktıran saldırgan davranışları, uzun süre içine kapanma ve dış dünya ile iletişim kuramama gibi nedenlerden dolayı psikolojik tedavi de gören sanatçı, bu aşikâr özelliklerinden çok, geçmişine dair varsayımlardan yola çıkılarak değerlendirilmiştir.

¹³⁶ Nimet Keser, (2009)Sanat Sözlüğü, s.22,23

¹³⁷ Norbert Lynton, Modern sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1989.s.235.



Resim 67. Jackson Pollock, *Numara I*, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173x264 cm, New York, Modern Sanat Müzesi

[Norbert Lynton (1982) Modern sanatın öyküsü, s. 233]

Bu varsayımların ana noktası ise, sanatçının çocukluğunda evi terk eden ve evde olduğu sürece de ilgisiz bir tutum sergileyen annesi ile olan bağıdır. Psikologlara, sanatçının çocukluğunda yaşadığı bu olay, onun kaybettiği şeyin yani annesinin- yerine başka bir nesneyi koymasına neden olmuş ve böylece kaybedilmiş şeyin yarattığı dehşetin üzerine çıkma amaçlanmıştır. Bu durum kendinden geçmiş bir şekilde oynama aracı olarak nitelendirilmiştir. Bir nevi kendini onarım çabası olan bu eylemde nesnenin kaybından oluşan boşluk (tuvalin boş yüzeyi olarak da bu nitelendirilmekte) kapatılmaya çalışılmaktadır. Burada 'resim yapma süreci' olarak yorumlanan olay, psikologlara göre kendisi gibi sanatçı olan eşi Lee Krasner ile ilişkisinde görülmektedir. Annesinin tersine anaç bir özelliğe sahip olan ve yaşamını eşi için feda eden Krasner, Pollock için annesinin yerine geçen bir 'bağımlılık' olduğu gibi zaman zaman da esasında onu hatırlatan bir 'düşman' olmuştur.



Resim 68. East Hampton, “Pollock Atölyesinde Resim Yaparken” 1950

Bu yüzden ondan kurtulmak istedikçe (özdeşleştiği anne olgusundan dolayı) kendinden de kurtulmasının gerektiğini (intihar girişimlerinin sebebi olarak yorumlanıyor) anlamış olan sanatçının evliliği de gelgitlerle dolu olmuştur. Ama sanatçı yapıtlarındaki bilinçaltı etkilerini ve bunların Jung’un analizinin bir uzantısı olduğunu da ifade etmiştir.

“Freud’un bilinçaltı kavramından yola çıkan fakat farklı olarak gizemciliğe çok yakın bir ruhçuluğu benimsemiş olan İsviçreli karakter ve ruh bilimci Carl Gustav Jung’ın analizlerinden hareket eden sanatçı, Sürrealizmin etkisinde olan ilk dönem resimlerinde bu analizinin merkezini oluşturan, bilinçdışıdaki doğuştan gelen Köksel imgeleri (arketipler) kullanmıştır.”¹³⁸

¹³⁸ Uşun Tükel, (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3 cilt, J.Pollock, s. 1401

7. Kendi Resimlerim

Bilinçdışı destekli yaratım sürecine dayanarak gerçeküstü çalışmalar olarak nitelendirdiğim kendi resimlerimde bilinçdışının özüne ulaşmak için, bilinçli olmayan düşüncenin müdahale etmediği bir sanat yapıtını oluşturmaya çalışıyorum. Bunu ortaya koymaya çalışırken, bilinçdışı dünyasına ulaşma yollarından biri olan resim sanatıyla, rehabilite olmayı bekleyen ruhun (sanatçı) rehabilitasyonunun gerçekleşmesinin mümkün olacağına inanıyorum. Bir örnekle konuyu açıklamaya çalışırsam eğer; sanatçı resim yaparken aslında ilk olarak hedefinde psikolojik açıdan rahatlamayı ümit ediyor, bu rahatlamamanın o an için resim yapmakla mümkün olacağını içgüdüsel olarak bildiğinden(bu iç güdü, aslında bilinçdışı dünyasına ait bir bilgidir de aynı zamanda, bu bilinç dışı güdüyle resim yapmayı seçiyordur, burada önemli olan nokta, sanatçının nasıl bir yöntemle resim yaparak rahatlama sağladığının üstünde durmak olmalıdır.

Max Schiller, estetik adlı eserinde resim yapma sanatı ile ilgili olarak kaleme aldığı “oyun” teorisinde resim yapma eylemini, bir çocuğun oyun oynarken ne düşündüğüyle, hangi amaçla oyun oynadığıyla bağdaştırarak açıklamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım oyun ile sanat arasında benzerlik kuran bir yaklaşımdır. Çünkü hem sanatta hem de oyunda gerçeklikten uzaklaşmakta. gerçek dışı bir dünyaya yönelilmektedir. Oyunda, sanatta, amacını kendi içinde taşır. Amaç orada durarak oradan kaybolmak, başka bir dünyaya gitmektir, başka gözetilen bir kazanç yoktur. Bu bakımdan resim sanatını icra ederken sanatçı, resim ögesinin gerçek rengiyle, hacmiyle, formu, ışığı ya da gölgesiyle ilgilenmeyecek bu yönde kendisine sınırlamalar getirmeyecektir. Sanatçının hedefinde de sanatın hedefinde olan özgürlük problemi olmalıdır. Bu özgürlüğü saf bir şekilde gerçekleştirebilmesi için sanatçının arınmış yolları tercih etmesi

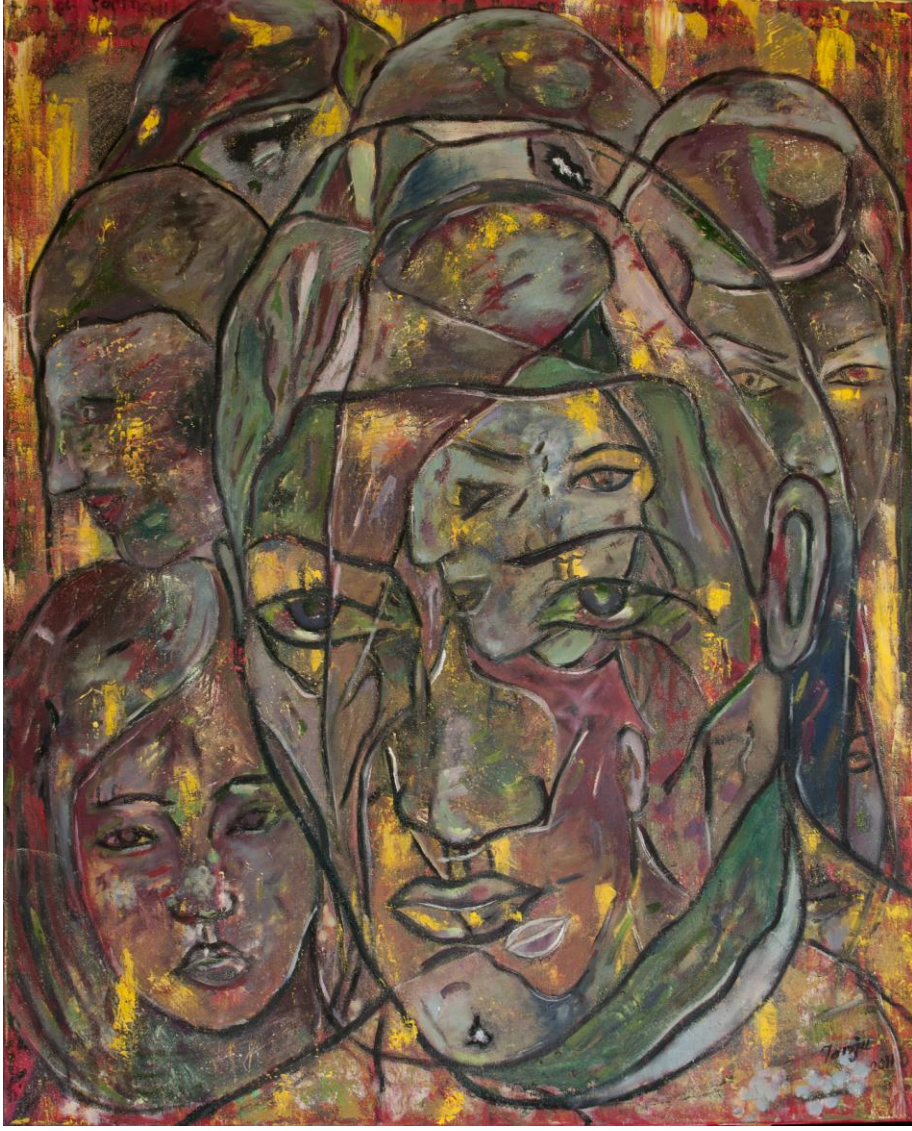
gerekmektedir. Sanatçı İçinden geldiği gibi renk, ışık, gölge, derinlik yerleştirmesini düzenlediğinde, hedefine sadece özgürce resim yapmayı aldığı anda sanatın özgürlük problemini aşıp saf sanat yapmış olacaktır.

19.cu ve 20. yüzyılları arasında bilinçdışı kuramın güzel sanatlarla kurduğu ilişkisinin benimsenmesiyle hareket eden dışavurumcu, gerçeküstücü ve soyut dışavurumcu sanatçıları eserleri bağlamında araştırmak, bunun yanında, en önemlisi olarak bilinçdışı kuramı derinlemesine sayılabilecek bir düzeyde incelemek kendi resimsel anlayışımı belirleme konusunda bana yardım ve esin kaynağı olmuştur.



Resim 69: İnan Tanju Büyükkaya, *Akademi çıkmazı*, 2009, Tuval Üzerine

Karışık teknik, 90x90 cm



Resim 70: İnan Tanju Büyükkaya, *Bilinçdışı rahatsız bir bölge*, 2010

Tuval Üzerine Yağlı boya, 80x100



Resim 71: İnan Tanju Büyükkaya, *Bilinçaltı nasıl yaşar*, 2011,

Tuval Üzerine Karışık teknik, 140x90 cm



Resim 72: İnan Tanju Büyükkaya, *Ego ve İnsanlar*, 2011,

Kontrplak Üzerine Yağlı boya, 70x100 cm



Resim 73: İnan Tanju Büyükkaya, *Reddedildim*, 2013 Tuval Üzerine

Yağlı boya 75x100 cm



Resim 74: İnan Tanju Büyükkaya, 2013, *Savaşçı*, Tuval üzerine
Yağlıboya, 75x100 cm



Resim 75. İnan Tanju Büyükkaya, 2014, *Sarsıntı*, Tuval Üzerine
Akrilik boya, 100x100cm

SONUÇ

Freud ve Jung, bilinçdışını bilinç düzeyine çıkartarak, insanları irrasyonel kuvvetlerin egemenliğinden kurtaran bir metot geliştirmiştir. Bilinçdışı dünyasını gün ışığına çıkararak bu metot, sanatçının özgürlük, ahlak ve bilim anlayışına yeni bir boyut kazandırmakla kalmamış, kendisiyle birlikte içinde yaşadığı çağın dünyasını yeniden değerlendirmeye başlayan birey, bilinç aldatmasının ötesine geçerek kendi içindeki gizli gerçeği kavrayabilmiştir. Bu yeni kavrama modeli, gerçeküstücü sanat anlayışının şekillenmesinde ve yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Gerçeküstücülük, 19. yüzyılın, Romantizm, Realizm, Sembolizm gibi kurumlaşmış akımların sanatsal etkilerini silmek, bilimde ve felsefede kalıplaşmış tutucu düşünce yapısını yıkmak, toplumca kabul edilen ahlaksal, sosyal ve estetik değerlere karşı çıkmak amacıyla kişisel isyanını başlatmıştır. Bu isyan bilincin isyanı olmuştur.

Bilinçdışı kuram, tarihsel gelişiminde birçok alanda olduğu gibi sanatta da önemli gelişmelere yarar sağlamış ve gerçeküstücülük akımı, bilinçdışı dünyasının zengin unsurlarından yararlanarak yaratıcılığını bu sayede geliştirebilmiştir. Bilinçdışı zihin, geçmiş yaşantılar belleğinin her türlü imgesini içinde barındırmaktadır. Bu düşünceyle gerçeküstücülük, bilinçdışının verilerine dayanarak sanatsal yaratımını güçlendirmeyi ilke edinmiştir. Bu, gerçeküstücü sanatın olmazsa olmaz kuralı olmuştur. Gerçeküstücüler, bilinçdışından gelen, kendi yaşamındaki veya geçmiş arkaik yaşantılardaki, öznel ya da nesnel her türlü şeyi, tuvalinde çeşitli, sınırsız formlar ya da informel şekillerle ortaya

koymaya çalışmışlardır. Yapıtlarda Ortaya çıkan bütün bu şekiller, ampirik¹³⁹ nesnelere uzak, dışarıdaki herhangi bir yaşantının değil de, bilincin ardındaki ya da beş duyunun ötesindeki evrensel bir algılama organı gibi bilinçdışının ötesindeki dış dünyadan tamamen uzaklaşmakta, dış dünyaya yönelik, içten gelen yaşantıya ait öğelerin artış eğilimi gözlenmektedir. Bilincin ardında yatan şey salt yokluk değildir, bilinci arkada değil de içerden etkileyen bilinçdışı psikedir. Söz konusu öğeler herhangi bir ‘dışa’ değil de ‘içe’ tekabül eden öğelerdir, gerçeküstü resmi oluşturan ve ona hayat veren sür-real öğelerdir.¹⁴⁰

Gerçeküstü resmin birey üzerindeki etkisi her zaman büyük olmuştur. Gerçeküstücü sanat, kendinde büyük bir sır taşımaktadır. İzlenebildiği kadarıyla sanatçının yaratımı, arketip bir imgenin bilinçdışı harekete getirilmesi ve bu imgeyi bir sanat yapıtı olarak işleyip, biçimlendirip son hale getirmesinden ibarettir. Ona biçim vererek sanatçı, onu şimdinin diline çevirmekte, böylece yaşamın en derin kaynaklarına inebilmemizi sağlamaktadır. Gerçeküstücü sanatçının amacı da, şimdinin yetersizliğini ve tek yanlılığını en iyi şekilde karşılayacak bilinçdışındaki ilksel imgelere vb. uzanmaktır. Gerçeküstücü resmin, sosyal anlamı da burada ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, çağın ruhunu eğitmekte, çağın en çok eksik gördüğü, biçimleri, imgeleri çağırmaktadır. Gerçeküstücü resim, bu imgeyi yakalayıp, bilinçdışının derinliklerinden yükselip, kendi kuvvetleri çapında, çağdaşlarının zihni tarafından kabul edilinceye kadar onu dönüştürmeye çalışmaktadır. Örneğin, çağdaş sanat, büyük ölçüde bilinçdışından kaynaklanmaktadır diyebiliriz. Gerçeküstücü ressam Joan Miro, yapmış olduğu resmin bilinçdışının resmi olduğunu vurgulayarak, İçinde bulunduğu çağın uygarlık yoksunu olduğunu, bunun yerine basit, ama özgür bir yaşama özlem duyduğunu söylemiş, bunun için de bilinçdışının temeline kök salmak gerekir demiştir.

¹³⁹ (Ampirik: zihinsel başlangıcı olmayan, yalnız gözlem ve deneye dayanan, görgül) Ruşen Alaylıoğlu, A.Ferhan Oğuzkan, (1976) Ansiklopedik eğitim sözlüğü, s. 115

¹⁴⁰ Carl Gustav Jung, (1997) Analitik Psikoloji, s. 340

Kaynakça

Alaylıoğlu, R., Oğuzkan, A.F., (1976), Ansiklopedik eğitim s3zluğu, İnkılap ve Anka Kitabevleri, İstanbul.

Alexandrian, S. (2007), Surrealist Art, Thames and Hudson Word of art Lmt, London

Baldacci, P., Jennings, J. (1997), The Metaphysical Period, Antique Collectors Club Limited, Boston.

Bozkurt, N. (1995), Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal yayınevi, İstanbul.

Canpolat, Doç. Dr. M. (1983) T3rçe s3zluğ, T3rk dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Daldaban K. H., (2006) Gerçek3st3 Resmin Oluşumunun Nesnenin D3n3ř3m3ne Bağlı Olarak İrdelenmesi, Y3ksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstit3s3, Adana.

D3chting H. (2001) Werkstatt Kunst Gescichte Materialien Techniken, E.a.seeman, Kuntspaxis.

Ersevim, Prof. Dr. İ.(1997) Freud ve Psikanalizin temel ilkeleri, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul.

Fortham, F. (2001), Jung Psikolojisi, (Çev: Aslan Yalçın), Say Yayınları, İstanbul

Gale, M, (2004), Dada and Surrealism, Phidon Prees İnc, London.

Genç, A. (1983), Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Güney, Prof. Dr. M. (1999), Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı, Klinik Psikiyatri dergisi, 1. Sayı, Ankara.

Gürol, E. (1977) Carl Gustav Jung, Can yayın evi, İstanbul.

JUNG, C.G., (1979) Analitik Psikoloji, Payel yayınevi, İstanbul

Kahraman, B. H., (1991) Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Hürriyet Yayıncılık, Sayı; 123, İstanbul,

Keser, N. (2009), Sanat Sözlüğü, Remzi kitapevi, İstanbul.

Leroy- Klingdöhr, C. (2006), Gerçeküstücülük, (Çev: Mehmet Tahsin Yalım), Remzi kitapevi, İstanbul.

Lindmann, G, (1995), Kunstuna Kunstwerke, Alpha Verlag Essen, Philadelphia Museum of Art

Lynton, N. (1982) Modern Sanatın Öyküsü, (Çev: Prof. Cevat Çapan - Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Neret, G. (2005), Salvador Dali, (Çev: Ahu Antmen), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Özal, A. C., (2006), İformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze, Sanatta Yeterlilik Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, izmir.

Passeron, R. (1982), Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Sezer Tansu), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Schmied, W. (2012), Giorgio de Chirico, The Endless Journey, Londra.

Schultz, D.P., SCHULTZ, S.E, (2002) A History Of Modern Psychology (Modern Psikoloji Tarihi), (Çev: Yasemin Aslay) Kaknüs Yayınevi, İstanbul.

Sözen, M., Tanyeli, U., (2007), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi İstanbul.

Tura, S.M. (2004), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

Tunalı, İ. (2008), Felsefenin ışığında Modern Resim, Remzi kitap evi, İstanbul.

Turani, A. (2003), Çağdaş sanat felsefesi, Remzi kitap evi, İstanbul.

Tükel, U. (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayın, İstanbul.

Uzzani, G. (2009), Visual Encyclopedia of art, Scala Group, İtaly.

Weyers, F. (2005), Salvador Dali, (Çev: Sema Bulutsuz), Literatür Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

İNAN TANJU BÜYÜKKAYA

01-04-1979 Ardahan doğumlu

İLETİŞİM

Web: <https://tanjubuyukkaya.blogspod.com/>

e-posta: tanju.buyukkaya@isik.edu.tr

inantanjubuyukkaya@gmail.com

ÖĞRENİM

Lisans: 2008-2012 Kocaeli Üniversitesi G.S. Fakültesi Resim bölümünde Prof. Dr.İsmet ÇAVUŞOĞLU ile çalıştı.(Fakülte Bölüm birincisi olarak mezun oldu).

Lise: 1992- 1996 Gebze Teknik ve Endüstri meslek lisesi

Orta öğrenim: 1989-1992 Gebze Sarkuysan ilköğretim okulu

KİŞİSEL SERGİLER

2013 “Red İlişkiler” Resim sergisi, Pinalo Galeri, Beyoğlu, İSTANBUL

2012 “ Paramparça Ben’ler ” Resim sergisi, İstasyon Sanat Galerisi, Beyoğlu, İSTANBUL

2011 “Bilinç ve Bilinçaltı zamanları” Resim Sergisi, Koridor Sanat Galerisi, Hereke, KOCAELİ

PROJE UYGULAMALAR

2011 UNHCR The UN Refugee Agency (Birleşmiş Milletler Mülteci Örgütü) tarafından yürütülen “Umutsuz tek bir mülteci bile çok fazla” Güzel Sanatlar Projesi

2011 Kocaeli üniversitesi G.S. Fakültesi ve İzmit belediyesi tarafından yürütülen “Sokakta Sanat Var” projesi, İzmit, KOCAELİ

2011 “Galeri Art and Life ve Hotel Crown Palas’ tarafından başlatılan “İstanbul” Projesi, Beyoğlu, İSTANBUL

2010 Kocaeli üniversitesi G.S. Fakültesi ve İzmit belediyesi tarafından yürütülen “Sokakta Sanat Var” projesi, İzmit, KOCAELİ

YARIŞMALI SERGİLER

2013 “Küçükçekmece Belediyesi Sanat yarışması” birincilik ödülü,
Küçükçekmece, İSTANBUL

2012 “Kalibre Boru A.Ş Resim yarışması” Sergisi, Gölcük, KOCAELİ

2011 “I. Pon Art Guaj Boya Resim Yarışması” Sergisi, Işık Üni.GSF. Maslak,
İSTANBUL

KARMA SERGİLER

2014, “Buradayız” Resim sergisi, E- Lab, Maçka, İSTANBUL

2013 “Bipolar” Yüksek Lisans Atölye Çalışmaları resim sergisi” Mine Sanat Galerisi, Nişantaşı, İSTANBUL

2013 “Primavera (Bahara Merhaba) “Özgün baskı resim sergisi” Galerisi FE, Kadıköy,İSTANBUL

2012 “8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü, Çocuklar gelin olmasın” Resim, Heykel Sergisi, İzmit Gar Sanat galerisi, İzmit, KOCAELİ

2012 “Kocaeli güzel sanatlar fakültesi Resim bölümü öğrencileri” Sergisi, İzmit, KOCAELİ

2011 Kocaeli III. Kitap Fuarı Sergisi, Salon C 22, İnterteks Fuar Merkezi,
KOCAELİ

2010 Resim Atölyeleri Sergisi, Kocaeli Sosyal Tesisler Galeri Alanı, Hereke,
KOCAELİ

2009 Kocaeli Ü. GSF. Resim, Heykel bölümü Desen Sergisi, Kocaeli Sosyal
Tesisler Galeri Alanı, Hereke, KOCAELİ

WORKSHOPLAR

2012 “Darıca Faruk Yalçın Hayvanlar Âlemi ve Botanik parkı, Doğal yaşamda
sanat etkinlikleri, Resim Bölümü faaliyeti, Darıca, KOCAELİ

2011 “Darıca Faruk Yalçın Hayvanlar Âlemi ve Botanik parkı, Doğal yaşamda
sanat etkinlikleri, Resim Bölümü faaliyeti, Darıca, KOCAELİ

YAZILI MAKALELER

2012 Bilinçaltının Resim Sanatına etkisi, <https://tanjubuyukkaya.blogspod.com/>

2011 Sanat İçimizden Dışarıya doğru
taşar, <https://tanjubuyukkaya.blogspod.com/>