

Sürrealizm Gerçekliğinde Kadın İmgesi ve Sürrealist Kadın Sanatçılar

Serpil AKDAĞLI¹

Özet

20. yüzyıl sanatının biçim ve içerik dönüşümüyle en çığır açan akımlarından biri olan Sürrealizm, Batı kültürünün ahlaki ve akla dayanan varsayımlarına artık güvenilmeyen ve sanatçıları kendi doğasını sorgulamaya iten bir dönemde ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Sembolizm, Sigmund Freud gibi psikanalistlerin görüşleri ve I. Dünya Savaşı'nın sarsıcı etkileri akımın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Edebiyat, müzik, sinema ve görsel sanatları kapsayan Sürrealizm'de duyguların bilinçaltına yönelik tekniklerle ortaya çıkarılışı ve sembollerle ifade edilişi benimsenmiş ve bu, asıl gerçekliğe ulaşma aracı olmuştur. Asıl gerçeklik, sanatçının gerek dış dünyadaki gerekse kendi içindeki gerçekliğin bileşiminden ortaya çıkmaktadır. Kadın imgesi ise bu bileşimin ta kendisidir. Bu bileşimde kadın ya görüntü ya da erotik dışı kültürdür. Sanatçı olarak kadının varlığı ise çoğu zaman ikinci planda kalmış ya da yok sayılmıştır. Her ne kadar erkek sanatçıların önderliğinde başlamış olsa da sürrealist harekete çok geçmeden kadın sanatçılar da dâhil olmuştur. Dönemin erkek egemen bakış açısına rağmen tüm sınırları zorlayan, savaş değil barış isteyen sürrealist hareketin ilerlemesinde, evrensel bir boyut kazanmasında etkili olan kadın sanatçılar birçok sanat disiplininde eserler üretmiş ve modern sanatın gelişiminde ne kadar önemli bir yere sahip olduklarını göstermişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, Gerçeklik, Kadın, İmge.

The Image of Women in the Reality of Surrealism and Surrealist Women Artists

Abstract

Surrealism, one of the most groundbreaking art movements of the 20th century with the transformation of form and content, has emerged at a time when the moral and rational assumptions of western culture were no longer trusted and let the artists to question their own nature. Symbolism emerged in the late 19th century, the views of psychoanalysts like Sigmund Freud and the traumatic effects of the First World War has provided a basis for the formation of the movement. In Surrealism encompassing visual arts, cinema, music, and literature, it has been interiorized the revelation and the expression of emotions through subconscious techniques and symbols. This has been the way to reach the main reality. The main reality emerged from both the combination of the artists own reality and the reality of outside world. Woman image is itself the embodiment of this composition. Woman in this composition is either an image or an erotic female cult. Woman's existence as an artist was of secondary importance or totally ignored. Although it started under the leadership of male artist, women artists took part in the surrealist movement soon enough. Despite the male dominant point of view of the period, women artists who pushed all the boundaries and called for peace, not war being influential in advancement of the surrealist movement and having a universal dimension, produced works of art in many disciplines and proved how important role they have had in the improvement of modern art.

Keywords: Surrealism, Reality, Woman, Image.

¹ Dr. Öğretim Ü., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, serpil.akdagli@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1617-6302

GİRİŞ

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Andre Breton'un (1896-1966) 1924'te "Sürrealist Devrim" isimli ilk manifestoyu yayımlamasıyla Paris'te edebi bir akım olarak başlamıştır. Akım, Breton'un, 1925'te yayımladığı "Sürrealist Devrim" dergisinde sürrealist resimlere yer vermesi, 1928'de "Sürrealizm ve Resim" isimli sanatsal manifestoyu yayımlaması ve Louis Aragon (1897-1982) ile birlikte "sürreal" sözcüğüne kuramsal ve uygulamaya yönelik anlamlar yüklemeleriyle edebi bir hareket olmaktan çıkıp, müzik, sinema ve görsel sanatları da kapsamıştır (Farthing, 2012). Sadece edebiyat ve sanatta değil, politikada da önemli ve etkili bir güç hareketi olan Sürrealizm, I. Dünya Savaşı'nın bedellerini ağır ödeyen bir neslin isyan eden devrimci coşkusuyla bir felsefe ve yaşam biçimi haline gelmiştir. Sürrealizm, 1925'te açılan ilk resim sergisi ve izleyen yıllarda özellikle New York, Londra, Brüksel gibi kentlerde açılan sergilerle giderek uluslararası bir boyut kazanmıştır.

Sürrealizm, Dada hareketinden etkilenmiş olsa da, Avrupa'nın en önemli entelektüel akımlarından biri olan Fransız sembolizmi önemli bir kaynak olmuştur. Fransız sembolizmi, zihinsel yaşamın daha ileri noktalarına çekilerek tek bir işaret haline getirilmiş birçok gizli anlamı aramaya ve sezgilere yönelik olduğu için sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Akımın oluşumunda savaştan arta kalan birçok toplumsal-ekonomik çöküntülerin, siyasal ve kültürel değişimlerin etkisi vardır. Ancak Sürrealizm'i hem kuramsal hem de uygulama olarak asıl şekillendiren; gerçeklik kavramının yeniden algılanması ve yaratıcılığın olumlanması açısından Sigmund Freud'un (1856-1939) rüya ve bilinçaltına ağırlık verdiği psikanalitik kuramı olmuştur.

Sürrealizm'in, Freud ve diğer psikanalistlerle olan macerası, Breton'un, kültür ve edebiyat yazılarıyla başlamıştır. Ancak daha öncesinde Breton, tıbbi bir yardımcı olarak hizmet ettiği Saint-Dizier'deki psikiyatri merkezinde, zihinsel hastaların sanrı ve sanrısız görüngülerinden etkilenmiş ve psikanalitik çerçevede bu zihinsel durumları yorumlayıp edebi denemeler yapmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra, psikanalitik yöntemin bazı özelliklerini, bütün sanatlar için savunuculuk yaptığı otomatik yazım olarak bilinen kompozisyon tekniğine aktarmıştır (D. M, Kaplan, 1989). Bununla birlikte sürrealistler, hipnoz ve transa geçme gibi deneysel girişimlerde bulunmuş, hızlı sözcük oyunları oynayarak gizli kalmış çağrışımları otomatik yazma tekniğiyle ortaya çıkarmış ve rüyalarını yazıp psikanalitik yöntemlerle çözümlemişlerdir (Farthing, 2012). Otomatik yazım tekniği ve bunun etkisiyle yazılmış şiirler, ressamların da ilgisini çekmiş ve bu ilgi, otomatik çizim olarak kendisini rastgele yapılmış resimlerde göstermiştir.

Breton İkinci Manifesto'da sürrealist etkinliğin amacını şöyle açıklamıştır: "Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar." (Passeron, 1990, s. 35). Sürrealizmin esası, otomatizmin sistematik hale getirilmesiyle, varlık nedenini belirlemeye dayanmış bir kendini gerçekleştirme sorunu olmuştur. Ancak sadece kendini gerçekleştirme sorunu değil bütünsel insan, özgür bir toplum ve özgür sanat sorunu da ele alınmıştır. Dünyanın sosyal ve ekonomik

uyumsuzlukları, kısıtlı nesnellik, mutlak akılcılık reddedilmiş, toplumsal baskı güçlerine karşı protestolar düzenlenmiş, savaflara, krizlere ve sefalete yol açan tüm sistem ve gelenekler eleştirilmiştir.

Duyusal Gerçeklik ve Rüyalalar

Sürrealizm'e göre akıl ve mantık yoluyla bilinebilirlik kazanan salt gerçeklik yalnızca basit bir yanılsama ve kandırmacadır. Geleneksel mantık ve düşünce biçiminin karşıtı ise insanın hayal gücüne dayanan daha somut bir gerçeklik anlayışıdır (Bozkurt, 2013). Bu gerçeklik anlayışı, düşlere, rüyalara dayanan, düşünce özgürlüğünden güç alan, görünen ve algılanandan ibaret olmayan duyusal bir gerçekliktir.

Breton Sürrealizm'i; "sözle yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal bir otomatizmdir (Automatisme psychique pur); ve usun hiçbir denetlemesi, hiçbir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasındır." şeklinde tanımlamıştır (Bozkurt, 2013, s. 66). İnsan doğasını açığa vurmakta hem araç hem de amaç olarak otomatizm, sürrealistleri gerçeklerin bir şeyde ya da bir yerde saklanmış olduğuna inandırmıştır. Sürrealistleri düşsel ve rüya imgelerine yönelten de otomatizmin bu psikolojik yapısı olmuştur.

Sürrealizm'de duyusal gerçeklik ve sezgiler aracılığıyla elde edilen toplumu ve insanı ilgilendiren tüm durumlar dış gerçeklik, rüyalar, düşler ve sanrılar da iç gerçeklik olarak görülmüştür. Bu her iki gerçekliğin bir araya getirilerek saf bir bileşime ulaşılması hedeflenmiştir. Bu hedefe ulaşmanın amacı; her iki gerçekliği biri bir diğerinin önüne geçmeden ya da birbirlerini yok etmeden her ikisini de en özgür ifadeyle tek bir gerçeğe vardırmasıdır. Buna, gerek iç gerekse dış dünyadaki her türlü engel kırılarak, bilinç ve bilinçaltında bastırılan tüm duygular açığa çıkarılarak ulaşılmaktadır. Böylece bir gerçeküstü oluşacak ve Sürrealizm'in en yüksek amacı gerçekleşmiş olacaktır. Tabii ön koşul, ruhun mutlak özgürlüğüdür.

Sanatsal eylemlerde iç gerçeklik; biçimlerin dağılmasına, dış görünüşlerin bozulmasına, mantık kalıplarının kırılmasına, duygu taşkınlıklarına, hayal bulgularına, özgür anlatımlara yol açarken, dış gerçeklik sanatçıyı biçimci, kuralcı, akılcı, betimsel bir eğilime yönlendirmektedir. Ancak bu iki eğilim, birbirini yadsıyor gibi görünse bile, aynı amaca yöneldikleri için birbirini tamamlayarak, insanı ve çevresini içine alan dünya gerçekliğinin sınırlarını biraz daha genişletmiş olur (Eyüboğlu & İpşiroğlu, 2013). Sürrealizm'de, her türlü gelenekselleşmiş konu biçimciliği ve görselleştirme kurallarından kaçınılmıştır. Sabit dünya gerçekliği reddedilip sürekli değişim içinde olan sonsuz bir düş gücü, saf düşünce akışı tercih edilmiştir. Düş gücü sonsuz bir evrendir ve o düş evrenindeki her an, kişinin bilinçaltına ait olduğu için özgün kabul edilmiştir.

Sürrealistlerin bilinçaltına ve rüyalara yönelmesinin temelinde ise yaşadıkları çağın her türlü toplumsal ve kültürel yozlaşmasından, ahlak ve inanç sisteminin hatta sanatın bile kurumsallaşmasından ve sadece gözün gördüğünü gerçeklik diye kabul eden anlayıştan duyulan rahatsızlık yatmaktadır. Asıl gerçekliğe, kişinin kendi iç dünyasını, bilinçaltında bastırılmış duygularını ve rüyalarını imgelem gücüyle açığa çıkararak ulaşılabileceğini savunan sürrealistler, serbest çağrışım, oyun ve doğaçlama yoluyla rastlantıya dayalı söz ve imgeler üretmişlerdir. Walter Benjamin, tutkulu ses ve yazı

oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak değil, sözcüklerle girişilen büyümlü deneyler olarak görmüştür (Benjamin, 1995). Bu rastlantı ürünü eserler plansız ve dağınık değildir. Bilinç-bilinçaltı ve rüyaların bilişsel ve görsel çağrışımlar yoluyla en doğal halinde dışa vurulduğu belli bir sistematığı olan eserlerdir. Bu sistematik içindeki eserlerin içeriği de biçimi de estetik kaygılardan uzak rüyalar olmuştur. Bu eserlerde gerçeküstü öğelere duyulan yakınlık, görselleştirilecek yanılısma kaynağına yönelik olmuştur. Sanatçının görselleştirdiği yanılısma hem kendi iç dünyasının keşfine hem de daha fazla hayal gücüne ortam sağlamıştır. Yanılısamalar, hayaller ve rüya imgeleriyle dolu eserler dinamik bir kişisel farkındalığın ürünüdür. Duyguların sıradan hallerinin ciddiyetinden uzaklaşıp benliğin gelişmesine öncelik veren sanatçılar, derin bir gerçeklik için arzu ve gerçekliğin öznellediği rüyalarını eserlerine taşıyarak mantıksal dünyanın yıkıcılığından da kurtulmak istemişlerdir. 1930'dan sonra rüya yorumlarının, otomatizmin ve nesnel rastlantının yetersizliğini fark edip daha akla dayanan ve sistematik bir yolla ezoterik bilimlere, büyüye, simyaya, sadece bireysel değil hatta daha fazla kolektif bilinçdışının kendi gizemini ortaya çıkaracağı alanlara yönelmişlerdir (Vesely, 2014).

Görüntü, Kült ve Sanatçı Olarak Kadın

Toplumsal alanda yer alan kadın için tarih boyunca çeşitli sıfatlar, tanımlar yapılmış ve kadına, gelenekler, değerler, din ve yasalara göre şekillenen roller biçilmiştir. Bazen tanrıça olarak yüceltilip tapınılmış bazen de değersiz bir varlık gibi hor görülüp dışlanmıştır. Sanatta da kadın, erkek sanatçı için ya bir temsil, mitolojik bir görüntü ya da esin kaynağı erotik bir dişi kült olmuştur. Uç noktalarda değişen bu karşıt tutumlar insanlık tarihinin her döneminde farklı değişkenlerle kendini göstermiştir. Gerek sosyal, siyasal, kültürel alanlarda gerekse sanatta kadına bakış açısı iyi-kötü, değerli-değersiz, yüce-adi, güzel-çirkin olarak sürekli değişmiştir.

Antropolojide kadının üç temel yönü vardır: birincisi, insanları evrim yolundan uzaklaştıran, yönlendiren veya korkunç varlık olarak; ikincisi anne olarak veya anavatan, şehir veya ana tanrıça ve üçüncü olarak bilinmeyen sevgili veya Carl Gustave Jung psikolojisindeki animadır (Cirlot, 1971). Antropolojideki anlamına koşut olarak hem görsel sanatlarda hem de edebiyatta kadın imgesinin ya etkin ya da edilgin olarak betimlendiği görülmektedir. Alman yazar Wilhelm Jensen'in 1903'te kaleme aldığı Gradiva adıyla yayımlanan romanda, arkeolog Norbert Hanold'un Roma'da genç bir kız rölyefini görüp ona âşık olması ve ona duyduğu aşktan kaynaklanan edilgin duygu durumu konu edilmiştir. Latince "yürüyen kadın" anlamına gelen Gradiva, 4. yüzyıla ait yürüyen üç kadının betimlendiği bir Yunan rölyefidir. Yürüyen üç genç kız rölyefi zamanla parçalanmış olduğu için özgün eserden geriye sadece yürüyüşüyle daha etkili görünen Gradiva kalmıştır. Romanda Gradiva, Hanold'un çocukluk çağında bastırıldığı hatıraları ve çocukluk arkadaşı Zoe Bertgang için beslediği erotik duygular arasındaki mücadeleyi temsil etmiştir. Freud, romanda keşfettiği gizli içerik katmanlarıyla, psikanalitik kuramının bir doğrulamasını yapabileceğini düşünüp "Sanrı ve Düş Gradiva" isimli makalesini yazmıştır. Makalede romandaki kurgusal temsillerden ve Hanold'un temsillerle olan ilişkisinden yola çıkılarak birtakım psikanalitik çözümler yapılmıştır. Freud, Hanold'un bastırılmış duygularını -özellikle aşk ve cinsellik- uyandıran temel uyarıcıyı (Zoe) sembolize eden görüntü olarak Gradiva'ya yönelmesini

ve bu aşkın ilerleyen safhalarda Hanold üzerinde iyileştirici etkileri olduğunu kanıtlamak istemiştir. Sürrealist erkeklerin dünyayı, aşk ve cinsel tutku ile dönüştürüp değiştirme arzusuna karşılık gelen ve sürrealistleri Freud'un diğer yazılarından daha güçlü bir şekilde etkileyen bu makaledeki ikonografik referans, arzunun gerçek nesnelere yansıyabileceği ve rüya görüntülerinin somut olarak gerçekleşebileceğidir. Freud'un bilinçaltını bilincin bir uzantısı olarak görmesine karşılık, Jung tam tersine, esas olarak öncelikle bilinçdışı alır; bilincin ise bilinçdışında gelişip onun bir uzantısı olarak ortaya çıktığını savunur. Bilinçdışı da insanlığın en eski çağlarından beri geçirdiği deneyimlerin ve düşünsel süreçlerin, dil, din, ırk vs. gözetmeden ortak olan kolektif bir birikimdir (Ateş, 2014, s. 30). Böylece Gradiva'nın görüntüsü; Sürrealizm'in aşk, arzunun önceliği, baskı mekanizması, bastırılmışlık gibi vazgeçilmez temaların birçoğunu ve bilinçdışı durumları açıklayan bir sembol, gerçek ile gerçeküstü arasında bağ kuran sembolik bir arabulucu olmuştur. Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur (Jung 2005, s. 13).

Sürrealizm'de kadın figürü, hem erotik dışı kültü hem de yücelik sembolü olarak yer almıştır. Erotik dışı kültü, aynı zamanda gerçeğin ve aşkınlığın açığa çıkarılmasını sağlayan bir araç olarak görüldüğü için sürrealist erkekler genellikle sıra dışı, gizemli ve çekici kadınlara yönelmişlerdir. Breton'un sürrealist düşüncenin kavramsal ve deneysel bilançosu olarak 1953'te kaleme aldığı "Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm"de kadın; "büyük vaat olarak sevilcek ve yüceltilecektir, bu vaat, yerine geldikten sonra bile varlığını korur. Seçilmiş olarak taşıdığı işaret ki yalnızca tek bir kişinin okumasına açıktır (herkes onu kendi namına keşfetmelidir), sözde ruh-beden ikiliğini adilane biçimde çözmeye yeter. Bu noktada kuşku götürmeyecek bir şey varsa, o da tensel aşkın tinsel aşkla eşdeğer olduğu gerçeğidir." (Breton, 2013, s. 257). Bununla birlikte sürrealist harekette kadınlar, erkeklerin yaratıcı süreçlerinin destekleyicisi arkadaş, sevgili, eş, model ya da ilham perisi olarak yer almıştır. Akılda efsanevi bir görüntü ve olağanüstü bir beden olarak var olan Gradiva, sonrasında ideal kadın ve aşk nesnesi konumunda Gala*, bu ilham perilerinin en iyi bilinenleri olmuştur. Breton, 1937'de Jensen'in kurtarıcı kahramanı anısına Gradiva adını verdiği bir sürrealist galeri açmış ve yapışık bir erkek ve bir kadın silueti olarak Marcel Duchamp tarafından tasarlanan cam kapının üstüne sürrealist erkeklere ilham olan sürrealist kadınların isimlerini yazdırmıştır. Bu isimler arasında 1934 yılında grubun kabul ettiği on dört yaşındaki şair Gisdle Prassinos, Man Ray'in fotoğrafçı arkadaşı Dora Maar, sürrealist şair ve 1935'te gruba katılan Alice Paalen ve sürrealistler tarafından modern bir Electra olarak övgüyle karşılanan genç bir Fransız Violette Nozieres yer almıştır (Chadwick, 1970, s. 419).

Sürrealist erkeklerin, temsil ettikleri görüntü ya da kahramanla kendilerini yapıt içinde yücelttiği (Ranciere, 2006), inanç merkezine yerleşmiş, yaşamın yenilenmesi ve bir

* Asıl adı Helena Dmitrievna Diakonova (1894-1982)'dir. "Gala" adını Paul Eluard (Asıl adı Eugene Grindel) vermiştir. Gala, 1917'de Eluard'la evlenmiş, 1929'da Salvador Dalí'yle tanıştıktan sonra Eluard'dan ayrılmıştır.

çeşit başkalaşımın kaynağı olan erotik dışı kültür, dönemin kadın sanatçılarının kendi kimliklerini ve sanatsal özgürlüklerini ortaya çıkarmayı oldukça zorlaştırmıştır. Savaş ve sonrasındaki koşullar, politik gericiğe yol açmış, kadın düşmanlığı da bu koşulların ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Gelişen kültürel yapılar içerisinde biyolojik cinsiyet farklılığı ve toplumsal cinsiyet algısı da kadın ve erkek arasındaki ayrımı ve kadının ikinci plana atılmasını güçlendirmiştir.

Sürrealizmi kurmuş olan erkekler açısından dikkate değer olan asıl unsur, savaş sonrası yıllara damgasını vuran kadın düşmanı atmosferi zaman zaman yansıtmış olmaları değil, ondan kaçınma ve kadın düşmanlığını reddetme noktasında gösterdikleri olağanüstü dirayet olmuştur (Rosemont, 2015). Ancak bu süreçte kadın sanatçılar sürrealist hareketin içinde yer almayı başarmış, Sürrealizm'i hem hedef hem de kurtuluş olarak değerlendirmişlerdir. Sanatın sadece muhalif olmadığı bir çeşit arınmanın gerçekleşebileceğine inandıkları eserleriyle günümüze kadar isimlerinden söz ettirmişlerdir. Yaratıcı bir şekilde gelişmeye ve sanatlarını sergilemeye başlayan kadın sanatçılar Sürrealizm'in etrafında gözlemci olmaktan çıkmış, hareketin tam merkezine girmişlerdir. Teorik tartışmalarda görüşlerini belirtmiş, profesyonel kimlik kazanmışlardır.

Sürrealizm, Dorothea Tanning, Remedios Varo Uranga, Leonor Fini, Kay Sage, Leonora Carrington, Mimi Parent, Meret Oppenheim, Eileen Agar, Dora Maar, Claude Cahun, Lee Miller, Jacqueline Lamba, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Louise Nevelson gibi görsel sanatlardaki daha birçok kadın sanatçıya, kendini keşfetme ve seslerini duyurmaları bakımından büyük bir fırsat doğurmuştur. Bu sanatçı kadınların da düşsel imgeler, rüyalar, bilinç-bilinçaltına olan yeni bakış açıları ve özellikle kadına özerk bir varlıktan ziyade ona sahip olma ve onu bir nesne olarak ele alma isteğini yıkmaya çabaları Sürrealizm'e farklı bir ivme kazandırmıştır.

Sürrealist kadınların eserlerinde, birbirini sorgulayan kimlik-beden algısı, bireysel hikâyeler-evrensel mitler, iç-dış gerçeklik, gerçek-gerçekdışı, uyanıklık-rüya, ben ve öteki gibi ikili kavramlar yer almıştır. Edebiyatta, Ön Raffaoloculuk ve Sembolizm'e göre belirsiz ve soyut bulunan Sürrealizm, Fransız kadın yazarlar için aynı etkiyi yaratmamış olsa da 20. yüzyıl romantizmi onların duyularını özgür bırakmış, doğayı ve onun sunduğu tüm zevkleri, heyecanları, hazları tatmalarını sağlamıştır (Erlat, 2011). Görsel sanatlarda da aynı duyusal yaklaşım devam etmiştir. Eril akıl tarafından bastırılıp değersizleştirilmeyi reddeden kadının toplumdaki konumu, siyaset ve feminizm gibi konuları, sosyal ve politik kaygılarla ele almış ve bu sayede hem kendilerine hem de evrene dair farkındalıkları artmış ve bilgi sahibi olmuşlardır. Barry ve Flitterman-Lewis'e (2012) göre kadın sanatçıların sanat üretimlerini sınıflandırmaya ilişkin dört strateji vardır. Bunlar, kadınların deneyim ve bedensel süreçlerine değer atfederek özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi, sanat dallarında feminist karşı geleneğin oluşturulması adına kadının ürettiği sanatın alt-kültürel bir direniş biçimi olarak düşünülmesi ve sanat etkinliğinin mevcut toplumsal çelişkileri kullanan metinsel bir pratik olarak görülmesidir. Diğer strateji ise kendi içinde iki farklı kadın grubunun sanat üretimini barındırır. İlk grup kendi toplumunu kurup kadınlara ataerkillikle mücadele olanağı vermeyi hedeflerken, ikinci grup kendilerini feminist mücadele içinde görmez çünkü sanat üretiminin bir

toplumsal pratik biçimi olduğunu yadsır. Kadın sürrealistlerin eserleri, bu stratejiler kapsamında ve Sürrealizm'in genel sanat anlayışıyla değerlendirildiğinde her bir kadın sanatçının sanat üretiminde farklılıklar ve zaman zaman ortak noktalar olduğu görülmektedir.

Amerikalı ressam Dorothea Tanning (1910-2012) resimlerinde çoğunlukla kendi çocukluk fantezilerini, rüyalarını ve kâbuslarını konu edinir. Resimlerindeki kadınlar bağımsız kâşifler, bilinmeyenle yüzleşen doğüstü figürlerdir (Coutts, 2019). Sanatçı yaşadığı bunalımlarla yüzleşme çabasını resimlerinde göstermektedir. Düş ve benzeri imgelerle resmettiği "Eine Kleine Nachtmusik (Küçük Bir Gece Müziği)" Tanning'e göre yüzleşme ve mücadelenin resmidir.



Resim 1: Dorothea Tanning, Eine Kleine Nachtmusik (Küçük Bir Gece Müziği), 1943



Resim 2: Dorothea Tanning, Birthday (Doğum Günü), 1942

Resimdeki ayçiçeği gençliğin, yüzleşmek zorunda olduğu her şeyin sembolü, bilinmeyen güçlerle asla bitmeyen savaşın temsilidir (Mundy, 2001). Resimde bir oyuncak bebek ve bir de kız çocuğu vardır. Figürlerin yanı sıra dikkat çeken bir diğer imge de kapılardır. Kompozisyona derinlik hissi verecek şekilde yerleştirilen kapıların üçü kapalı, biri de açıktır. Açık kapı, rüyalarda deneyimlenen bunaltılara işaret etmektedir. Tekrar eden kapı imgesiyle gizemli bir derinlik kazanan "Birthday (Doğum Günü)" isimli resim ise sıradan bir otoportreden çok, önde duran kanatlı yaratık ve izleyiciye doğrultulan bakışlar ile Tanning'in iç dünyaya olan merakını göstermektedir (Thomson, 2014).

Sosyal sınırları reddeden, kendi bilinçaltını özgürce ifade eden İspanyol kökenli sürrealist kadın ressam Remedios Varo'nun (1908-1963) resimlerinde gerçeküstü kadın imgelerini güçlendirmesi, 'öteki' konumdaki erkek egemen görüşe bir tepkidir. Varo, kadının bireysel kimliğiyle toplumda yer alması gerektiğine inanmış ve standart kadın algısını sembolik imgelerle yıkmaya çalışmıştır. Varo, bilinç ve bilinçaltı arasındaki bağlantının gelişiminden ve psikanalizden büyük ölçüde etkilenmiştir. Sanatçı kendini keşfetme arzusuyla özellikle Jung'un öz kimlik ve bütünlük arayışı olarak tanımladığı arketiplerin karakteristik sembollerini resimlerinde birçok kez kullanmıştır (White, 2014).



Resim 3: Remedios Varo Uranga, Woman Leaving the Psychoanalyst (Psikanalistten Ayrılan Kadın), 1960

Varo'nun "Woman Leaving the Psychoanalyst (Psikanalistten Ayrılan Kadın)", resminde kadın figürün arkasında "Dr. FJA" harflerinin yazılı olduğu bir kapı bulunmaktadır. Bu harfler Freud, Jung ve Alfred Adler gibi zamanın en tanınmış psikoterapistlerinin isimlerinin baş harfleridir. "Woman Leaving the Psychoanalyst (Psikanalistten Ayrılan Kadın)", resminde imgelerin sembolik kullanımı söz konusudur. İkonografide geleneksel sembollerin bileşimine kadınsı, morfolojik unsurların dâhil edilmesi, her zaman bir kavramın veya tüm kozmik sezgilerin yansıması ile kaplanmış bir doğa arka planına işaret eder. Sonuç olarak kadın, belirleyici faktörün üst üste bindirilmiş sembolik yönler olabileceği büyük karmaşıklığın arketipik bir görüntüsüdür (Cirlot, 1971). Resimdeki yüksek duvarlar ve kararan gökyüzü, özgürlüğün henüz tam olarak sağlanmadığını simgelerken, kadının dik duruşu kendinden emin bir duygu durumunu hissettirmektedir. Kadın elinde hayaletvari bedensiz başı sakalından baş aşağı kendinden uzaklaştırmak istercesine tutmaktadır. Bu baş babasına aittir ve bir erkek olarak baba; Varo'nun özgürlüğünü kısıtladığı için ona karşı belirlemiş olduğu sınırların dışındaki ve bilinçli olarak yabancılaştığı 'öteki'dir. Bu eylem, titiz ve heybetli babasının otoritesinden çıkmakla mücadele ettiği olgunlaşma sürecinin de bir işaretidir (Kaplan, 1980-1981, s. 13-18).

Her ne kadar kendini katı bir sürrealist olarak tanımlamasa da kışkırtıcı sanat eserleri ve canlı kişiliğiyle Sürrealizm'e katkısı olmuş bir diğer kadın sanatçı Leonor Fini'dir (1907-1996). 1931'de Paris'e gelen Fini, Paul Eluard, Salvador Dalí, Man Ray ve Max Ernst de dâhil olmak üzere Sürrealizm'in önde gelen yazarları ve ressamlarıyla yakın ilişkiler geliştirmiş ve sık sık onlarla birlikte sergilere katılmıştır. Sürrealizm'e doğal bir ilgisi olduğunu keşfeden sanatçı, kendini Paris'teki bu çevrede yetiştirmiş ve eserlerinde dişiliği öne çıkarılmış, ayrıca kendi kendine yetebilen güçlü kadın imgelerine yer vermiştir.

Kadının varlık kazanması, özsel olarak dişiliğinin farkına varması ve bunu ifade edebilecek bir dil geliştirmesi gerekliliğinden hareketle Fini, kendince dişil bir dil oluşturmuştur. Bu dille sadece resimde değil sahne ve kostüm tasarımlarında, gravür ve

litografi baskılarında da ifade alanı bulabilmiştir. Ana yapısı rüya ve hayal imgeleriyle zenginleşen resimlerdeki kadınların bir tür cinsel ve gizemli bir oyun içinde resmedilmeleri, Fini'nin kadında görmek istediği yeri temsil eder. Çünkü bu oyunlarda kadınlar, geleneksel rollerinin dışında bir özgürlüğe ve güçlü bir benliğe sahiptir.



Resim 4: Leonora Fini, Deux Femmes (İki Kadın), 1939

“Deux Femmes (İki Kadın)” resminde birinin diğerini anahtar deliğinden izlediği iki kadın bulunmaktadır. Belirsiz bir mekânda, duvardan bağımsız tek başına bir kapı durmaktadır. Röntgenci konumundaki kadın, dizleri üstüne çökmüş, anahtar deliğinden ayakta duran kadını izlemektedir. Bu kadının saçları rüzgârda dağılmış gibidir ve saçlarının üzerinde yanan mumlar bulunmaktadır.

“Deux Femmes (İki Kadın)” resminde iç ya da dış mekana dair belirsizlik, ‘ben’ ve ‘öteki’ ayrımındaki belirsizliği etkilemektedir. Anahtar deliğinden bakan figür ‘ben’ ise ‘öteki’ ayakta duran figür müdür? Buradaki en belirgin durum, kapının ayırt edici bir sınır olduğudur. Boşlukta yer alan kapı ve anahtar deliğinden görülen mum ise hayatın gelip geçiciliğini, bilinmezliği, bu bilinmezliğin uyandırdığı merakı ve zamanın akıp gittiğini simgelemektedir.

Amerikalı ressam Kay Sage (1898-1963), Giorgio de Chirico'nun gölgeli manzaralarını ve yalın binalarını hatırlatan resimleriyle 1930'larda ABD'de çok etkili olmuştur. 1939'da Yves Tanguy ile evlendikten sonra Paris'te sürrealist erkeklerin sanat çevresine kendini kabul ettirmiştir. Sage, içindeki sürrealist sanat tutkusunu keşfettikten sonra ıssız mekânlardaki geometrik mimari formlar ve keskin ufuk çizgileri içeren stilini geliştirmiştir (Coral, 2016). Eserlerinde, genel olarak hareketsizlik duygusu, karşıtlıklar ve soğuk bir hava hissedilir. Sanatçı kendi üslubuna ilişkin içgörüsüne ve hayata dayanarak sanat ile hayatı, kesintisiz ve şiirsel bir bütünlük içinde birleştirmiştir. Sanatın, dünyada var olmanın bir yolu olduğunu ve bu varoluşun sezgisel ilerlemeyle sağlanacağını düşünmüştür. Bütün bu süreçte sezgisel olmak kadar yenilikçi ve yaratıcı olmanın da gerekliliğini vurgulamıştır.



Resim 5: Kay Sage, I Saw Three Cities (Üç Şehir Gördüm), 1944



Resim 6: Kay Sage, Le Passage (Pasaj), 1956

İngiliz sanatçı Leonora Carrington'ın (1917-2011) sürrealist hareket üzerindeki en önemli etkisi, resimlerinde sembolizmi yeniden tanımlaması olmuştur. Bu resimler, sanatçının çiftlikte geçen çocukluk anlarından, dinlediği masallardan, efsanelerden, mitlerden ve rüyalarından izler taşımaktadır. Carrington, erkek sanatçıların eserlerindeki edilgin kadın imgesinin aksine kendi resimlerinde kadınları cesur, güçlü ve efsanevi bir konumda resmetmiştir. Bu kadınlar aynı zamanda Carrington'un dostluk kurduğu kadınlardır. "Otoportre" (Self Portrait) resminde Carrington düş ürünü atlarla çevrili bir odada kendini beyaz pantolon ve topuklu ayakkabısıyla oturuyor vaziyette betimlemiştir. Büyülü bir gerçeklik içindeymiş hissi uyandıran bu resimde, Carrington'un giyimi, kadınların sadece elbise ve etek giymesini uygun gören çağın cinsiyetçi normlarına karşı bir isyan sembolüdür. (Manatakis, 2019). Atlar aynı zamanda kadınla ya da başka bir "şey" ile özdeşleştirilebilir.



Resim 7: Leonora Carrington, Self Portrait (Otoportre), 1938

Gerçeklik imgeleri ile zihinsel imgeler arasındaki gerçeklik yorumuna açık olduğundan sürrealist sanat eseri, izleyicinin görebileceği sembollerle değil, onun arkasındaki gerçeküstünü algılayabilmesiyle değer kazanır. Bu da izleyicinin hayal

dünyasına bağlı bir süreçtir. Ancak Özbek'e (2013, s. 31) göre; "Toplum yaşamının insan psikolojisinin yansımaları bulduğu sanat yapıtları üretildiği zamanlardan soyut düşünülemez. Her zaman diliminin baskın toplumsal ve psikolojik yansımalarını bulursunuz sanat yapıtlarında." Bu da izleyicinin sanat eserini sadece kendi bilinçaltının yansıması olarak değerlendiremeyeceğini göstermektedir.

Sürrealizm'de bilinçaltı dünyasının mutlak olmayan bir gerçeklikle sunulabilmesine eşsiz olanak sağlayan fotoğraf, gerçeküstü sembolizmin kullanılabilmesi ve izleyicinin gördüğü eserde kendinden de yorumlar ekleyebilmesi açısından önemli bir rol oynamıştır. Dora Maar (1907-1997) ve Claude Cahun (1894-1954) gibi kadın sanatçıların katkılarıyla sürrealist sanatta fotoğraf, yeni bir boyut kazanmıştır.

Dora Maar, daha çok Pablo Picasso'nun sevgilisi ve modeli olarak tanınmıştır. 1930'larda sürrealist harekete katılmış ve eserleriyle önemli sergilerde yer almıştır. *Père Ubu* (1936) adlı fotoğrafı, Londra'da Uluslararası Sürrealist Sergi'de sergilendikten sonra hareketin amblemi haline gelmiştir (Riding, 1997). Maar'ın formaldehit içindeki bir armadillo fetüsünü yakından çektiği bu fotoğraf, itici ama aynı zamanda tuhaf çekiciliğiyle tipik bir sürrealist fotoğraf örneğidir. Maar genellikle fotoğraflarında bilinçaltının tekensiz durumuyla özdeşleştirdiği tekrar eden çizgileri ve gölgeleri kullanmıştır. Bunları, çift pozlama, karma baskı, fotomontaj gibi tekniklerle daha gizemli hale getirmiştir. Alışılmamışın ortaya çıkmasını sağlamanın bir başka yöntemi de, normal bir nesneyi hep ait olduğu yerden alıp başka bir yere koymaktır (Paz, 2004, s. 12-19).



Resim 8: Dora Maar, *Père Ubu* (Ubu'nun Portresi), 1936



Resim 9: Dora Maar, *Untitled* (İsimsiz), 1934

Maar, sıradan gündelik objeleri, fotomontajla bilindik ortamlarının dışında bir yerde konumlandırarak objeye yeni bir bağlam kazandırmıştır. Maar'ın, kumlu bir yüzey üzerine konumlandığı salyangoz kabuğu içindeki el fotomontajı bunun en tipik örneklerinden biridir. Bu fotomontajın arka planında bulutlu bir gökyüzü vardır. Bulutların arasından süzülen parlak ışık, eli ve kabuğu aydınlatarak bakışı, salyangoz

kabuğu içindeki ele çekmektedir. El; fetiş, acı ve zevkin insanla olan bağlantısının temsili, Sürrealizm'in anahtar sembollerinden biri olmuştur (Manatakis, 2019).

Claude Cahun kendi portrelerinde uzmanlaşmış bir fotoğrafçı, eleştirel düşünür ve sürrealist harekete ilham veren bir teorisyen olarak bilinmektedir. Sorbonne'da öğrenci olduğu 1914 yılından itibaren montaj ve fotoğrafik otoportreler üzerinde çalışmış; 1919 yılından itibaren saçlarını çok kısa kesmiş ve zaman zaman pembe, yeşil ve sarıya boyamıştır. Birçok takma ad kullanarak, kendini bir asker, saçları kazınmış bir mahkum, Hollywood'un cici kız tiplemesinin gülünç bir kopyası veya bir sirk akrobatı olarak gösteren otoportreleriyle değişen kimliklerden oluşan eğlenceli bir repartuar geliştirmiştir (Clark, 2011, s. 42-43).

Cinsiyet konusunu inceleyen ve fotoğraflarında kendisini özne olarak kullanan Cahun, başını traş ederek toplumsal cinsiyet algısını ve cinsel kimliğin kalıplaşmış sosyal yapılarını aktif olarak reddetmiştir. Portrelerinde, kendini bazen bir erkek, bazen bir kadın, bazen androjen olarak göstermiş, bu şekilde kimliğin cinsiyetini belirlemenin imkansız olduğunu anlatmıştır. Bu açıdan Cahun'un cinsel dönüşümleri, kendi içindeki ötekini keşfetmenin tinsel bir dönüşümü olmuştur. Cahun'un devrimci toplumsal cinsiyet üzerine çalışmaları, kendini ve dünyayla olan ilişkisini tanıma ve anlama mücadelesinin net bir resmini sunmaktadır. Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri onu, sosyal olarak inşa edilen kimliğin sınırlarını sınavan Amerikalı fotoğrafçılar Nan Goldin ve Cindy Sherman'ın da öncüsü olarak nitelendirmektedir (Blumberg, 2019).



Resim 10: Claude Cahun, Self Portrait (Otopotre), 1928



Resim 11: Claude Cahun, Self Portrait (Otopotre), 1927

Sürrealizmin en şaşırtıcı heykeltıraşlarından biri olan Maria Martins (1894-1973), farklılıkların özgür bir şekilde ifade edilmesi gerektiğine inanmıştır. Sanatın sadece duyguya yönelik olmadığına ve sanatta sadece erkeklerin en iyisini yapabileceği ortak inancına karşı çıkmıştır. Sanatın yaratıcılığa ve barışa yönelik olduğunu düşünen sanatçı, sanat aracılığıyla barış içinde yeni bir dünya inşa etmenin mümkün olabileceğini savunmuştur. Barışa en sağlam temeli hazırlayan sanatın içindeki güzelliği, her şeyin

özünde görmüş, güzelliği aşkınlıkla ilişkilendirmiştir. Martins için güzellik aşkın, sanat ise ölümsüz ve sürekli bir yenilenme içinde olmuştur (Rosemont, 1998).

Martins, heykele Amazon yağmur ormanlarının mitolojik figürlerini, geleneksel bir şekilde betimleyerek başlamış ve daha sonra melez yaratıkları, vahşi yaşamdaki insan figürlerini şekillendirmiştir (Resim 13). Sanatçı Manhattan'da yaşadığı sürede, sanat üretiminin bayağılığından sıyrılmak için Brezilya kimliğinin sembollerine ve efsanelerine odaklanmıştır. Bu sebeple 1940'ların uluslararası sanat dünyasında “tropik heykeltraşçı” ve “Sürrealizm'in büyük heykeltraşçısı” olarak isim yapmıştır.

Martins'in doğal formlara, formların dönüşümüne ve derin iç gözleme dayanan heykelleri, kariyeri boyunca giderek daha soyut hale gelmiştir. Eserlerinde hem II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan toplumsal buhranın hem de Marcel Duchamp'la yaşadığı uzun ve sıkıntılı ilişkinin etkileri görülmektedir. Bu etkilerden izler taşıyan İmkânsız III (1946) sanatçının en tanınmış heykellerindendir (Marti, 2013). Biçimlerin bozularak şekillendirildiği bir kadın ve bir erkek figüründen meydana gelen bu heykel ilk bakışta kadın ve erkek arasındaki karmaşık ilişkiyi anlatmaktadır. Figürlerin yüzü birbirine dönüktür ama kafalarından gelen garip, dikenli biçimlerden dolayı birbirlerine yaklaşmaları imkânsız gibidir. Ancak biçimlerin birbirini takip eden yuvarlak hatları vücutların birbirine geçişini ve bir çeşit başkalaşımı mümkün kılmaktadır.



Resim 12: Maria Martins, Impossible III (İmkânsız III), 1946



Resim 13: Maria Martins, Don't Forget I Come From the Tropics (Tropiklerden Geldiğimi Unutma), 1942

Martins 1949'da ABD'den Brezilya'ya döndükten sonra Brezilyalı eleştirmenler, sanatçının geleneksel olmayan ve erotikleşmiş üslubundan dolayı eserlerini reddetmiştir. Ancak sanatçı, üslubundan ödün vermemiş ve sanat dünyasındaki uluslararası bağlantılarını Brezilya'da modern sanatın tanıtımı için kullanmıştır (Stigberg, 2016).

Sürrealizm'de özne ve nesnelerin bilindik anlamlarını farklılaştırarak, görünen anlamdan ziyade zihindeki derin anlamların açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Zihindeki anlamlandırılma sürecine de dikkat çekilmek istenmiş ve bunun için biçim bozucu teknikler kullanılmıştır. Bu anlayışın öncüsü kuşkusuz hazır yapım sanat fikrini ortaya atan dadacı sanatçı Marcel Duchamp'dır (Biber Vangölü, 2016, s. 871-883). Kalıplaşmış değerlerin tersine çevrilmesi zorunluluğuna inanarak her türlü yeniliği sanatsal

eylemlerinde uygulayan sürrealist kadın sanatçılar da sanat ve estetiğin ötesinde sembolik işleve sahip sürrealist objelerle bu yeniliği devam ettirmiştir. Yeni anlamlar kazanmış, kışkırtıcı, cesur ve özgün sürrealist objeleriyle öne çıkan kadın sanatçılardan biri olan Meret Oppenheim (1913-1985), izleyicide sarsıcı bir etki yaratmayı amaçlamış, biçimsel kaygılardan uzak gerçeküstü eylem ve düşünceyi önemsemiştir. Oppenheim, sıradan buluntu eşyaların gerçek görünüşleri ile sembolik anlamları arasında kafa karışıklığı yaratıp bu objelerin zihinsel belirtiler olarak yeniden yorumlanmasını istemiştir. Objenin biçimini bozarak objeye kazandırdığı yeni bağlamla, objeye atfedilen şiirsel anlamları öne çıkarmıştır.

Salvador Dalı'ye göre sürrealist obje; bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstüne temellenir. İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olarak erotik fantezilere ve arzulara denk düşer (Batur, 2017, s. 396).



Resim 14: Meret Oppenheim, Object (Kürk kaplı Çay Fincanı), 1936

Resim 15: Meret Oppenheim, My Nurse (Hemşirem), 1936

Resim 16: Meret Oppenheim, L'écureuil (Sincap), 1969

1930'larda Oppenheim'ın günlük eşyaları bir araya getirerek yaptığı sürrealist objelerin birçoğu da Dalı'nın tanımını destekler niteliktedir. Sanatçı "Object (Kürk kaplı Çay Fincanı)", "My Nurse" (Hemşirem), "L'écureuil (Sincap)" gibi objelerle izleyiciden zihinsel gerçeküstü aktiviteyi talep etmektedir. Kürkle kaplanmış bir çay fincanı, yemek tabağında bağlanmış bir çift topuklu ayakkabı ve kulpu kuyruklu bir bira bardağı asıl işlevlerinden uzak, akla gelebilecek tüm kullanımlardan arındırılmış, izleyiciyi kürklü bir kaptan bir şey içmenin ya da cinsellikle ilişkilendirilmiş esaretin, nasıl bir şey olduğunu hayal etmeye teşvik etmiştir.

SONUÇ

Sürrealizm, nesnel gerçekçiliğin ötesinde insan düşüncesinin yeniden oluşturulması amacıyla ruhun mutlak özgürlüğünü ilke edinmiş 20. yüzyılın öncü akımlarından biri olmuştur. Sürrealizm'de kısıtlayıcı akıl yerine, saf düşünce, konuşulmamış ve bastırılmış duygular egemen olmuştur. Bastırılmış duyguların açığa çıkarılmasında, serbest çağrışım gibi bilinçaltı tekniklerine başvurulmuş, otomatik yazma ve sonrasında otomatik çizimle hem duygular hem de rüyalar betimlenebilmiştir. Duyulara dayanan gerçeklik, gerek sanatçının yaşadığı çevrenin gerekse kendi iç dünyasının uyumlu bir birlikteliğine dayandırılmıştır. Sürrealizm'in estetik bilinci ve nesnel gerçekliğin ötesinde duyusal

gerçeklik anlayışına göre şekillenen kadın imgesi ise yüceliği temsil eden görüntü ya da sanatçının yaratma edimine ilham olan erotik dışı kültürdür. Bu imge, düşüncenin, düşün, ilhamın cisimleştiği görüntü, tensel aşkla tinsel aşkın eşdeğerliliğini taşıyan yüce ya da özgürleşmenin imgesi olarak edebiyat, müzik, sinema ve görsel sanatlarda daima yer almıştır. Bununla birlikte Sürrealizm’de sanatçı olarak kadının varlığı da yadsınmamalıdır. Zira bu kadınlar, Sürrealizm’e, hareket dışındaki herkesin kabul etmeye istekli olduğundan daha fazla katkıda bulunmuştur. Sanatçı olarak kadını ve kadın sanatçıların eserlerini destekleyenlerin yanı sıra, eleştirenler de olmuştur. Bu eserler zaman zaman geleneksel estetiğe indirgenmiş olsa da kadın sanatçılar, eserlerine yapılan yıkıcı eleştirilerle sanat dünyasının bir alt katına düşürülmeyi reddetmişlerdir. İki savaş arasındaki dönemde resim, heykel, fotoğraf ve edebiyat alanlarındaki etkileri ve eserleriyle akımın birçok ülkeye ulaşmasında rol almışlardır.

Sürrealist kadın sanatçıların sosyal ve kültürel değişimdeki rolleri, Sürrealizm’den beslenen araştırma yöntemleri, radikal eleştiriler ve devrimci yaşayış tarzlarıyla şekillenmiştir. Fakat en belirleyici olanı, Sürrealizm’in kadınlara kendi özgürlüklerini savunabilecekleri ortamı sağlamasıdır. Fikirleri özgürleştikçe kendini daha iyi ifade edebilen sürrealist kadınlar, toplumsal kurumların onları yönlendirdiği rollere boyun eğmemiş, sanat dünyasında yer edinebilmek için yeniliği ve özgünlüğü ilke edinmişlerdir. Sürrealizm’in ne olduğu ya da neyle ilgili olduğunu gerçek dünya ile hayal dünyasını harmanlayarak bazen kolektif olarak bazen de kişisel deneyimleriyle aktarmışlardır.

Sürrealist kadın sanatçılar cesur, maceracı, ütopyacı eleştirel yönleriyle Sürrealizm’in olgunlaşmasını ve geniş ufuklara yayılmasını sağlarken aynı zamanda modern çağın ve sanatın vazgeçilmez bir unsuru olduklarını da kanıtlamışlardır. Sürrealist sanatçılar siyasi ve kişisel nedenlerle bölünmüş olsa da, akım II. Dünya Savaşı sonrasında bir bakış açısı olarak yeni nesil sürrealistlerle devam etmiştir. Günümüz sanatında ve hatta günlük yaşamda Sürrealizm’in yadsınamaz sanatsal gücü, gerçeküstü olgunun yeni üsluplarla hala sürdürülüyor oluşunda kendini göstermektedir. Süregelen bu etkide kadın sanatçıların eylemlerinin ve yeni okuma önerilerine açık öncü eserlerinin payı oldukça büyüktür.

KAYNAKÇA

- Ateş, M. (2014). Mitolojiler ve Semboller. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Barry, J. & Flitterman-Lewis, S. (2012). Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen (Edt.). Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. (E. Soğancılar, çev.) içinde (s.253-265). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, E. (2017). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benjamin, W. (1995). Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı. N. Gürbilek (Haz.). Son Bakışta Aşk. (N. Gürbilek & S. Yücesoy, çev.) içinde (s.155-168). İstanbul: Metis Yayınları.
- Biber Vangözü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 20 (3), 871-883
- Blumberg, N. (2014). Claude Cahun French Writer, Photographer, Surrealist, And Performance Artist. <https://www.britannica.com/biography/Claude-Cahun> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.12.2019)
- Bozkurt, N. (2013). Sanat ve Estetik Kuramları. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Breton, A. (2013). Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm. A. Artun (Der.). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş (K. Özsezgin, çev.) içinde (s.253-260). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chadwick, W. (1970). Masson's Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth. The Art Bulletin, 52 (4), 415-422
- Cirlot, J. E. (1971). A Dictionary Of Symbols. London: Routledge.
- Clark, T. (2011). Sanat ve Propaganda. (E. Hoşsucu, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coutts, M. (2019). Escaping the banal with Dorothea Tanning. <https://www.1843magazine.com/culture/look-closer/escaping-the-banal-with-dorothea-tanning> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 26.11.2019)
- Erlat, J. & Kasap, Ö. (2011). Başlangıcından Günümüze Fransız Edebiyatında Kadın Yazarlar. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Eyüpoğlu, S. & İpşiroğlu, M. Ş. (2013). Avrupa Resminde Gerçek Duygusu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, çev.). Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Jung, C. G. (2005). Dört Arketip. (Z. Aksu Yilmazer, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, D. M. (1989). Surrealism and Psychoanalysis: Notes on a Cultural Affair. American Imago, 46 (4), 319-327.
- Kaplan, J. (1980-81). Remedios Varo: Voyages and Visions. Woman's Art Journal, 1(2), 13-18.

- Manatakis, L. (2019). Seven female artists who subverted surrealism. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/43833/1/seven-female-artists-who-subverted-surrealism-dorothea-tanning-tate-modern> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 28.11.2019)
- Marti, S. (2013). Maria Martins. <https://frieze.com/article/maria-martins> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 14.12.2019)
- Mundy, J. (2001). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 19.11.2019)
- Özbek, Y. (2013). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Passeron, R. (1990). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. (S. Tansuğ, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Paz, O. (2004). Gerçeküstücülük. (A. Cemal, çev.). Varlık Dergisi. 1167, 12-19.
- Ranciere, J. (2006). Estetik Bilinçdışı. (K. Sarıalioğlu, çev.). İstanbul: Ara-lık Yayınları.
- Riding, A. (1997). Dora Maar, a Muse of Picasso, Is Dead at 89. <https://www.nytimes.com/1997/07/26/arts/dora-maar-a-muse-of-picasso-is-dead-at-89.html> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 19.11.2019)
- Rosemont, P. (1998). Surrealist Women An International Anthology. London: The Athlon Press.
- Rosemont, P. (2015). Düşüncenin Cinsiyeti Yoktur: Sürrealist Hareketin Perileri, Çocukları ve Devrimcileri. (E. Gen, çev.). <http://e-skop.com/skopbulten/dusuncenin-cinsiyeti-yoktur-surrealist-hareketin-perileri-cocuklari-ve-devrimcileri/2349> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 29.11.2019)
- Stigberg, S. (2016). Maria Martins (1884-1973). The Routledge Encyclopedia of Modernism. <https://www.rem.routledge.com/articles/maria-martins-1894-1973> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 20.12.2019)
- Thomson, L. (2014). Sürrealistler Ayrıntıda Sanat. (A. Berktaş, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Vesely, D. (2014). Yeni Bir Yaratılış Mitine Doğru. N. Altınyıldız Artun (Der.). Sürrealizm/Mimarlık (N. Altınyıldız Artun, çev.) içinde (s.74-81). İstanbul: İletişim Yayınları.
- White, Y. J. (2014). The Surrealist Woman: the Art of Remedios Varo. https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1749&context=honors_capstone adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 26.11.2019)