

BİYOMORFİK SÜRREALİZMDE OTOMATİK İMGE***Automated Image in Biomorphic Surrealism****Dilara İLATA¹, Gülderen GÖRENEK²****ÖZET**

20. yüzyıl sanat akımları gelenekten gelen sanata tepki duymuş ve bilinen sanat ilkelerini ters yüz ederek resim üzerinde farklı imgeleri bir araya getirmişlerdir. Bu nedenle, dış dünyayı yansıtan mimetik tavır yerine soyutlama eğilimi içinde anti mimetik tavır ortaya koymuşlardır. Avangard bir akım olan Sürrealizm ise başka bir anti mimetik tavrı benimsemiştir; geometrik soyutlama reddedilmiş ve Biyomorfizm ortaya konulmuştur. Sürrealistler öze ulaşmak ve kendi soyut formlarını yakalamak amacıyla otomatizm tekniğini geliştirmişlerdir. Otomatizm yöntemi, bilinçdışı imgelerin kâğıda aktarılmasını sağlar. Temel olarak Sigmund Freud'un serbest çağrışım ve rüya üzerine çalışmalarından yola çıkılmış ve Sürrealistler tarafından "ruhsal otomatizm" olarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu çalışmada temel mesele olarak ele alınan, otomatizm yönteminin resimlerde hem soyutlama hem de öze ulaşma konusunda nasıl kullanıldığı ve sonuçlarının neler olduğudur. Böylece soyutlamanın farklı bir yönüne ışık tutmak istenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, otomatik imgenin nasıl ortaya çıkarıldığı ve eserlerde ne şekilde yer edindiğini saptamaktır. Araştırmanın önemi ise resimsel soyutlama üslubunda geometrik soyutlama karşısında yer alan antropomorfik soyutlama ve yöntemlerinin neye dayandığını anlamaktır. Böylece biyomorfik soyutlama anlaşılabilir ve tanımlanabilir olacaktır. Araştırmada sorunlara yanıt bulabilmek amacıyla eserler ve veriler taranmış özellikle psikolojik veriler ile eserlerdeki imgeler bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgular yardımıyla otomatizm yönteminin çalışma prensibi ve biyomorfik imgelerin yani otomatik imgenin neye işaret ettiği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, biyomorfizm, otomatizm, rüya, bilinçaltı, bilinçdışı

ABSTRACT

Art movements of the 20th century reacted to art from tradition and brought together different images on painting by reversing the known art principles. For this reason, instead of the mimetic attitude that reflects the outside world, they put forward the anti-mimetic attitude with a tendency to abstract. Surrealism, which is an avant-garde movement, adopted another anti-mimetic attitude; geometric abstraction was rejected and Biomorphism was introduced. Surrealists developed the technique of automatism to reach the essence and capture their own abstract forms. The automatism method enables unconscious images to be transferred to paper. It was basically based on Sigmund Freud's work on free association and dreaming and was reconstructed as "psychic automatism" by the Surrealists. The main issue in this research is how the automatism method is used in both abstraction and reaching the essence in paintings and what are the results. In this way, it is desired to shed light on a different aspect of abstraction. In this context, the main purpose of the study is to determine how the automatic image is revealed and how it takes place in the works. The importance of the research is to understand what anthropomorphic abstraction and methods are based on, which is against geometric abstraction in the style of pictorial abstraction. Thus, the biomorphic abstraction will be understood and defined. To find answers to the problems in the research, the works and data were scanned, especially the psychological data and the images in the works were tried to be reconciled. With the help of the findings, the working principle of the automatism method and what the biomorphing images, that is, the automatic image, indicate.

Keywords: Surrealism, biomorphism automatism, dream, subconscious, unconscious

1. ORCID: 0000-0002-2345-8132
2. ORCID: 0000-0002-9561-1925

1. iletadilara@gmail.com
2. Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,
gulderengorenek@gmail.com

* Bu makale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalında gerçekleştirilen "Biyomorfik ve Veristik Sürrealizmde Deformasyon ve Dekonstrüksiyon" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünü içermektedir.

EXTENDED ABSTRACT

Surrealism emerged as an avant-garde art movement in the 20th century. The avant-garde movements first emerged with the anti-mimetic revolution, then the dadaism and surrealism movements emerged as a revolutionary rejection against modernity. The process of being revolutionary stemmed from the fact that the artists adopted the philosophy of Marxism and dialectical materialism. Artists thought that the only way to free art from the yoke of capitalism was a revolution. Thus, the power of free imagination was to be revealed, so instead of reflecting the reality of the outside world, artists focused on dreams, intuitions, and fantasies in their works. Although dreams and fantasies have been treated as subjects in painting, Surrealism has been a specific movement that deals with dreams, fantasy, and unconscious imagery. The most important difference of Surrealism was that it synchronized the referent with the sign. Artists have moved away from the yoke of reason and morality in their practices and have tended to different practices and tended to move away from reality.

For this reason, Surrealist artists adopted the anti-mimetic attitude in the first period and emerged with an abstract tendency in the pictorial field. The difference of Surrealism from other avant-garde movements is that its abstraction is shaped by natural and amorphous forms that are not reduced to geometric forms. This style is called Biomorphism. The importance of this research is to understand Biomorphism, which is the other form of abstraction, and the abstract movements that accompany it. In the emergence of the biomorphic style, the fate of Automatism, decalcomania, frotaj, grattage and oscillation became important. Decalcomania, frotaj, grattage and oscillation methods have led to the emergence of different patterns on the surface. The automatism method, on the other hand, provides the transfer of random imaginations from the unconscious. They developed the method by giving automatism, which was a technique based only on chance at the beginning, a Surrealist psychological quality. In the first Surrealism manifesto, the definition of Surrealism was defined as "spiritual automatism". Automatism was created based on Sigmund Freud's dream theory and free association method. The main subject of the study is how surrealist artists use the free association method and dream theories artistically and how they transfer unconscious images to their works by developing the automatism method. In this study, it is aimed to understand biomorphic Surrealism and to understand what automatism and automatic method are. In fact, we will examine a different aspect of Abstract art, and at the same time, we will examine the origin of the methods of Abstract Expressionist artists.

In this study, two basic questions are addressed. First, how purely can artists convey subconscious images with the method of automatism? Secondly, what do the images that emerge with the Automatism method mean? With all these questions, it is aimed to understand how the automatic method has a place in abstraction. To find answers to these questions, how the automatism method works, and the biomorphic abstraction style will be examined. In the light of all this, we will have determined that the automatic image is processed around certain facts and reveals the basic impulses.

GİRİŞ

Sürrealizm avangard bir sanat akımıdır. Her ne kadar erken döneminde edebi bir akım olarak ortaya çıkmış olsa da kısa bir süre içinde resim, heykel, fotoğraf, sinema gibi sanat dallarını etkisi altına almıştır (Dixon, 2013:470). Akımın diğer modern akımlardan farkı ise gözleri dış dünya yerine iç dünyanın verilerine açmasıdır. Bu noktada Sürrealistler, insana ait olan özün, ancak bilinçdışının imgelemleri ile ortaya çıkarılabileceğini düşünmüşlerdir. Elbette rüyalar, sezgiler, fanteziler farklı dönemlerde resim sanatında işlenmiştir; ancak Sürrealizmle yeni olan, rüya, fantezi ve bilinçdışı imgelerin başlı başına konu olarak ele alınması olmuştur.

Sürrealistler, rüya imgelerini ortaya çıkartmak ve eserlerinde işlemek için kendilerine ait olan bir yöntem geliştirmişler ve bunu ilk manifestoda ‘Ruhsal Otomatizm’ olarak tanımlanmışlardır. Ruhsal Otomatizm, Dadaistlerin rastlantısal teknikleri ile Sigmund Freud’un serbest çağrışım ve rüya üzerine çalışmalarından yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Sürrealizm yani Ruhsal Otomatizm, edebiyatta otomatik yazım, resim sanatında ise otomatik çizim yöntemiyle ortaya çıkmıştır. Ayrıca sanatçılar, çalışmalarında, otomatizm yöntemi dışında frotaj, grataj, raklaj, oscillation ve dekalkomani gibi rastlantıya dayalı teknikleri kullanmışlardır.

Sürrealist sanatçılar, Biyomorfik ve Veristik Sürrealizm olmak üzere iki yaklaşım temelinde resimler yapmışlardır. Bu çalışmada konu olarak ele alınan Biyomorfik Sürrealizm yaklaşımda sanatçılar, avangardın anti mimetik tavrını benimseyerek soyutlama eğilimi içinde olmuşlardır; ancak, bu soyutlama eğilimi, diğer avangard yaklaşımlarında olduğu gibi geometrik formlarla değil biyomorfik formlar aracılığıyla yapılmıştır.

Çalışmada, Sürrealist akımın ilk eğilimi olan resimde Biyomorfik soyutlama yöntemi incelenmiş ve iki temel sorun ele alınmıştır: Bunlardan ilki, otomatizm yöntemi ile bilinçdışının ne kadar saf bir biçimde aktarılabildiğidir; ikincisi ise ortaya çıkan imgelerin, eserlerde nasıl ve ne şekilde biçimlendiği olmuştur.

1.Sürrealizm

20. yüzyılın önemli akımlarından biri olan Sürrealizm, “La Revolution Surréaliste” yani Sürrealist Devrim dergisinde yayımlanan “Gerçeküstücü Manifesto” ile 1924 yılında resmîyet kazanmıştır (Antmen, 2014:135). Sürrealizmin bu ilk manifestosu, Aydınlanma ve Modernizm ile gelen akılçılık ve realizm tutumuna karşı eleştirisiyle başlamıştır. Andre Breton tarafından temel ilkeleri, Birinci ve İkinci Manifesto’da kaleme alınmış böylece Sürrealizm, avangard bir hareket haline gelmiştir (Puchner, 2012:314-315).

Birinci Manifesto’da Andre Breton, mantığın egemenliğinden kurtulunamadığının vurgusunu yapmıştır. Düşsel imgelerin rastlantısal önemi üzerinde durmuş; yaratıcılığın, özgürlüğün ve düşsel imgelemin, aklın tutsaklığından uzaklaşarak gelişebileceğini öne sürmüştür. Uygarlık, modernleşme, ilerleme, insani duygularda zihnin dışına çıkma ve aklın hâkimiyetine olan eleştirisini dile getirmiştir. Böylece Sürrealistler, insanın karanlıkta kalan yönünün ortaya çıkarılmasını sağlayarak yeni bir gerçeklik yaratma amacıyla olmuşlardır. İlk manifestoda hareket, genel olarak tanımlanmış ve felsefesi, Ruhsal Otomatizm olarak açıklanmıştır. Ruhsal Otomatizm; düşüncenin, mantığın veya ahlakın, sınırları olmadan saf bir biçimde ortaya konulması amacıyla geliştirilen bir yöntemdir (Breton, 2009:19-20).

Sürrealizmi besleyen temel etmenler, Freud’un rüya, bilinçdışı kuramları ve Marksizm olmuştur. Marksizm, geliştirilen diyalektik materyalizm yöntemiyle, evreni ve tarih-toplumu ele alan bir dünya görüşüdür (Burns, 1992: 9). Diyalektik yöntem, evrenin değişimlerini belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde bilimsel çerçevede değerlendirir. Ancak bunun için bir tezin varlığı ve ona karşı bir antitezin varlığının da bulunması gerekmektedir. Bu tez ile antitez birbirleriyle karşılıklı etkileşimde bulunurlar ve bunun sonucu olarak sentez meydana gelir. Sentez zamanla tez haline gelir ve tekrar aynı döngü başlar (Politzer, 2003:130-147).

Karl Marx, diyalektik yöntemi, tarih ve toplumlara uyguladığında tarihin ve ideolojilerin, sınıf çatışmasından kaynaklı olduğu sonucuna varmıştır (Burns, 1992:11). Marksizme göre bu sınıf çatışması devrimle son bulacak bunun sonucunda sınıfsız bir toplum kurulacaktır; bunun ilk adımı da Sosyalizm olacaktır (Tunalı, 1976:17-29). Başta Andre Breton ve diğer Sürrealist sanatçılar, Sosyalizmi insanı özgürleştirecek bir sistem olarak görmüşlerdir. Bu sayede sanatın kapitalist sömürüden bağımsız ve özgür bir biçimde ortaya çıkabileceğine inanmışlardır (Breton, Rivera ve Trotskiy:12).

Breton, diyalektik yöntemi, Sürrealizmin merkezine yerleştirmiştir. Buna göre rüya ile gerçek, birbirlerine zıt olan iki durumdur ve rüya ile gerçek birbirleri ile kaynaşarak üst gerçekliği oluşturmaktadır. Rüya durumu, mantığın sınırlarını aşmak ve kendine yabancılaşan insanı, kendi özüne bütünleşerek özgürleşmesini sağlayacağı için önemsenmiştir. Böylece rüya durumunun ortaya çıkabilmesi için psikanalizin araçlarına ve Freud’un rüya kuramına başvurmuşlardır. Freud, rüyayı, bilinçaltında gizli kalmış isteklerin doyurulması olarak yorumlamıştır (Freud,

2000:174). Rüyaların çözümlenmesi ve tam olarak neyi ifade ettiğinin anlaşılması için Serbest Çağrışım Yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde, hastaların, öykülerini veya rüyalarını anlatırken akıllarına gelen her çağrışımı, sansürsüz direkt söylemeleri istenmiş ve bu çağrışımlar kaydedilmiştir. Seanslarının sonunda ise bu çağrışımların çözümlenmesi yapılarak bilinçaltında kalan duygu ve düşüncelerin gerçek anlamının ortaya çıkması sağlanmıştır (Freud, 2000:9-10). Breton, Freud'un Serbest Çağrışım Yönteminden yola çıkarak Ruhsal Otomatizm yöntemini geliştirmiştir. Ruhsal Otomatizm, zihin pasif haldeyken bilince yükselen rastlantısal imgelerin hiçbir düzeltme veya sansür uygulamadan kâğıda aktarılmasını sağlayan yöntemdir (Breton, 2009:55). Amaçlanan, bilinçaltının, saf bir biçimde yansıtılma isteğidir.

Sürrealizmin temel amacı, bilinçaltının özgür bir şekilde açığa çıkarılmasını sağlayarak, üst gerçekliği yaratmaktır. Sürrealistler, Marksizmin diyalektik anlayışını kendi kuramlarına taşımışlar ve sanatı bir diyalektiğe dönüştürüp üst gerçeklik sentezini oluşturmayı amaçlamışlardır. Sürrealizm, hayal ile gerçek arasında kurulan diyalektiğinden yola çıkarsa da daha derin anlamda birden fazla diyalektiği içinde barındırdığı görülmüştür. Ruhsal Otomatizmi uygulayan sanatçılar, bilinçsizlik ile bilinç arasında ve çözümlenme durumuna geldiği zaman, yaşam ile ölüm arasında bir etkileşime tanıklık etmişlerdir (Foster, 2011:19-21). Bu türden bir etkileşimi sanatçıların eserlerinde belirli imgeler aracılığıyla yansımaları olmuştur.

1.1. Otomatizm

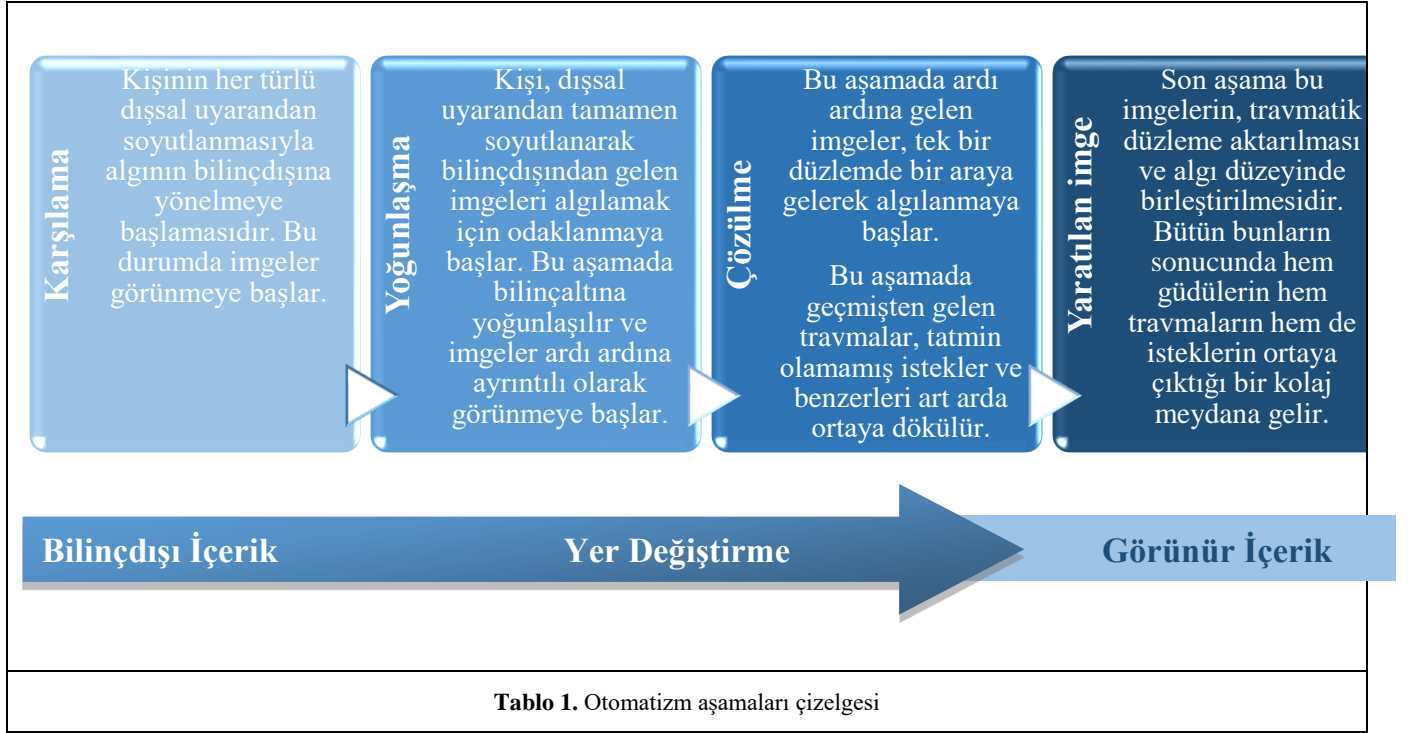
Sürrealist sanatçılar, bilinçdışından gelen imgeleri ortaya çıkarmak için Ruhsal Otomatizm Yöntemini geliştirmişlerdir. Bu yöntem, bilinç yüzeyine yükselen rastlantısal imgelerin kaydının tutulması için oluşturulmuştur. Sürrealistler, otomatizmin rastlantısal özelliğini Dadaistlerden almışlardır; ancak temel etken Sigmund Freud'un Serbest Çağrışım Yöntemi ve rüya çözümlenmeleri olmuştur. Freud (1996: 40-45), rüyaların, bilinçaltında yer alan düşüncelerin, travmaların ve tatmin olamamış isteklerin birer yansıması olduğunu düşünmüştür. Rüya oluşumunda iki temel işlemin varlığından söz etmiştir. Bunlar, yoğunlaşma ve kaydırma işlemleridir. Bir rüyanın görünür hale gelmesi için yoğunlaştırma sonrasında kaydırma işleminden geçmesi gerekmez. Bunun nedeni, zihnin mekanizmasında var olan sansürcü yapıdır. Bilinçaltında kalmış düşünceler ve duygular, kendini net bir biçimde görünür hale getiremezler; çünkü sansürcü mekanizma, bunu engeller; sadece uyku veya sanrı görme gibi durumlarda yarı açık bir biçimde çalışır. Bastırılan bilinçaltı, düşüncelerin en güçlü desteğe sahip öğelerin belirli imgelemler üzerinde yoğunlaşarak düş içeriğine girmesini sağlar. Bu nedenle düşlerde yaşanan duygular ve duyular, daha keskin bir nitelik taşımaktadır; ancak bu imgeler, belirli bir düşüncenin üzerine yoğunlaştıklarında art arda ve hızlı bir biçimde gelirler (Sayın, 2013:169). Düşlerde görülen imgeler, belirli bir düşüncenin veya travmanın göstergesidir.

Freud, bilinçaltının hiçbir durumda saf bir biçimde ele alınamayacağını söylemiştir; çünkü imgelerin kendisi saf değildir mutlaka yorumlanmaya ihtiyaç duyar (Puchner, 2012:266-267). Otomatizm tekniğini uygulayan sanatçılar, rüya deneyimini taklit ederek bilinçaltının saf imgelemine ortaya koymak istemişlerdir. Bu bağlamda sanatçı, süreçleri tekrarlar, kendini imgelerin akışına bırakır ve imgelemlerin kaydını tutar; ancak otomatizm kadar rüya da belirli bir bilinçdışı malzemeyi kullanır. Bu malzeme, farklı varyasyonlar ile ortaya çıkar. Bu durumda otomatizm, belirli bir travmanın veya belirli bir düşüncenin tekrarlanmasını sağlamak için kullanılır (Foster, 2011:24). Böylece imgeler bir travma etrafında yorumlanarak algı düzeyine yükselirler. Uygulama esnasında kişi, benliğini ve bilincini devre dışı bırakarak, bilinçdışından gelen irrasyonel duyularını, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde tek bir noktada toplar. Zaman ve mekândan bağımsız olmasının nedeni, uyarıların ve zihin mekânının geçmiş ile şimdiye ait olan verileri bir araya getirmesi ve kişiyi bulunduğu mekândan soyutlamasıdır. Bu durum, bireyin çözümlenmesini sağlar. Bu nedenle kişide yaşam ve ölüm güdülerini birbirlerine karıştırır ve imgeler ardı ardına gelir. Bilinç yüzeyine yükselen ve ardı ardına gelen imgeler sanatçılar tarafından algı düzeyinde birleştirilerek kolajı yapılır.

Breton, akımı, manifestoda Ruhsal Otomatizm terimini kullanarak tanımlamıştır. Ruhsal Otomatizm, kişinin kendisini bir tür trans durumuna geçirecek bilinçdışından gelen imgelerin yakalanmasını ve kaydedilmesini sağlamıştır. Bunun için rüyanın oluşma aşaması taklit edilmiştir. Rüya aşamalarından ilki, karşılama aşamasıdır. Duyular, dış dünyadan soyutlanarak bilinçdışı imgeyi karşılar; sonraki aşamada bilinçdışı imgeye yoğunlaşılır. Yoğunlaşma, imgelemin tam olarak algılanmasıdır. En son işlem ise bağdaştırma işlemidir. Sanatçı da bilinçdışı malzemeyi bilinçli bir boyuta taşır ve eser ortaya çıkar (May, 2001:64-65).

Otomatizm her uygulandığında bilinçaltı düşüncelere yaklaşılabilir veya uzaklaşılabilir; böylece bilinçaltı düşünceler ve algı arasında yeni bir yol ayrımı oluşturulabilir; ancak bilinçaltı düşünceleri ile algı arasında daima boşluk oluşur. Bu boşluk, imgelerin, travma noktasında birleşmesiyle tamamlanır (Sayın, 2013:171). Bu durumun nedeni tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi bilinçaltının var olan malzemeyi koymaması ve taklit etmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçıların benzer imgeleri kullanmalarının nedeni de tam olarak budur. Travma düzleminde birleşen imgeler ardı

ardına algı düzeyinde görülmeye başlar ki bu durumda bir başka sentez ortaya çıkar. Ölüm (şiddet) ve yaşam (cinsellik) içgüdülerinin birbiri ile karışması ve sanatçıların bunu yansıtma amaçlarıdır; aslında ortaya çıkan imgelem hem güdülerin hem de travmaların kolajıdır; aynı zamanda bir bilinçsizlik ve algının sentezidir. Bu aşamalar bir çizelge ile gösterilir:



Sürrealist sanatçılar, her ne kadar bilinçaltını salt bir biçimde yansıtmak istemiş olsalar da bunu tam anlamıyla gerçekleştirememişlerdir; çünkü bilinçaltının sarmal yapısı ve zihin mekanizmasının çarpıtma işlemini yapıyor olması bilinçaltının net bir biçimde ortaya konmasını engellemektedir. Bütün bunların ışığında Otomatizm Tekniğinde, birbirleriyle zıt olan durumların birleştiği görülmüştür. Birinci durum, algı ile bilinçsizlik durumunun birlikteliğidir. İkinci durum, çözülme esnasında gerçekleşen yaşam ile ölüm güdülerinin birleşimidir. Bu etkileşimler Üst Gerçeklik'te birleşmiştir. Sonucusu ise canlı ile cansızlığın birlikteliğidir; çünkü imgeler canlılığın özünü barındırır ve hareketlidir; ancak imgenin kendini tekrar etmesi ve uygulayan kişinin tıpkı bir makine gibi imgeleri kaydetmesi bir cansızlığın dışavurumudur (Foster, 2011: 32-33).

1.2. Biyomorfik Sürrealizmde İmge

20. yüzyılda sanatçılar, geleneksel yaklaşımlardan daha da uzaklaşarak, yeni üslup arayışları içinde olmuşlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2002:16). Bu yüzyılda, sanatta bir üslup yaratmak yani öncü olmak daha da önem kazanmıştır (Gombrich, 2013:563). Avangard sanatçılar, sanatta, kendilerinden önce gelen klasik sanat yaklaşımlarının tüm ilkelerini ters yüz etmişlerdir. Geçmişin dilini bırakmayı amaçlamışlar ve tamamen yeni bir dil ortaya koymayı hedeflemişlerdir (Sorguç, 2017:39-41). Dada ve Sürrealizm, modernizmin getirdiklerine muhalif, avangard akımlar olmuştur. Dadaistlerin amacı, Avrupa'da süregelen geleneğin, kültürün ve ürünü olan burjuvanın sanat ve sanatçı anlayışını yıkmaktır (Artun, 2011:116-117). Sürrealist sanatçılar ise modernizmin dayatmış olduğu akılcılık ve standardize edilmiş estetik anlayışa dayanan kültüre karşın hayal gücüne ve bilinçsizliğe dayanan bir sanat yaratmışlardır. Bu nedenle Sürrealist sanatçılar anlam, estetik veya ahlaki kaygıların olmadığı sanatsal işler yaratmışlardır. Sürrealizmin, sanatsal anlamdaki köklerini Dadaizm akımı oluşturmuştur. Dadaist ve Sürrealist sanatçıların resimlerinde ilk olarak soyut eğilim görülmüştür. Ancak Dadaist ve Sürrealist sanatçılar, Kübizmin doğrusal soyutlama anlayışını reddedip organik biçimlere yönelmişlerdir. Sürrealistler, aklın tutsaklığından kurtulacak ve parçalanmış insan ruhunu bütünleyecek bir sanat yaratma isteği içinde olmuşlardır (Breton, 2009:9-10). Bu esasta, hem canlı/organik hem de psikolojik korumayı uyandırabilen antropomorfik¹ bir biçim dili geliştirmişlerdir (Rubin, 1968:40-41). Bu nedenle son derece rastlantıya dayalı yöntemler geliştirmişler ve imgenin

¹Antropomorfik: Canlı, cansız veya hayali varlıklara insan özelliklerinin aktarılması.

Deniz, Güneş, *Antropomorfizm ve Antropomorfik Karakter Tasarımlarının İnsanlar Üstündeki Etkisi*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye) Sanat Yazıları Yılı: 2019, Sayı: s.: 141

saf formunu ortaya koymak için aklın denetiminden uzak durmuşlardır. Dadaistler otomatizmi rastlantısal bir biçimde kullanmışlardır. Bunun en iyi örneklerinden biri Hans Arp'ın yapmış olduğu biyomorfik yapıtlardır. Sanatçı bu yapıtlarında yırtık kâğıt parçalarını bir sayfanın üzerine gelişigüzel bırakarak bir resim elde etmiştir. Bu şekilde hem gelişigüzel hem de hiçbir anlamı olmayan eserler ortaya çıkmıştır (Dachy, 2014:30). Bu yapıtların başka bir özelliği ise kusursuz bir geometrik formdan ziyade kusurlu bir forma sahip olmalarıdır.



Resim 1. Hans Arp, isimsiz, 1917, kolaj, 33,2 x 25,9 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 20).



Resim 2. Hans Arp, isimsiz, 1919, kolaj, 33,2 x 25,9 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 20).

Arp, çalışmalarında şansı, daha sonra bilinçli olarak yeniden düzenlenen görüntüler için bir hareket noktası olacak şekilde kullanmıştır. Otomatizm, Arp'ın birçok Dada çiziminde rol oynamıştır. Otomatizm kavramı oluşturulurken, Sürrealistler ile Dadaist sanatçıların başlangıç noktaları, yaratıcı elin hareketi olan canlılık kavramı olmuştur (Rubin, 1968:40). Ancak Sürrealist sanatçılar, otomatizm yöntemine psikolojik bir nitelik yüklemişlerdir. Sanatçılar için otomatizmin değeri, kendi resim kültürlerini aşmalarını sağlamış olmasıdır. Rastlantısallık ve otomatizm, resmin geleneksel üslup ve elin alışkanlıklarına meydan okunmasını ve bilinçaltı deneyimleri sunmasına olanak vermiştir. Kompozisyon açısından bakıldığında çizgilerin ve formların çok ritmik bir biçimde dağıldığını, açık kompozisyon anlayışının benimsendiği söylenebilir; fakat yine de alışlagelmiş bir resim/kompozisyon anlayışının benimsendiği söylenemez.

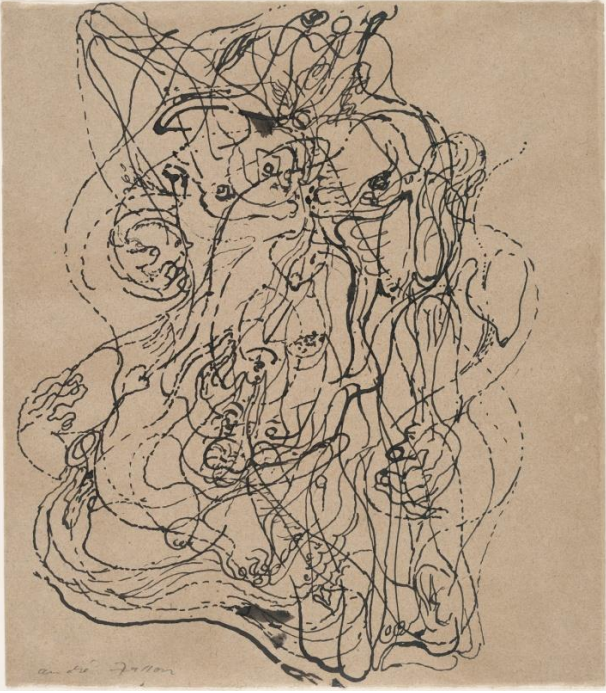


Resim 3. Hans Arp, otomatik çizim, 1917-18, 42,5 x 61,5 cm., rogallery new york, a.b.d., (URL 11).

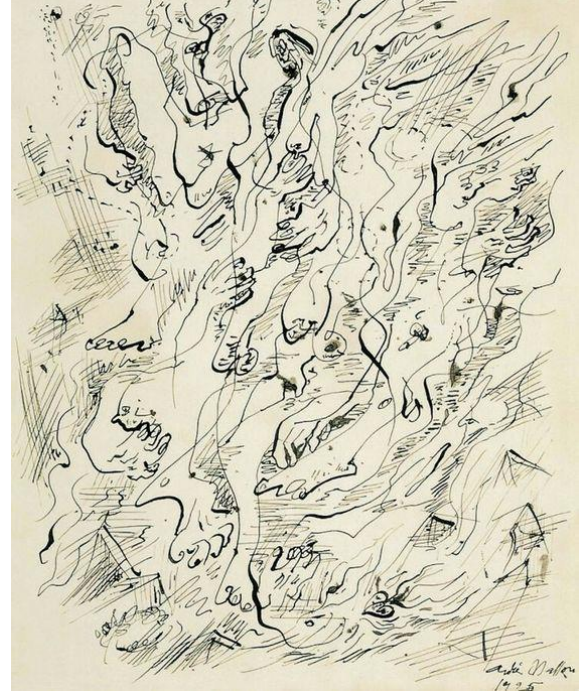


Resim 4. Hans Arp, constellations, 1938, gravür, 31,5 x 24 cm, galerie thomas arp, münih, almanya, (URL 1).

Hans Arp'ın bir önceki kompozisyonlarına (Resim 1), (Resim 2) ve yukarıdaki otomatik çizimine (Resim 3) ve (Resim 4)'e odaklanıldığında formların oldukça değiştiği görülmektedir. Sanatçı, eserlerinde formları bozma eğilimi göstererek çeşitli kompozisyonlar üretmiştir. Sanatçının otomatik çizimi, antropomorfik formlar ve ritmik çizgi ile düzenlenmiştir. İki ayrı otomatik çizim incelendiğinde, daha organik formlarla düzenlendiği görülmektedir. Dikkat edilmesi gereken husus, belirli çizgilerin kendini tekrarlamasıdır. Bu durum otomatizm yönteminin kendisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu teknik ile bilinçdışından gelen belirli düşüncelerin tekrarlanması sağlanmaktadır. Bu durum (Resim 5) ve (Resim 6)'da da görülmektedir. Tekniği kullanan sanatçılar ki Arp da kolajlarında, kabartmalarında ve heykellerinde benzer bir ikonografiyi (bulutsu amorf şekiller ve doğallık hissi) tekrarlamıştır. Sanatçı otomatik çizimi eserlerinde uygularken kalem ile ana hatları çizildikten sonra konturları siyah mürekkeple doldurmuştur. Sık sık değiştirip ve çizimi tamamlamaya çalışırken şekilleri ortadan kaldırmıştır. Arp'ın otomatizmi, Masson ve Miro tarafından yirmili yılların sonlarında uygulanandan daha az, hızlı ve kendiliğinden olmuştur (Rubin, 1968:41).



Resim 5. André Masson, otomatik çizim, 1924, 20,6 x 23,5 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 16).



Resim 6. André Masson, otomatik çizim, 1925, 20,6 x 23,5 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 15).

André Masson'ın otomatik çizimleri (Resim 5) ve (Resim 6) kendiliğinden oluşmuş bir çizim izlenimi vermektedir. Aynı zamanda bu çizimlerde, Hans Arp'da olduğu gibi birbirini tekrarlayan imgelemler mevcuttur. Resimlerde tekrar eden çizgiler, ritmik bir biçimde konumlandırılmıştır ve yüzeyde herhangi bir odak noktası bulunmamaktadır. Bu noktada klasik resim değerlerinin (ön-orta-arka plan, açık-kapalı kompozisyon vb.) tamamen kenara itildiği görülmüştür. Masson'un otomatik çizimlerindeki kompozisyonlarında, imgelemler tek bir düzlem üzerinde birleşimi yansıtmaktadır. Bu noktada, otomatizmin algı üzerindeki etkisinin fark edilmesini sağlamaktadır. Bir diğer önemli nokta ise birbirlerini tekrar etmekte olan çizgiler ve biçimler, canlı ile cansızın nasıl kaynaştığını izleyiciye sunmaktadır. Ayrıca çizimlerde, ritmik bir şekilde tekrar etmekte olan çizgilerin arasında hareket halinde olan ve ele benzer biçimlerin yakalanması mümkündür. Bu figürler, kompozisyona dağınık fakat döngüsel bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu ritim duygusu ve el figürleri, canlılığın temsildir ancak birbirlerini tekrar etmeleri ise cansızlığı ele vermektedir (Büyükkaya, 2014: 121-128). Resimlerden çıkan sonuç canlılık ve cansızlığın bir tür iç içe geçme halinin yansıması olup yeniden dönüşü simgelemiştir. Başlangıç noktası, bilinçdışı düşüncede başlar ve tekrar, aynı bilinçdışı düşüncede son bulur. Tekniğin buradaki görevi, bir kayıt cihazı gibi kaydetmesi ve aktarmasıdır (Foster, 2011: 24).



Resim 5.1. André Masson, otomatik çizim ayrıntısı.

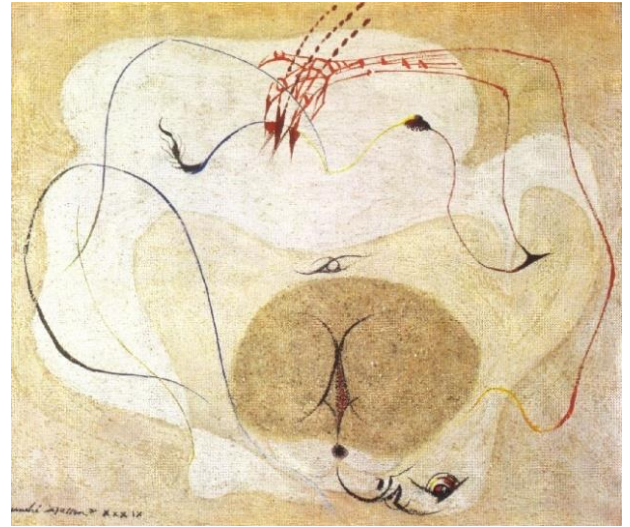


Resim 6.1. André Masson, otomatik çizim ayrıntısı.

Bir diğer dikkat edilmesi gereken şey resim yüzeyinde bir odak noktasının olmayışı ve çizgilerin bütün bir alana yayılarak merkezsizliği ortaya koymasındır. Otomatizmi uygulayan özne, kendini, zamanı ve mekânı tek bir potada eritmektedir. Özne, zaman ve mekân mevhumunu algılamayı bir kenara itmiştir. Bu çözülme durumunu, Zeynep Sayın (2013:169), öykünmeci imge olarak açıklamıştır. Öykünmeci imge, bulunduğu mekâna yayılmakta hem gören hem de görülmeyi gerektiren iki uçlu harekete sahip olmaktadır yani bir özne veya mekânın kendisi olarak değil de her şey ile bütünleşen tanrısal bir göz olma durumuna bürünmektedir.



Resim 7. André Masson, alegori, 1983, litografi, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 8).



Resim 8. André Masson, yeryüzü/the earth, 1939, litografi, 21,8 x 15,3 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 10).

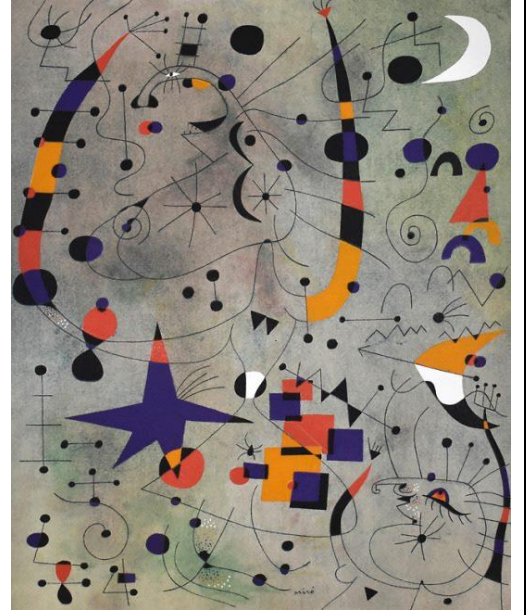
Andre Masson litografisi² çalışmasında (Resim 7), cinsel öğelerin ve tekensiz arzuların birbirleriyle karışma durumunu yansıtmıştır. Sanatçı, önceki eserlerinden farklı olarak, resmin merkezine cinsel öğeleri konumlandırmıştır. Ancak mekâna yayılma ve çizgilerdeki döngüsellik, önceki çalışmalarında olduğu gibi devam etmektedir. (Resim 7) ve (Resim 8) resimlerinde iki ayrı zıtlık veya çatışma bir arada bulunmaktadır. Döngüsel çizgiler, sanatçının rahimde var olma veya rahime geri dönüş fantezilerinin yansımasıdır. Bu resim aynı zamanda anaerkil bir dünya tasvirini sunmuştur. Masson'un eserleri, Paracelsus'un; "Rahmin incelenmesi aynı zamanda dünyanın kökenlerinin bilimidir." (Rubin: 1964:364-370) anlayışı ile paralel bir tutumda olmuştur, yani eserlerinde anaerkilliğe yaslanan bir dünya tasvirini oluşturmuştur. (Resim 8)'de dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta, resmin üst bölümünde beliren kırmızı

² Litografi: Taş baskı

renkle çizilmiş detaydır. Resmin geri kalanının aksine form, akışkan ve ritmik değil son derece sivri bir biçimde resimlenmiştir. Bu sayede pençelerini kendine saptanmış bir kadın figür izlenmektedir. Burada, rahimde başlayan ve pençeleriyle son bulan bir döngüden bahsedilmiştir. Altta konumlanmış portre ise cinsel tekinsizliğin işareti olarak algılanmalıdır (Rubin ve Lanchner, 1976:151).



Resim 9. Joan Miró, sürülmüş toprak, 1924, yağlı boya, 66 x 92,7 cm, guggenheim museum, new york, a.b.d., (URL 18).



Resim 10. Joan Miró, akrobatik dansçılar, 1940, karışık teknik, 46,1 x 38,1 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 19).

Joan Miró da benzer bir karşıtlığı eserlerinde kullanmıştır. Örneğin *Sürülmüş Toprak* (Resim 9) adlı resminde canlı ile cansız olanı bağdaştırmış ve formları biyomorfik bir biçimde düzenlemiştir. Ancak resmin sağ tarafındaki figürler, sola göre daha yoğundur ve sağ taraftaki formlar, amorf iken sol taraftakiler daha keskin biçimlendirilmiştir. Arka plan, sarı-mor renk karşıtlığı üzerinden kurgulanmış genel anlamda esere çocuksu biçimler hâkim olmuştur. Resimde kullanılan ikonografiler ve formlar, anneye geri dönüşü ve otorite karşısında duyulan korkuyu yani bir anlamda Oedipus Kompleksini temsil etmektedir (Rubin, 1968:66). Resimde bulunan ağaca kulak ve göz eklenmiştir. Kulak ve gözün biçimi ve aynı zamanda biyomorfoloji, 1925'in sonunda Miró'nun resimlerinde hâkimiyet kazanırken onun fantezi dünyasını yansıtmak için bir araç olmuştur (Rubin, 1968:67-68). Sanatçının resimlerindeki genel özellik, arka ve ön plan ilişkilerini formların boyutlarıyla ortaya koymaktır. Miró karşıtlığı canlı-cansız, keskin-yumuşak formlar ile çocuksu bir tavırla kurgulanmıştır. 1940 yılında yapmış olduğu takımyıldızlar serisinden biri olan *Akrobatik Dansçılar* (Resim 10) adlı resminde çocuksu biçimleri ve aynı travmayı tekrar kullandığı görülmektedir. Eserde tam ortada bir kadın bedeni ve üzerinde bağırarak bir portre, altta ise bir çocuk figürü bulunmaktadır. Altta çocuk figürünün neredeyse bedeninin yarısından fazlası yoktur. Ortadaki kadın figürü ve üstünde bağırarak portre, otoriteyi; çocuk figürü ise bu otoriteye duyulan korku karşısında silikleşmeyi temsil etmektedir. Ayrıca figürlerin silik oluşu da yok olma/etme ve mekâna yayılma halinin yansıması olmuştur. Renkli formlar diğerlerine göre ön planda ve sivridir. Sanatçı, resminde şimdi ile geçmişi, görünen ile görünmeyeni aynı düzleme oturtmuştur.



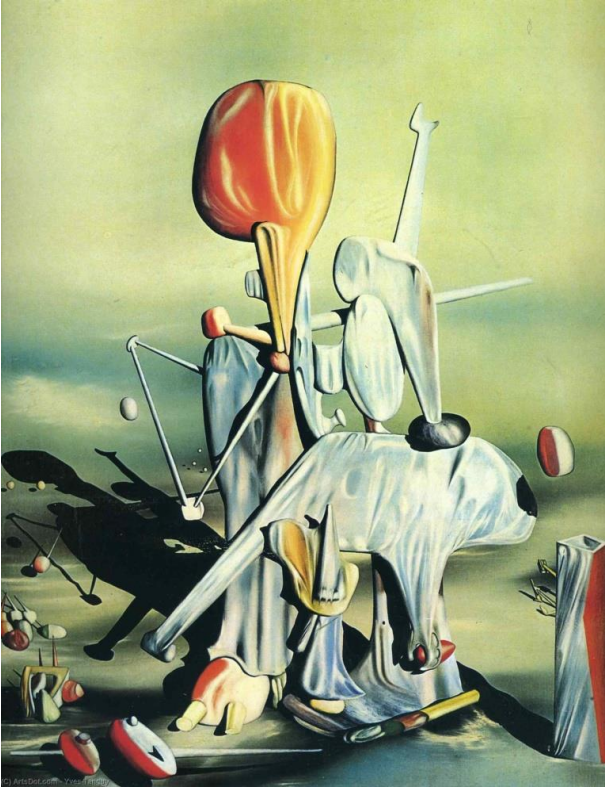
Resim 11. Joan Miró, dünyanın doğuşu, 1925, yağlı boya, 251 x 200 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 17)

Joan Miró *Dünyanın Doğuşu* (Resim 11) adlı eserinde, çocuksu bir imgelemi canlandırmıştır. Bu eserde dikkat çeken nokta, ön/arka plan ilişkisinin askıya alınmış olması ve saf renklerin kullanılmış olmasıdır. Arka yüzey soğuk gri maviyle kaplıyken saf ana renklere ön planda yer verilmiştir. *Preseste Züppe Parti* (Resim 12) adlı resmi çocuksu olmasının yanı sıra yüzeye dağılmış göz imgeleri vardır. Freud'un düş yorumculuğunda göz imgesi, kılık değiştirmiş Oedipus düşleri olarak açıklanmaktadır (Freud, 1996:128). Sanatçının daha önceki eserlerinde otoriteye karşı duyulan korkunun üzerinde durmuştur, bu resminde ise ana rahminde var olma ve dikizcilik arzularının dışa vurumu yansıtılmıştır ancak ortak özellikleri çocuksu bir dille duygularını tuvale aktarması olmuştur (Rubin, 1968: 68-70).

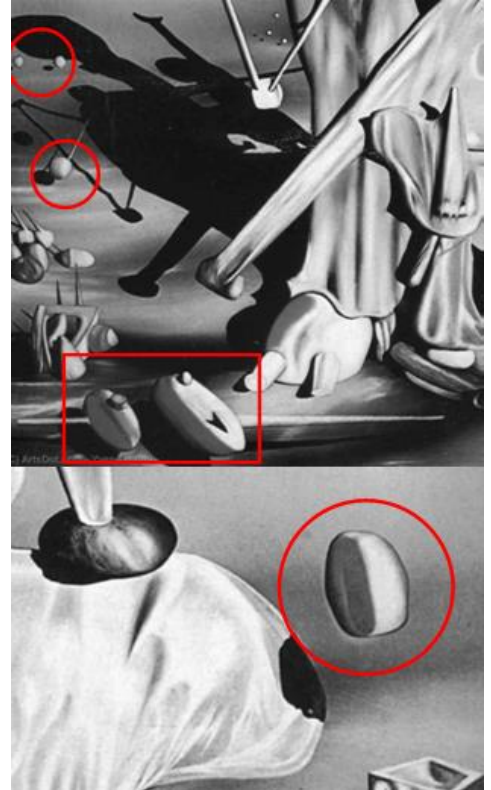


Resim 12. Joan Miró, preseste züppe parti /soirée snob chez la princesse, 1944, pastel ve guaj boya, 31,4 x 51,4 cm, seattle art museum, seattle, a.b.d., (URL 2).

Yves Tanguy da Joan Miró gibi otomatizm tekniğini yağlı boya resimde kullanan sanatçılardan biridir. Ancak Tanguy, boyayı yüzeye pürüzsüz bir biçimde uygulamıştır. Sanatçının eserlerinde çöl, çorak arazi ya da okyanus tabanını andıran görünümeler vardır ve bu, onun ikonografisi haline gelmiştir. Eserlerinde zaman ve mekân donmuştur (Rubin, 1968: 104). Tanguy, sıradan günlük hayattaki objeleri, kendisi ile alakasız bir nesneye dönüştürürken resimlerinde gerçek dünyadan esinlenmiş olarak düzenlemiştir (Duplessis, 1991:68). Sanatçının 1943 yılında yapmış olduğu resimde (Resim 13), soyutlanmış figürler ve sonsuzluğa uzanan bir mekân algısı yaratılmıştır. İlk etapta mekân biraz puslu ve zamanı belirsizmiş gibi gözükse de figürün arkasından çıkmış olan keskin ve net gölge, zaman hakkında algıda zıtlık yaratmış, aynı zamanda mekân hakkında yapay bir izlenim vermiştir. Bazı formlar, havada asılı bir biçimde konumlandırılmıştır (Resim 13.1). Resmin ortasında yer alan form yarı canlı, yarı cansız izlenimi vermektedir. Ayrıntılı olarak bakıldığında, el uzvuna benzer bir detay yerleştirilmiştir. Ayrıca bir bütün olarak amorf ve keskin formlar üzerinden karşıtlık yaratılmıştır. Formlar, yumuşak dökümlü bir kumaş altına gizlenmiştir. Peki sanatçı tam anlamıyla neyi amaçlamıştır? Resmin bütünü ele alındığında, figürler kumaş yardımıyla soyutlanmıştır. Bu soyutlamayla figürler hem kimliksizleştirilmiş hem de dış dünyadan soyutlanmıştır, ortaya çıkan görünüm bir şeyin kalıntısı gibi görünür. Böylece bu, mekâna ve zamana yayılma arzusunun dışı vurumu olmuştur. Amorf ve yumuşak figürlerden çıkan sivri ve keskin formlar, tezatlık yaratmış olsa da tekinsizliğin, cinselliğin dışavurumu olarak konumlandırılmıştır (Uysal, 2019: 11-12).



Resim 13. Yves Tanguy, kuşların içinden, ateşin içinden, camdan değil, 1943, yağlı boya, 101,6 x 89 cm, minneapolis institute of arts, minneapolis, a.b.d., (URL 12).



Resim 13.1. Detay

Sanatçının erken dönemde yaptığı resimlerde illüzyonist bir tavır izlenmektedir. Örneğin, *Manzara Olan Büyük Bir Tablo* (Resim 14) adlı eserinde, fırça ve form geçişleri oldukça yumuşaktır ve illüzyonist bir biçimde işlenmiştir. *Kuşların İçinden, Ateşin İçinden, Camdan Değil* resminde olduğu gibi mekâna bir tekinsizlik izlenimi verilmiştir. Resmin üst tarafına buğulu bir görünüm kazandırılırken ufuk çizgisi bile bulanıktır. Resmin sol tarafında bulunan kaya, sert ve keskin biçimdedir. Gölgele bile açık-koyu zıtlığı içinde yere paralel uzanmaktadır. Çöl izlenimi uyandıran zemin üzerine düşmekte olan objeler, sanki oraya ait değilmiş gibi görünmektedir. Burada düş imgelemi olarak görülen keskin ve sert biçimlenen nesnelere, maskülenliği temsil ederken resim bütünsel olarak ele alındığında, tekinsiz bir cinsel arzu verilmek istenmektedir (Freud, 1996:85).



Resim 14. Yves Tanguy, manzara olan büyük bir tablo, 1927, yağlı boya, 116,84 x 89,916 cm, özel koleksiyon, (URL 14).



Resim 15. Yves Tanguy, ismi bilinmiyor, 1926, yağlı boya, 92 x 64,8 cm, metropoliten museum of art, new york, a.b.d., (URL 4).

Sanatçı *Title Unknown* adı eserinde ise soyutlama tutumunun daha farklı bir örneğini sergilemiştir. Resim, (Resim 14) ile kıyaslandığında izleyiciye mekânın neresi olduğu çelişmesini yaşatmaktadır. Sanatçı, “Burası deniz mi, kara mı?” soruları sordurturken sağ tarafta bulunan balıklar sembol olarak iğdiş edilmeyi ve erkekliği temsil etmektedir. Resmin sol tarafında ise yerde yatan figürün yaşıyor olup olmadığı tartışmalıdır. Peki kadın figürünün üzerindeki kutu tam olarak ne anlam ifade etmektedir? Freud’un düşleri yorumlama metodunda, kutu gibi simgeler vajinayı temsil etmektedir (Freud, 1996:133-134). O halde kutunun içinden çıkmış cılız dallar, verimsiz cinselliği mi anlatmaktadır? Genel olarak resme bakıldığında eser, yapay ve tekinsiz cinselliğin dışavurumu olmuştur.

Tanguy zıtlıkları, alakasızlıkları bağdaştırma konusunda örnekler veren sanatçılardan biri olmuştur. Ancak Tanguy, otomatizm tekniğinden başka olasılıkları da denemiştir. *Dekalkomani* (Resim 15) bunlardan biridir. Aynı zamanda bir tekniğin adı olan dekalkomani tekniğinde, guaj veya herhangi bir boya, bir yüzey üzerine sürülmekte ve o yüzey başka bir yüzeye yapıştırılarak kaldırıldığında yapıştırılan yüzey üzerinde desenlerin oluşması sağlanmaktadır (Rubin, 1968:130). 1936 yılına ait bu resim, bu tekniğin bir örneğidir. Eserde lekeler elde edildikten sonra çıkan desenler (Resim 15.1), sanatçının çağrışımlarına göre biçimlendirilmiştir. Bir insan kafasını andıran biçim resmin ortalarında yer alırken tekinsiz bir duruma işaret etmektedir. Dekalkomani tekniği sayesinde mekânda belirsiz yer izlenimini vurgusu güçlendirilmiştir. Benzer bir anlayış, Max Ernst’de de izlenmektedir.



Resim 15. Yves Tanguy, dekalomani, 1936, dekalomani, 32,5 x 50,2 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 21).

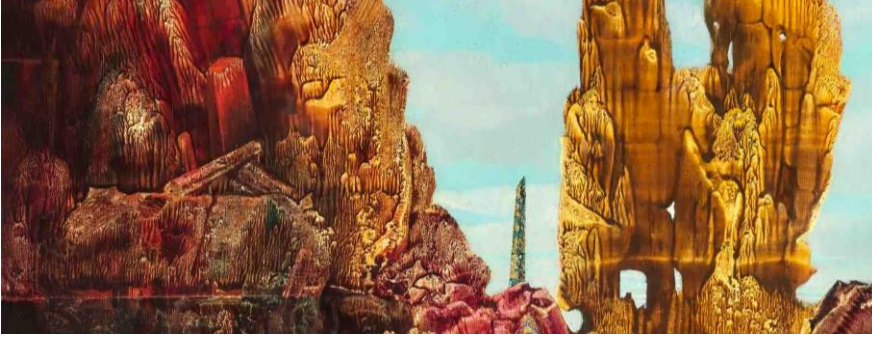


Resim 15.1. Detay

Max Ernst, karşıt imgeleri üst üste birleştirerek kaynaştırmıştır. Bu, ortaya çıkan imgelerin travmatik biçimde eklemlendiği duygusunu uyandırmıştır (Duplessis, 1991:69-70). Ayrıca Ernst, dekalomani tekniğini yağlı boyaya uyarlamıştır, böylece eserlerinde gerçeküstü manzaralar oluşturmuştur. *Yağmurdan Sonra Avrupa*, (Resim 16) dekalomaninin olanakları için önemli bir eser olmuştur. Resimdeki manzara çağrışım yaptırır ancak resimdeki her bir eleman ele alındığında objeler tanınmaz durumdadır (Rubin, 1968: 132). Resimdeki manzaranın detaylarına bakıldığı zaman desenlerin tekrar edildiği görülür (Resim 16.1). Planlar dekalomani tekniği ile elde edilmiştir; ancak ortaya çıkan desenler, sanatçının çağrışımlarıyla şekillenmiştir. Rastlantılarla ortaya çıkan şekillere sanatçı müdahale ederek figürler oluşturmuştur. Bu figürler arasında kuş imgesine sıklıkla rastlanır (Resim 16.2). Kuş simgesel olarak erkekliği temsil etmektedir. Sanatçının eserlerinde ise kuş hem baba figürünün temsili hem de ikonografisi olmuştur.



Resim 16. Max Ernst, yağmurdan sonra avrupa II, 1940, dekalomani, 54 x 146 cm, wadsworth atheneum museum of art, hartford, connecticut, a.b.d., (URL 13).



Resim 16.1. Detay

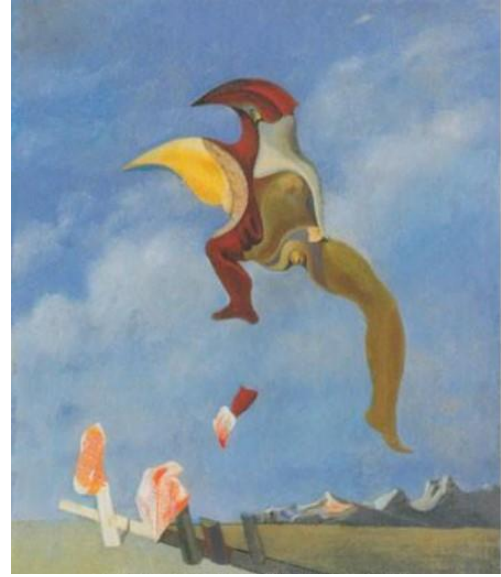


Resim 16.2. Detay

Ernst'in kullandığı imgeler belirsizlik halini yansıtsa da aslı fantezi kaynaklık etmiş ve baştan çıkarıcı bir imge olarak kullanılmıştır (Foster, 2011: 89). Örneğin, *Chaste Joseph* (Resim 17) adlı eserinde kuş figürünü baştan çıkarıcı ve sanrılı bir imge olarak kullanmıştır. Burada gri renkli kuş, arka planla neredeyse birleşmiş haldedir. Yanındaki siyah kuş figürü hem baskın hem de öndedir. Sanatçının önde konumlandığı kuş figürü burada Oedipal bir figürü çağrıştırmıştır. *Lop Lop* serisinin başlangıcı olan eserde (Resim 18) biyomorfik bir figür kullanılmıştır. Sanatçının, eserde figürünün cinsel organını gülünç bir şekilde ortaya çıkartmış olması hem erilliği hem de Oedipal bir figür olduğu izlenimini vermiştir. Hem gülünç hem de zavallı gösterilen figür, babayı temsil etmektedir (Foster, 2011:106). Bu resminde farklı olan nokta, boyayı pür bir biçimde kullanması olmuştur; fakat sanatçı farklı desenleri ve dokuları resmine aktarmak için dekalkomani dışında farklı teknikler geliştirmiştir.



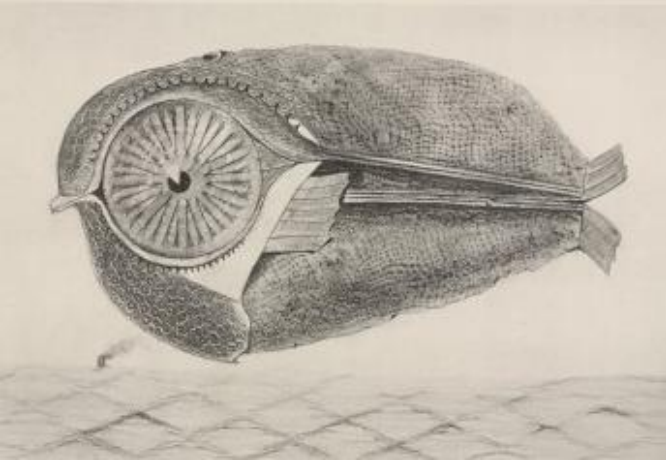
Resim 17. Max Ernst, chaste joseph, 1928, yağlı boya, 162 x 130 cm, private collection, (URL 9).



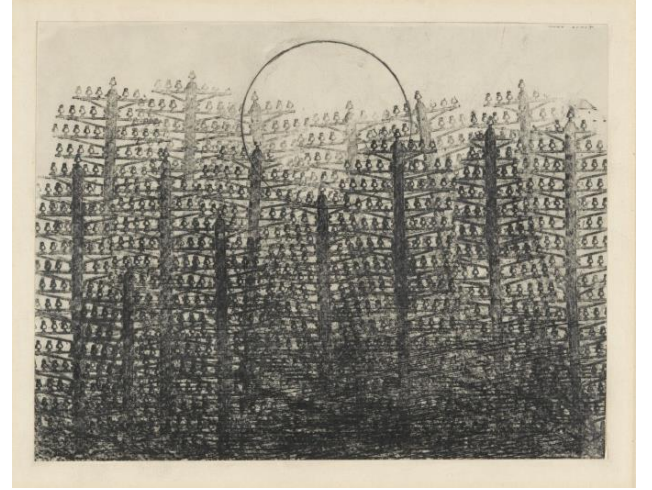
Resim 18. Max Ernst, loplop introduces loplop, 1930, karışık teknik, 100 x 180 cm, the menil collection, houston/texas, a.b.d., (URL 5).

Max Ernst farklı yüzeylerin doku izlerini alarak bunlardan desenler ortaya çıkarmıştır. Bu tekniğe frotaj denmektedir. Başka bir yöntem ise kağıdın üzerine boya katmanının sürülüp sonrasında kazınmasıyla elde edilen gratajdır (Duplessis, 1991: 70). Bu yöntemi yalnızca Max Ernst benimsememiş Yves Tanguy, Joan Miro ve Oscar Dominguez gibi ressamlar da kullanmıştır. Frotaj, grataj, oscillation ve dekalkomani gibi teknikler Biyomorfik Sürrealizm için önemli olmuştur. Bir anlamda bu teknikler, Hans Arp'ın şans sanatını geliştirerek yüzey üzerinde denemeler yaptığı çalışmaların devamı niteliğinde olmuşlardır. Bu teknikler, otomatizm ile birlikte geliştirilerek Soyut Ekspresyonizm

gibi akımlarda kullanılmıştır³. Bunun için frotaj, grataj ve oscillation örneklerine bakmak yerinde olacaktır. Max Ernst, *Lévadé* (Resim 19) isimli resminde farklı desenleri bir araya getirmiş ve frotaj yöntemini kullanmıştır. Desenler farklı şeylere ait düzlemler olsa da birbirleriyle çok iyi bağdaştırıldıkları için bütünün parçasıymış gibi görünürler. Resmin bütününe bakıldığında canlı bir nesnenin yansıması veya cansız bir nesnenin aktarımı olup olmadığı tam olarak belli değildir. Sanatçı, *Orman ve Güneş* isimli eserinde frotaj tekniğini kullanarak aynı deseni tekrar ederek sürreal bir orman manzarası yaratmıştır (Resim 20). Son eser ise (Resim 21) grataj tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Eserde yine sürrealist bir peyzaj ortaya konulmuştur. Karşıt renkler üzerinden bir zıtlık ortaya konulsa da resim, bir bütün olarak kurgulanmıştır (Rubin, 1968:88).



Resim 19. Max Ernst, levadé, 1926, frotaj, 25,7 x 42,3 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 7).



Resim 20. Max Ernst, orman ve güneş, 1931, frotaj, 20 x 27,8 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 3).



Resim 21. Max Ernst, vision induced by the nocturnal aspect of the porte st. denis, 1927, tuval üzerine frotaj, 65 x 81 cm, private collection (URL 6).

³ Soyut Ekspresyonizmde sanatçılar şans sanatını kullanmışlardır. Ancak Soyut Ekspresyonizmde sanatçılar daha çok oscillation tekniğini kullanmışlardır. Bu teknik Ernst tarafından geliştirilmiştir. Oscillation: Altı delinmiş boya dolu bir kutunun havada salınarak tuval üzerinde farklı desenler ortaya çıkarmasıdır. Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*, (Çev.: İ. Y. E. Çamurdan), 1991 İletişim Yayınları, İstanbul. s.70

SONUÇ

Sürrealizm, insana ait özün, dış dünyadaki gerçeklikten soyutlanarak ortaya çıkarılma çabasıdır. Sürrealist sanatçılar sanatın özünü tam da gerçekliğin zıttı olan hayalde ve onun kaynağı olan bilinçdışında görmüşlerdir. Böylece, bu birbirinin zıttı olan iki olgudan çıkarılacak olan gerçeküstü dünya hem sanatın kendisi haline gelecek hem de insan özünün özgürce ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır. Sürrealist sanatçılar hem anti mimetik tutumu benimsemelerinden hem de bilinçdışı imgeleri yansıtmaya amacında olduklarından Veristik ve Biyomorfik Sürrealizm dilini geliştirmişlerdir. Bunlar arasında Biyomorfizm, geometrik ve tek düze biçimler yerine, rastlantısal ve doğrusal olmayan organik biçimlerle oluşturulan kompozisyonlardır. Bu dilin oluşturulmasında otomatizm yöntemi yanı sıra frotaj, grataj, raklaj, oscillation ve dekalkomani gibi rastlantıya dayalı teknikleri kullanmışlardır. Otomatizm yöntemiyle bilinçdışından gelen imgeler oluşturulurken bahsi geçen tekniklerle resim yüzeyinde farklı formların ve gerçeküstü mekânların ortaya çıkması sağlanmıştır.

Sürrealizmde imgeler, gerçek bağlamından koparılarak algı düzeyinde birleştirilmekte ve yeni bir gerçeklik kazandırılmaktadır. Bu gerçeklik, zıtlıkları birleştirerek yeni bir imgelemin doğmasına neden olmuştur. Yöntemi de dahil ortaya çıkan imgeler de belli tezatlıkları içinde barındırır. Mesela Otomatizm, canlı ve ritmik olan imgeleri bir cansızlık haliyle kaydetmektedir. Yöntemin çalışma prensibinde rastlantısal imgeler, algı düzeyinde içgüdüsel duyguların etrafında toplanır ve bir bütün haline gelir; böylece bilinçaltı, parçalı ve örtük bir biçimde algı düzeyinde görünür kılınır; ancak tam da bu nedenle, bilinçdışı imgeler, saf bir biçimde ortaya konulamaz. Bilinçaltı kaynaklarından her ne kadar saf imgeler ortaya çıkarılmaya çalışılsa da bu imgeler algı düzeyine gelmeden önce ruhsal aygıtın, sansür mekanizması tarafından süzgeçten geçirilir ve son şeklini algı düzeyinde görünür kılar.

Bilinçaltı imgeleri belli bir yaşantının ürünüdür, yeni bir şey ortaya koyamazlar çünkü bilinçdışı da bilinç gibi yaşantı ile (özellikle çocukluk yaşantısı) şekillenir. Otomatik yöntemi uygulayan sanatçılar, dış gerçeklikten soyutlanarak kendi çocukluk dünyalarına, isteklerine, travmalarına ve fantezilerine yönelmiş olurlar. Bütün bunlar bir süzgeçten geçirilerek algı düzeyinde birleştirilmesini, bir araya gelmesini sağlar. Bütün o zıt imgeler algı düzeyinde zihin mekanizması tarafından kaynaştırılır. Bunun sonucu olarak, çocuksuluğun ve tekinsiz duyguların, aynı düzlemde bağdaştırılması sağlanmış olur. Bu türden zıtlıkların daha çok özüne inilirse, imge, aslında arzuların/yaşamın (eros) ve travmaların/ölümün (thanatos) etrafında şekillenmektedir. Sanat eserlerinde cinsellik imgeleri, erosun; şiddet (travma) imgeleri ise thanatosun bir yansımasıdır. Eserlerde yer alan cinselliğin ve travmanın birbirleriyle karıştığı imgeler, asli fantezileri simgelemekte olup resimlerde çokça yer bulmuştur. Eserlerde yer alan merkezsizlik, sonsuzluğa uzanan mekanlar, keskin objeler, tanınamayan nesnelere, tekinsizliğin işaretidir; öte yandan ritmik çizgiler, çocuksu imgeler ve cinsellik simgeleri arzulara yöneliktir. Bu nedenle her imge, sanatçının belli bir travmasına veya tatmin edilememiş duygusuna yöneliktir. Gerçeklik düzleminde bir araya gelemeyecek olan birbirine tezat imgeler, bilinçdışı düzeyinde bir anlamlılık kazanmışlardır ve tabii ki bu anlamlılık belirli bir travma etrafında şekillenmiştir.

Sanatçıların eserlerinde de görülebileceği üzere travma etrafında örülen imgeler, sık sık tekrarlanmaktadır; sebebi ise bilinçaltı her ne kadar bir buzdağı gibi ruhsal mekanizmada büyük ve geniş bir yer kaplasa da bu kaynak, sınırsız değildir; aslında sanatçı, belirli imgeler üzerinden kendi ikonografisini oluşturmuştur. Bu ikonografi, sanatçının kendi benliğinin temsili olmuştur. Dış dünyadan soyutlanan imgeler, sanatçının kendi çocukluk yaşantısı ile travmatize edilmiş şiddet dürtüleri ve cinsel arzuların yani birbirine iki tezat durumun kaynaştırılmasıdır. Bunun sonucunda otomatizmin, hayali imgelerin gerçeklikten soyutlanarak bir tür kolaj olduğu sonucuna varılması sağlanır. Kısacası Biyomorfik Sürrealist ressamlar, özgür çağrışım ve rüyalarla yaygın olan imajların yan yana gelmelerini sağlayarak ve biyomorfik yolla soyutlayarak yeni bir görünüm ortaya koymuşlardır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılın Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar* (1. Baskı b.). (Ayşe Güngör, Dü., Y. Seber Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınevi.
- Breton, A., Rivera, D., Trotskiy, L. D. (2016, Nisan). Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin Manifesto. *Devrimci Marksizm*, 11-17.
- Burns, E. (1992). *Marksizm Nedir?* İstanbul: Yordam Kitap.
- Büyükkaya, İ. T. (2014). Gerçeküstücü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü Yüksek Lisans Tezi, *Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul .
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dixon, A. G. (2013). *Sanat Atlası*. (A. Sabuncuoğlu, & B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Boyut Yayınevi.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (İ. Y.-E. Çamurdan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Ş. Kaplan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2000). *Düşlerin Yorumu I* (3. Baskı b.). (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Psikanaliz Üzerine*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Güneş, D. (2019). Antropomorfizm ve Antropomorfik Karakter Tasarımlarının İnsanlar Üstündeki Etkisi. *Hacettepe Üniversitesi, Güzeller Sanatlar Enstitüsü Sanat Yazıları*, 141 – 157.
- Harvey, D. (2010). *Postmoderliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2002). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. (M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Politzer, G. (2003). *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*. (M. Erdost, Çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.
- Puchner, M. (2012). *Marx ve Avangard Manifestolar Devrimin Şiiri*. (Ç. B. Kasap, Çev.) İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınevi.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Versus Yayınları.
- Rubin W.S., Lanchner C. (1976). *Andre Masson*. New York: Moma.
- Rubin, W. S. (1968). *Surrealism and Their Heritage*. New York: Moma.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sorguç, G. (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 37-56.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Baskısı.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanatı Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- URL 1: <https://www.affordableart101.com/Jean-Arp-original-linocut-Constellations-1938-p/252.htm> Erişim Tarihi: 2002
- URL 2: <http://www.artnet.com/artists/joan-mir%C3%B3/soir%C3%A9e-snob-chaz-la-princesse-YbcYN-ycIUtAQU38fAnIlg2> Erişim Tarihi: 2022
- URL 3: <https://www.arthipo.com/tr-tr/max-ernst-orman-ve-gunes.html> Erişim Tarihi: 2021
- URL 4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492702> Erişim Tarihi: 2000
- URL 5: <https://www.moma.org/collection/works/35777> Erişim Tarihi: 2022
- URL 6: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/vision-induced-by-the-nocturnal-aspect-of-the-porte-st-denis-1927> Erişim Tarihi: 2020
- URL 7: https://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade/ Erişim Tarihi: 2006

- URL 8: <https://www.passion-estampes.com/litho/masson-allegorie-eng.html> Erişim Tarihi: 2003
- URL 9: <https://www.theartnewspaper.com/2017/02/08/rare-group-of-max-ernst-bird-paintings-to-go-on-show-in-london-for-first-time-in-30-years> Erişim Tarihi: 2017
- URL 10: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/earth> Erişim Tarihi: 2021
- URL 11: <https://www.moma.org/collection/works/34023> Erişim Tarihi: 11.09.2006
- URL 12: <https://collections.artsmia.org/art/2241/through-birds-yves> Erişim Tarihi: 2015
- URL 13: <https://wannart.com/icerik/8252-dunyaca-unlu-tablolar-ve-onlari-ozel-yapan-hikayeleri-4> Erişim Tarihi:13.07.2018
- URL 14: <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ7R5&titlepainting=Large%20Painting%20Representing%20a%20Landscape&artistname=Yves%20Tanguy> Erişim Tarihi: -
- URL 15: <https://www.moma.org/collection/works/38201> Erişim Tarihi: 20. 11.2004
- URL 16: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing/ Erişim Tarihi: 2006
- URL 17: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism/tapping-the-subconscious-automatism-and-dreams/ Erişim Tarihi:2006
- URL 18: <http://puzzlegaleri.blogspot.com/2014/10/joan-miroyu-anlayabilmek.html> Erişim Tarihi: 27.10.14
- URL 19: <https://www.facebook.com/CasaLocasa/photos/joan-mir%C3%B3-acrobatic-dancers-1940/2021140824668407/> Erişim Tarihi: 24.02.19
- URL 20: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-suare/2821> Erişim Tarihi: 19.02.16
- URL 21: <https://www.moma.org/collection/works/33159> Erişim Tarihi:2021
- Uysal, Ü. (2019). Resim Sanatında Belirlenen Biyomorfik Yansımalar Yüksek Lisans Tezi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Ankara.
- Wood, P., Harrison, C. (1996). *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts, A.B.D: Blackwell Inc.

