

DEKALKOMANYA (DECALCOMANIA) BASKI TEKNİĞİNİN
MAX ERNST'İN RESİM SANATINA ETKİSİ

Nuran ARSLAN

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem ONAT

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

ARALIK, 2021

İNTİHAL YAZISI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm

.../.../...

Nuran ARSLAN

İmza

ÖZET

Bu tezde Max Ernst'in 1930'lu yılların sonunda eserlerinde kullanmaya başladığı Dekalkomanya monotip baskı tekniği ile yaptığı resimleri incelenmiştir.

“Dekalkomanya monotip baskı tekniği” sanatta ilk kez 1936 yılında tekniğin isim babası olan İspanyol sanatçı Óscar Domínguez (1906-1957) tarafından kağıt üzerine ve genelde siyah beyaz olarak uygulanmıştır. Rastlantısal görüntüler ortaya çıkaran bu teknik, gerçeküstü yazarların ve şairlerin kullandığı “otomatik yazma”nın grafik karşılığı olarak “resimde otomatizm” olarak kabul edilmiştir.

Max Ernst, gerçeküstücü bir sanatçı olarak bilinçdışını ve sanatı bir araya getirirken; kökeni özel hayatı, eğitimi, etkilendiği sanatçılar, yazarlar, düşünürler, döneminin politik olayları, yaşadığı ortamlardaki insanlar, hayvanlar, jeolojik oluşumlar ve efsaneler, eserleri üzerinde etkili olmuştur.

Max Ernst'in sanatının olgunluk dönemi olarak kabul edebileceğimiz 1930'lu yıllarda kullandığı Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniği, onun hayatının bütün birikimlerinden yararlanarak anıtsal eserlerini ortaya koyabilmesine imkan sağlamıştır.

Max Ernst, Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniğini uygulayan bir çok gerçeküstücü sanatçıdan biridir. O bu tekniği mükemmelleştirmiş, tekniğe uygulama bağlamında farklı bakış açıları getirmiştir. Dolayısı ile bu tekniğin, en usta uygulayıcılarından biri olarak anılmasında sakınca görülmemektedir.

Bu tezde Max Ernst'in Dekalkomanya Monotip Baskı tekniği ile yaptığı eserler tarihsel süreç çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

This dissertation examines Max Ernst's exploration of what's called the "decalcomania monotype printing technique" which he started using 1930s onwards. First examples of the decalcomania monotype printing technique bear the signature of the Spanish artist Óscar Domínguez (1906-1957) dating from 1936, applied generally as black and white on paper. This technique, which reveals random images, has been widely considered to be the "automatism of painting" -- the graphic equivalent of "automatic writing" used by fiction writers and poets. Max Ernst, an important contributor to surrealism, brings together the unconscious and art -- his origin, personal life, education as well as the artists, writers, thinkers he was in touch with along with the political events of his lifetime, the environments he lived in, animals, geological formations and folk tales have all been influential on his works.

Max Ernst's use of the decalcomania technique coincides with a timeframe that has seen some of his monumental works, which is widely acclaimed as the maturity period of his career. He perfected this technique and brought different perspectives to its application which firmly puts him among the most skillful practitioners of this technique to date.

In this thesis, the works made by Max Ernst with the decalcomania monotype printing technique are examined within the context of historical events that transpired during his lifetime.

*Değerli eşim Bülent Arslan ve
oğullarım Bülent Burak Arslan, Şükrü
Gökberk Arslan'a*



TEŞEKKÜR

Öncelikle Danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem ONAT' ın bu tezin araştırma, yazılma aşamasında verdiği rehberlik ve değerli katkıları ve gözden geçirilme sırasındaki yoğun çabası için teşekkür ederim.

Tez jürimde bulunan Sayın Prof. Dr.Teymur RZAYEV ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Muammer BOZKURT'a teşekkürü bir borç bilirim.

Farklı bir disiplinden gelmiş olmama rağmen beni daima teşvik ederek yüreklendiren Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin başta sayın dekanımız Prof. Dr. Gülveli Kaya ve değerli akademisyenlerine içtenlikle minnetlerimi ve teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu yola çıkmaya teşvik eden ve destekleri ile hep yanımda olan değerli eşim Bülent Arslan'a, özellikle çevirilerimde ki katkıları için sevgili yeğenim Nihan Hacıömeroğlu'na, verdikleri teknik destek ve yaptıkları çeviriler için oğullarım Burak ve Gökberk Arslan'a yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL YAZISI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
Resim Listesi.....	viii
BÖLÜM 1 GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2 DEKALKOMANYA BASKI TEKNİĞİ.....	6
2.1 Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniğinin Tarihi.....	6
2.2 Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniğinin Öncüleri.....	13
BÖLÜM 3.....	19
3.1 Max Ernst'in Hayatı ve Sanatı.....	19
3.2 Max Ernst'in Dekalkomanya Baskı Tekniği ile Yarattığı Eserleri.....	42
3.2.1 Max Ernst'in dekalkomanya resimlerinde etkilendiği faktörler.....	75
3.2.1.1 Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Max Ernst.....	76
3.2.1.2 Max Ernst'in resimlerinde ikinci benliği Loplop.....	85
3.2.1.3 Max Ernst'in dekalkomanya resimlerindeki metamorfoz.....	89
3.2.1.4 Max Ernst'in dekalkomanya resimlerinde simyanın etkileri.....	90
BÖLÜM 4 MAX ERNST'İN DEKALKOMANYA RESİMLERİNDEN ÖRNEKLER.....	97
4.1 LEONORA IN THE MORNING LIGHT-SABAH IŞIĞINDA LEONORA,1940.....	97
4.2 THE ROBIN OF THE BRIDE -GELİNİN GİYDİRİLMESİ, 1939.....	101
4.3 THE ANTIPOPE-PAPA KARŞITI 1941, 1941-42.....	105
4.4 EUROPA AFTER THE RAIN, 1933, 1940-42.....	107
4.5 NAPOLEON IN THE WILDERNESS-VAHŞİ DOĞADA NAPOLYON, 1941.....	113
4.6 TOTEM AND TABOO-TOTEM VE TABU, 1941.....	118
4.7 VOX ANGELICA, 1943.....	121
4.8 THE EYE OF SILENCE - SESSİSLİĞİN GÖZÜ, 1943-44.....	128
4.9 THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY- ST. ANTHONY'NİN GÜNAHI,.....	133
4.10 INSPIRED HILL-İLHAM VEREN TEPE, 1949-1950.....	145
BÖLÜM 5 DEKALKOMANYA TEKNİĞİNİ KULLANAN DİĞER GERÇEKÜSTÜCÜLER....	148
5.1 ÓSCAR DOMÍNGUEZ, (1906-1957).....	148
5.2 MARCEL JEAN (1900-1993).....	150
5.3 MAX BUCAILLE (1906-1996).....	150
5.4 CORNELIA PARKER (1956).....	151

5.5 ROLAND FLEXNER (1944).....	151
BÖLÜM 6 NURAN ARSLAN'IN DEKALKOMANYA ÇALIŞMALARI.....	153
BÖLÜM 7 SONUÇ.....	169
KAYNAKÇA.....	172

Resim Listesi

Resim 1 Max Ernst, İlk Dekalkomanya Baskı Tekniği Denemeleri, (Spies, 2000:11).....	13
Resim 2 Justinus Kerner, Klecksographie 1890, Kağıt üzerine mürekkep, Courtesy Universitat Bibliothek Heidelberg, (Turner, 2011: 11).....	17
Resim 3 Alexander Cozens, 1785, Manzara, Kağıt üzerine mürekkep, Tate, (Turner, 2011: 9).....	17
Resim 4 Victor Hugo, Octopus with the initials V.H 1866 -Baş Harfleri V:H olan Ahtapot Kağıt üzerinde kalem ve mürekkep yıkama,35,7x25,9 cm Courtesy Bibliothèque Nationale de Paris, France, (Turner, 2011: 15).....	18
Resim 5 George Sand, Paysage minéral à la falaise-Uçurumdaki Mineral Manzara Dentrite, 7,7 x 6,7 cm, (www.auction.fr).....	18
Resim 6 Ernst ailesi, Ön sıradakiler: Anneleri Louise, Loni, Babaları Philipp Arka sıradakiler: Max, Emily, Luise, Elisabeth, Karl (Dada and the Dawn of Surrealism, 1993:32).....	20
Resim 7 Max Ernst, Resim yaparken, 1909 (Dada and the Dawn of Surrealism, 1993:32).....	21
Resim 8 The Elephent Of Celebes-Ünlülerin Fili, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 125x107cm, The Tate Galeri, Londra (Max Ernst: Retrospective, 2005:137).....	23
Resim 9 Loplop Genç Kızı Tanıttı 1930, Kolaj, ahşap üzerine yağlıboya ve çeşitli malzemeler, 100x180cm, The Menil Collection, Houston, ABD (Bischoff, 2003:49).....	23
Resim 10 Eve, the Only One Left to us-Eva, Bize Kalan Tek Kişi, (1925) Frotaj, Histoire Naturelle serisi No:34 (Max Ernst: Retrospective, 2005: 166).....	24
Resim 11 The Horde-Sürü, (1927) Tuval üzerine yağlıboya, 115x 146, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda (Newman, 2018:71).....	25
Resim 12 The Bewildered Planet-Şaşkın Gezegen, (1942) Tuval zerine yağlıboya, 110x140cm The Tel Aviv Museum of Art, İsrail (Max Ernst: Retrospective, 2005:15).....	26
Resim 13 Marlene-Woman and Child- Kadın ve Çocuk,1940/41 Tuval üzerine yağlıboya, 25.8x19.5cm The Menil Collection, Houston, ABD (Bischoff, 2003:67).....	39
Resim 14 Day and Night-Gündüz ve Gece”1941-42, Tuval üzerine yağlıboya,112x146cm. The Menil Collection, Houston, ABD (Max Ernst: Retrospective, 2005: 246).....	43
Resim 15 The Endless Night-Sonsuz Gece, 1940 Tuval üzerine yağlıboya, 61.6x46.4cm Özel koleksiyon (sothebys.com).....	43

Resim 16 The Cypress Tress-Selvi Ağaçları,1939 Panel üzerine yağlıboya, 31.7x25.5cm, The Hamburg Kunsthalle, Hamburg, Almanya (scalarchives.com).....	46
Resim 17 Convolvulus!Convolvulus!, 1941 Tuval üzerine yağlıboya, 33x41.2cm Özel koleksiyon (christies.com).....	46
Resim 18 The Poplars-Kavaklar,1939, Kağıt üzerine yağlıboya, ahşap üstünde, 38.5x28cm Galerie Thomas, Münih, Almanya, (frieze.com/gallery/galerie-thomas).....	46
Resim 19 Alice-Alis, 1939, 23.5x15.5cm Coll Otto Hubner, Münih, Almanya.....	46
Resim 20 I Saw a Grand Duchess Who Lost Her Shoe-Ayakkabısını Kaybeden Bir Büyük Düşes Gördüm”, 1940 Tuval üzerine yağlıboya, 55x46cm (artnet.com).....	53
Resim 21 La Fuite-Kaçış, 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 92x73cm Özel Koleksiyon, Paris (christies.com).....	53
Resim 22 Alice, (1941) Tuval üzerine monte edilmiş, kağıt üzerine yağlıboya, 40x32.5 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), ABD (McAra, 10).....	54
Resim 23 Francisco Goya(1746-1828), Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), No: 43, The Sleep of reason produces monsters-Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, 1797, Gravür baskı, 21.5x15cm, Özel koleksiyon, Brooklyn Müzesi, ABD.....	55
Resim 24 Leonora Carrington ve Max Ernst ortak çalışması, Rencontre-The Meeting- Karşılaşma, 1939 Tuval üzerine yağlıboya, 55x 65 cm (Surrealism: Two Private Eyes, 1999:140).....	56
Resim 25 The Stolen Mirror- Çalınmış Ayna, 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 65x81cm (Max Ernst: Retrospective, Spies, 2005:14).....	57
Resim 26 Max Ernst ve Kachina bebekleri koleksiyonunun bazıları arasında, Nisan 1942 yılında View’de yayınlandı, s.29, fotoğraf: James Thrall Soby (Kavky, 2010: 211).....	62
Resim 27 Bryce Canyon Translation, 1946, Museu de Arte Contemporaneo, Sao Paulo, Brazil (McAra, 2019:90).....	63
Resim 28 Time and Duration- Zaman ve Süre”, 1948 Tuval üzerine yağlıboya, 74x101cm Denver Art Museum, ABD (denverartmuseum.org).....	64
Resim 29 The Phases of the Night- Gecenin Evreleri, 1946 Tuval üzerine Yağlıboya 91.3x162.4cm, Özel koleksiyon (Waldman, 1975:207).....	64
Resim 30 Adam and Eve Expelled from the Garden of Eden-Adem ve Havva Cennet Bahçesinden Kovuldu, 1946/47, Kalın kağıt(mukavva) üzerine guaj, 1.4 x 3.6 cm. The Museum of Modern Art, New York. (Johnson, 2019:28).....	68
Resim 31 Colorado, 1953, Sept microbes vus à travers un tempérament, Museum of Modern Art Library, New York (Johnson, 2019:36).....	68

Resim 32 Cruel Greenery-Zalim Yeşillik, 1949, Karton üzerine yağlıboya, 3,5x5,7 cm Menil koleksiyonu (Kuspit, 2000:11).....	68
Resim 33 Father Rhine- Old Father Rhine- Yaşlı Baba Ren, 1953 Tuval üzerine yağlıboya, 114.3x146.11cm Kunstmuseum, Basel (Turpin, 1979:62).....	72
Resim 34 Polish Rider-Polonyalı Binici, 1954 Tuval üzerine yağlıboya,285.75x88.9cm Özel koleksiyon, (waldman, 1975:244).....	73
Resim 35 Blue Mountain and Yellow Sky- Mavi Dağ ve Sarı Gökyüzü, 1959, Tuval izerine yağlıboya, 24,1x33cm Ozel koleksiyon (sothebys.com).....	74
Resim 36 Loplop Presente,1930 Boyutları ve nerede olduğu bilinmiyor (Hopkins, 1992:24).....	88
Resim 37 View Makalesi(1942) açılış satırları, Max Ernst, “Kendisinin Söylediği, M.E.’in Gençliğine İlişkin Bazı Veriler” View2, no.1, (Nisan, 1942) s.28 (Warlick, 2001:10).....	96
Resim 38 Leonora in the Morning-Sabah Işığında Leonora, (1940) Tuval üzerine yağlıboya, 66x82.3 cm, Özel koleksiyon, Kaliforniya, ABD (Hubert, 1991:733).....	97
Resim 39 Leonora Carrington Bird Superior, Portrait of Max Ernst-Üstün kuş, Max Ernst ‘in portresi (1939) Tuval üzerine yağlıboya, 50.2x26.7cm Young- Mallin koleksiyonu, New York, ABD (Chadwick, 2011:16).....	98
Resim 40 The Nymph Echo (La Nympe Écho) 1936, Tuval üzerine Yağlıboya, 1936,46.3x55.2 Museum of Modern Art, New York, ABD (Max Ernst Retrospective, 2005:225).....	100
Resim 41 The Robing of the Bride- Gelinin Giydirilmesi, 1939 Ahşap üzerine yağlıboya,96x130cm. Peggy Guggenheim Collection, (Max Ernst Retrospective, 2005:235).....	101
Resim 42 Yaşlı Lucas Cranach, Venus and Cupid the Honey Thief-Venüs ve Bal Hırsız Cupid,1534, Bavarian National Museum, Almanya (nationalgallery.org.uk).....	104
Resim 43 The Antipope-Popa Karşıtı, 2. sürüm,1941-1942, Tuval üzerine yağlıboya,160.8x127.1 cm Peggy Guggenheim koleksiyonu, Venedik, İtalya (Larkin, 1975:20).....	105
Resim 44 The Antipope- Papa Karşıtı, 1.sürüm, 1941, Karton üzerine yağlıboya, 32.5x26.5cm Solomon R. Guggenheim Vakfı, New York, ABD (guggenheim-venice.it).....	105
Resim 45 Europa After the Rain II-L’Europe après la pluie II-Yağmurdan Sonra Avrupa II, 1940-1942 Tuval üzerine yağlıboya,54x145.5 cm Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, ABD (Bischoff, 2003:68-69).....	107
Resim 46 Europe After the Rain I-I’Europe après la pluie I-Yağmurdan Sonra Avrupa I, 1933 Kontraplak üzerine yağ ve alçı, 101x149cm Karlsruhe Devlet Sanat Galerisi, (Ernst, Retrospective, 2005:69).....	107
Resim 47 Napoleon in the Wilderness,1941, Tuval üzerine yağlıboya, 46x38cm The Museum of Modern Art, New York, ABD (Max Ernst Retrospective, 2005:237).....	113

Resim 48 Totem and Taboo- Totem ve Tabu, 1941 Tuval üzerine yağlıboya,72,5x92,5cm (Max Ernst Retrospective, 2005:236).....	118
Resim 49 Vox Angelica,1943 Tuval Üzerine Yağlıboya,152x203cm. Özel Koleksiyon, Paris (Hopkins, 1992:27).....	121
Resim 50 The Eye of Silence-Sessizliğin Gözü,1943/44 Tuval üzerine yağlıboya 108x141cm Washington University Art Gallery, Saint Louis(Mo.) (Eckmann, 2016:2).....	128
Resim 51 Arnold Böcklin,1827-1901, The Isle of the Dead-Ölüler Adası, 1880 Tuval üzerine yağlıboya,111x155, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (metmuseum.org).....	132
Resim 52 Carl Gustav Carus, 1789-1869, Fingal's Cave-Fingal Mağarası 1844, Suluboya kağıdı üzerine suluboya, 75x65 (akg-images.co.uk).....	132
Resim 53 The Temptation of St. Anthony-St Anthony'nin Günahı,1945 Tuval üzerine yağlıboya, 108x128cm Wilhelm-Lehmbruck-museum, Duisburg, Almanya (Bischoff, 2003:75).....	133
Resim 54 The Temptation of St. Anthony-St Anthony'nin Günahı, 1945,.....	133
Resim 55 Matthias Grünewald, 1470-1528, The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı,1515 The İsenheim Sunağı tamamen açıkken en sol ve en sağ paneller burada yan yana gösterildi. Solda, Anthony Visited by Saint Paul-St. Paul Anthony'i ziyaret etti, sağda Panel üzerine yağlıboya, Musée d'Unterlinden, Colmar, Fransa (Brady, 2018:20).....	136
Resim 56 Joos van Craesbeeck,1625-1660 The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı, 1650, Tuval üzerine yağlıboya, 78x116 cm Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe,Almanya (wikiwand.com).....	137
Resim 57 Hieronymus Bosch, 1450-1516 Triptych of the Temptation of St. Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı Üçlüsü), 1505-6, Ahşap paneller üzerine yağlıboya, Orta Panel:131,5x119, Yan Paneller: 131,5x53 Museu Nacional de Arte (Dufour, 1998:112).....	138
Resim 58 Ivan Le Lorraine Albright,1897-1983 The Temptation of Saint Anthony,1944-1945 Tuval üzerine yağlıboya, 127x152.4 cm (artic.edu).....	141
Resim 59 Salvador Dali, 1904-1989, The Temptation of Saint Anthony (1946) Tuval üzerine yağlıboya, 89.7x119.5cm Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brüksel, Belçika (Brady, 2018:26).....	141
Resim 60 Dorothea Tanning, The Temptation of Saint Anthony, 1945-46 Tuval üzerine yağlıboya (121,4x91,2cm) La Salle University Art Museum, Philadelphia, ABD (Brady,s.18).....	141
Resim 61 Leonora Carrington, The Temptation of Saint Anthony,1947, Tuval üzerine yağlıboya, 122x91cm (Brady 2018:35).....	141
Resim 62 Horace Pippin, The Greatest Temptation of Saint Anthony, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 91.4x121.9cm, Collection of James and Ann Harithas, Houston, ABD (Monahan, s.204).....	141
Resim 63 Louis Guglielmi, 1906-1956, The Temptation of Saint Anthony, 1946.....	141

Resim 64 Eugene Berman, 1899-1972, The Temptation of Saint Anthony, (jstor.org/stable).....	142
Resim 65 Paul Delvaux, The Temptation of Saint Anthony, 1945 Tuval üzerine yağlıboya, 114x147cm (https://en.wahooart.com/).....	142
Resim 66 Stanley Spencer, The Temptation of Saint Anthony, 1946 Tuval üzerine yağlıboya, 122x91.5 cm, (artnet.com).....	143
Resim 67 Abraham Rattne, 1895-1978 The Temptation of Saint Anthony, 1946 (fineartamerica.com).....	143
Resim 68 Inspired Hill-ilham veren tepe, 1949 Tuval üzerine yağlıboya, 40.5x46cm Özel koleksiyon (Kavky, 2010:244).....	145
Resim 69 Inspired Hill-İlham Veren Tepe, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 73 × 92.1 cm, Dorothea Tanning vakfı, New York, ABD / ADAGP (Max Ernst Retrospective, 2005:258).....	145
Resim 70, Óscar Domínguez Dekalkomanyalar (nationalgalleries.org).....	149
Resim 71 Óscar Domínguez / Marcel Jean, Lion vert-Yeşil Aslan, 1936 Decalcomania. Kağıt üzerine mürekkep 21,5 x 28,5 cm TEA Tenerife Collection Espacio de las Artes Cabildo Insular de Ten (Leal, 2013:1).....	149
Resim 72 Marcel Jean ,Grisou-Gaz, 1935, Kağıt üzerine çıkartma, şablon guaj, 32,5 x 50 cm Grafik sanat dolabı, Envanter numarası AM 1975-77.....	150
Resim 73 Cornelia Parker, Pornographic Drawing, 1996, Tate modern (Turner, 2011:11).....	151
Resim 74 Roland Flexner, Untitled, LGY 69, 2012 Kağıt üzerine sulu grafit , 47×54.6 cm.....	152
Resim 75 Nuran Arslan, Dekalkomanya Tekniği Denemeleri, 2021, s.154 ve üstteki,.....	155
Resim 76 Nuran Arslan, Rüyamda, 2021.....	155
Resim 77 Nuran Arslan, Pandemi ve Yalnızlık, 2021, Dekalkomanya monotip baskı tekniği Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm.....	156
Resim 78 23 Nisan 2021, 2021, Dekalkomanya monotip baskı tekniği, 2021 Tuval üzerine yağlıboya, 110x96 cm.....	157
Resim 79 Nuran Arslan, Fatih'in İstanbul'u, 2021, Dekalkomanya monotip baskı tekniği Tuval üzerine yağlıboya, 99x69 cm.....	158
Resim 80 Nuran Arslan, Ah Güzel İstanbul, 2021, Dekalkomanya monotip baskı tekniği Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.....	159
Resim 81 Nuran Arslan, Doğmadan Ağlamak, 2021, Dekalkomanya monotip baskı tekniği Tuval üzerine Yağlıboya, 91x62,5cm.....	161

Resim 82 Nuran Arslan, “ Deniz Altı” (2021) Dekalkomanya monotip baskı tekniği Tuval üzerine yağlıboya, 73x103cm.....	162
Resim 83 Nuran Arslan, Geleceğe Bakış, 2012 Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm.....	163
Resim 84 Nuran Arslan, Kendini Arayan, 2011 Tuval Üzerine Yağlıboya,70x89cm.....	164
Resim 85 Nuran Arslan, Haramiler, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100cm.....	165
Resim 86 Nuran Arslan, İsimsiz 2020, Tuval üzerine yağlıboya , 60x80cm.....	166
Resim 87 Nuran Arslan, Duygular, 2019 Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm.....	167



BÖLÜM 1 GİRİŞ

Bu tezde Max Ernst'in 1930'ların sonlarında kullanmaya başladığı Dekalkomanya monotip baskı tekniği ve bu teknikle yaptığı resimleri ve bu tekniğin Ernst'in resim sanatına etkileri incelenmektedir.

Gerçeküstücü şairlerin, gerçeküstücü resmin olmadığı ve olamayacağı yönündeki bir dizi yorumundan sonra, 1925'te Ernst ve André Masson (1896-1987) ve diğer gerçeküstücü ressamalar "Otomatik yazma"¹nin görsel eşdeğerini aramaya başlamışlardır. Bunun sonucunda çeşitli malzemeler kullanarak yaratı sürecinde akıl, zevk ve istenci dışlayacak anlatım biçimleri ve teknikler bulmuşlardır. (Klingsöhr-Leroy, 2006:8) Max Ernst ve bir çok gerçeküstücü sanatçı, gerçeküstücülükte "otomatik yazma"nın grafik karşılığı olan "otomatik teknikler"i denemişlerdir. Max Ernst'in frotaj ve gratajları, André Masson'un (1896-1987) kum resimleri, Óscar Domínguez'in (1906-1957) "objesiz dekalkomaniler"i, Wolfgang Paalen'in(1905-1959) "fümaj-is" resimlerini doğaçlama yöntemlerine örnek olarak verebiliriz. (Passeron, 2000:33)

Ön tasarımsız olarak bir sanat eserinin oluşturulması yeni bir fikir değildir. Bu nedenle, bu tezde öncelikle dekalkomanya monotip baskı tekniğinin tanımlanması ve tarihçesiyle, sanat tarihindeki yeri irdelenirken ön tasarımsız resim yapan öncü sanatçıları kısaca tanıtmaya çalışılmıştır.

Leonardo da Vinci "*Resim üzerine inceleme*" defterlerinde, sanatçıların ahşap, tahlıl, duvarlardaki kirlerden veya taşlardaki çizgilerden kompozisyonları için

1 Otomatik yazma, André Breton, birinci Gerçeküstücülük Bildirgesi'nde (1924) tanımladığı "otomatizm" tarifine uygun olarak, mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın şair ve yazarların gerçeküstücü eserler verme yöntemleridir. (Passeron, 2000:266) "Ben"nin çözüldüğü, bireysel anlayışın devre dışı bırakıldığı, düşüncenin fiili işleyişinin ve sınırsız bir dilin ifadesidir. (Ubl, 2013: 50)

fikirler bulabileceklerini, bunların eserleri için bir başlangıç noktası olabileceğini yazmıştır. (Turner, 2011:2) Böylece eser ön tasarımı oluşturulur. Buna olanak sağlayan tekniklerden biride “Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniği”dir.

Gerçeküstücü sanatçı Óscar Domínguez (1906-1957) 1936 yılında tekniği yeniden keşfederek sanat hayatına tekrar kazandırmış ve “*Decalcomania*” adını vermiştir. Max Ernst ve birçok gerçeküstücü sanatçı bu tekniği çeşitli şekillerde eserlerinde tatbik etmiştir. Bu nedenle tekniği kullanan Ernst’in gerçeküstücü çağdaşlarının (herbiri ayrı bir tez konusu olan) ve 1960’lı yıllarda bu tekniği keşfeden Soyut Dışavurumcu sanatçıların bazılarının da tekniği uygulayış biçimlerine kısaca değinilmiştir.

Max Ernst ise çağdaşlarından farklı olarak bu tekniği kendine özgü hale getirerek, dekalkomanya monotip baskı tekniğine hakim olmayı başarmış, külliyyatındaki bir çok önemli esere bu teknikle hayat vermiştir. Bu tezde de görülebileceği gibi Domínguez’den ödünç aldığı tekniği, mükemmelleştirmiş ve daha önce kendi bulup uyguladığı otomatik teknikler (frotaj, grataj) gibi başarı ile kullanmış, adeta bu tekniğe el koymuştur. Daima yeniyi arayan bir sanatçı olarak dekalkomanya ile bir çok anıtsal eserler yaratmıştır.

Ernst’in grafiker Stanley William Hayter (1901-1988)in atölyesinde tanıştığı yumuşak vernik (verniss mou) oyma basma tekniği ile yaptığı çalışmalarda, dekalkomanya tekniğinin ön biçimi olan ‘Basma Kalıp’ ı ortaya çıkarması ile başlayan dekalkomanya tekniğine uyanan merakı, 1939’daki hapishane arkadaşı Hans Bellmer ile yaptıkları inkblot (mürekkep lekesi) denemeleri ile devam etmiştir. Ernst, daha sonra da dekalkomanyayı tuval üzerine yağlıboya ile uygulamayı başarmıştır. Tıpkı kendi bulduğu ve uyguladığı frotaj ve grataj tekniklerinde olduğu gibi bu teknik de

gerçeküstücü yazarların ve şairlerin “*otomatik yazmanın*” grafik karşılığı olarak “*resimde otomatizm*” olarak kabul edilmiştir.

Bundan sonra Fransa’da 1939 yılından başlayarak, göç ettiği ABD’de 1950’li yıllara kadar aralıksız olarak, ABD’den 1953 yılında Fransa’ya tekrar döndükten sonra da zaman zaman bu teknikle resimler yapmıştır.

Ernst, eserlerinde, özel hayatını, ruhsal durumunu, simya, felsefe, Alman efsaneleri, klasik mitoloji, matematik, astronomi gibi ilgi alanlarını ve yaşadığı dönemin güncel tarihini, politik ve sosyal olaylarını anlatmıştır. Bu nedenle Max Ernst’in dekalkomanya monotip baskı tekniği ile yaptığı resimler, anlam bakımından oldukça zengin eserlerdir. Ancak Ernst, eserlerinde kendisine ilham veren görüntüleri tanınmayacak hale getiren bir sanatçıdır. Kendini anlatırken:

“.....izleri karıştıran bir bağımsızım ben. Kurduğum şey bir labirenttir. Oraya kim girebilir” der. (Moran, Milliyet Sanat Dergisi, 1 Ağustos 1975, Sayı:143:19)

Bu nedenlerle Ernst’in resimlerine tek bir anlam verilemez. Yine bu sebeple bazı resimlerini incelerken, bir çok Max Ernst ve gerçeküstücü uzmanı bilim insanının aynı tuvale verdikleri farklı anlamları ve yorumlarını da alt alta yazmak zorunluluğu ortaya çıktı.

Dekalkomanya resimlerini yapmaya başladığında, Avrupada’ki değişen politik gelişmeleri, insanların ve kendi ruh halini anlatmak için doğup büyüdüğü Alman toplumunun geleneğindeki ormanlara ve canavarlara tekrar yönelmesi sonucunda resimlerinde mutasyona uğramış fantastik hayvanlar, maskeli hayaletler ve iblisler sıklıkla görülür. Ancak aynı konuları tekrar tekrar işlemesine rağmen sonuçta her seferinde farklı görüntüler ortaya çıkarmayı başarmıştır. Bunun sebebi de sanatını

uygularken sanatla ilgisi olmayan malzemeleri sistematik olarak kullanması ve sürekli deneyerek araştırması ve bulduğu yeni tekniklerdir.(Bisoff, 2003:90)

Dekalkomanya resimlerini Leonardo da Vinci,'nin “*Resim üzerine inceleme*” defterlerindeki lekeli duvarı ile özdeşleştirmiş ve Sigmund Freud'un teorilerini ve yöntemlerini sanat eserlerini düzenlemenin bir aracı olarak kullanmıştır. Ancak Ernst'in, 1930'lardan sonraki eserlerinde, Carl Gustav Jung'un Freud'dan daha çok etkili olduğu görülür. Bu tezde Sigmund Freud'un ve Carl Gustav Jung'un Max Ernst'in eserlerine etkilerini ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır.

Max Ernst, ayrıca Köln'ün ökölt gizli geçmişinin sanatsal mirası olduğunu iddia ederek, simyayı çalışma süreçleri için bir model olarak göstererek hermetik geleneklere de atıfta bulunmuştur. André Breton ve diğer gerçeküstücü arkadaşları da Ernst'in sihirli dönüşüm güçlerine sahip olduğunu söyleyerek 1942 yılında View dergisinin Max Ernst için bastığı özel sayısında, Ernst'ü “Gerçeküstücülüğün simyacı-büyücüsü” olarak adlandırmışlardır.(Warlick, 2001:31) Resimlerinde, simya, Gül-Haççılık ve diğer hermetik geleneklere olan ilgisi nedeni ile “Simya ve Max Ernst” ilişkisi de ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

Max Ernst, dekalkomanya monotip baskı tekniği ile resimler yapmaya başladığında Avrupa ve Dünya'da savaş rüzgarları esmeye başlamıştı. Savaşın başlaması ile Fransa'da yaşaması imkansız hale gelmiş ve 1941 yılında ABD'ye göç etmek zorunda kalmıştır. On yıl orada yaşadktan sonra 1953 yılında kesin olarak Fransa'ya dönmüştür. Üç ülkede de dekalkomanya tekniği ile resimler yapmaya devam etmiştir. Özel hayatı, ruhsal durumu, yaşadığı ortam ve yaşam şartları da bu ülkelerde değişmiştir. Dolayısı ile resimlerinin konusu ve sahneleride farklılaşmıştır. Bu nedenlerle de dekalkomanya resimleri, yapıldığı yer ve tarihsel süreçlerde

incelenmiştir. Ernst'in dekalkomanya resimlerinin evrimi sürecinde seçilen eserler örneklendirilmesi üzerinden ilerlemiştir.



BÖLÜM 2 DEKALKOMANYA BASKI TEKİNİĞİ

2.1 Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniğinin Tarihi

Dekalkomanya baskı tekniğı aslında sanayide kullanılan bir üretim biçimidir. Teknolojide Dekalkomanya aşağıdaki gibi tarif edilir:

“Dekalkomanya , herhangi bir yüzeye aktarılabilir bir film oluşturmak için özel bir kağıdın üzerine basılan tasarım ve bu tür filimleri baskı makinasından geçirilemeyen (bardak ,kupa gibi) nesneleri dekore etmek ve etiketlemek için, yaygın olarak kullanılan baskı tekniğine verilen addır, kısaca “dekal” olarak adlandırılır. (Çalışkan ve Özsoy, 2018:756)

Fransızca “Decalquer” sözcüğünden türetilmiş “D  calcomanie”den gelir ve ‘transfer -aktarma- ve kopyalamak’ demektir. (Leroy, 2006. 24)

Fakat resim sanatında kullanımında hazır aktarma filmi kullanılmaz. Resim sanatında bir sanat terimi olarak Dekalkomanya (Dekalcomania) , Ren   Passeron’un (2000:263) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi’nde aşağıdaki gibi tanımlanır:

“Boya düz bir yüzeye uygulanıyor, bunun üzerine ikinci bir tabaka yayılıyor, az ya da çok bastırıldıktan hemen sonra kaldırılıyor. Böylece meydana gelen ürün yeni bir yorumun başlangıç noktası olabileceğı gibi,olduğı gibide bırakılabiliyordu.” olarak kar  şılık buluyor.

“Dekalkomanya, ayna görüntüsü oluşturmak için boyanın iki yüzey arasında sıkıştırıldığı bir leke çıkarma işlemdir.” (www.tate.org.uk) sözcükleri ile de tanımlanır.

Hatta Dekalkomanya küçük okul çocukları arasında da sıklıkla “*kelebek baskısı*” olarak adlandırılır. Boya kağıda uygulanır, kağıt katlanıp tekrar açılır, simetrik kelebek görüntüsü ortaya çıkar.

“Dekalkomanya” teriminin süsleme sanatında kullanılması XVIII. yüzyıl başlarıdır. Oyma resimdeki (gravür) ve baskı kalıbındaki resim ve desenleri çanak, çömlek ve benzeri nesnelere aktarılmasını sağlayan bu yöntemi, Fransız-İngiliz oymacı Simon Francois Ravenet (1706-1774) “*decalquer*” olarak tanımlamıştır. Fransızca “*papier de calque*”, “aydınlatma kağıdı” demektir.

(<https://en.wikipedia.org/wiki/>)

Gerçeküstücüler arasında, dekalkomanya baskı tekniği, plastik sanatlarda ilk kez İspanyol Gerçeküstücü ressam Óscar Domínguez(1906-1957) tarafından 1936 yılında uygulanmıştır.² Óscar Domínguez bu tekniği “Dekalkomanya” olarak tanımlamış, bu sanat teriminin isim babası olmuştur. Andre Breton ve Paul Éluard da gerçeküstücü hareketin en önemli tekniklerinden biri olarak dekalkomanyanın yaratılmasını “*procédé découvert par Óscar Domínguez en 1936-1936'da, Óscar Domínguez tarafından keşfedilen teknik*” olarak “*Dictionnaire abrégé du surréalisme - Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü*”ne kaydettirler. (Leal, 2013:8) Breton, Minotaure dergisinde yeni teknikten “*decalcomania with no preconceived object-önceden tasarlanmış bir nesneye sahip olmayan Dekalkomanya*”ve “*decalcomania of desire-arzunun dekalkomanisi*” olarak bahseder. (Leal, 2013: 8) Şöyle devam eder:

2 Breton, Dekalkomaninin icadını 1936'ya tarihlendirse de, Oscar Domínguez, 1934'te Eduardo Westerdahl'ın ressam Willi Baumeister hakkında Gaceta de Arte tarafından yayınlanan bir yayınının ön ve arka kapaklarındaki resimleri Dekalkomanya tekniği ile yapmıştır. Ancak Oscar Domínguez, 1936 yılından sonra bu tekniğe kendini adamıştır. Bu nedenle Breton'un 1935'te Prag ve Tenerife'de dersler veriyor olmasına rağmen bu süreçten haberdar olmamıştır.(Leal, 2013:8)

.....sevgili dostumuz Óscar Domínguez'in gerçeküstücülüğün herkesin yeni bir duygu kaynağı olarak görmekten memnuniyet duyduğu yakın tarihli bir çalışmasının sonucu olarak bize geri döndü. Çocuklar hayvansal veya bitkisel varlıkları veya başka cisimleri çağrıştırmaya amacıyla mürekkeple lekeledikleri kağıtları katlamaktan hoşlanagelmişlerse de, çocuklar bu tekniği çok basit seviyede icra edebildikleri için bu tekniğin sunduğu bütün olanakları kullanmaktan uzak kalmışlardır. Özellikle seyreltilmemiş mürekkebin kullanımıyla elde edilebilecek sonuçlar, herhangi bir maddesel sürprize mahal vermediği için bir aksın iki tarafında şekillerin simetrik olarak tekrarlanmasından kaynaklı bir monotonluktan muzdarip konturlu bir tasarımla sınırlıdır. Victor Hugo'nun bazı yıkama-boyamaları, bizi burada ilgilendiren cinsten sistematik arayışlara daha güzel örnekler olarak gösterilebilir. Muhakkak ki istem dışı ortaya çıkmış baskın mekanik detaylardan olağanüstü bir temsil gücünün ortaya çıkması bekleniyor, ancak sonuçlar çoğunlukla Çin gölgeleri ve bulutlu hayaletlerle sınırlı olur. Óscar Domínguez'in önerdiği teknik, ideal yorumlama alanlarını elde etmekte değerli bir ilerleme olarak karşımıza çıkıyor. Bu da çocukluğumuzu geride bırakmak üzereyken bizi büyüleyen Arthur Rackham'ın kayalarını ve söğütlerini tüm saflığıyla yeniden keşfetmemize olanak sağlıyor. Yine herkesin kavrayabileceği, “büyülü sürrealist sanatın sırları” arasında sayılmasında önemli bir sakınca olmayan ve şu şekilde formüle edilebilecek bir tarifile karşı karşıyayız: Bu veya başka bir dünyanın en güzel manzaralarına ne zaman istenirse pencere açmak için geniş bir fırça ile beyaz cilalı bir kağıda az çok yer yer seyreltilmiş siyah guaj sürün ve hemen üzerini benzer bir kağıtla örtün ve elinizin tersiyle hafifçe bastırın. Bu üst tabakayı bir kenarından alın ve normal bir transferde yaptığımız gibi yavaşça soyun, ardından tekrar uygulamaya devam edin ve renk

neredeyse kuruyana kadar tekrar kaldırın. Elde ettiğiniz şu aşamada belki de Leonardo'nun paranoyak antik duvarından başka bir şey değil, ama bu mükemmelleştirilmiş bir antik duvar. Şimdi yapmanız gereken tek şey, ortaya çıkan görüntüyü, içinde keşfettiğiniz gerçekliği aktaran bir başlık bulana kadar amansızca seyretmek. Sizi tatmin eden başlığı da bulduysanız kendinizi en kişisel ve geçerli bir şekilde ifade ettiğinizden emin olabilirsiniz. (Leal, 2013:4, 5)

Óscar Domínguez'in, "*objesiz Dekalkomaniler*" veya "*önceden tasarlanmış yorumlarıyla otomatik Dekalkomaniler*" olarak (Passeron, 2000:48) söz ettiği bu Monotip (tek bir baskı olanağı veren grafik tekniği) baskı tekniği ona, gerçeküstücülük akımının en önemli vurgulamalarından olan "*Ruhsal Otomatizm*"³ kavramını uygulama olanağı vermiştir. Psikanalitik tedavide kullanılan "*serbest çağrışım yöntemi*"⁴ni hatırlatan Ruhsal Otomatizm terimi, 1924 tarihli "*İlk Gerçeküstücülük Bildirgesi*"nde Breton'a göre:

"*Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır.*" (Antmen,2016:135)

Yani Dada Akımı'nda olduğu gibi, gerçeküstücülükte de sanatçılar eserlerini yaratırken, aklın boyunduruğundan kurtulmalı, sanatçıların, sanatsal yaratı sürecinde "*doğaçlama yöntemler*" olarak adlandırılan rastlantısallığa dayanan yöntemleri kullanmaları gerekmektedir. Bu yöntemlerden biride dekalkomani mono tip baskı

3 Otomatizm:Bilinçli bir şekilde yapılmayan, tekrarlanan basit nitelikteki motor hareketlerdir.(Sirel Karakaş, Psikoloji sözlüğü, psikolojisozlugu.com, 2-11-2011, saat:13:42)Sanatta, bilinçli olarak serbest bırakılan hareket ya da olayın sonucunda oluşan formlardır. Bu şekilde, mantıksal dürtülerden etkilenmeyen eserler, sanatçı tarafından değil, bilinçaltı tarafından ortaya çıkarılır. (Dönmez, 2014: 44)

4 Serbest çağrışım(serbest bağlatınsallık) yöntemi:Psikanaliz(ruh çözümleme) yöntemidir.Bu tedavi yönteminde, bütünüyle gevşeyen hasta çağrışım zincirlerini izleyerek düşünce ve anıları arasında kendini rahatsız eden sorunla ilintili noktaya gelir.(AnaBritannica, cilt:9,1988:153)

teknîğidir ve kendiliğinden (otomatik) olduğu için gerçeküstücü bir süreçtir.(Antmen, 2016: 136)

Breton "*Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*:-
Gerçeküstücü resimdeki son zamanların eğilimleri" başlıklı makalesinde, Domínguez'in keşfini gerçeküstücülüğün önemli bir dönüm noktası olarak ilan etmiştir. Resimsel bir teknik olarak "*Resimde Otomatizm*" i işlemiştir. Makalede özellikle "*mutlak Otomatizm*" in Domínguez'in Dekalkomanisi ve Wolfgang Paalen'in fümajı ortaya çıktıktan sonra mümkün olduğunu belirtmiştir. (Leal, 2013:4,5)

Dekalkomani tekniğinde, kağıt, kumaş, mermer ya da cam gibi herhangi bir yüzeye genellikle guaj veya mürekkep suyla karıştırılarak sürülür, üzerine bir tabaka kağıt serilir ve elle hafifçe bastırıldıktan sonra kağıt kaldırılır veya kağıt sıyrılarak kaldırılır. Uygulanan basınç nedeni ile boyanın hareket etmesiyle ortaya çıkan lekelerde hayvanlara, çeşitli figürlere veya kayalıklara benzeyen manzaralar, garip formlar oluşur. Böylece geride sanatçıyı uyaran son derece güzel rastlantısal görüntüler ortaya çıkar. (Passeron, 2000:48)

Óscar Domínguez, dekalkomanya baskı tekniğini kağıt üstüne ve genelde siyah ve beyaz olarak çalışmıştır.

Bu tekniği Max Ernst, Marcel Jean (1900-1993) ve André Masson (1896-1987) tuvale, Max Bucaille(1906-1996) ise cam levhalar üzerine uygulamıştır. Óscar Domínguez, guaj boya ve tek renkle , Max Ernst yağlıboya ve çok renkli çalışmıştır. (Passeron, 2000:263)

Rastlantısal görüntülerin sanatçıları uyarması "Ön tasarımsız" eserler için yeni bir yorumun başlangıç noktası olmuştur. (Passeron ,2000:263) Max Ernst, Óscar

Domínguez gibi sanatçılar imgenin oluşumunu tümüyle raslantılara bırakarak, yapıtlarının ortaya çıkmasına seyirci kalmışlardır. (Antmen, 2008:138) Böylece eser “ön tasarımsız” oluşturulur. Buna olanak sağlayan tekniklerden biride “*Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniği*”dir.

Fransız Gereçeküstücüler tarafından frotaj, grataj ve “dekalkomanya” bilinçaltı düşüncenin ifadesine izin veren “otomatik yazma”nın grafik karşılığı, otomasyon tekniklerinden biri olarak kabul edilmiş ve grubun yazarlarını ve ressamlarını birbirine bağlayan yöntemlerden biri olmuştur.(Spies,2005:6)

1930’lu yılların sonlarında Grafiker Stanley William Hayter⁵(1901-1988) Max Ernst’e Paris’te ki atölyesinde yumuşak vernik (vernis mou)⁶ oyma baskı tekniğini tanıtmıştır. Ernst bu teknikte kolajın ve frotajın grafik eşdeğerini vermesini sağlayacak bir yöntem keşfetmiştir. Tablo verniği emdirilmiş levhalar üstüne, ilk resimde kartondan biçimler basmış, standart ambalaj malzemesi olan bu kutucukları çift başlı bir figür haline getirmiştir. Resimdeki aslanı, horoz ibiğini ve kuş gagasını çizerek resmi tamamlamıştır. İkinci resimde bir taraktan yararlanarak sismografik

5 Stanley William Hayter: (1901-1988), Gerçeküstüculük ve Soyut Ekspresyonizm ile ilişkili bir İngiliz ressam ve matbaacıdır.Londra’da King’s College’de kimya ve jeoloji okumuştur. 1926’da Paris’e yerleşmiş, kısa bir süre Académie Julian devam etmiştir. Polonyalı sanatçı Joseph Hecht’ten gravür tekniklerini öğrenmiştir. Kimyadaki arka planı ile XX. Yüzyılın en etkili matbaalarından biri olan “Atelier17”yi açmış, baskı sanatını bir bilim olarak ele almış ve viskozite baskısı, gaufrage ve yumuşak zemin gravüründe dahil olmak üzere bir dizi teknik denemiştir. “Baskı resim teknikleri”nin kendi başına bir sanat disiplini olarak görülmesinde Hayter’in emeği büyüktür ve Atölye 17’de dönemin sanatçılarına gravür yapma olanağı vererek yenilikçi teknikler üzerine araştırmalar ve denemeler yapmaları için imkan sağlamıştır. Marc Chagall, Max Ernst, Pablo Picasso, Jackson Pollock ve diğer bir çok sanatçı ile çalışmıştır. Atölyede çalışan sanatçılar, teknikleri birebir kendileri uyguluyarak, süreci deneyimlemiş, tekniğin imkanlarını nasıl kullanacaklarını öğrenerek, kendi özgün eserlerini yaratma imkanı bulmuşlardır.1939’da II.dünya savaşı nedeniyle ABD’ye kaçmış, orada da bir matbaa kurarak çalışmalarına devam etmiştir. 1950 Paris’e dönmüş ve 1988’de Paris’te ölmüştür.(Tüzün, 2019:727-736.)

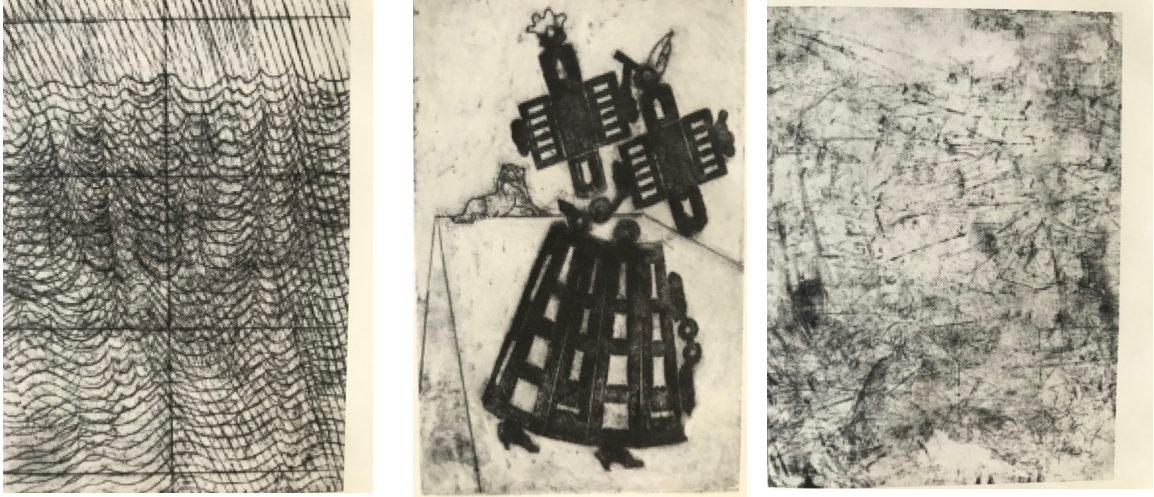
6 Yumuşak vernik(vernis mou) oyma baskı tekniği: Bir Gravür Yöntemidir.Temizlenen plaka alttan ısıtılır. Ayrıca ısıtılmış iç yağı deri kaplı rulo ile plakanın üzerine homojen bir şekilde yayılır(Bal mumuda kullanılabilir) Plaka üzerine sürülen maddenin yumuşak olması nedeni ile bu adı alır. Daha sonra üzerine lak sürülür.Kuruduktan sonra resim çizilmek için üzeri ince bir kağıtla kaplanır. Plakanın arkası gomalakla kaplanıp asit banyosuna atılır. Plakada birden çok tonlama isteniyorsa birden çok aşama yapılır. (Küçüköner, 2012:85)

titreşimler kadar duyarlı bir peyzaj taramış, üçüncü olarakta ince buruşuk bir pelür kağıdı kullanarak Dekalkomanya tekniğinin ön biçimini olan ‘*Basma Kalıp*’ ı ortaya çıkarmıştır. Basılmış yapılar çıkarılırken tablo verniğide yer yer kalkar. Ernst bunun içine küçük resimler çizerek yorumlamıştır. Ernst, el ve kuş başlarını normal şekillere uymayan dokuların içinden benzetme yoluyla çıkarmıştır.(Spies, 2000:8)

1939 yılında savaşın başlaması üzerine Ernst, Fransız yetkililer tarafından tutuklanmıştır. Burada tanıştığı gerçeküstücü arkadaşı Hans Bellmer ile hapisanede birlikte Dekalkomanya tekniğini inkblot (mürekkep lekesi) olarak denemişlerdir. Çok az yetenek ile “Rorschach Mürekkep Lekeleri” biçiminde çoklu yorumlamaya duyarlı ilginç sonuçlar elde etmişlerdir. Daha sonra Ernst, dekalkomanya tekniğini yağlıboya ile tuval üzerine uygulamayı başarmıştır.(Turpin, 1979:12) Bunu da kısmen ıslak yağlı boya üzerine düz bir cam bastırarak uygulamış ve ardından boya kuruduktan sonra sonucu ayırtılandırıştır. Bu süreç, Max Ernst’in 1936 yılında “*Resmin Ötesinde*” savunduğunun aksi bir durumdur. (Klingsöhr-Leroy, 2006:24) Bu süreçlerden sonra Max Ernst, 1930’ların sonunda monotip baskı sürecinin daha geliştirilmiş olan dekalkomanyayı kullanmaya başlamıştır. (Spies, 2005:6) Max Ernst, Óscar Domínguez'in icat ettiği ve dekalkomanya adını verdiği bu tekniği, mükemmelleştirerek yöntemi kesinlikle kontrol edebileceği kapsamlı bir sistem haline getirmiştir. (Spies, 2005:6)

Görüldüğü gibi André Breton’un “*Birinci Gerçeküstücülük Bildirgesinde*” öngördüğünün aksine gerçeküstücülerin akıl ve mantığı yaratı sürecinin dışında bırakmak için buldukları otomatik yöntemler ara süreçler olmuştur. Sonuç almak için genellikle sanatçının bilinçli müdahalesi gerekmiştir. (Klingsöhr-Leroy, 2006:24)

Dekalkomanya tekniğinin önemli bir özelliği ise izleyiciyi de keşif süresine dahil etmesidir. İzleyici preslenmiş boyanın ham dokusu ile karşılaştığında kaya oluşumlarını ve bitki örtüsünü gözlemler, izlemeye devam ettiğinde ise yavaş yavaş yüzler ve figürler ortaya çıkar.(Kavky, 2010:214)



Resim 1 Max Ernst, İlk Dekalkomanya Baskı Tekniği Denemeleri, (Spies, 2000:11)

2.2 Dekalkomanya Monotip Baskı Tekniğinin Öncüleri

Ön tasarımsız eser oluşturma fikri yeni değildir. Sanatçılar, dekalkomanya tekniğinin uygulanmasından sonra ortaya çıkan lekeli formlar gibi , tesadüfi lekenin, tesadüfi işaretin veya doğal olarak oluşan lekenin bir çok sanat eseri için başlangıç noktası olabileceğini çok uzun zaman önce keşfettiler.

Leonardo da Vinci (1452-1519) defterlerinde, mesleğinin başındaki genç sanatçıların boş tuvallerini geride bırakmalarını, ahşap, tahıl, duvarlardaki kirlerden veya taşlardaki çizgilerden kompozisyonları için fikirler bulabileceklerini, bunların eserleri için bir başlangıç noktası olabileceğini yazmıştır. Da Vinci'ye göre sanatçı, bu lekelerle baktığında manzaralar, bulutlar, sıradışı tavırlar, mizahi yüzler, savaş sahneleri keşfedecek; zihin bu karışık nesne yığından çok sayıda yeni konular,

tasarımlar ve kompozisyonlar çıkaracaktır. Sanatçının, sanatsal taklit için, gördüğü bu lekelerde hafif değişiklikler yapması gerekir. Leonardo da Vinci'nin bu önerisini bir çok Rönesans sanatçısıda kullanmıştır. Bunlardan Bellini kayalara insan yüzlerini saklamış, Dürer, kumaş kıvrımları arasında insan yüzünün çeşitli bölümlerini gizlemiştir. (Turner, 2011:1)

Fakat Leonardo'nun rastlantısallığa dayanan fikrinin sistematik kullanımı ancak onsekizinci yüzyılda başlamıştır.(Turner,2011:2)

XVIII. yüzyıl ingiliz manzara ressamı, aynı zamanda döneminin en önde gelen suluboya ressamı ve çizim ustası Alexander Cozens (1717-1786) , bilinçli olarak çizdiği şeylerin kağıttaki tesadüfi kirlenmelerden oluşan lekelerden etkilendiğini fark ettiğinde; lekeler, son derece soluk olsalar da, genel peyzaj görünümünü ifade etmede beni duyarsızca etkilemiş gibi görünüyorlardı, diye yazmıştır. (Turner, 2011:3)

Cozens, “*Ön tasarımsız*” kompozisyon üretmek için geliştirdiği tekniğe “*Leke çizimleri*” adını vermiştir. Cozens, bu metodun, dahilere bile yardımcı olabileceğini, hatta gizli kalmış dahilerin bu teknik ile ortaya çıkarılabileceğini savunmuştur. (Turner, 2011:5) XIX. yüz yılda, Cozens'in bu fikirleri gerçeküstücülere ve soyut ekspresyonistlere otomatizm teknikleri geliştirmek için yol göstermiştir.. (AnaBritannica, cilt 6,1987:202)

XIX. Yüzyılda Justinus Kerner, George Sand ve Victor Hugo dekalkomanya baskı tekniğini kullanmış, ortaya çıkan görüntüleri bilinç dışının ürettiği resimlerle ilişkilendirmişlerdir. (Spies, 2005:6)

Alman Romantik çevrelerinde tanınan doktor ve şair, tıbbi çalışmalarında sahiplik ve hayvan manyetizmasını araştıran bir ruhçu (spiritualist) olan Justinus Kerner (1786-1862), mektuplar yazarken mürekkebin damlaması sonucu oluşan tesadüfi şekilleri kağıdı ikiye katlıyarak simetrik hale getirmiş, iskeletler, kafatasları, iblisler gördüğü bu şekillerin ona Hades⁷ ve öteki dünyadan geldiğini söylemiştir. (Turner, 2011:5)

Gene bu dönemde Fransız Romantizm akımına bağlı, Fransız kadın yazar George Sand⁸(1804-1876) 1860'larda, “*dendrit*”⁹ veya “*ezilmiş suluboya*” çalışmaları adını

verdiği tekniğini icat etmiştir. Bu teknikte bir kağıda suluboya sürmüş, ikinci kağıdı bunun üzerine bastırmış ve kaldırmıştır. Ortaya çıkan lekeleri, rastgele şekilleri daha sonra suluboya ile işleyerek hayali manzaralar yaratmıştır. Bu çalışmalarını kendisi şöyle tanımlamıştır: Bu ezme bazen ilginç damarlar üretir. Hayal gücüm yardımcı oluyor, ormanları veya gölleri görüyorum ve tesadüfen oluşan belirsiz şekilleri vurguluyorum. (Leal, 2012:7)

Görüldüğü gibi Sand, dentritlerini üretirken Domínguez'den önce aynı sanatsal deneyleri, benzer şekilde uygulayarak dekalkomanya tekniğini kullanmıştır. Domínguez'in dekalkomani tekniğini keşfetmesine zemin hazırlamıştır.(Leal, 2012:7)

Breton, Minotaure dergisinde yeni teknikten bahsederken, ünlü Fransız yazar Victor Hugo (1802-1885) 'dan da söz etmiştir.(Leal, 2012:7) Romantik dönem Fransız yazarlarının en önemlilerinden biri olan Hugo 1843'te kızı Léopoldine ve

7 Hades: Yunan mitolojisinde yeraltındaki ölümler ülkesinin tanrısıdır. (Erhat, 2021:120)

8 George Sand(1804-1876) mahlasıdır. Gerçek adı Amantine-Lucile-Aurore Dudevant'dır. Fransız Romantizm akımına bağlı, köy romanı türündeki yapıtları ve sayısız aşkları ile tanınan Fransız kadın yazar. Büyükannesinin kır evi olan Berry'deki La Châtre yakınlarındaki Nohant'ta büyüdü. Orada, eserlerinin çoğunu bilgilendirecek olan kırsal bölgenin derin sevgisini ve anlayışını kazandı. 1817'de gönderildiği Paris'teki manastır hayatının üzerinde bıraktığı mistik izleri yaşamı boyunca taşıdı. (AnaBritanica, 1987, cilt19:56)

9 Dendrit: 1.Fizyoloji, sinapslarda diğer hücrelerden alınan uyarıların hücre gövdesine iletildiği bir sinir hücresinin kısa dallı bir uzantısıdır. 2. dallanan ağaç benzeri bir yapıya sahip kristal veya kristal kütle.

damadının Seine nehrinde boğulak ölmesinden çok etkilenmiştir.(AnaBritannica, 1987, cilt: 11, 1987 :257) Hugo da resimlerini yaparken gerçeküstücüler gibi mürekkebin serbestçe hareket etmesine izin vermiştir. Ortaya çıkan rastlantısal görüntüleri hayaletlere, ruhlara ve gizemli formlara dönüştürmüş, böylece sezgisel, deneysel ve spiritüalizmden ilham alan, görsel sanatlar yaratmıştır. (Meier, 2018:2). Fakat Victor Hugo’nun bu çalışmalarını gerçeküstücülerin “otomatik çizimler”ine bağlamak doğru değildir. 1850’lerin sonunda “blotto” adı verilen, rastgele yapılan işaretlerin anlamını çözme içeren popüler bir oyun ortaya çıkmıştır. Bu rastgele lekeler yoluyla sanki ölümlerle toplanan oyuncular iletişim kuruyordu.(Turner,2011:7) Hugo, XIX. yüzyıldaki spiritüalizm akımının özgürce iletişiminin etkisi ile resimler yapmıştır.(Meier, 2018:2)

Justinus Kerner, George Sand ve Victor Hugo dekalkomanya tekniğini kullanmışlardır. Ancak onların bu tekniği kullanma ve üretim biçimleri Óscar Domínguez’den ve diğer gerçeküstücülerden farklıdır. Bréton, 1941’de yayınlanan *"Genèse et perspective artistiques du surréalisme- Yaratılış ve gerçeküstücülüğün sanatsal perspektifleri"* başlıklı yazısında, daha önce dekalkomanya veya benzer teknikleri kullanan sanatçıları dolaylı olarak kabul etmiştir. Ancak Domínguez’in önerdiği tekniğin, emsalsizliğinin altını da çizmiştir. (Leal, 2012:5) George Sand, Victor Hugo leke tekniği ile yaptıkları deneylere gerçek sanatsal bir önem vermemişler ve buna oyun gözü ile bakmışlardır. Cozens ve diğerleri için ise sanatsal gücünü geliştirmek için kullanılan yardımcı bir yöntem olmuştur. (Leal, 2012:7)

“Otomatizm” kavramı, bireyin düşsel ve düşünsel dünyasına doğrudan erişimi sağlayan bir temel ilke olarak , gerçeküstücüler ve liderleri Breton için çok önemlidir. Bu bağlamda Breton ve gerçeküstücü ressamlar , otomatizmin “*en saf dışa*

vurumlarından biri olarak” , dekalkomanya monotip baskı tekniğini, otomatizmin de yazmanın “*grafik karşılığı*” olarak kabul etmişler ve Óscar Domínguez'in keşfinin sanat için öneminin kıymetini bilmişlerdir. (Leal, 2012:7)



Resim 2 Justinus Kerner, Klecksographie 1890,
Kağıt üzerine mürekkep,
Courtesy Universitat Bibliothek Heidelberg,
(Turner, 2011: 11)



Resim 3 Alexander Cozens,
1785, Manzara, Kağıt üzerine mürekkep,
Tate, (Turner, 2011: 9)



Resim 4 Victor Hugo, Octopus with the initials V.H 1866 -Baş Harfleri V:H olan Ahtapot

Kağıt üzerinde kalem ve mürekkep yıkama, 35,7x25,9 cm

Courtesy Bibliothèque Nationale de Paris, France,

(Turner, 2011: 15)



Resim 5 George Sand, Paysage minéral à la falaise-Uçurumdaki Mineral Manzara

Dentrite, 7,7 x 6,7 cm,

(www.auction.fr)

BÖLÜM 3

3.1 Max Ernst'in Hayatı ve Sanatı

Max (Maximilian) Ernst, 2 Nisan 1891 tarihinde yedi çocuklu bir ailenin ikinci çocuğu olarak, Almanya'nın Köln şehri yakınlarındaki Brühl'de dünyaya gelmiştir. 1910 yılında Bonn Üniversitesine girmiş, 1914-1918 yıllarında Birinci Dünya Savaşı'nda Alman ordusunda askerlik yapmış, 1918 yılında oğlu Jimmy Ernst'in annesi Luisse Straus ile evlenmiş, 1919 yılında Köln Dada hareketine katılmış, 1922'de Paris'e taşınmıştır. 1924 yılında uzak doğuya gitmiş, 1926 yılında Joan Miro ile Diaghilev'in Balesi "Romeo ve Juliet" için sahne tasarımları yapmıştır. 1937 yılında nasyonel sosyalistler tarafından çalışmalarına el koyulmuş, 1938'de gerçeküstücülerden ayrılmış ve Leonora Carrington ile Saint-Martin d'Ardèche'ye taşınmıştır. 1939'da savaşın başlaması ile düşman vatandaşı olarak Fransız yetkililer tarafından göz altına alınmış, Paul Eluard'ın çabası ile serbest bırakılmış, 1940 yılında Gestapo tarafından tekrar tutuklanmış, hapisanede Hans Bellmer ile tanışmış, onunla ilk dekalkomanya tekniğinin denemelerini yapmıştır. 1941'de New York'a taşınmış, burada Peggy Guggenheim ile evlenmiş, Arizona, New Mexico ve Kaliforniya'ya seyahat etmiştir. 1943'te Dorothea Tanning ile beraber Arizona'da yazı geçirmiş, 1946 yılında Sedona (Arizona)ya taşınarak, New York'u terk etmiş, 1946 yılında Dorothea Tanning ile evlenmiştir. 1953'te Paris'e dönmüş, aynı yıl Köln'ü ziyaret etmiş, 1954 de Venedik Bienalinde resim dalında birincilik ödülünü kazanmıştır. 1955'te Paris'ten ayrılarak Touraine bölgesindeki Chinon yakınlarında Huismes (Fransa) taşınmış, 1976'da 85. doğum gününden bir gün önce ölmüştür.

Max Ernst'in annesi ev hanımı, babası sağır dilsizler okulunda öğretmendi. Philipp Ernst, aynı zamanda klasik resimler yapan amatör bir ressamdı. (Rewald, 2005:14) 1894'te babasının ağaçlar altında kitap okuyan bir münzevinin resmini yaparken gördüğünde Max Ernst'in resimle ilk teması gerçekleşmiştir.(Camfield, 1993: 32)

Max Ernst'in babası Philip Ernst, yerel kiliseler için ünlü sanat eserlerinin kopyalarını yapmıştır. Bunu yaparken de ailesinin ve arkadaşlarının yüzlerini özgün resimdeki azizlerin ve meleklerin yüzleri ile değiştirmiştir. Daha sonra Ernst resimlerini yaparken, babasının yaptığı kopyalama işlemini taklit etmiştir. Ernst, babasının resim uslubunu beğenmemesine rağmen, babası, Ernst'in ressamlığı seçmesinde ilk rol modeli olmuştur. (Warlick,2001:15) Max Ernst'in (1906) yılında yaptığı ilk denemelerinden olan "*Pingsdorf Manzarası*" isimli son derece ayrıntılı yağlı boya tablosundaki resimsel tekniği babasından öğrenmiştir. (Diehl,1973:16)



Resim 6 Ernst ailesi, Ön sıradakiler: Anneleri Louise, Loni, Babaları Philipp Arka sıradakiler: Max, Emily, Luise, Elisabeth, Karl (Dada and the Dawn of Surrealism, 1993:32)



Resim 7 Max Ernst, Resim yaparken, 1909
(Dada and the Dawn of Surrealism, 1993:32)

Max Ernst , yirminci yüzyılın Dada ve Gerçeküstücü akımları ile bağlantılı, en karmaşık, en yaratıcı, en büyük ve en ilginç ; ancak, en az anlaşılan sanatçılarından biridir. 1962 yılında ressama ününden söz edildiğinde bu duruma şöyle açıklık getirmiştir:

“Evet ama çok geç, bana karşı saygı duydukları, yakınlık gösterdikleri kuşkusuz, ama anlaşılmış değilim. Öyle bile olsa, pek az anlıyorlar” (Moran, 1975:19)

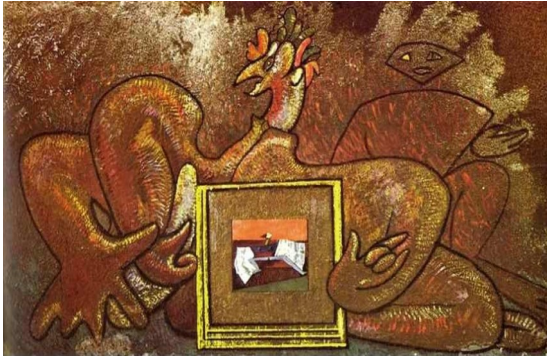
Aynı zamanda ressam, grafiker, heykeltıraş ve şairdir. “Kolaj”, “asamblaj”, “montaj” “Frotaj”, “Grataj”, “Dekalkomanya” ve “Oscilation-salınma” veya “Dripping -damlatma” adı verilen tekniklerini başarı ile kullanmıştır. Frotaj, grataj ve salınım tekniklerini kendisi bulmuş, dekalkomanya monotip baskı tekniğini Óscar Domínguez’den ödünç alarak mükemmelleştirmiş ve kendine has hale getirmiştir.

Ernst, 1927’de “*Visions de demi-sommeil- Yarı Uyku Vizyonları*” isimli makalesinde 1897 yılında, beş yaşında iken kızamık nöbeti sırasında odasındaki taklit maun panale bakarken yüksek ateşle gördüğü görsel halüsinasyonların “Otomatik” tekniklerini geliştirmesinin başlangıcı olduğunu yazmıştır. (Warlick, 2001:9) Ernst, bu çocukluk travmasının, daha sonra sanat hayatı boyunca keşfettiği ve kullandığı kolaj, frotaj, dekalkomanya, dripping gibi tekniklerle oluşan rastgele desenleri, bilinçli müdahalelerle sanatsal görüntülere dönüştürmesini sağlayan hayal gücünü harekete geçirme yeteneğini geliştirdiğini söylemiştir.(Warlick,2019:288) Frotaj ve bu teknikten türetilmiş grataj, reklaj gibi yarı otomatik teknikleri bir çok resminde kullanmıştır.(Spies,2000:6)

Ernst’in sanatının en büyük özelliği sanatsal uslup dışında bulduğu ve sanatla ilgisi olmayan nesnelerle sanat yapması ve kullandığı yeni teknikleridir. (Bischoff,2003:20) Bu teknikler:

Kolaj: Ernst, 1919 yılından Dada yıllarından başlayarak kolajı yapıtlarında kullanmaya başlamıştır. Yağmurlu bir günde Köln’de bir dükkanda gördüğü eğitici duvar çizelgeleri hayal kurma yeteneğini etkilemesi sonucu ilk kolajlarını yapmıştır. Kolajı sanat yapıtlarında ilk defa uygulayan Kübistlerin “*Papier collés-Yapıştırılmış kağıt*” adını verdikleri kolajlarında, Kübistler, kullandıkları malzemelerin yırtılmış veya kesilmiş kenarlarını koruyarak gerçek dünyanın parçalarını kompozisyonlarına uygun hale getirmişler, resimlerini soyutlarken kullandıkları malzemeler gerçekçi yönleri ile son görüntüde belirgin olarak kalmıştır. Ernst’in kolajlarında ise parça ve bütün arasındaki ayrımlar gizlenmiş, (Warlick,2001:106) birbirinden alakasız, birbiri ile çelişen nesneleri illüstrasyon yeteneği (gözaldatmaca) ile gerçekçi bir şekilde tasarlamış ve yeni bir bütünlük kazandırarak, resim düzleminde parçalardan birleşik

tek bir görüntü oluşturmuştur. Ernst kolajlarını tasarlarken 1919'da De Chirico'nun ilgisiz nesnelerin yanyana getirmesinden ve perspektif anlayışından etkilenmiştir. (Waldman,1975:26) “*The Elephant Of Celebes-Ünlülerin Fili*,(1921), “*Oedipus Rex*” (1922), resimlerini kolaj teknikleri ile yapmıştır.(Antmen,2008:138) Yirmili yılların sonları ile otuzlu yılların başlarında “*La femme 100 tétes-Yüz Başlı Kadın*”(1929), “*Réve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel-Carmel'e Girmek İsteyen Küçük Kızın Rüyası*”(1930) ve “*Une semaine bonte-Merhamet Haftası*”(1934) gibi kolaj romanlarını oluşturmuştur.(Spies, 2000:5) Kolaj tekniklerini resimlerini ve heykellerini yaparken de uygulamıştır. (Waldman,1975:46)) Dekalkomanya tekniği ile yaptığı “*The Robin Of the Bride*”(1939), “*Europa After the Rain II*”(1940-42) resimlerinde olduğu gibi. İkinci benliği olan Loplop’unda 1930’lu yıllarda kolaj tekniği ile resimlerini yapmıştır.



Resim 9 Loplop Genç Kızı Tanıttı 1930, Kolaj, ahşap üzerine yağlıboya ve çeşitli malzemeler, 100x180cm, The Menil Collection, Houston, ABD (Bischoff, 2003:49)

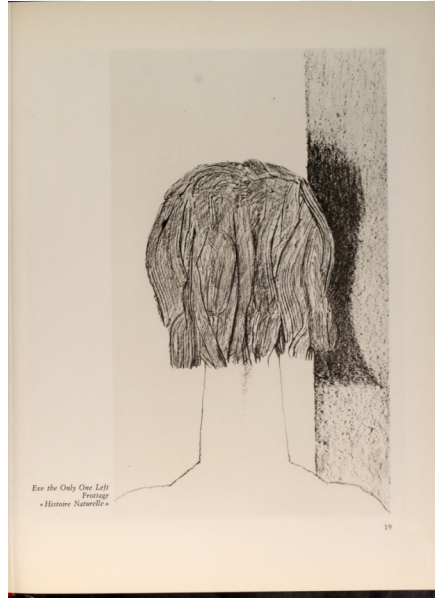


Resim 8 The Elephant Of Celebes-Ünlülerin Fili, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 125x107cm, The Tate Galerisi, Londra (Max Ernst: Retrospective, 2005:137)

Frotaj (frotage), fransızcada “sürtmek” ya da “ovalamak” anlamına gelir. Bu teknik dokulu bir yüzeyin üzerine koyulmuş kağıt ya da kumaş parçasına siyah ya da renkli kalem ya da kuru bir fırçayla sürtülerek, alttaki nesnenin izinin, üstteki

malzemeye çıkarılması işlemidir. İlk frotajı “Animal” (1921) bir telgrafın arkasında kendiliğinden yapılan bir sürtünme idi. Fakat Ernst bu tekniği sistematik olarak 1925 yılında, “Histoire Naturelle-Doğa Tarihi”(1925) adlı kitabının resimlerini yaparken kullanmaya başladığı için bu icadını 1925 yılına tarihlemiştir. (Waldman,1975:37)

Max Ernst, 1925 yılında kendi bulduğu frotaj tekniğini on yıl sonra yazdığı “Resmin ötesinde” (1936) de adlı eserinde şöyle anlatır: Frotaj, ressamın düşü yeteneklerini güçlendiren bir yarı otomatik yaratı sürecidir ve ortaya çıkan görüntü üzerinde ressamın bilinçli girişiminden daha belirgin bir etki yapar. (Leroy, 2000:10)



Resim 10 Eve, the Only One Left to us-Eva, Bize Kalan Tek Kişi, (1925)
Frotaj, Histoire Naturelle serisi No:34
(Max Ernst: Retrospective, 2005: 166)

Grataj (gratage), “yontma, inceltme, kazıma”anlamlarına gelen bir kelimedir. Bu teknik frotajın yağlıboyaya uyarlanmasından türetilmiştir. Grataj, üstüste sürülen kurumuş boya katmanları incelterek veya kazıyarak alttaki yüzeyin açığa çıkarılması işlemidir. Max Ernst ve John Miro tarafından uygulanmıştır. Ernst, yere gevşek bir şekilde yaydığı kanvasının altına, dokulu yüzeyler ip veya tahta parçaları gibi nesneler yerleştirmiş, kanvası boya katmanları ile kaplamış, sonra boya katmanlarını ıslakken

kazınmış ve tuvalin yükselen kısımlarına boyalı bez sürmüştü ve tamamen desenle kaplanan tuvalinde ortaya çıkan görüntüleri fırça ile kontürler ve detaylar ekleyerek bu işleminden kaynaklanan çizgileri, bulanıklıkları ve lekeleri ormanlar veya vahşi yaratıklar olarak yorumlamıştır. (Newman, 2018:15) Ernst, grataj sürecinin kendisine ilham vererek, boş bir tuvalle karşılaştığında hissettiği dehşetin üstesinden gelmesine yardımcı olduğunu söylemiştir. Bunlar atmosferik ve uyandırıcı resimlerdir. (Waldman, 1975:42) “*The Horde-Sürü*”(1927), serisi resimlerini bu teknikle yapmıştır.

“Oscillation-Salınım” veya “Dripping- damlatma”teknigi: “Surrealizm and Painting-Gerçeküstücülük ve Resim”(1942), adlı eserinde ilk kez kullandığı



Resim 11 *The Horde-Sürü*, (1927)
Tuval üzerine yağlıboya, 115x 146,
Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda
(Newman, 2018:71)

"Oscillation-Salınım"adını verdiği doğrudan teneke kutulardan tuvale boya sıçrattığı otomatik tekniğini Max Ernst şöyle anlatır:

Boş bir kutuyu bir ya da iki metre uzunluğunda bir ip parçasına bağlayın ve altına küçük bir delik açın. Şimdi kutuyu boya ile doldurun ve düz bir tuval üzerinde ileri ve geri sallanmasına izin verin. Ellerin, kolların, omuzların ve tüm vücudun

hareketleri ile teneke kutuya klavuzluk edin. Bu şekilde, şaşırtıcı çizgiler tuval üzerine akacak. Özgür birliktelik oyunu başlayabilir. (Bischoff, 2003:72)

Ancak Ernst'in bu tekniği, kendi ifade ihtiyaçları için yeterince esnek bulmadığını, sadece birkaç tabloda kullanmasından anlamaktayız.(Turpin, 1979:13)



Resim 12 The Bewildered Planet-Şaşkın Gezegen, (1942)
Tuval zerine yağlıboya, 110x140cm
The Tel Aviv Museum of Art, İsrail
(Max Ernst: Retrospective, 2005:15)

Bu teknikler Ernst'in eserlerinde birbiri ile hiçbir ilişkisi olmayan bileşenleri kullanmasına yardımcı olmuşlardır.

Max Ernst'in bulduğu otomatik yöntemler onun, sanat okullarında öğretilen klasik resim yapma yöntemlerinin “ötesinde “ kalmasını sağlamış, uluslararası sanat üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Max Ernst, belirli mekanik bileşenleri olan, kendi gerçeküstücü yöntemlerini tanıtarak, bütün dünyadaki sanatçıların kendi metotlarını keşfetmelerini de teşvik etmiştir. (Bischoff, 2003:15,70) Ernst'in eserlerinde kullandığı otomatik teknikleri frotaj, grataj ve dekalkomanya ile yaptığı resimlerde hayal ve gerçeklik arasında gidip gelmeleri ile büyülerken, halusinasyonsal

görüntüleri ile hayallerin gerçekleşebileceği bir evren sunar. Sanatçı bu eserleri ile aniden, sıradandan diğetine beklenmedik sıçramalar yapar.(Spies, 2005:12)

Max Ernst, sanatını şöyle tarif etmiştir:

Gezintilerim, huzursuzluğum, sabırsızlığım, şüphelerim, inançlarım, halüsinasyonlarım, aşklarım, öfke patlamalarım, isyanlarım, çelişkilerim, herhangi bir disipline boyun eğmeyi reddetmem... barışçıl, dingin bir iş yaratmak. İşim davranışım gibidir; klasik besteciler anlamında uyumlu değil, hatta klasik devrimciler anlamında bile uyumlu değil. İsyankar, heterojen, çelişkilerle dolu, sanat, kültür, davranış, mantık, ahlak uzmanları için kabul edilemez. (Waldmann, 1975:14)

Ernst'in, çocukluk anılarını, hayallarını ve fantazilerini topladığı otobiyografik yazıları “*Cahiers d'Art-Sanat Defterleri*”(1937) ve “*View*”(1942) makalelerinde toplanmıştır. Kendi yaşam öyküsünü, ABD’de View (Nisan 1942) dergisinde yazdığı makalesinin birinci paragrafında alışlagelmeyen şu cümlelerle anlatmıştır:

Max Ernst,annesinin bir kartal yuvasında yumurtladığı ve kuşun yedi yıl süreyle kuluçkaya yattığı yumurtadan çıktığı zaman duyu dünyası ile ilk ilişkisini nisan 1891 günü sabah 9.45’de kurdu.

Bu paragraf Ernst'in dramatik “Çocukluk anıları”nın, hayatının ve sanatının tematik içeriğinin çıkış noktalarının bir özeti gibidir.(Warlick, 2001:7) Hayatını anlattığı View makalesinde bahsettiği yedi yıllık kuluçka dönemi, yedi eski gezegen ile yedi metal arasındaki ilişkiyi anlatır. (Warlich, 2001: 13)

Ernst, otobiyografisinde, annesi Luise Kopp’u kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı, Karadeniz kadar siyah olduğunu vurgular. Bu renkli açıklama “Schnee wittchen-

Pamuk Prenses” Alman masalını hatırlattığı gibi, bu renkler, aynı zamanda simyanın “*çürüme için siyah, yıkanma için beyaz, birleşim için kırmızı*” ile sembolize edilen üç önemli aşamasını simgeler. (Warlich, 2001: 13) Silberer’e göre ise siyah, “içe dönüklüğe ve ilk(mistik) ölüme”, beyaz, “yeni dünyaya, özgürlüğe veya masumiyete”, kırmızının ise “sevgiye” karşılık geldiğini belirtir.(Warlik,2001:60)

Yeşil ise umudun, büyümenin rengidir.(Warlick, 2001:52)

İlk nesil gerçeküstücülerden biri olan Max Ernst, hareketin en yaratıcı ve deneysel sanatçılarından biridir. View dergisine yazdığı makalede, sanatı üzerindeki etkileri tespit etmiştir. Bu etkileride efsanevi terimlerle ilişkilendirmiştir. Çocukluğunun biçimlendirici unsurları olarak, doğduğu kasaba Brühl'de, sihirbaz Cornelius Agrippa'nın evini, üç Magi'yi ve St. Ursula'nın 11.000 bakiresinin kalıntıları olan bir hac yerini anlatmıştır. Okul gezilerinden de “harikalar, kimeralar, hayalet, şairler, canavarlar, filozoflar, kuşlar, kadınlar, deliler, büyücüler, ağaçlar, erotizm, taşlar, böcekler, dağlar, zehirler, matematik dünyasında ve benzeri dünyalarda gezinmek” olarak bahseder. (Warlick, 2019:287) Ernst, çevresel koşulların sanatına etkilerini anlatırken, Rheinland’ı ortaçağ kültür merkezi ve Köln’ü eski bir Roma kolonisi olarak tanımlar. (Camfield,1993:31) Ernst, resimlerine ilham kaynağı olduğunu söylediği gençliğinin Köln’nüyle ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Bir şehir olarak Köln’nün coğrafi, politik ve iklim koşulları hassas bir çocuğun beyninde verimli çatışmalar yaratmaya elverişli olabilir...erken ortaçağ etkisi, batı rasyonalizmi, Doğu okültizm eğilimi, kuzey mitolojisi, Prusya katogorik zorunluluğu, Fransız devrimi idealleri vb. Max Ernst’in çalışmasında, bu çelişkili eğilimlerin sürekli ve güçlü bir draması görülebilir. Belki bu dramadan yeni bir mitolojinin bazı unsurları fişkirir. (Warlick, 2001:14)

Ernst, anavatanı Alman kültürünün sembollerini ve geleneklerini, efsanelerini unutmayarak çocukluk anılarını damıtmış bütün sanat hayatı boyunca Alman Efsanelerini canlandırmıştır. (Stokes, 1983:225) “*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1940-42), resminde “Ren Bakireleri”ni, “*Yaşlı Baba Ren*”(1953), resminde, Wilhelm zamanında Alman ulusal gücünü temsil eden Ren Nehir’ini ve çocukluğunun geçtiği Brühl yakınlarındaki ormanları resimlerinde canlandırmıştır. Breughel’den, özellikle Caspar David Friedrich’ten metafizik, Cornelius Agripa’nın (1486-1535) ökült felsefesinden, Albertus Magnus’un (1207-1280) simya ve “*bitkiler hakkında*” kitabından etkilenmiştir. Bu doğa bilgisi eserlerinde, özellikle peysajlarında büyü, şiirsel bir anlatım olarak ortaya çıkar. Resimlerinde Alman dışa vurumculuğunun etkisi vardır. (Waldman,1975:18)

Max Ernst’in erken yaşamındaki bazı travmatik olaylar onu ruhsal olarak yaralamış ve daha sonraki yetişkin kişiliğinin gelişimini şekillendirmiştir:

Üç yaşında iken gittiği ormanın yeşilliği, güneşi geçirmeyen yoğun uzun boylu çam ağaçları, onu çok etkilemiş ve yaptığı resimlerde orman Max Ernst için gecenin simgesi olmuştur. (Diehl,1973:16) Ernst’in ormanları yalnızca manzara değildir, onun resimlerinde, çok eskiden beri bilinen bitki formları aktifleşerek çarpıcı varlıkları ile canlı kahramanlar haline gelmiştir. (Hopps, 1993:13) “*Leonora in the Morning - Sabah güneşinde Leonora*”(1940), isimli dekalkomanya tekniğini kullanarak yaptığı resminde, Ernst vahşi gerçeküstücü bir ormanı betimler. Büyü ve dehşetini unutamadığı bu orman görüntüleri sanat hayatı boyunca resimlerinde hep ortaya çıkmıştır. Ernst için Ren ormanı, erotik cinsel fantazilerinin psikolojik kökleridir. Ancak orman, cinsiyet açısından bakarsak bileşenlerinde erkek, varlığında kadındır. Gecenin, bilinçdışının, doğa ananın özel simgesidir. (Warlick, 2001:184)

Dekalkomanya resimlerinde otuzlu yılların sonlarında yaklaşan savaşın ve kırklı yılların başlarındaki İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Ernst'in daha önceki resimlerinde yemyeşil bitki örtüsünden korku ve uğursuz bir tuzak duygusu ortaya çıkar. Uğursuz görünen yapraklar, izleyiciye doğru uzanırlar. Orman hareketlidir ve ürkütücü bir şekilde canlıdır. Bitki ve hayvanların yaşamı birbirine karışmıştır, sürünen garip canavarlar yarı gizli yüzlerini ortaya çıkarırlar. Resimlerin çoğunda mavi, yeşil ve kahverenginin baskınlığı, sonbahar hissi uyandırır.(Waldman, 1975:51)

Ernst'in formları doğayı anımsatır, ama doğayı temsil etmez. “*Totem ve Taboo*”(1941) resminde olduğu gibi gökyüzünün görüldüğü yapraklardaki delikleri boya pasajları ile doldurmuştur. Ernst, böylece resimlerinde gerçek formlara soyut özellik vererek gerçeklikle arasında belirsizlik yaratmıştır. Bu nedenle Ernst'in sanatı Sembolizmi çağırıştır.(Waldman, 1975:53)

1897'de kız kardeşi Maria'nın ölümü, onda hiçlik hissi yaratmış, ölüm, yok edici güçler zihninde, davranışlarında ve daha sonra eserlerinde kendini göstermiştir.

Ernst'in Okült¹⁰ büyü ve büyücülük güçleri ile ilk teması, 1906 da kızkardeşi Loni'nin doğup aynı gün çok sevdiği kakadu (bir çeşit papağan) kuşunun ölmesi ile olmuştur. Ernst hayal gücünde her iki olayı birbirine bağlamış, kuşun ölümünden kızkardeşinin doğumunu sorumlu tutmuştur. Bunu bir dizi histeri uyumlu mistik kriz, yüceltme duygusu ve bunalımlar izlemiştir. (Camfiel,1993:33) Bu olay kuşlar ve insanlar arasında kafa karışıklığına sebep olmuş ve kuş tasvirleri sanatına yayılırken, ikinci kişiliği olarak görev yapan kuş, “*Loplop*”, ilk olarak 1920'lerin sonunda resim ve kolajlarında, ortaya çıkmıştır.(Warlick,2001:16) Ernst'in dekalkomanya

10 Okült-Gizlilik: İçrek bilgiye, özellikle ruhlar dünyası ile evrenin bilinmeyen güçleri ile bilgi savlarına dayalı çeşitli kuramlar ve ayinler için kullanılan genel ad.Şeytana tapınma, astroloji,Kabala (batını yahudi mistisizmi) Gnostisizm, teosofi, kehanet, cadılık ve bazı büyücülük biçimleri bu kapsamdadır.(AnaBritannica, cilt:9, 1987:482)

resimlerindedeki kuşlar, sadece kuşun baş kısmı olarak sıklıkla bulunur. “Marlen”(1940/41), “The Robin of the Bride”(1939), “Europe After the Rain II”(1940/42), resimlerinde çoğunlukla baykuş (yada akbaba) kafası ile birleşmiş erkek görünümündedir. (Waldman,1975:40) “Totem ve Taboo”(1941) resminde ise Max Ernst’in totemi olan kartal dönüşmüştür.

Max Ernst 1910 yılında Bonn üniversitesine girmiş, liberal sanatlar, felsefe, cermen ve romanca dilleri ve edebiyatı, sanat tarihi, psikoloji ve psikiyatri eğitimi almış; sıra dışı şiirle ilgilenmiştir. (Bischoff, 2003:8)

1914-1918 yılları arasında Birinci Dünya Savaşı’nda Alman ordusunda topçu olarak görev yapmış ve bu deneyiminini gene kendine has uslubuyla şöyle özetlemiştir:

Max Ernst, M.Ö Ağustos 1914’ün ilk günü öldü. Kasım1918’in onbirinci günü . sihirbaz olmak ve zamanının mitini bulmak isteyen genç bir adam olarak yeniden doğdu.(Spies:2005:8)

...Canavarca değersiz olay ...aptallığı, iğrençliği, zalimliği, askeri yaşama karşı ne yapmalı? Çığlık atmak, öfke kusmak, hiç bir işe yaramaz (Camfield,1993:41)

Ernst’in savaşa karşı tepkisi hep sert ve öfkeli olmuştur.

Ernst, 1920 yılında ise Köln’de Dada hareketine katılmış, kolajı bu dönemde kullanmaya başlamıştır. (Leroy, 2006:9) Berlin Dada grubu politik eylemlere kendini adanmış, radikal, komünist yanlısı iken, Köln Dada grubu ise hem politik ve hem de sanat faaliyetlerini birleştirmiştir. (Antmen,2008:126) Kolajlarında ve daha sonra kolaj mantığı ile yaptığı eserlerindeki anlam katmanları, Max Ernst’in Freud’un “Rüyaların yorumu” ve “Şakalar ve Bilinçdışıyla İlişkileri”ni okumaktan edindiği

içgörülerin ¹¹ bilinçli birleşimini eserlerine dahil etmesi ve psikanalitik bakış açısıyla kompozisyonlarını düzenlemesi sonucudur. Bu durum Ernst'i Dada döneminde ki diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliğidir. (Bischoff,2003:15)

Ernst'in Dada'cılığında, insanın görüntüsü bozulur ve başkalaşır. Gerçeküstücü Ernst'te ise sonsuz evrene uzanan peyzajlar, giderek sıkıntılı görüntülerle dolu olan ormanlar, sanrılar, ellili yıllarda ise kendi heykellerini hatırlatan biçimler vardır. Bu çalışmalarında adeta renk ve doku bağımsız değer kazanır.(Spies, 2000:7) Eserlerinde, rastlantı ile mantıksal ilkeler birbirinin içine girerken, aynı eserdeki kopmalar ve uyumsuzluk uslubunun genel özelliklerindendir.(Spies, 2000: 6)

1918 yılında Louise Straus ile evlenmiş, bu evlilikten oğulları Alman/Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Jimmy Ernst (1920) dünyaya gelmiştir.(Warlick,2019:298)

1922 yılında Paris'e gitmiş, orada gerçeküstücü akıma katılmıştır. (Spies, 2000:6) Gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasıyla, dünyayı ironik bir şekilde değiştirmek isteyen Dada resimleri yerine, halüsinasyonsal tablolar ortaya çıkmıştır.(Spies,2005:12)

Andre Breton'un 1924 yılında kaleme aldığı "*Gerçeküstücü Bildirisi*"de, Gerçeküstücülük teorisinde, gerçeküstücülerin rolünü, bilinç altının "basit kayıt makineleri" olarak sınırlamıştır. Ernst bunu reddetmiştir. Aksine, tıpkı Friedrich gibi sanatını hem düşlerin hem de otomatizmin araştırıldığı bir sürecin sonucu olarak görmüştür. (Turpin,1979:3). BBC televizyon programı 'Monitor' için 1961'de yapılan bir röportajda Ernst şunları söylemiştir.

Görmek genellikle gözlerinizi dış dünyaya açmanız anlamına gelir. Başka

bir yol görmek mümkün; gözlerinizi kapatırsın ve "iç dünyanıza"

11 İçgörü (insight):Bir kişi veya şey hakkında doğru ve derin bir sezgisel anlayış kazanma kapasitesi, bilişsel psikolojide, tek tekrarda, aniden bulunan, benzeri durumlara kolayca genellenen çözüm yolu. (Karakaş, psikolojisozlugu.com, 4-12-2021, saat:10:17)

bakarsınız. İnanıyorum ki yapılacak en iyi şey bir gözünüzü kapatıp içine bakmak: bu iç göz. Diğer gözle, onu gerçekliğe ve dünyada olup bitenlere sabitlediniz. Bu iki önemli dünyanın sentezini yapabilirsiniz, nesnel ve öznel yaşamın sentezi olarak kabul edilebilecek bir sonuca ulaşırsınız.

(Batchelor, 2012, 0'15"-1'22")

Bu sadece bilinçdışı zihnin içeriğini keşfetmek değildir. Aynı zamanda bilinçdışı ile bilinç arasında iletişimin başlaması için bir kanal açmaktır. Ayrıca, Ernst, bu iletişimin sonuçlarını, eserlerini yaratırken tuvalinde gerçekleşmesini istemiştir. Ernst, sanatını, kendisi için keşfedilmeye son vermek yerine, bir araştırma aracı olarak görmüştür.(Turpin,1979:3) Ernst, sanat yapıtlarını bu iki dünyayı harmanlıyarak yaratmıştır.(Gaethgens,2005:41)

1925 yılında ressamın düşüce yeteneklerini güçlendiren “*yarı otomatik yaratı süreci*” dediğı frotaj baskı tekniğini bulmuş ve aynı yıl “*Historia Naturella-Doğal Tarih*” konulu serisini yayınlamıştır.

Ernst, Gala Eluard’la olan ilişkisini bitirdikten sonra , 1927 civarında, genç bir kadın olan Marie-Berthe Aurenche ile tanışmış ve kısa süre sonra evlenmiştir.(Warlick, 2019:290)

1938 yılında gerçeküstücüler arasında çıkan ideolojik tartışmalar sonunda grubun başı olan André Breton, Ernst’in arkadaşı Paul Eluard karşı dostça olmayan tavır takınınca, Ernst gruptan kopmuştur. (Waldman,1975:53) Fakat ilk gerçeküstücü kuşağın ressamları arasında olan Ernst, gerçeküstücülüğün amaç ve ilkelerine bağlı kalan ve 1950'lere kadar hareket içinde aktif olan az sanatçıdan biridir. (Warlick, 2001: XVIII)

Sanatçı Leonora Carrington ve Max Ernst 1937 yılında Londra’da tanışmış, 1938’de Leonora Carrington ve Ernst Fransa’nın güneyindeki Saint-Martin d’Ardèche’ye taşınmıştır. 1920’lerin sonlarında Avrupa’da siyasi gerginlikler artmış ve Almanya’da Hitler’in yükselişi devam ederken, Ernst’in resimlerinde politik görüntüler ortaya çıkmaya başlamıştır. (Warlick, 2019:290). Ernst, dekalkomanya resimlerini 1939 yılında, Hitler’in iktidarı ele geçirmesinden kısa bir süre sonra yapmaya başlamıştır. (Speis,2005:3) 1950’li yıllara kadar aralıksız bu tekniği kullanmıştır. 1950’den sonra resimlerinde daha çok grataj, frotaj tekniklerini kullanmasına rağmen zaman zaman dekalkomanya tekniği ile de resim yapmaya devam etmiştir.

Alman vatandaşı olan Ernst, 1922’den beri Fransa’da yasadışı bir şekilde yaşıyordu. İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte 1939 ve 1940 yılları arasında üç defa tutuklanmıştır. Önce Fransızlar tarafından düşman Alman vatandaşı olduğu gerekçesiyle tutuklanmış, Paul Éluard ve Amerikalı gazeteci Varian Fry da dahil olmak üzere diğer arkadaşlarının yardımı ile tahliye olmuştur. Ernst, almanlar Fransa’yı işgal ettikten kısa bir süre sonra, bu sefer sanatı Naziler tarafından "yozlaşmış"¹² olarak kabul edildiği için Gestapo tarafından yeniden tutuklanmıştır. Fransa’da yaşaması imkansız hale gelen Ernst, son tutuklanmadan sonra eve döndüğünde Carrington’u bulamayınca sanat sponsoru olan, daha sonra eşi olacak Peggy Gugenheim’in yardımıyla 14 Temmuz 1941’de Amerika Birleşik Devletlerine (ABD) kaçmıştır.

12 1937 yılında Almanya’da devletin açtığı “Dejenere Sanat” sergisinde, “*The Beautiful Gardner-Güzel Gardner*” (1923), adlı tablosu Alman kadınlığına hakaret olarak sunulduğu için Ernst yozlaşmış sanatçı olarak kabul edilmiştir. (Camfield, 1993:138)

ABD’de 1946 yılında Ernst için Curt Valentin Galeri’sinde sergi açılmıştır. Burada sergilenen eserlerinin büyük bir çoğunluğu dekalkomani tekniğiyle yaptığı eserleridir. (Spies, 2005:15)

Ernst, dördüncü ve son eşi olacak Dorothea Tanning’le kadın sanatçılardan oluşan bir sergi için eser seçerken 1942 yılında New York’ta tanışmıştır. Dorothea Tanning ve Ernst, 1943 yazını Sedona yakınlarındaki Oak Creek Kanyonu'ndaki bir çiftlikte misafir olarak geçirmiştir. Albert Lewin'in sponsorluğunda ki yarışma için yaptığı “*The Temptation of Saint Anthony- Aziz Anthony'nin Günahı*”, (1945), isimli tablosu yarışmayı kazanınca, Erns ve Doroty ödül parası ile arsa satın alarak 1946 yılında Sedona (Arizona)’ya yerleşmişler ve aynı yıl evlenmişlerdir.(Drost, 2019:75)

Fransa’da düşman vatandaşı muamelesi gören Ernst, ABD’ye geldikten sonrada gene düşman vatandaşı muamelesi görmüş, Ellis Adası'nda üç gün tutulmuştur. (Schieder 2019:13) Ernst, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’ne geldiğinde, ilkel kızılderili kültürüne ilgi duymuş ve taklit yeteneği ile kızılderili şamanı kişiliğini benimsemiştir. 1946 yılında New York’tan ayrılıp batıya gittiğinde, hem batıya göç eden öncü Amerikalıları hatırlatması, hem de ulusal, ırksal ve etnik sınırları aşan evrensel olarak "ilkel”, özgün olarak Amerikan olan kızılderili sanatını benimsemesi Ernst'in yabancı düşman vatandaşı durumunu değiştirmiş ve ABD vatandaşı olmasını sağlamıştır. Taklidin bu işlevsel yönü Ernst'in çalışmalarında sadece Amerika'da değil, aynı zamanda sanat hayatı boyunca devam etmiştir. (Kavky, 2010:211-212)

Arizona’da kaldığı sürede Sedona’nın gece ve gündüz manzaralarını dekalkomanya tekniği ile yapmıştır.

Ernst, diğer gerçeküstücü meslekdaşları gibi hemen Avrupa'ya dönmemiş, ABD'de on yıl kalmıştır. Max Ernst ve New York'taki diğer gerçeküstücüler Breton, Tanguy, Masson ve Matta, yeni Amerikan Ekspresyonistlerinin teknikleri, kavram ve tarzları üzerinde son derece etkili olmuşlar ve onlara ilham vermişlerdir.(Rewald, 2005:XIV)

Ernst ve Tanning 1949'da ilk defa Paris'i ziyaret etmiş, 1951 yılında Almanya'ya ilk seyahatini yapmıştır. II. Dünya Savaşı'nı da müttefikler tarafından bombalanan ve neredeyse tamamen yok olan ve o günlerde yeniden inşa edilmeye başlanan Köln'ede kısa bir ziyaret yapmıştır. (Turpin, 1979:14) 1951 yılında memleketi Brühl'de kız kardeşi Loni ve kocası sanat tarihçisi Lothar Pretzell'in yardımıyla, Augustusburg Palas'da savaş sonrası ilk büyük retrospektifi düzenlenmiştir. (Max Ernst, 1993:362)

Ernst ve Tanning, 1953 yılında ABD'den Fransa'ya kesin dönüş yapmıştır.¹³

Ernst'in Avrupa'ya döndükten sonraki, ellili yılların resimlerinde, Fransız resminin güçlü dekoratif etkisi hissedilir. (Waldman,1975:59) 1956'da "*Rhein Memories- Ren Anıları*"nı yayınlamıştır. (Diehl,1973:13)

Ernst, 1954 yılında Venedik Bienalinde resim dalında birincilik ödülünü almıştır.

Bir çok retrospektif sergide sanat eserleri sergilenmiştir.

1976'da 1 Nisan'da Paris'te ölmüştür.

Ernst'in, derin sanat tarihi bilgisi onu bir çok ressamdan ayıran önemli bir özelliğidir.

Diğer sanatçılardan gelen sözcükleri ve görüntüleri bir araya getirme konusundaki ince bir tekniği vardır. Virtüöz bir dil hakimiyetine ve ansiklopedik bir görsel belleğe dayanan bu becerisinden dolayı bir çok sanat tarihi yazarı onun bilimsel bir ressam olduğunu kabul eder. (Gaechtens, 2005:37)

13 Max Ernst ve Eşi Doroty Tanning, 1953 yılında Fransa'ya döndükten sonra Paris'te kısa bir süre geçirmiş, 1955'te Touraine bölgesindeki Chinon yakınlarındaki Huismes'e yerleşmişlerdir. Ernst'in sanatın merkezi olan şehir hayatına sırtını dönmesi ilk değildi ve bu onun yaşamında gelenek haline gelmiştir. Örneğin yirmili yıllarda, Alpler veya Uzak Doğu için sık sık Paris'ten ayrılmış ve ardından 1938'de Fransa'nın güneyine taşınmıştır. New York'ta kalması da uzun sürmemiş, 1946 yılında Sedona'ya taşınmıştır. (Bischoff, 2003:87)

Ernst, bazı resimlerinde geleneksel sanat anlayışının ve sanat okullarındaki öğretilenlerin aksine, geometrik şekiller ve çizgiler oluşturmak için cetveller ve bölücüler kullanmıştır. Dekalkomanya tekniğini de kullandığı “*Euchlid-Öklid*”(1945), bu resimlerinden biridir.(Feeham,1912:7) Dekalkomanya tekniği ile yaptığı “*The Phases of the Night-Gecenin Evreleri*”,(1946), resmi matematiksel göndermelerle doludur. (Warlick,2001:205) Max Ernst’in ince bir mizah anlayışı vardır. “*Le Déjeuner sur l’Herbe*”1944, resmini tarihçilerin modern sanatın doğuşu ile ilişkilendirdiği ilk resimlerden olan, Édouard Manet'nin 1863 yılında yaptığı aynı isimli resminden esinlenerek yapmıştır. Manet’in resmindeki kadın yerine bir balık koymuş, “herbe “ kelimesi yerinde “ her- bre” kelimesini kullanmıştır. “Bre” kısaltması ingilizcede sütyen demektir. Max Ernst burada yaptığı kelime oyunu ile resmin ismini "sütyenindeki öğle yemeği" veya “sütyenini yemek” gibi eğlenceli bir ifadeye dönüştürmüştür. (Rumsey, 2003: 1)

Max Ernst kariyeri boyunca çağdaşı olmayan eski ustalardan ve çağdaşı olan bir çok sanatçıyla ve çığır açan dönemlerin, yabancı kültürlerin sanatıyla ilgilenmiş bunlardan açıkça etkilenmiştir.¹⁴ Ernst’in resimlerinde psikolojik, teolojik, bilimsel, tarihsel ve hatta sanat tarihi manzaralarına ait bir çok göndermeler vardır. (Turpin, 1979:4) Ernst, Grünewald, Joos van Craesbeeck ve Bosch’un “*Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony’nin Günahı*” dini konulu resimlerinden etkilenmiş, dekalkomanya tekniği kullanarak aynı isimli kendi resmini 1945 yılında yapmıştır.

14 1942 yılında View dergisine yazdığı makalesinde özellikle hayranı olduğu şairlerin, yazarların ve ressamın isimlerini “*Max Ernst’in Gözde(ler)i*” başlığı altında yayınlamıştır. Şairler Baudelaire, Hölderlin, Jarry, Apollinaire, Lautréamont, Rimbaud, Novalis, Lewis Carol, ve Shakespeare; en hayran olduğu ressamlar ise Brugel, Bellini, Bosch, Grünewald, Altdorfer, Seurat, Pierro della Francesca, Uccello, Cranach, Leonardo, Carpaccio, Tura, Crivelli, de Chirico, Rousseu, Cossa, Van Gogh, ve Deutch. Bu listeye göre sanat tarihinde en çok üç belirli dönemle ilgilendiğini göstermektedir: Özellikle ortaçağ ve Rönesans dönemlerinden Altdorfer, Cranach, Baldung, Grünewald’dır. Bu liste Aynı zamanda alman resim ve grafiklerinden hoşlandığını ortaya koyar. (Gaechtens, 2005:39)

(Gaehtgens,2005:47) Ancak kendi yaratıcılığını tetikleyen unsurları da resimlerinde başarı ile gizlemiştir. Eserlerinde zor da olsa bunların izlerini görürüz. (Gaethgens, 2005:38) Kendi otomatik tekniklerini mükemmelleştirmeden önce, eski ustaların ikonografik motiflerini kullanarak, sanatta esinin önemini vurgulamaya çalışmıştır. (Gaehtgens, 2005:47) Dekalkomanya baskı tekniği ile yaptığı “*The Robing of the Bride-Gelinin Giydirilmesi*” (1939) resmi, onaltıncı yüzyıl Alman sanatının mekanlarını, Yaşlı Lucas Cranch’ın narin şişmiş karınlı nülerini hatırlatır. (Gaehtgens, 2005:39) Gene “*The Eye of Silence-Sessizliğin Gözü*”(1944), resmi, Arnold Böcklin’in(1827-1901) “*İsland of the Dead-Ölüler Adası*”(1880) resmine açıkça atıfta bulunur. (Waldman,1975:54) Douanier (Henri) Rousseau’nun (1844-1910) fantezi dünyası ve yemyeşil ormanları, egzotik sahneleri bütün gerçeküstücüleri olduğu gibi Ernst’i de etkilemiş, dekalkomanya baskı tekniği ile yaptığı “*Totem and Tabu-Totem ve Tabu*”(1941) resminde bu etki açıkça görülür.(Waldman,1975:51) Ernst, Rembrand’a atfedilen Frick koleksiyonundaki “*Polish Rider-Polonyalı Binici*”(1655), resmini 1954 yılında aynı isimle dekalkomanya tekniği ile yapmıştır. Bu resim aynı zamanda çok yönlü düzeylerin hareket algısı yaratmasıyla da Fütürizme atıfta bulunur.

Ernst, “*Scuola Metafizika*” sanat hareketini kuran Giorgio de Chirico’nun resimlerinden de bütün gerçeküstücüler gibi çok etkilenmiştir. Dekalkomanya baskı tekniği ile yaptığı “*The Robin of the Bride*”,(1939) resminde mimari zeminde çarpıklık, uzak perspektifleri, ışık ve gölgenin güçlü kontrastı ile Chirico’nun etkisi görülür. Max Ernst, sanatında de Chirico'nun metafizik eserlerinin etkisini şöyle anlatmıştır:

Onlara baktığımda, her zaman bildiğim bir şeyi yeniden keşfetme hissine kapıldım, tıpkı daha önce görülen bir olayın bize kendi rüya dünyamızın bütün bir alemini açması gibi, bir tür sansür nedeniyle göremediğimiz veya kavrayamadığımız bir alem (Spies, 2005:17)

Gerçeküstücülük de fütirizm gibi sembolizmin kabul edilmemiş izlerini taşır “*The Robing of the Bride-Gelinin Giydirilmesi*”(1939), Gustave Moreau ile net bir yakınlığa sahiptir ve onun sembolist estetiği ile benzerlikleri vardır.(Gibson,2006:226)

1955 resimlerinde olduğu gibi dekalkomanya resimlerinde bitki örtüsü her şeyin üzerinde yayılarak kapatır ve sonuçta insan ve insan yapım hiçbir şey kalmaz. “*Cruel Greenery- Zalim Yeşillik*”(1949), “*Mikrop*” serisi resmi, içinde hiçbir insan olmayan bir doğa dünyasındadır. (Kuspit,2000:11-12) Bu resimlerde insanlık hiç varolmamış, medeniyet hiçbir iz bırakmamıştır, felaketten geriye hiçbir şey kalmamış gibi görünür.



Resim 13 Marlene-Woman and Child- Kadın ve Çocuk,1940/41
Tuval üzerine yağlıboya, 25.8x19.5cm
The Menil Collection, Houston, ABD
(Bischoff, 2003:67)

Max Ernst'in sanatında insan görüldüğünde, efsaneleşir , “ *The Stolen Mirror-Kaybolan Ayna*”(1941), resminde sfenks figürleri hakimdir ve üzerleri hayvan ve bitki formları ile kaplıdır. Hazır malzemelerden yaptığı kolajları dışında, asla insan

formunu tasvir etmeye çalışmaz. Max Ernst'in bütün çalışmalarında insanlar başka bir şekilde temsil edilir, çoğunlukla bu bir kuştur. (Drost, 2019:76) “*Marlene/Woman and Child-Marlene Anne ve Çocuk*”(1940-41), resminde olduğu gibi insan figürler azmanlaşır ve doğal varlıklar ile kaplanırlar.(Kuspit,2000:12)

Ya da ister hayvan olsun, ister sebze olsun, ya da “*Oedipus I, II*”(1934), “Capricorn”, 1948 heykellerinde olduğu gibi her ikisinin garip bir karışımı olsun doğanın bir parçasıdır. Donalt Burton Kuspit, (Kuspit, 2000:12) Hans Sedimayr¹⁵

'ın bu durumu şöyle açıkladığını yazmıştır:

“insanın şeytani şekilde doğal terimlere dönüştürülmesi”, “derin bir hümanizm karşıtlığının ifadesidir”. Bu “insanlıktan çıkarma sürecini” içerir: “insana karşı sabırsızlıkla” başlayan, “insana alaycı bir bakış açısı” na dönüşen ve “insana karşı nefret” ile biten insanın değersizleştirilmesidir.

Donalt Burton Kuspit, (2000:12) bu bağlamda Ernst'in sanatını:

Max'ın sanatı, insanın insana karşı insanlıksızlığının ve doğanın insana kayıtsızlığının güçlerini birleştirdiği acımasız, çılgın ve bilinçsiz bir dünyada evsiz olmakla ilgilidir, şeklinde değerlendirmiştir.

“*Cruel Greenery-Zalim Yeşillik*” (1949), resminde, bitki örtüsü her şeyin üzerinde sürünür ve diğer mikrop resimlerinde olduğu gibi insan yapımı hiçbir şey görülmez.

Bir Alman sanatçının, Fransız sanatçıları etkileyebilmesi nadirdir. Dilini ve ülkesini üç kez değiştirmesine rağmen hepsinde kariyerini ve izini bırakması olağandışıdır. Max Ernst bunu başarmış bir sanatçıdır. (Rewald, 2001:1)

Museum of Art'ın baş küratörü William S. Rubin, Max Ernst'in kilit konumunu apaçık dile getirir:

¹⁵ Hans Sedimayr:(1896-1984) Avusturyalı sanat tarihçisidir.1948 yılında yazdığı kitabı,1957'de “*Art in Crisis: The Lost Center*” adıyla İngilizce olarak yayınlanmıştır. (<https://arthistorians.info/sedlmayrh>, 21-11-2021, saat:16:18)

“Picasso’nun bir bütün olarak 20. yüzyıl sanatı içindeki yeri neyse, ushupları ve tekniklerinin olağanüstü bir biçimde birbirini izleyişi ile Ernst’in Dadacılık ve gerçeküstücülük içindeki yeri odur.” (Spies, 2000:3)

Ernst resmi, şiirsel metaforun başlangıcı olarak soyut forma dönüştürebilmiş bir sanatçıdır. (Waldman,1975:15)

Ernst’in resimlerine topluca bakarsak teknik ve konu bolluğu karşısında şaşıırız.

Ernst bu konuya şöyle açıklık getirir:

Bir ressam ne istemediğini biliyor olabilir. Ama ne istediğini bilmek istiyorsa onun adına üzöl.(Spies, 2005:6)

Ernst, kendini bulmamayı başarmış olmasını tek kazancı olarak görür.(Spies,2000:3)

Bunu, “Bir ressam kendini bulduğunda kaybolur. Kendini bulamamayı başarmış olması, Max Ernst'in 'tek' onuru olarak gördüğü şeydir,” sözleri ile ifade eder.

Onun başarısı ise bundan daha fazlasından, ortaya koyduğu gözün ve aklın dilinin ucunda olduğunu insanın söylemeden edemediği rahatsız edici bir imge evreninden oluşur. (Spies,1993:28)

3.2 Max Ernst'in Dekalkomanya Baskı Tekniği ile Yarattığı Eserleri

Ernst, dekalkomanya tekniği ile eserlerini yaratmak için, inceltilmiş yağlıboyayı tuval üzerine, fırça kullanmadan cam gibi pürüzsüz bir aletle yaymış - genellikle birincinin üzerine ikinci boya tabakasını koymuş,- düz bir yüzeye- genellikle cama-bastırmış, ve bastırdığı nesneyi yukarı doğru kaldırmıştır. (Spies, 2005:13) Bunun sonucunda boya kuruduğu zaman tüylü, yosunlu veya bataklık gibi , fikir verici görüntüler ortaya çıkar. (Waldman, 1975:54)

Ernst, ortaya çıkan görüntülerde imgeleri keşfederek tam anlamı ile tesadüfi olanı nesneleştirmiştir. Hayal gücüne dayalı görüşlerinin, takıntılarının güdülediği varsanılarını yansıtırken, kendi bilinçaltı birikiminden yararlanmaya çalışmıştır. Fakat Ernst, bilinçli olarak tekniklerini “*Freudcu psikanalitik teori*” üzerine modellemiştir. Zihninde oluşturduğu imgelemeleri; bir taraftan tuvalin belirli alanlarını örterek/kapatarak, diğerlerini vurgulayıp abartarak oluştururken, yaratıcı süreci rüyaların hatırlanması sırasında oluşan ikincil değişime bir benzeşim oluşturmuştur. Çünkü rüyalarımızı hatırlarken asıl rüyalar az da olsa bir değişime uğrarlar. Bu yöntemle oluşturulan tuvaler, gerçek manzaralar gibi görünebilirken, kelimenin tam anlamıyla rastlantısal dokulu bir zeminden ve mecazi olarak sanatçının bilinçaltından ortaya çıkar. (Kavky,2010:213-14) Dekalkomanya tekniği, düşündürücü lekelerinin ortaya çıkardığı şekiller, efsanevi formlar ve hayal gücü bölgelerinin yaratılması için son derece uygundur. İzleyiciye noktalar ve çizgilerde ek yüzler ve figürler araması için ilham verir, kısmen açıkça belirgin olan ve kısmen kişinin hayal gücüne ve benzetme yeteneğine bağlı olarak daha fazla tamamlanabilen ve hayal edilebilen ikonografik bir bolluk sunar. (Ubl, 2013:66) Ernst, “*The Endless Night -Sonsuz Gece*”(1940), resminde dekalkomanya tekniğinin uygulanması sonucu ortaya çıkan

süngerimsi dokuları doğal sarkıtlara benzeyen kulelere dönüştürmüştür.(Warlick, 2001:160) Dekalkomanya tekniğinde kullanılan seyreltilmiş, sıvı boyaların üstüne basınç uygulanması sonucu, renkler birbiri içinde eriyerek kaynaşır. Bu görüntüler Ernst'in hayal gücünü uyandırarak, iç formlar yaratmak için, ayrıntıları netleştirmesine, canlandırmasına, hareketli görüntüler yaratmasına yardımcı olmuştur. Dekalkomanya tekniği, özellikle bereketli bitki örtüsü ve kristalimsi fosiller arasında genç kadın hayaletlerinin, görüntülerinin ortaya çıktığı şiirsel manzaralar için uygundur. Ernst, tekniğin bu özelliğini sıklıkla kullanmıştır. (Warlick,2001:200) Bu nedenlerle Ernst'in diğer resimlerinden farklı olarak dekalkomanya resimlerindeki kadınlar genellikle güzeldir ve şıktır. (Passeron, 2000:81)



Resim 14 Day and Night-Gündüz ve Gece”1941-42,
Tuval üzerine yağlıboya,112x146cm.
The Menil Collection, Houston, ABD
(Max Ernst: Retrospective, 2005: 246)



Resim 15 The Endless Night-Sonsuz Gece,
1940
Tuval üzerine yağlıboya, 61.6x46.4cm
Özel koleksiyon
(sothebys.com)

“*Tesadüf otomatizminin*” bilinçsiz görüntülerini keşfeden Ernst, daha sonra bunları birleştirmiş ve kompozisyonlarını daha önceki bir çok resminde olduğu gibi dekalkomanya resimlerini de genellikle kolaj ilkesine göre tasarlamıştır. Ernst'in

farklı kombinasyonlarda, birbiri ile çelişen perspektifler, çelişkili düz ve modellenmiş formlar, garip ışıklandırma ve inandırıcı rüya gibi bir etki yaratmak için bir araya getirdiği ilgisiz nesnelerle ürettiği kolajları Giorgio de Chirico'nun metafizik resimleri gibidir. (Turpin, 1979:5) Dekalkomanya baskı tekniği ile yaptığı "*The Robin of the Bride*" (1939), mimari zeminde çarpık , uzak perspektifleri, ışık ve gölgenin güçlü kontrastı ile Giorgio de Chirico'(1888-1905)nun etkisi görülür. "*The Robin of the Bride*" (1939) resmini, Max Ernst ünlü kolaj romanı "*Une Semaine de Bonté-Merhamet Haftası*"(1934), esinlenerek yapmıştır.(Bischoff, 2003:64) "*Day and Night*"(1941-42), "*Vox Angelica*"(1943), "*Painting for Young People*"(1943), gibi resimleri ise kolaj ilkesine göre bölümlere ayrılmış resimlerdir.(Bischoff, 2003:66)

Max Ernst, ressamın düşü yeteneklerini güçlendiren "yarı otomatik yaratı süreci" dediği otomatik tekniklerini geliştirirken Leonardo da Vinci'nin "*Resim Üzerine İnceleme*" adlı bilimsel kitabındaki önerilerini dikkate almıştır. Da Vinci'nin incelemesinde dekalkomanya ruhuna en yakın cümledeki ...şeylerin karmakarışıklığında zihin yeni icatlarda uyandırılır sözleridir. (Leal, 2012:6)

Ernst, işleminden kaynaklanan görüntüleri ayrıntılandırmak ve "*Totem and Taboo-Totem ve Tabu*"(1941), "*Europe after the Rain II-II. Yağmurdan Sonra Avrupa*"(1940-42), gibi büyük ölçekli resimlere aktarmak için fırçasını kullanmış, tekniği kendine özgü hale getirmiştir.(Spies,2005:6) Diğer gerçeküstücüler, bu tekniği kullanırlarken kendiliğinden ortaya çıkan sonuca dokunmamışlar, Ernst ise bu tekniği geliştirirken, insan ve hayvan formlarının, şehirlerin, ormanların gizli mutasyonların¹⁶ ortaya çıkarmıştır.(Nolan, Stuart,1998:2)

¹⁶ Mutasyon-değişim, değişim: Yeni döllere aktarılacak kalıtsal bilgide(DNA veya RNA'larda) dış etkilerle ya da kendiliğinden ortaya çıkabilen değişiklik.(Ana Britannica, cilt:7,1987:67)

“Öznel arası yöntem” ve “resimsel doğalcılık” olarak adlandırdığı (Spice, 1991:230) Ernst’in Dekalkomanya tekniğini Werner Spice (2005:13-14) şöyle anlatır:

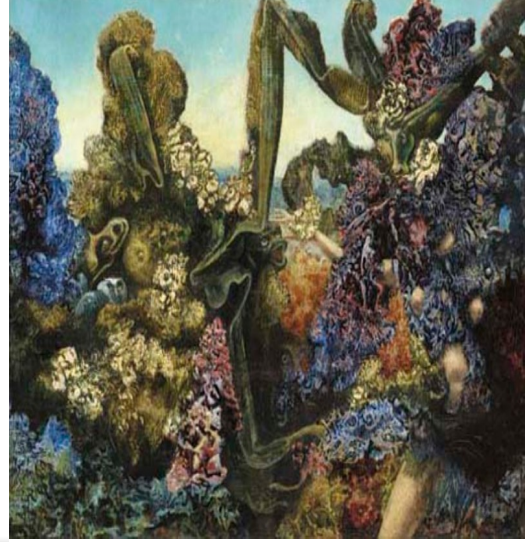
Bilinen bir dünyayı temsil etmiyorlar, ancak bunun yerine olağanüstü bir ifade bulmak için “Napolyon in the Wilderness”, “Europe after the Rain II” ve “Stolen Mirror” gibi resimlerde, birbirini adeta sonsuz bir başkalaşımdaymışcasına, bitkisel veya kozmik bir çağrışım yaparak, parçalayıp hırsla yiyip yutuyor, mahvediyor gibi görünüyorlar (Spice, 2005:13-14)

Ernst bu teknikte dünyadaki canlı, cansız her şeyi aynı maddeden oluşturmuştur. Bu nedenle bir insan diğer figürlerden ayırt edilemez. “*Convolvulus! Convolvulus!*”(1941) resminde bitkiler ve bedenler içiçe geçmiştir. “*Napolyon in the Wildernes*”(1941) resminde olduğu gibi, figürler uzun anıtlar gibi yükselir. Ernst, ABD’ye gitmeden öncede bu tekniği kullanmıştır. Avrupa’da iken ve ABD’deki bir çok resminde bu tekniği kullanması manzaralarındaki benzerliklerinin çoğunu açıklar. (Kavky,2010:214) “*The Stolen Mirror*”(1941) resminde sfenks figürleri hakimken, (Dalibor, 2014:3) “*The Eye of Silence*” (1943-44)’da sfenks benzeri oluşumlar vardır.

Dekalkomanya baskı tekniğinin uygulanmasından sonra ortaya çıkan lekeli formlar, baskın olarak mineral yaşam, kuşlar, kadınlar, tüyler, kürklerden oluşan melez yaratıklardır. Eksenel destek birkaç temel dikey eleman tarafından sağlanır. Mesela: “*Alice-Alis*”, (1939) da, ve “*Woman Changing into a Bird-Kuşa Değişen Kadın*”, (1939) deki figürler; “*The Poplars-Kavaklar*”(1939), “*The Cypress-Selvi*” (1939) ve “*Totem And Taboo-Totem ve Tabu*”, (1941), ağaçlar eksenel desteği sağlarlar. Resimlerin görüntüleri genel olarak akıcıdır.(Spies,2005:6)



Resim 16 The Cypress Tress-Selvi Ağaçları, 1939
Panel üzerine yağlıboya, 31.7x25.5cm,
The Hamburg Kunshalle, Hamburg,
Almanya
(scalarchives.com)



Resim 17 Convolvulus! Convolvulus!, 1941
Tuval üzerine yağlıboya, 33x41.2cm
Özel koleksiyon
(christies.com)



Resim 18 The Poplars-Kavaklar, 1939,
Kağıt üzerine yağlıboya, ahşap üstünde,
38.5x28cm
Galerie Thomas, Münih, Almanya,
(frieze.com/gallery/galerie-thomas)



Resim 19 Alice-Alis, 1939,
23.5x15.5cm
Coll Otto Hubner, Münih, Almanya

Ernst, 1940-1941 yılları arasında Avrupa’da ve 1941’de ABD’ye geldikten sonra bu teknikle resim yapmaya devam etmiştir. Ian Turpin (1979:12), Ernst’in bu tekniği kullanımını en açık şekilde anlatır:

Max Ernst, uyguladığı diğer tekniklerde olduğu gibi dekalkomanya baskı tekniğinde de hayal gücünü ateşleyebilecek rastgele bir eylem gördü. Bu teknikle yağlıboya olarak tuvallere aktardığı garip, bilinmeyen yerlerdeki efsanevi yaratıkları daha sonra gerçeklik unsurları ile inşa edeceği resimlerine başlangıç noktası olarak aldı. Mesela baskıyı yaptıktan sonra ortaya çıkan erimiş süngerimsi dokuları Fransa’nın güneyindeki Aven d’Orgnac’ın yakınlarında ki mağaralarda bulunan doğal sarkıtları andıran çağrışsal figüral kulelere dönüştürdü. Frotaj ve grataj tekniklerinde olduğu gibi bu teknik te, onun düşü yeteneklerini güçlendiren “yarı otomatik” yaratı süreciydi. Ernst’in bilinçli müdahaleleri ile bu baskı tekniği ile müthiş, görkemli “Dekalkomanya Dizisi” resimleri ortaya çıktı. Bu şekilde orman resimleri için ikonografik olasılıklar geliştirdi ve çağdaş toplumdaki tüm modern sanatta görülmüş en içe işleyen yorumları üretti.

Ernst, grataj uygulamalarında yaptığı gibi, dekalkomanya baskısını yaptıktan sonra da bu yöntemle ortaya çıkan görüntüler üzerinde çalışmış ve sonunda fırça kullanarak, bu arka plan üzerine resim yapmaya başlamıştır. Bu durum, Max Ernst’in “*Gerçeküstücülük Nedir*”(1934) adlı incelemesinde söylediğine aykırıdır. Çünkü gerçeküstücülerin akıl ve mantığı yaratıcı sürecin dışında tutmaları, gerçeküstücülüğün 1924 tarihli ilk bildirgesinde de olduğu gibi, sanatçıların her türlü denetimi bastırarak, bilinç altından gelen etkilerle eserlerini yapmaları gerekirken, otomatik tekniklerle resim yapılırken bu işlemin sonucu, sanatçının bilinçli

müdahesi olmadan alınamamıştır. Bu nedenle otomatik yöntemler ara süreçler olmaktan öteye gidememiştir. Ancak düşleri ve bilinçaltı coşkuları uyarak, rastlantılara da açık kapı bırakmışlardır.(Leroy,2006:24) Bu noktadan bakıldığında, Max Ernst'in büyük başarısı, daha önce hiç yaşanmamış resimsel dünyalar yaratabileceği yeni teknikler geliştirebilmesi ve bunu en yüksek derecede başarmasıdır.(Gaehtgens,2005:48)

Werner Spies(2000:4) bu konuya şöyle açıklık getmiştir:

“Max Ernst’te ısıracı alaydan, dolayısıyla tekrarlanan her türlü manevi gevşeklikten, aylaklığın büyüünden eser yoktur. Onun resimlerinin, çizimlerinin, kolajlarının, kitaplarının, metinlerinin yarattığı derin etki, coşku yoluyla, ancak açık bir bilinçle ve denetim elden kaçırılmadan sağlanır. Burada da kuşku her zaman ağır basar. Hayali olan, biçimsizlik içinde kaybolmaz. Ancak sürekli bir öz gözetim sayesinde ki, yirminci yüzyıl sanatına sokmuş olduğu olağan üstü kendinliğindenlik, uslup açısından tanınabilir ve başkasıyla karıştırılması olanaksız bir düzeye yükselir.”

Max Ernst'in dekalkomanya resimleri daha önce geliştirdiği otomatizmin ilk örnekleri ile bir çok açıdan önemli farklılıklar gösterir:

Birinci olarak, örneğin “Yukarı Çalışma-Working up”¹⁷ “Napoleon in the Wilderness-Vahşi Doğada Napolyon”, (1941)’de asıl boyama ile zıtlık oluşturan geleneksel yanılsama alanlarına eklemeler barındırır. Birbirinden farklı uslup ve yöntemlerin yanyana gelmesi, rüyalandaki gibi bir uyumsuzluk atmosferi oluşturur.

17 working-up(yukarı çalışma) Çok aşamalı çalışma yöntemidir. Resime başlandığında ilk olarak kompozisyon ve alt boyama ile temel aydınlatma düzeni sağlandıktan sonra, bir sonraki aşamalarda her şeye doğru rengini vermek, malzemeleri uygun şekilde oluşturmak ve formların son kontürlerini sabitleyerek resmi, kat kat, aşama aşama bitirmektir.
http://www.essentialvermeer.com/technique/technique_working_up.html, 1-01-2021,09:05

Resimlerindeki bu tuhaf kombinasyonlar, kompozisyonlarını kolaj ilkesi ile tasarlamasındandır.

Serinin diğer resimlerinde örneğin “*Europe After The Rain II-II.Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1940-42), bu çakışma daha az şiddetlidir. Zira eserdeki dekalkomani alanları *Gustave Moreau*¹⁸’yu hatırlatan açık bir “*trompe-l’œil*”¹⁹ karakterine bürünmektedir. Ian Turpine (1979:12) bu resimler, Ernst’in gerçeğin zenginliğini adeta boyanın maddesinden ortaya çıkarma yeteneğini gözler önüne seriyor, demiştir.

İkinci olarak, ön plan ile arka plan arasındaki ilişkinin sonuçları iki yöntem arasında da farklılık gösterir. Ian Turpin(1979:12) bu durumu şöyle açıklar:

Grataj çalışmalarında, ana öznenin düz deseni ile sonsuz uzaya bakış arasındaki kontrast, iki gerçek arasındaki mesafeyi gösteriyor. Örneğin “*Great Forest-Büyük Orman*”(1927), ve “*The Whole City-Bütün Şehir*”(1935), Bu iki gerçeklik

18 Gustave Moreau(1826-1898)Fransız sembolist ressam .Çoğunlukla İncil’le ya da mitolojik figürlere odaklanmıştır. Bir ressam olarak görsel şekillerden çok, edebi fikirlere yöneldiği için pek çok sembolist yazar ve ressamın ilgisini çekmiş, bu sanatçılar Moreau’yu akımlarının öncüsü olarak kabul etmiştir. “*Oedipus ve Sfenks*”1864’te Paris Salonu’nda sergilenmiştir. Ünlü fovist ressamlar George Rouault ve Henri Matisse öğrencileridir. Aynı zamanda André Breton ressamı gerçeküstücülüğün habercisi olarak adlandırır.(AnaBritannica,cilt:16, 1989:227-228)

19 Trompe-l’œil, (tromp-löy):Gözü yanıltan illüzyonist resim. “Gözü aldat” anlamına gelen ilk olarak 1893 yılında kullanılan Fransızca bir terimdir. İzleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmadığı bir aldatma sanatıdır. İzleyici örneğin, bir elma resmine değil gerçek bir elmaya bakıyormuş yanılsamasını yaratan resimler için kullanılır. Yanılsama teknikleri rakursi perspektif ve ışık gölge zıtlığını içerir. Bu tekniği kullanan ustalar resimlerini fırça darbesi görülmeyecek bir şekilde oluştururlar. Ancak bu resimler bu etkiyi tek bir açıdan bakıldığında görkemli bir biçimde yaratabildiği için resmin koyulduğu yer önemlidir.(Anabritannica, cilt:21,1990:183)

Gustave Moreau, trompe-l’œil, tekniğini, resimlerinde, renklerin sınırlar üzerindeki doğrudan etkisini kullanarak oluşturmuştur. Kullandığı kan kırmızısı, metalik mavi ve çürümüş yeşil renklerini kullanmasındaki amacı duygusal unsurları olarak etkileyici renk zıtlıkları ile izleyiciyi rahatsız etmek ve fizyolojik etki yaratmaktır. Peter Cook göre; Moreau “*Orpheus*” adlı eserinde renk kullanımının fizyolojik etkisine güvenir, “*Les Prétendants-Koruyucular*”(1852-1882) adlı eserinde Moreau yoğun arzuları ve sert tutkuları dokuların ve renklerin çatışması ile tekrar yaratır. Acı ve şiddet tebeşir beyazı vücut ve kanı simgeleyen kırmızı damlaları ile hayat bulurken, etrafındaki dekorda kusmuk yeşili koyu renk boya ile daha da öne çıkar. Moreau, şiddet tasvirinde sık sık, koyu renkleri üstüste yığarak oluşturduğu kıvam ile resime bakan kişide tiksinti oluşturur. Bu tabloların , izleyicinin bakışlarını hapsedmesi, büyülenmesi kişide uyandırdıkları duyguların dahada yoğun hissedilmesine sebep olur. Uyumsuz renk, akışkanlık, bir nesneye gereğinden fazla takılı kalmış bakış, fizyolojik acı hissettirmenin üç ögesidir.(Gordon, Rae Beth,2008:229,230)

Freud'un “zevk” ve “gerçeklik” prensipleridir. Otomatik pasajların “trompe-l'œil” doğasının, onları arka planla ilişkilendirdiği dekalkomanya resimlerinde durum böyle değildir, bu da ön plan eylemine itici bir zemin görevi görür.

Amerikan Soyut Dışavurumcu ekolün kurucularından olan, Amerikalı sanatçı Robert Motherwell (1998:11) tarafından yazılan “*Max Ernst: Beyond Painting- Resmin Ötesinde*”(1936)'nin önsözünde, Max Ernst'in sanatı ve resimlerinin konusu hakkında şu gözlemi yapmıştır:

Çoğu modern ressamın mücadelesi stüdyolarında gerçekleşir. Yapısal araçları, kendi içinde meydana gelen dramaları yeniden üretmenin plastik araçlarıdır. Topluma yönelik saldırıları, öznel olarak gerçek olanı geleneksel olanla karşılaştırarak dolaylı yoldan yapılır. Aksine, Max Ernst doğrudan dış dünyayla, toplumsal olayların ve kurumların dünyasıyla - kilise, politik baskı, erotik köleleştirme - ilgisi olan birkaç sonuç niteliğindeki modern ressamdan biridir. Çalışmaları ironiler ve zulümler, alaylar ve hicivlerle doludur

Ernst, Hitler'in Almanya'da iktidarı ele geçirmesinden kısa süre sonra yapmaya başladığı dekalkomanya resimlerinde uygarlığın Stalinizm ve faşizmden ölümcül bir darbe aldığına inandığı için bu düşüncelerini ve duygularını yansıttığı resimler yapmıştır. (Nolan,1998:2)

Max Ernst'in, İkinci Dünya Savaşı başlamadan önce yaptığı resimler, sevgilisi Leonora Carrington²⁰ ile birlikte yaşadıkları Saint-Martin-d'Ardèche'de, 1939 yazının neşeli havasını temsil eder. Ernst'in dekalkomanya tekniği ile yaptığı ilk resimleridir. Dikilitaş biçimli yapılar, kafa karıştırıcı tuhaf şekiller, işaretler ve sembollerin ortaya çıktığı ve bu yapıları harmanladığı öncü resimlerdir. “*The Poplars-Kavaklar*”(1939), resmin başlığında anlaşılabileceği gibi, iki kavak mavi renkteki gök yüzüne doğru uzanır. *Une Semaine de Bonte-Merhamet Haftası*”(1934), kolaj romanına geri dönerek yaptığı ünlü “*The Robin Of The Bride- Gelinin Giydirilmesi*”(1939), resmini de Saint-Martin-d'Ardèche'de yaptığı zannediliyor. (Bischoff, 2003:64) Ernst, Fransa’da yapmaya başladığı “*Europe after the RainII-II.Yağmurdan sonra Avrupa*”,(1940-42) resimlerini, Almanlar Paris’i işgal ettiğinde, ABD’ye kaçmak zorunda kalınca bu ülkede tamamlamıştır. Ernst’in bu tabloları aynı zamanda tekrar savaşın başladığı Avrupa’da insanların psikolojik durumuna işaret eden ve politik gelişmeler hakkındaki duygularını ifade ettiği eserleridir. (Turpin, 1979:13)

İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasından sonra, hayat çok zorlaşmıştır. Carrington ile ayrı düşmelerine sebep olan bir dizi olay olmuştur. Bu üç resim “*Alice*”(1939), “*Woman Changing herself into a Bird-Kendini Kuşa dönüştüren Kadın*” (1939) ve “*Attirement of the Bride- Gelinin Çekiciliği-veya The Robing of the Bride- Gelinin Giydirilmesi*”(1939) Max Ernst’in Leonora Carrington ile beraber yaşadığı bu zor günlerde yapılan, Leonora’nın efsanevi imgelerinin ve Ernst ile

20 Max Ernst ve Leonora Carrington 1937 yılında tanıştılar. Ernst ve Carrington,Paristen ayrılarak Avignon'un otuz mil kuzeyinde, Pont Saint Esprit yakınlarındaki Saint-Martin d'Ardèche'de, bir çiftlik evini satın alarak oraya yerleştiler. Ancak II. Dünya savaşının koşulları sonucunda ayrıldılar. Carrington, Meksika büyükelçisi Renato Leduc ile evlenerek bir diplomatın karısına verilen dokunulmazlığa sahip olabilmesi için anlaşmalı bir evlilik yapmış, 1942 yılından sonra bir daha birbirlerini hiç görmemişlerdir.

Bu aşkı Susan Rubin Suleiman:The Bird Superior Meets the Bride of the Wind: Leonora Carrington and Max Ernst):7-117, Thames and Hudson, London, 1993, okuyabilirsiniz

Carrington'un ortak sembollerinin bulunduğu, dekalkomanya tekniğini kullandığı resimleridir. Önce Carrington “*Portrait of Max Ernst- Max Ernst'in Portresi*”(1939) isimli tabloda Ernst'ü kırmızı bir bornozla yapmış, sonra Ernst Carrington'a aynı kırmızı tüyleri giydirmiştir. Hubert'in Whitney Chadwick'den naklettiği gibi, Ernst bazı resimlerinde Leonora'nın portresine de açıkça yer vermiş ve aşk ilişkilerini ve ayrılıklarını anlattığı bir dizi Leonora resmi üretmiştir.(Hubert,1991:731) Suleiman, Ernst'in (1939-1942) baharı arasında yaptığı “*Gelinin Giydirilmesi*”, “*Papa Karşısı*”, “*II.Yağmurdan Sonra Avrupa*” resim dizisinin her birinde açıkça Carrington'un fantastik bir portresi olduğu için bu eserlere “*Leonora Resimleri*” demiştir. (Suleiman, 1993:116)

Ernst'in yaptığı, Carrington'un portresinin açıkça görüldüğü veya Leonora'nın varlığının hissedildiği edildiği resimler :

“*Leonora in the Morning Light- Sabah Işığında Leonora*”(1940), resmi ABD'ye kaçmadan aylar önce Ernst'in iki kez tutuklanıp serbest kaldıktan sonra, karanlık hapisshaneden eve döndüğünde Carrington'un evde kendisini beklerken bulması üzerine mutlulukla yaptığı , resmin sağ alt köşesine “Leonora'ya” yazarak, imzaladığı büyük aşkı Carrington'a takdim ettiği dekalkomanya baskı tekniği ile yaptığı bir eseridir.(Hubert,1991:731)



Resim 20 I Saw a Grand Duchess Who Lost Her Shoe-Ayakkabısını Kaybeden Bir Büyük Düşes Gördüm”, 1940
Tuval üzerine yağlıboya, 55x46cm
(artnet.com)



Resim 21 La Fuite-Kaçış, 1940,
Tuval üzerine yağlıboya, 92x73cm
Özel Koleksiyon, Paris
(christies.com)

“*I Saw a Grand Duchess Who Lost Her Shoe-Ayakkabısını Kaybeden Bir Büyük Düşes Gördüm*” (1940); , “*Spanish Physician, Fat Horse and Young Girl - İspanyol Hekim-Şişman At ve Genç Kız*” (1940); “*La Fuite-Kaçış*” (1940); resimleri Ernst’in son tutuklanmasından sonra Saint-Martin d'Ardèche'deki evlerine döndüğünde Carrington'un evlerini satarak ortadan kaybolması ile ilgili resimlerdir. (Warlick,2019.291)

Bu tekniği ilk kullanmaya başladığında, tutkulu bir aşk yaşadığı Carrington ile beraberken yaptığı resimler ve ABD'ye göç etmeye mecbur kalıp Carrington ayrıldığında yaptığı tablolarından da anlaşılacağı gibi; teknik, onun için duygularını açığa çıkaran, (kakudu papağanının öldüğü zaman ki hassas ruhsal durumu devam ettiğini gösteren) psikolojik yaşantısının sonucunda oldukça özgün imgeler ortaya çıkaran bir katalizör görevini görmüştür. (Hubert, 1991:731)

Ernst, 1939 ve 1941 yıllarında Carrington’u Alice ile özdeşleştirmiş ve dekalkomanya tekniğini kullanarak fantastik ortamlarda konumlandığı, erotik, yarı çıplak ve gelişmiş, çocuktan çok yetişkin bir kadın olarak iki “*Alice- Alis*”²¹ resmi yapmıştır. (MacAra, 2011:9) Ernst, “*Alice-Alis*”,(1939), isimli tabloyu Fransa’da bulunduğu zaman boyamıştır. Dekalkomanya tekniğinin verdiği olanaklarla yarattığı harikalar diyarına, değişime uğramış mutand bir varlık olarak Alis’i yerleştirmiştir. Alis, kuş, bitki ve sanki bir mağara gibidir. Ernst’in ikinci benliği, Loplop kuşu, Alice/ Carrington figürüne rahatça yerleşmiştir. Ernst, bu resimde de Carrington ile ortak bir simge kullanmıştır. Ernst, resmin sol köşesinde Carrington’un ikinci benliği olan at kafasını tüylere sarılmış olarak çizmiştir. (MacAra, 2011:9) Gökyüzü koyu karanlık bir mavidir, adeta yaklaşmakta olan kötü günlerin habercisi gibidir. 1941 sürümünden



Resim 22 Alice, (1941)

Tuval üzerine monte edilmiş, kağıt üzerine yağlıboya, 40x32.5 cm,
New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), ABD
(McAra, 10)

21 Alice- Alis,“ İngiliz yazar,matematikçi ve fotoğrafçı Lewis Carol(bu onun yazar ismiydi, gerçek adı Charles Lutwidge Dodgson)(1832-98) tarafından yazılmış, “Alice’s Adventures in Wonderland- Alice Harikalar Ülkesinde Maceraları”1(1865), ve “Through the Looking-Glass and What Alice Found There- Alice Aynanın İçinde Ne Buldu” 1871, adlı romanlarda ki fantastik dünyada maceralarının anlatıldığı kız çocuğunun ismidir.(Ana Britannica Cilt:5, 1987:366) XIX.yüz yıl İngilteresinde, Kraliçe Victoria’nın baskıcı döneminde yazılmış bu masalsı roman zamanının sosyal, siyasal ve toplumsal durumuna göndermeler içerir.(Pelikoğlu-Karaca, 2019:665)

farklı olarak, savaşın yıkıntıları henüz başlamadığı için, 1939 resminde mahvolmuş mimari yıkıntılar yoktur. Figürler kırmızı tonlarında düz bir zemine basmaktadır. Ama Alice'in arka planı yeşil, sarı hüznü bir renktedir



Resim 23 Francisco Goya(1746-1828), Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), No: 43, The Sleep of reason produces monsters-Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, 1797, Gravür baskı, 21.5x15cm, Özel koleksiyon, Brooklyn Müzesi, ABD

Ernst'in, İkinci Dünya Savaşı'nın bütün şiddeti ile devam ettiği ve sevgilisi Carrington'dan ayrı düştüğü bir zamanda yaptığı ikinci "Alice-Alis"1941'de Dekalkomanya tekniğinin sağladığı olanaklar, biçimsiz lekeler, metamorfik figürler, somut dünyayı bilinç altının görüntüleri haline getirir. Resmin alt tarafındaki doğa parçası kurumuş kan rengindedir ve yıkıktır, Alice/Carrington viran, belirsiz arkaik arkeolojik kalıntıların ortasında, ıssız bir ülkede, yarı çıplak bir vaziyette oturmaktadır. (Pelikoğlu ve Karaca, 2010: 673)

1940 yılında başladığı ve ABD’de bitirdiği “*Europe after the Rain II-II. Yağmurdan Sonra Avrupa*” (1940-42) ve “*Vahşi Doğada Napolyon*”(1941) resimlerinde olduğu gibi, özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı ve devam ettiği bu dönemde Ernst’in tüm çalışmalarının temaları ve konuları politik bir boyuta sahiptir. Ernst çalışmalarında Avrupa üzerinde toplanan siyasi fırtına bulutlarını ve savaşı önceden haber vermiştir. Werner Spies (2005:3) bu resimleri 20. yüzyılın terör ve savaş yıkıntılarının belirtileri ile dolu olduğunu Goya’nın “*Caprichos-Kaprisler*”



Resim 24 Leonora Carrington ve Max Ernst ortak çalışması, Rencontre-The Meeting- Karşılaşma, 1939
Tuval üzerine yağlıboya, 55x 65 cm
(Surrealism: Two Private Eyes, 1999:140)

ve “*Desastres la guerra-Savaşın Felaketleri*” (1810-1815)’sını anımsattığını belirtir.

Fakat Ernst, Goya’dan farklı olarak bu eserlerinde sadece felaketleri, kabusu vermemiştir, her an gecenin gündüze dönmesini ve kurtuluş ümidi de vermiştir.

“*Napoleon in the Wilderness-Vahşi Doğada Napolyon*”(1941-42); resmi de bir kaçış ve savaş sembolüdür. (Kavky, 2019:3)

Ernst, “*The Stolen Mirror- Çalınan Ayna*” (1941), resminde dekalkomanya tekniği ile gerçeküstücülüğün rüyaların benzeşim şiirselliğini yakalar. “*The Stolen*

Mirror”da hayvan ve bitki formları ile kaplanmış sfenks figürleri hakimdir. (Veseley, 2014:3) Ernst’in Leonora’nın portresine açıkça yer verdiği ve 1942’de New York’taki Valentine Gallery’de, sürgündeki Ernst’in ilk kişisel sergisinde sergilen resimlerinden biridir. (Drost,,2019:17)

Ernst’in Fransa’da başlayıp ABD’de bitirdiği “*Europe after the Rain-Yağmurdan Sonra Avrupa*” (1940-42), resmi, tarihin en yıkıcı saldırısının sanatsal tasviridir. Dekalkomanya tekniğini kullanarak yaptığı bir çok resimde olduğu gibi



Resim 25 The Stolen Mirror- Çalınmış Ayna, 1941,
Tuval üzerine yağlıboya, 65x81cm
(Max Ernst: Retrospective, Spies, 2005:14)

Ernst’in insanlığın kaderi ile ilgili duygularını yansıttığı, görkemli ve oldukça rahatsız eden bir manzaradır. (Nolan, 1998:2) Avrupa’nın bu yıkık manzarasının merkezinde kuş kafalı bir erkeğe sırtını dönen, uzun boylu, ince, koyu saçlı bir kadın görürüz. Birbirlerine ve uzaklarda kalan Avrupa’ya veda eder gibi görünen bu figürler Carrington ve Ernst’tür.(Suleiman, 1993:116)

“*The Antipope-Papa Karşısı*”(1941-42), bu resimde Ernst, kendini sağdaki kadın figürlerine endişe ile bakan at olarak tasvir etmiştir. Duygusal olarak Max ve

Peggy'nin arasından çekilen ve anlaşmalı bir evlilik yaptığı Meksika büyükelçisi kocasını terketmemekte kararlı olan ve bu nedenle vücudu zırhla kaplanan, büyüülü üçüncü gözü olan uzun at Leonora'dır.(Warlick,2001,169)

Yeni keşfedilen “*Rencontre-The Meeting- Karşılaşma*” (1939-1940) adlı resim, Leonora Carrington ve Max Ernst'in ortak çalışmasıdır. Ortak çalışma olmasına rağmen, Carrington ve Ernst, kendilerine has tarzlarını korumak için ellerinden geleni yapmışlar ve ortak özelliklerini birleştirmişlerdir. (Hubert,1991:732)

Her iki sanatçının da ruh halini ve duygularını bir manzara tasarımı yoluyla belirgin bir şekilde gösteren bir tablodur. Carrington çalıştığı ve oldukça koyu tonlarda boyadığı tuvalin sol tarafında, çorak ve kasvetli bir manzaranın önünde, elinde bir sürü cansız sebze tutan at yüzlü bir kadın vardır. - At kafası Carrington'un sembolüdür. (Warlick, 2001:162) Ernst kendi boyadığı sağ tarafta dekalkomanya tekniğini kullanmıştır. Ernst'in melez hayvanları kötüleşen siyasi durumun uğursuzluk simgesi olan yanardağlarla dolu, dağlık ve volkanik bir arazidedir. Ernst'in kullandığı renkler, Carrington'ın aksine soğuk, parlak mavi ve sarılardır. Ernst'in bedenleri ve yanar dağlarındaki hareket, tuvalin bu tarafını daha canlı hale getirirken, Carrington'ın gölgeli zirveleri ve hareketsiz figürleri oldukça moral bozucu görünür. (Cabanas, 1997:27)

1942 yılında Meksika'da yaşamak için Ernst'i terkeden Leonora'nın yüz hatlarının izleri Ernst'inin resimlerinde görülmeye devam etmiştir. New York'ta yayınlanan Gerçeküstücü dergi “VVV” Haziran 1942 ilk sayısında yayınlanan “*First Memorable Conversation with the Chimera*²²- Kimera ile İlk Hatırlanabilen

22 İngilizce Chimera,Grekçe Khimaira, latince Chimaera isimli Grek sanatında görülen Doğu kökenli, yaratıklardan biridir. Fakat mitolojide görülen son şeklini Grek sanatında almıştır. Homer'in İlyada'sına göre tanrı soyundan gelmiş olup,önü aslan, arkası yılan, ortasında keçi bulunan, alev soluyan bir yaratıktır. (Temür, Akın, 2016:1)

Söyleşi”(1942), başlıklı görsel şiirinde, Ernst, Leonora’yla ilişkilerinin son dönemdeki gidişatını anlattığı birkaç çizimle beraber bir metin eklemiştir. Çizimlerde atlara ve kuşlara benzeyen melez yaratıklar cinsel terk edilmişlikle boğuşurken, sol altta “at-Leonora” tekrar uçuşta görülür.(Warlick,2001:171) Bu resim-şiir aynı zamanda “*Napoleon in the Wildernes-Vahşi Doğada Napolyon*”,(1941), “*Europa After the Rain II-Yağmurda Sonra Avrupa*” ,(1940-1942) ve “*The Stolen Mirror-Çalıntı Ayna*”(1941), gibi resimlerineki başkalaşım sürecini de aydınlatılır:

Gölgeli bir orman gördüm ve orada bir bülbül kalabalığı. göğüsleri kaba ve kıllıydı ve ayaklarına gelince bazıları buzağı gibiydi, bazıları panter gibiydi ve bazıları kurt gibiydi ve ayak parmakları yerine hayvan pençeleri vardı.(Spies,2005,14)

“*Marlene (Woman And Child)- Marlene (Kadın ve Çocuk)*” (1940-41), tablosuda bir göç resmidir. Muhtemelen ortadaki baskın karakter olan kadın figürü, 1937 yılında ABD’ye göç eden, Alman asıllı aktris Marlen Dietrich ile kendi durumunu özdeşleştiren Ernst’in, Peggy Guggenheim tarafından düzenlenen, 1941 yılında ABD’ye kendi göçünü düşünerek, yüzü Marlen Dietrich’e çok benzeyen bir kadının yanında yeni dünyaya kaçışını tasvir etmiş ve resme bu ismi vermiştir. (Bischoff, 2003:64)

Max Ernst New York’a geldikten sonra yarım kalan tuvallerinin çoğunu tamamlamıştır.“*Day And Night*”(1941-42), da bunlardan biridir. Saint- Martin d’Ardeche’de başlayıp New York’ta tamamlamıştır.(Waldman,1975:57) Bu manzara resminde peyzajın bütünlüğü, kolaj ilkesine uygun olarak bireysel bölümlere ayrılmış, kozmolojik bir imkansızlık olan gece ve gündüzün birlikte oluşması canlı bir şekilde

ifade edilmiştir. (Bischoff, 2003:66) Parlak gün ışığı çerçeveli bölümleri aydınlatırken, karanlık ay ışığının aydınlattığı çevredeki alanlarla zıtlık oluştururlar. (Warlick,2019:292) Belkide “*Gündüz ve Gece*” New York’un güvenliği ile Avrupa’nın korkunç güvensizliği arasındaki karşıtlıktır. (Warlick,2001:202) 1944’te Max Ernst kendi tablosunu şöyle yorumlamıştır:

“*Day and Night*”veya “*The Pleasures of painting- Resim yapma Zevkleri*”:Yeryüzünün kalp atışlarını dinlemek için. Kuyruklu yıldızların ve bilinmeyenin erkeklerde ilham verdiği korkuya boyun eğmek. Güneşi istediği zaman söndürmek için. Gecenin beyninin ışıldaklarını yakmak için. Birinin gözlerinin zulmünden zevk almak için.Yıldırımın yumuşak parıltısında görmek için. Ağaçların ihtişamı. Ateşböceklerini çağırmak için. (Bischoff, 2003:66)

Ernst, ABD’nin güven ortamında, New York’ta yeni bir resim serisine başlamıştır. Bu tarzda doğrusal geometrik formlarla resim düzlemi bölümlere ayrılmıştır. Sanatçıya istedikleri konuları ve çeşitli boyama tekniklerini aynı tuvalde gösterme fırsatı veren bir resim yapma biçimidir. (Bischoff,2003:74). Ernst bunu yaparak cesur bir şekilde ifade yöntemini ve temalarını tamamen yenileme fırsatı yaratmıştır. (Diehl, 1973:72) “*Vox Angelica*”(1943), “*Painting for Young People-Gençler İçin Resim*”(1943) de frotaj, grataj, dekalkomanya ve ossilation (salınım) tekniklerini karışık olarak kullanmıştır. (Bischoff,2003:64-72) Ernst’in bu gününün ve geçmiş çalışma yöntemlerinin ansiklopedik bir kataloğu gibi olan bu resimler, Ernst’in sanat hayatındaki en önemli anıtsal eserlerindendir. (Turpin,1979:13)

“*Vox Angelica*”(1943), “*Painting for Young People-Gençler İçin Resim*”(1943), bu iki resmi, 1946 yılında dördüncü eşi olacak Doroty Tanning’le,

Arizona'ya yerleşmeden önce gidip bir müddet kaldığı Arizona yakınlarındaki She-Ky-Ah Ranch çiftliğinde yapmıştır. (Bischoff, 2003:75)

Tuhaf, bataklığa benzer bir dünya teması olan “*The Eye Of Silence-Sessizliğin Gözü*” (1943-44), resmini yılları arasında yapmıştır. (Bischoff,2003:66)

Boyandığı İkinci Dünya Savaşı'nın bütün şiddeti ile devam ettiği zor zamanlara uygun bir his uyandırır. (Waldman,1975:54)

“*The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı*”(1945), 1946'da Man Ray'in arkadaşı, Albert Lewin; David L. Loew-Albert Lewin film yapım şirketi adına, *Anthony'nin Cazibesinin* gerçeküstücü versiyonunu üretmek için; “*Saint Anthony'un Günahı*”temalı bir resim yarışması düzenlemiştir. Yarışmayı kazanan Ernst'in eseri “*The Private Affairs of Bel Ami-Bel Ami'nin Özel Hayatı*” filminde kullanılmıştır. (Brady, 2018:2)

Ernst'in ABD'de yaptığı dekalkomanya resimleri uzun süre Avrupa'da yaptığı ormanlar, servi ağaçları,dağ gölleri ve bataklık resimlerini hatırlatmıştır. Arizona resimlerinde ise yavaş yavaş çölün kaya oluşumları ortaya çıkmaya başlar. Ernst'in Arizona manzaraları, sanatçının bilinçdışının resimleri olarak, genellikle, figür ile zemin, kütle ve mekan ya da öznel ve nesnel alanlar arasında hiçbir ayrımın olmadığı bir farklılaşma durumunu çağırıştırır. Ancak , otomatik teknikleri, sembolik çağrışım açısından zengin imgeler ile sonuçlanan aktif bir yorumlama sürecinin başlangıç noktasıdır.(Kavky,2010:223) Burada kaldığı sürede özellikle, kırmızı rengin tonlarını kullanarak Amerika'nın güneybatısındaki çöllerin olağanüstü görüntülerini ve kaya kütlelerinin resimlerini dekalkomanya tekniği ile betimlemiştir. Ernst için gökdelenler şehri New York'tan sonra Sedona, gerçeküstücü hayal gücünü onaran bir

sığınak görevini görmüştür. Sedona'nın tabii güzelleği, Hopi²³ kızılderililerinin kültürü ve Kachina²⁴ figürleri ve Tanning ile evliliği ona bir huzur ortamı sağlamıştır.



Resim 26 Max Ernst ve Kachina bebekleri koleksiyonunun bazıları arasında, Nisan 1942 yılında View'de yayınlandı, s.29, fotoğraf: James Thrall Soby (Kavky, 2010: 211)

Ernst'in Vahşi Batı'yı görmeden önce çizdiği, tabanında orman benzeri bitki örtüsü ve kırmızı topraktan oluşan tepenin hakim olduğu "*The Entire City- Tüm Şehir*", (1934-37) serisinde ki düş ürünü manzaralar, Arizona'nın sarp tepelerine inanılmaz bir şekilde benziyordu. Ernst, ABD'ye göç ettikten kısa bir süre sonra oğlu Jimmy Ernst, 1941 yılında Arizona'ya yaptıkları ilk ziyarette, yolda durduklarında babasının gördüğü manzarayı, onun hayal gücüyle yaptığı kurgusal olarak resmettiği resimlerle aynı olduğunu söylediğini nakletmiştir. (Warlick, 2001:204) Ernst, 1967'deki bir televizyon röportajında bu durumu şöyle anlatmıştır:

Orada sürekli hayalimde canlandırıdığım ve resimlerimde defalarca görülen eski, tanıdık manzarayı buldum. Daha önce görmediğim manzaranın orada olması

23 Hopi Kızılderilileri: ABD'de kuzeydoğu Arizona'da Flagstaff'tan yaklaşık 70 mil uzakta üç yüksek ovada yaşayan amerikan yerlileridir. (en.wikipedia.org)

24 Katsina (Kachina) bebekleri: Pamuk ağacı kökünden oyulmuş figürlerdir. Hopi kızılderilileri tarafından Katsinaların tanrıların, doğal elementlerin veya hayvanların ruhları veya Hopi'nin ölen ataları olarak kabul edilir. ğitim aracıdır; Her yıl, kış gündönümünden Temmuz ortasına kadar olan dönem boyunca, katsinalar şeklindeki bu ruhlar dans etmek ve şarkı söylemek, yaklaşan hasat için yağmur getirmek ve çocuklara hediyeler vermek için Hopi köylerine geldikleri kabul edilir. Katsinalar bebekleri dans zamanında bir hediye; ev için dekoratif bir eşya ama her şeyden önce Kachinas'ın sürekli hatırlatıcısıdır. (en.wikipedia.org)

tamamen tesadüftü ve benim resimlerim oradaydı ve bir anda ortaya çıktı. (Johnson, 2019:25)

Ernst burada bir “deja vu” veya gerçeküstücülerin anlatımı ile "nesnel tesadüf"²⁵ anı yaşamıştır. Bu Ernst'in ABD'nin Güneybatı manzarası ile psikolojik olarak ilişkisi olduğuna dair efsaneyi destekler. Ernst'in daha önce yaptığı resimlerle burada gördüğü manzaranın benzeşmesi, sanatçının içsel zorlamasıyla oluşan kopya görüntünün dış belirtileridir. (Kavky, 2010:212)

Kaba ve tozlu çöl manzarasının ilham verdiği resimlerinde, Kolarodo Nehri ve dağ sıraları, buralardaki sayısız kayalıklar, kırmızı renkleri ile Ernst'in manzaralarına girmiştir. “*Arizona Rouge- Arizona Kırmızısı*”(1955), gibi resimlerine verdiği isimler, çölün kırmızı renginin sanatçı üzerindeki yoğun etkisini gösterir.



Resim 27 Bryce Canyon Translation, 1946,
Museu de Arte Contemporaneo,
Sao Paulo, Brazil
(McAra, 2019:90)

25 Nesnel tesadüf veya nesnel rastlantı- objective change: Hal Foster, Sigmund Freud'un "tekinsiz-uncanny" kavramıyla ilgili olarak “nesnel tesadüf” tanımlar. Tekinsiz, bastırmanın tuhaflaştırdığı tanıdık olanın geri dönüşü olarak anlaşılabilirse, Nesnel tesadüf- bunu tersine çevirerek tuhafı tekrarlar tanıdık hale getirir. (Kavky, 2010:212)

Ernst, yaptığı Sedona'nın gece manzaralarında kayaların katıksız kızarıklığını maviler ve yeşiller ile kaplamıştır. “*Summer Night in Arizona-Arizona'da Yaz gecesi*” ,(1944), ve “*The Phases of the Night-Gecenin Evreleri*”(1946), resimlerinde olduğu gibi gece kırmızı kayaların varlığını vurgularken, ay kayaların gizemini ve antikliğini vurgular. (McAra , 2019:91) “*Arizona*”, (1966), tuvalinin her yerinde bulunan küçük, mavi ve turuncu renkler, tortul kumtaşı dokuları ve benekli çalılıkları; “*Bryce Canyon Translation*” (1946) resminde ki kumtaşı yüzeylerindeki sonsuz yarıkları, erozyonları ve düdenleri betimlemek için dekalkomanya tekniği çok uygundur. Bu tuval, rahat, efsanevi toprak anayı temsil etmez, daha ziyade, yer değiştirmiş vücut parçaları gibi görünen, onun kızıl kayalar ülkesine bakışını betimler. “*Bryce Canyon Translation*” (1946) tablosundaki örtülü ayın ışığı, beyaz zirvelerden kırmızıya ve uçurumun dibindeki karanlığa doğru kaya katmanlarının görünüşünü güçlendirir. (McAra, 2019:91)



Resim 28 Time and Duration- Zaman ve Süre”, 1948
Tuval üzerine yağlıboya, 74x101cm
Denver Art Museum, ABD
(denverartmuseum.org)



Resim 29 The Phases of the Night-Gecenin Evreleri, 1946
Tuval üzerine Yağlıboya 91.3x162.4cm,
Özel koleksiyon
(Waldman, 1975:207)

“*The Phases of Night- Gecenin Evreleri*”(1946), tablosu, Arizona gece resimlerindendir. Ernst, hem teknik hem de içerik olarak matematikle ilgilendiğini sanat eserlerinde izleyebileceğimiz bir sanatçıdır. Max Ernst'in bu resminin önemi,

hem acemi hemde uzman matematikçilerin ilgisini çekecek modern sanattaki en olağan üstü örnek olmasıdır. Bu Arizona manzarasını matematiğe olan ilgisini ortaya çıkaran geometrik bir çerçeve içinde yapılandırmıştır.(Warlick,2001:205) Zaten resmin ismide, kozmik oranlarda matematiksel kurallarla periyodik bir değişim gösteren geceyi ve ayın evrelerine atıfta bulunur. Bu Ernst'in matematiğe²⁶ ve astronomiye bariz ilgisinin bir başka göstergesidir.(Pavlopoulos, 2010:4) Ernst'in bu tuvalinde matematiksel semboller açık bir şekilde görülür ve bir gece manzarasının farklı bakış açılarından görünümü vardır. Tuvalin üst ortasındaki ay da bir kuştur, ayın evrelerini gösteren parlak bir ay ve bir hilal şeklindedir. Resmin çeşitli yerlerindede sinüzoidal eğriler vardır ve bu eğrilerden oluşan garip bir şeklin gölgesi ayın üzerine düşer. Ufuktaki dağlar ve öndeki bir daireden ayrılan noktalı çizgiler ise trigonometrik fonksiyon modelidir. Bu tablonun en şaşırtıcı tarafı ise, soldaki yuvarlak şeklin ve ön ortadaki bilgelik simgesi baykuşa benzeyen şeklin etrafındaki matematik sembolleri ve kırmızı renkte çocukca çizilmiş kalp resmi. (Pavlopoulos,2010:4)

“Time and Duration- Zaman ve Süre” (1948), resminde olduğu gibi çölde yerin altındaki canlılar- çöl ve gila canavarları, kurbağalar ve kertenkeleler- güneş ve aydan farklı olarak, derinliklerde gizlenen hayvanlar olarak görünür. (Warlick,2001:205) Tuvalin sol üstündeki, sarmal bir güneş/ay vardır ve sanki giderek büyümektedir. Yerin derinliklerindeki sarmallar, iki yer altı hayvanının yüzlerini oluşturur. Bunlar, Sedona'daki kanyonların duvarlarındaki kızılderililerin “taş oyma”larına benzer. Eski yerli Amerikan taş oymaları bu resimde olduğu gibi Ernst'in

26 Ernst'in fiziğe olan ilgisi, *Sleeping Eskimo- uyuyan Eskimo*, 1948, ile devam etti, *“Ausstellungssignet-Sergi işareti”*, 1948 (Pen and Ink on Paper, 5.6x10.5 cm.) ve *“Once Upon a Time there Was a Mouse in Milo-Bir Zamanlar Milo'da Bir Fare Vardı”* (From *Paramyths*, p.29) adlı grafiklerindede görüldüğü gibi, Bessel fonksiyonlarını gösterir. *“Once Upon a Time there Was a Mouse in Milo-Bir Zamanlar Milo'da Bir Fare Vardı”* grafiğinde, Venüs'ün başındaki şemaylada gezegensel çekim alanlarına, atıfta bulunur.(Feeham, Andy, 1912:8)

Sedona dönemi resimlerinde görülür. Ayrıca Kızılderili geleneklerinde doğa döngüsünün sürekliliği saygı duyulan gizemlerdir.(Warlick,2001:205)

Max Ernst'in Arizona'da doğada yaşadığı 1946-1953 yılları arasında "Microbes-Mikroplar"adını verdiği posta pulu boyutlarında yaptığı bir dizi resminde, Güneybatı kayalarını, denizleri, volkanları ve nehirleri dekalkomanya tekniğini kullanarak tasvir etmiştir. (Warlick,2019:292) Ernst, hatıralarında, 1946 yılında Nevada'ya bir seyahatte şiirler eşliğinde "*Mikroplar*" ını boyadığını anlatır. (Johnson, 2019:26)

Ernst 1952 yılında Amerikan dergisi Life'da yayınlanan, makalede bu dizi resimleri için, küçük hem ressamın, hem de izleyicinin beyni için tehlikelidir demiştir. (Johnson,2019:24)

1946 ve 1951 yılları arasında bu resimlerden en az yetmiş adet yapmıştır. Bunların bir kısmının boyutları bir tarafı 1.27cm ile 12.7 cm arasında, ama çoğunlukla 2.54cm ile 7.62cm arasında oldukça küçük resimlerdir. Ernst'in "*Mikroplar*"ı hayatı boyunca sıklıkla sergilenen, döneminin en önemli eserleridir . "*Mikroplar*", Ernst'in 1920'li ve 1930'lu resimlerine atıfta bulunurken, gerçeküstücü teknikleri ve fikirleri ABD'ne ait yeni izlenimleri ile birleştirmiştir.

Ernst, "Mikroplar"ı yaparken gerçeküstücülüğün fikirlerine uygun otomatik teknikler kullanmıştır. Bunlardan birincisi dekalkomanya tekniğidir. Life Dergisi'in de yazdığına göre, Ernst, *Mikrop* 'ları yaparken, bazı mikroplara ince boyanın tuval üzerine sızmasına izin vererek başlamıştır. (Johnson,2019:27) Bu da Ernst'in damlatma- akıtma tekniğini hatırlatır. Mikropların görünümü Ernst'in bu iki yarı otomatik tekniğide kullandığını gösterir. Bu resimleri yaparken çekilen

fotoğraflarında fırça ve büyüteç kullanarak, yarı otomatik tekniklerle tesadüfî oluşan görüntüleri daha sonra incelikle çalışarak tamamladığını görüyoruz. “*Adam and Eve Expelled from the Garden of Eden- Adem Ve Havva Cennet Bahçesinden Kovuldu*” (1946-47), resmi, ilk mikrop resimlerinin küçüklerindendir ve Ernst küçük bir alanda koca bir dünyayı anlatmıştır. Bir gerçeküstücü olarak, gerçek dünyayı düş ürünü biçiminde betimlemiştir. Dekalkomanya tekniği ile elde edilen doku ve desenlerle, resme hakim olan sarı, kırmızı ve siyah renkler, soldan sağa doğru dalga halinde yükselen bir toprak ve lav kütlesi oluştururken; güneşin beyaz küresi görüntünün tepesinde altın bir parıltı çıkarır. Resme ismini veren Adem ve Havva resimde yoktur ancak onların yerine kaynayan bir fırtına vardır ve bu, dünyasal insani çekişmeyi temsil eder. (Johnson,2019:28)

1946 ve 1947’de yapılan erken dönem “*Mikrop*” resimleri, kompozisyon ve renk olarak “*Adam and Eve Expelled from the Garden of Eden*”dan daha az karmaşıktır.

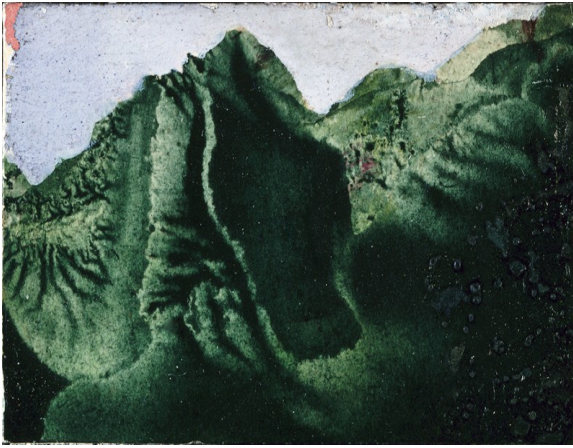
“*Nobility-Asalet*” (1946), dekalkomanya tekniği ile yaptığı, turuncu ve kırmızı rengin hakim olduğu ışıltılı bir resimdir. Üstteki daha küçük ayrıntılı erime şekilleri, altta erimiş bir kütle haline gelir. Görüntüler lav taşlarının veya yanan ağaçların doğal formlar gibidir.

“*Emotion-Duygu*”ise “*Nobility-Asalet*” resminin aksine, karanlıktır, alg benzeri bitkilerin dalgalı formları ve ışık demetleri resmin su içinden görüldüğü izlenimini verir. (Johnson,2019:28) “*Nobility-Asalet*”, “*Emotion-Duygu*” resimlerindeki dalgalı ve dal benzeri formlar, damlatma ve dekalkomanya tekniklerinin bir arada kullanıldığını gösterir. (Johnson,2019:28)

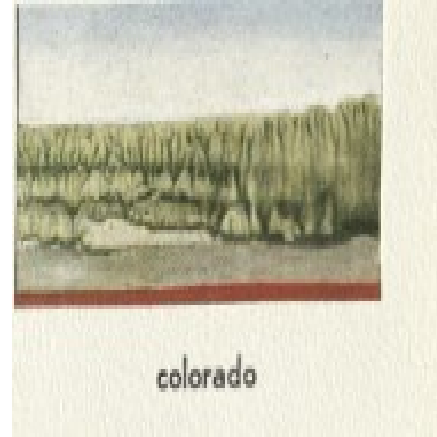
“*Cruel Greenery-Zalim Yeşillik*”(1949) resmi ise bitki örtüsü her şeyin üzerinde sürünür ve diğer mikrop resimlerinde olduğu gibi insan yapımı hiçbir şey görülmez.(Kuspit, 2000:11)



Resim 30 Adam and Eve Expelled from the Garden of Eden-Adem ve Havva Cennet Bahçesinden Kovuldu, 1946/47, Kalın kağıt(mukavva) üzerine guaj, 1.4 x 3.6 cm. The Museum of Modern Art, New York. (Johnson, 2019:28)



Resim 32 Cruel Greenery-Zalim Yeşillik, 1949, Karton üzerine yağlıboya, 3,5x5,7 cm Menil koleksiyonu (Kuspit, 2000:11)



Resim 31 Colorado, 1953, Sept microbes vus à travers un tempérament, Museum of Modern Art Library, New York (Johnson, 2019:36)

“ *Mikroplar*”²⁷ dizisi, Ernst’in Arizona çevresini algılayış biçimini ve yaratıcı hayal gücünün gösterir. Bu küçük resimlerin fantastik görüntülerinin çok çeşitli olması ve boyarken kullandığı kahverengiler, kırmızılar, gökyüzünün beyaz ışığı deneyimledikleri manzaranın çeşitliliğini, değişebilirliğini de yansıtır. (Johnson, 2019:29)

Ernst son mikrop resimlerini 1950’de tamamlamıştır. Fransa’ya döndükten sonra, 1953 yılında tekrar mikroplara geri dönmüş, yeni “mikrop”lar üreterek “*Sept Microbes vus à travers un tempérament- Mizaçtan geçilerek bakılan yedi mikrop*”²⁸ adlı bir kitap yayınlamış ve on yıl yaşadığı ABD’ye bir anlamda veda etmiştir. Bu kitapta, Max Ernst kendisinin yazdığı, her birine özel bir şiirin eşlik ettiği, kapakta ve sayfalar boyunca özgün boyutlarında otuz mikropu toplamış ve ABD’nin Güneybatısının özel bir yorumunu sunmuştur. Şiir ve Mikroplar yedi başlık altında toplanmıştır: *Colline (Hill)*, *Madeleine*, *Lumière (Light)*, *Coloradeau*, *Plantes-Soeurs (Plant-Sisters)*, *Eternité (Eternity)* ve *Dix Milles Peaux-Rouges (10.000 Kızılderili)* .

Bu kitapta ilk resim Arizona’daki sakin bir tepeyi betimlerken, son resim sukünetin karşılığı bir volkan patlaması ile sona erer. Diğer manzaralar ya esrarengiz, ya da soyut manzaralardır. Ernst, gerçekliği temsil eden manzaralardan , hayali, ve temsili olmayana geçişi kasıtlıdır. Çünkü o, hala bir gerçeküstücüdür ve bunu bilinçsiz zihin tarafından yapıldığını belirtmek ister. (Johnson, 2019:39)

27 New York’taki Julien Levy Gallerisinin’de, 18 Mart-5 Nisan 1947 tarihleri arasında “Mikroplar ve Tablolar” adlı sergide 18 büyük resim ile birlikte 18 “mikrop” sergilendi. (Johnson, 2019:29)

28 Ernst, son mikroplarını 1950 civarında bitirdi, ancak 1953’te, *Sept microbes vus à travers un tempérament* kitabı için mikroplara geri döndülmüştür. Ernst, tarafından yazılmış bir şiir, kapakta ve sayfalar boyunca orijinal boyutlarında çoğaltılan otuz mikrop içerir. Parisli sanat kitabı yayıncısı Cercle des Arts aracılığıyla 1100’lük bir baskıda üretilmiş, iki ve üçün bir sayfayı paylaştığı bir örnek dışında, genellikle sayfa başına yalnızca bir mikrop çoğaltılmıştır. Baskıdaki ilk yüz kopya, ön parça olarak Yves Tanguy tarafından yapılan bir renk gravürünü içerir. O sırada, 1948’de Amerikan vatandaşı olmasına rağmen yine Fransa’da yaşıyordu. Bu kitap, ABD’deyken orada hissettiği toprakla bağlantısını ve zamansızlık duygusunu yeniden ele almasını ve Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşadığı döneme veda görevini yerine getirmiştir. (Johnson, 2019:29)

Ernst, “*Mikroplar*”ında evrenin küçük kısmının, bütünü yansıttığını doğruluyarak toprağın minik görüntülerini yaratmıştır. Ernst’i 1960’ların daha soyut görüntülerine götürecektir olan bu resimler, mikrokozmos ve makrokozmos dünyaları arasında paralelliği vurgular. Amerikan çölünün, güneşinin aydınlattığı kumlar ve kayalık kanyonların doğal renkleri olağan üstü parlaklıkları ile bu resimlerde ortaya çıkmıştır. Mikroplar Ernst’in daha büyük manzaralarından, daha fazla soyutlanmışlardır.

M.E.Warlick (2001:205) Ernst’in bu resimlerde yeryüzü, gökyüzü, volkanik zirvelerin gürültülü püskürtme sahneleri de dahil, toprak, su, hava ve ateşin kimyasal dönüşümünü görselleştirdiği manzara görüntülerinin ansiklopedik kataloğunu oluşturduğunu söyler(Warlick,2001:205) Ernst, “*Mikrop*”lar sürümünün çoğunda yer ve gökyüzü arasındaki sakin ufku vurgular. Diğer mikrop resimlerinde ise daha önceki güneş ve ayın tutulma görüntülerini hatırlatan dairesel formlar vardır. (Warlick,2001:207)

Mikropların soyut, birleşik ve farklılaşmış kompozisyonları New York okulunun çağdaş “*Abstract Expressionism-Soyut Dışa Vurumcu*”larının, tuvalin her tarafını kaplayan kompozisyonları ve doğaçlama tekniklerini andırırsada, resimlerin boyutlarının küçüklüğü ile onlardan tamamen zıt bir noktadadır. Max Ernst bu konuda şöyle söylemiştir.

İlk olarak görselleştirdiğim şeyi çok küçük ya da tam tersi büyük ölçekte yaratmayı sevmiyorum. Mikroplarım bu nedenle sonsuz küçüklükteki bir dünyayı tasvir ediyor. “Mikroplar sanki başka dünyaya ait bir manzara, su altı manzarası veya kozmos hayalini özetler. Bu da soyut dışavurumcuların izleyiciye vermek istedikleri sürükleyici deneyime benzerlik gösterir.(Johnson,2019:42)

Ernst , daha sonraki röportajlarında çalışmalarını, her zaman Soyut Dışavurumculuktan veya taşizm²⁹den ayırmıştır. (Kavky,2010:223) Resimlerin boyutlarının küçüklüğünün bütün tuhaflığına rağmen, tüm dünyaları bu kadar küçük bir formatta özetlemenin zorluğu, onun yaratıcı dehasını gösterir. Küçük oldukları için yakın görüntülenmeye ihtiyaçları vardır. Bu da alışılmadık bir görsel etki yaratır.

Ernst, Mikroplar'da Amerikada'ki görsel deneyiminin gerçeküstücü yorumunu yaparak Amerikan deneyimini somutlaştırmıştır. Mikroplar, aynı zamanda sanat hayatı boyunca gerçeküstücülüğe bağlı kaldığına gösterir. Ayrıca Amerikan sanat dünyası deneyimlerini yansıtırken hem etkilediği hem de cevap verdiği Soyut Dışavurumculuğun gelişimini de yansıtır. (Johnson,2019:42) Gerçek şuydu ki boyut olarak açıkça farklı olsa da, bu manzaraların çoğu, tuvalin her yerini kapsayan kompozisyonları ve doğaçlama teknikleriyle New York okulunun çağdaş eserlerini andırır. (Kavky,2010:223)

Ernst'in Avrupa'ya döndükten sonraki, ellili yılların resimlerinde, Fransız resminin güçlü dekoratif etkisi hissedilir. “*Father Rhine, Peder Rhine, Old man River- Baba Ren, Yaşlı Baba Ren*” (1953) ve “*Polish Rider- Polonyalı Binici*” (1954), konu bakımından oldukça farklı olsalar da resmindeki biçimsel dönüşümü ortaya koyarlar. (Waldman,1975:59) Ernst, her iki resimdede dekalkomanya tekniğini kullanmıştır.

29 Taşizm:(Fransızca tache:leke demektir) Lekecilik olarak bilinir. Pariste II: dünya Savaşı'ndan sonra 1950'lere kadar devam etmiş resim akımıdır.ABD'deki “*Action Painting-Hareketli Soyut*”akımı ile büyük benzerliği vardır. Geniş fırça vuruşlarıyla damlatma, akıtma ve sıçratma tekniklerini büyük boy tuvalerde kullanmışlardır.Fransız sanatçılar, zarif çizgileri, karışık yumuşak renkleri ile ABD'li sanatçılardan ayrılırlar. (Ana Britannica, cilt:20,1990:438)



Resim 33 Father Rhine- Old Father Rhine- Yaşlı Baba Ren, 1953
Tuval üzerine yağlıboya, 114.3x146.11cm
Kunstmuseum, Basel
(Turpin, 1979:62)

1951 yılında Köln'ü yeniden görmesi Ren Nehri'ne bir övgü, Almanya'daki ilk gençlik yıllarının duygusal bir anısı olarak "*Father Rhine*" (1953), resmini yapmasına ilham vermiştir. Bu resim aynı zamanda iki dünya savaşından önce sanat tarihinde önemli bir merkezi olan Köln'e de bir tepkidir.(Turpin,1979:14)

Dekalkomanya tekniği ile yaptığı diğer resimlerinden farklı olarak daha soyut bir çalışmadır, bir otoporetredir, eskiden olduğu gibi küçük kuşlar ve balıklarla dolu bir Ren Nehri ve anılarının içiçe geçtiği bir kafadan oluşan kendisinin profilini içerir. Ren Nehri, Wilhelm döneminde Alman ulusal gücünü temsil eden bir nehirdir.

(Warlick,2019:293) Ernst, nehri hem efsanevi olarak kişiselleştirirken, aynı zamanda bilimsel olarak ta yorumlamıştır. "*Old Man River*" resminde, Ren Nehri, mavi-yeşil şeffaflığında akarken, tüm nehrin çok yönlü mikroskobik ayrıntılarını ve değişen manzara boyunca beraberinde içindeki taşıdığı hayvan ve bitki yaşamını da göstermiştir. (Giedion-Welcker ve Scheyer 1964:107) Tıpkı "*Vox Angelica*" gibi bu

resimde Ernst'in geçmişini ve bu gününü birleştiren Almanya ve ABD'ye bir övgüdür. (Warlick, 2001:207) Aynı zamanda Ernst 'in Fransız resminde renk ve formun öneminin artmasına verdiği tepkinin habercidir.



Resim 34 Polish Rider-Polonyalı Binici, 1954
Tuval üzerine yağlıboya, 285.75x88.9cm
Özel koleksiyon,
(waldman, 1975:244)

“*Polish Rider- Polonyalı Binici*” (1954), Ernst, bu resimini Frick’te gördüğü Rembrandt’ın aynı isimli tablosundan esinlenerek yapmıştır. “*Polish Rider*”da 1940’ların bol yapraklı ilkel manzaralarına çağrışım yapan, ama bunları temsil etmeyen boya geçişleri ile yanyana durabilmesi amacıyla, Ernst atın parçalı formunu kullanabilmektedir ki bu atın binicisi de ortada yoktur. Eğer 1943’te yapılmış “*Vox Angelica*” veya “*Painting for Young People*” önceki çalışmaların öğretici bir şekilde tekrar ele alınmasıysa, “*The Polish Rider*” da Ernst’in kendi estetik kaygılarının alaycı bir üslupla tekrar yorumlanmasını ortaya çıkartmaktadır. Rembrandt’a bir selam

duruşu olmasının yanında, yönlü düzeylerin hareket algısı yaratması ile Fütürizme de bir atıf olması “Polish Rider”da en çok öne çıkan özelliktir. “*Polish Rider*” aynı zamanda doğaçlama kalitesi ile 1950’lerin bir yansımasıdır.(Waldman,1975:59)



Resim 35 Blue Mountain and Yellow Sky- Mavi Dağ ve Sarı Gökyüzü, 1959, Tuval üzerine yağlıboya, 24,1x33cm
Ozel koleksiyon
(sothebys.com)

Ernst, “*Polish Rider*”da çalışmanın gerçekliğinden veya örtülü sembolizminden ziyade resim yüzeyinin ve tekniğinin sanatsal etkilerine yoğunlaşmış izlenimi vermektedir. Max Ernst, I.Dünya Savaşı öncesinde, 1916 tarihli “*Landscape with Tower*” gibi çalışmalarda denediği kübistik düzlemlerin fasetlenmesini, (kübistik faseta eksiltme tekniğini)³⁰ 1949-1952 yılları arasında Arizona’da yapılan en küçük işleri olan mikrop serisi “*Cruel Greenery*” (1949), “*Colorado*” (1949), “*Seen*

Through a Disposition” (1949), “*Ten Thousand Lucid Red Skin Get Ready to Make*

30 Kübistik faseta (facet cubism):Henri Bergson, 1903 yılında “Metafiziğe Giriş” kitabında doğada hiçbir şeyin sabit olmadığını, evrenin sürekli bir değişim ve akış içinde olduğunu savunmuştur. Picasso bu bu akışı yakalamak için ardarda birkaç üçboyutlu alanı birbirine yapıştırarak dördüncü boyutu elde etmeye çalışmış, Picasso ve Braque, motifden ziyade resimsel düzenlemeyi vurgulamışlardır. Bunun için geleneksel perspektifin yerini şekil ön plan ve arka plan arasında çok az mesafe olan bir alanla değiştirtmişler, resmi küçük yüzeylere ve parçalara ayırarak, kompozisyonun gerektirdiği şekilde bunları resim yüzeyine dağıtmışlardır. Bu teknikle, aynı anda bir nesnenin arkasını, önünü ve yanını gösterebilmişlerdir. Buna “Faset Kübizm” veya “Yüksek Analitik Kübizm” denir. Örnek,Picasso’nun “*Woman with Mandolin*”,1910, (www.mdc.edu/)

the Rain Laugh” (1949), resimleri üzerinde sadece dekoratif etki amacıyla kullanırken “*The Polish Rider*” da geliştirmiştir. (Waldman,1975:59) Max Ernst 1953 yılında Fransa’ya döndükten sonra, zaman zaman dekalkomani tekniğini kullanarak resimler yapmıştır. “*Blue Mountain and Yellow Sky- Mavi Dağ ve Sarı Gökyüzü*”(1959), bu resimlerindendir.

1953 yılında Fransa’ya döndükten sonra daha çok frotaj ve grataj tekniklerini kullanarak resimlerini yapmıştır.

Ernst’in dekalkomanya resimleri İkinci Dünya Savaşı’nın acılarını, büyük aşkından ayrılmasını, ABD’de tutunmaya ve kendisine yeni bir düzen kurmaya çalışmasının resimleridir. Kavky’nin belirttiğı gibi psikolojik durumunu resimlerine yansıtmış ve bu durum sanat eserlerinde yankılanmıştır. (Kavky,2019:3)

3.2.1 Max Ernst’in dekalkomanya resimlerinde etkilendiğı faktörler

Ernst’in sanatı Dada ve gerçeküstücülüğün genel ortamından beslenmiştir. Üstün bir zekası, sezgi gücü ve ironi tutkusuna sahiptir. Çocukluk travmaları ve birincisine fiilen katıldığı, ikincisinden dolayı olarak etkilendiğı iki dünya savaşı, yaşam tarzı, mecburu göçleri ile ömrünün büyük bir kısmını ülkesi dışında geçirmiş olması sanatına etki etmiş faktörlerdendir. Evrensel olanı ifade etme, sanatında kendini tekrar etmek istememesi nedeni ile sürekli yeni teknikler icat etme arzusu; Ernst’in sanatını şekillendirmiş gerçeklerdir.(Waldman, 1975:15)

3.2.1.1 Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Max Ernst

Werner Spies'e göre Ernst 1913 te Freud'un "*The Interpretation of Dreams-Rüyaların Yorumu*" ve "*Wit and Its Relation to the Unconscious-Zeka ve Bilinçdışı ile İlişkisi*" üzerinde çalışmıştır. (Waldman,1975:16)

André Breton, gerçeküstücülüğe Freud'un görüşlerinin etkilerini anlatmak için, "*Frued'un buluşlarıyla, insan realiteye bağlı olmaktan kurtulabilir*" demiştir.

Breton, 1924 yılında kaleme aldığı "*Gerçeküstücülük Bildirgesi*"nde, Sigmund Freud'un görüşlerini:

"....aklın tek başına kurduğu yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardır: Tasavvur, hayal gücü, sezgi ve bilinçdışı dünyası. Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmelidir..." şeklinde ifade etmiştir.(Büyükkaya, 2014:9)

Breton, gerçeküstücülerin rolünü, bilinçdışının(unconscious) "*basit kayıt makineleri*" olarak sınırlamıştır. Ernst, bunu reddetmiştir. Sanatını yalnızca bilinçdışı³¹ zihnin içeriği olarak kabul etmemiştir. Zihnin bilinçsiz ve bilinçli durumu arasında bir dialog başlatmıştır. Resimlerini yaparken hem düşlerini hem de otomatizmi kullanmış, bunu tuvalinde gerçekleştirirken akıl ve sezgiyi, akli ve ilhamı uzlaştırmıştır. (Turpin,1979:3)

Ernst, Freud'un teorilerini ve yöntemlerini sanat eserlerini düzenlemenin bir aracı olarak kullanmış, dekalkomanya resimlerini de bilinçli olarak, bilinçdışının

31 Bilinçdışı:unconscious - bilinçdışı / bilinçsiz / şuur dışı / gayrişuur :bilinçli olmayan, bildirilebilir olmayan zihinsel içerikleri ifade eder. Bilinçdışı: Klasik psikoanalitik kurama göre, bilinçdışının bir kısmı, bilinçliliğe kabul edilemez olan,bastırma ile bilincin dışına itilmiş dürtü, duygu, düşünce, dilek ve arzular, çatışmalar, acı veren anılardan oluşur. Kişinin bilincinde olmadığı bu unsurlar, düşünce ve davranışlar üzerinde dinamik etkiler yapar. Psişenin üç bileşeninden "*id*" ayrıca içgüdü ve dürtüler bilinçdışındadır. *Ego* ve *süperego* konuya ve duruma göre bilinçli de olabilir, bilinçdışı da.(Karakaş,Psikoloji Sözlüğü, psikoloji.com, 12-11-2021, saat::09:24)

deposundan yararlanmak için Freudyen psikanalitik teori üzerine inşa etmiştir. (Kavky,2010:213) Ernst, Franz Kafka'nın edebi olarak yaptığını, resimsel dünyasında yapmış, Freud'un "*açık rüya içeriği*" dediği, saplantılar ve zorlamaları keşfederek, resimlerinde bu sembollere yer vermiştir. Bunlar "*rüyaları yorumlamada*" Freud'u ilgilendiren malzemeyle karşılaştırılabilir niteliktedir. Ancak Kafka ve Ernst, Freud'un yaptığı gibi, anlaşılmaz olanı açıklamakla ilgilenmemişler, algılamının ötesinde bir tuhaflığı betimlemişlerdir. (Spies, 2005:3)

Freud "makrokosmoz"dan mikrokosmos"³²a geçerek, psikanalizde rüyalar ve fantezilerin yorumlanmasını, analiz edilmesini kullanarak bilinçdışındaki var olan gerçeklerin bilinç düzeyine çıkarılmasını sağlamıştır. (Büyükkaya, 2014:15) Ernst, manzaralarında güneş tutulmaları, güneş ve ayın doğal birleşimini oluşturur. Yeryüzü, deniz ve gökyüzü simyasal gözlemlerin altında yatan mikrokosmoz ve makrokosmoz arasındaki yansıtılmış ilişkiyi aktarır.(Warlick,2001:6)

Ernst'in rüyalarını ilişkilendirme süreci, görüntüleri birleştirmenin çağrıştırmacı bir yöntemi olurken, kolajlarında, diğer birçok resminde (bir çok resminde kompozisyonlarını kolaj yöntemi ile tasarlamıştır) bu yolla "*Birbiri ile keyfi ve aykırı öğeleri*" bir araya getirebilmiştir. Kolaj, frotaj, grataj, dekalkomanya ve damlatma teknikleri, gerçeküstücülüğün bilinçdışını arayışı ve gerçeküstücü olan Ernst'in resimde ruhsal otomatizme ulaşma yolları olmuştur.(Leroy, 2006:14) Ernst, böylece resimlerinin doğuşuna bir izleyici gibi bakabildiği söylemiştir.(Loye,2010:53) Ernst, hafızasındaki bu görüntüleri, kendisini resimde otomatizme hakim bir konuma yerleştirmek ve halüsinasyon çalışma yöntemlerini açıklamak için kullanmıştır. (Warlick, 200:19)

32 Parça yani mikrokosmos, bütünü yani makrokosmosu yansıtır.(Ana Britannica, cilt:19, 1989:392)

Freud, sanat yapıtlarının, sanatçının bilinçdışının ürünü olduğunu, bilinçdışını aktarırken baskılanmış iç dünyasını yansıttığını söyler. (Büyükkaya, 2014:22) Dadacı dönemin Max Ernst'i Sigmund Freud'un "*Şakalar ve Bilinçdışıyla İlişkileri*"³³, gerçeküstücü Ernst ise "*Düşlerin Yorumu*"³⁴ dan etkilenmiş gibi görünür. Werner Spies (2000:5)bu bağlamda:

"Freud'un şaka tekniği üzerine yazdıklarını, erken dönem Dadacı kolaj ve imge söz-bağıntılarının tahlili için düzenleme sistemi olarak da kullanabiliriz. "Düşlerin Yorumu"nun Freud'u Ernst'in yapıtının gerçeküstücü evresine daha yakın gibi duruyorsa bunun nedeni "Düş Çalışması" alanında, kavramsal olanın duyuşsal, görsel algıların arkasında kaybolmasıdır. Freud'un tahlilinde, düşün, biçim bozucu açıklamasından sonradan çıkarılan anlam Max Ernst'i ilgilendirmez. O, Freud tarafından betimlenen "Düş Çarpıtması"nı olumlu bir değer olarak benimser. Bir tahlil bir yorumlama, Max Ernst'in bize verdiği yönlendirici imgeyi(suggestive) çökertir, yok ederdi. O, daima deneyim ve bilgi dünyamızın arka planında, mantiken bakıldığında herhangi bir yakınlaşmaya katlanamayan gerçeklikleri birbirine bağlar." çıkarımını yapmaktadır.

33 Freud'un Şakalar ve Bilinçdışıyla İlişkileri (Almanca: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten) adlı kitapla amaçladığı espirilerin bilindışı ile ilişkisini ortaya koymakta ve zihnin bilinçli olmayan kısmında yer alan içeriğin, şakalarda kendilerini nasıl dışa vurduklarını anlatır. (Sevinç, Kenan,2019:133) Örnek olaylarla bu ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışırken, örnekleri yahudi espri kültüründen ve onunla yakın ilişkili olan literatürden alır. Freud şaka konusuna psikanalitik bir yaklaşımla değinmiştir. Freud, espirilerinde tıpkı rüyalar gibi bilinçdışı mesajları açığa çıkardığını iddia etmiştir. (Çoştı Ceyhan, Feyza, 2020:135, 151)

34 Düşlerin Yorumu: Freud bu eserinde rüyaların temel işlevinin isteklerin doyurulması olduğunu öne sürmüş ve bu isteklerin rüyalarda yoğunlaşmış ya da yer değiştirmiş sembollerle bilindışı mekanizmalarla dışavurulduğunu savunmuştur.(AnaBritannica,cilt:9, 1987:153)

Freud, psikanalizi antropolojiye uyguladığı “*Totem ve Tabu*” (1913) adlı eserinde, antik mitolojilere, modern psikolojik önem vererek yeniden canlandırmıştır. Freud, “*Totem ve Tabu*” eserini, modern bilinçdışı içinde totemizmin atalara özgü varlığına ve onun efsanelerde ve dinde tekrar tekrar ortaya çıkmasına dayandırmıştır. Oedipus (ödipus)³⁵ karmaşası ile ilintili suçluluk duygusunun bastırılmasının tüm insan kültürünün, dinlerin ve sanatın kaynağı olduğunu öne sürmüştür. (Ana Britannica, cilt:9,1987:154)

İkinci Dünya Savaşın’dan sonra ABD’ne geldiğinde, Kızılderili sanatı ve kültürüne büyük ilgi duyan Ernst, psikanaliz ve çağdaş antropoloji konularındaki bilgisi ile kıızılderili şamanı kişiliğini benimsemiştir. Şamanik kişiliği, Ernst’in ABD’nin batısının manzarası ile psikolojik karşılıklığını kolaylaştırmış, kendi batı hayallerini, arzularını manzara resimlerine yansıtmıştır. (Kavky, 2019:5) ABD’deki ilk resimleri olan “*Totem and Taboo*”(1941), “*Day and Night*”(1941-42) Arizona bölgesindeki Kızılderili sanatının ve Freud’un “*Totem ve Tabu*” (1913) çalışmasının etkilerini görürüz. Bu resimlerde yerel kültüre atıfta bulunurken, totemizmin unsurları ve biçimsel etkileri barizdir. (Kavky, 2010: 212)

Freud’un bu fikirleri ile beraber, Carl Gustav Jung ise mitoloji, din ve felsefe alanlarında “kolektif bilinçdışı” kavramını ortaya atarak, Freud’un üzerinde ısrarla durduğu, “*kişisel bilinçdışının*” yanında, tüm insanlığın “*kolektif bilinçdışı*”nın varlığını da savundu. (Büyükkaya, 2014:9) Carl Gustav Jung, Freud’un , rüyaların gizli içeriklerini ve sembolik anlamlarını insan cinselliğine bağlamasına karşı

35 Oedipus complex-ödipus kompleksi: Babasını öldüren ve annesiyle evlenen mitolojik bir karakterden ismini alır. Erkek çocuğun fallik dönemde kendisindeki anatomik ve cinsel özellikleri algılamaya başlamasıdır. Sorun, erkek çocuğun anneyi arzuluyarak babayı rakip görmesidir. Güçlü olan baba, çocuğun penisinden mahrum edebilir (kastrasyon kompleksi) Bu korku ile ödipus kompleksi direnemez ve bilinçdışındaki varlığı dahi ortadan kalkar..(Karakaş, Psikoloji Sözlüğü, psikolojisozlugu.com) 2-11-2021, saat:12:18

çıkılmıştır. Jung, Freud, 'un, yaşam içgüdülerinin ortaya çıktığı enerjinin tamamen cinsel libido olduğu fikrine itiraz ederek, libido'nun sadece cinsel zevklerle ilgili olmadığını, genelleştirilmiş bir yaşam enerjisi olduğunu, hayattaki itici güçlerden sadece biri olduğunu savunmuş ve libidoyu psişik enerji olarak adlandırmıştır. (Kavut, 2020:682) Jung, düşünme, hissetme, duyu ve sezgi olmak üzere dört temel zihinsel işlev belirlemiş ve bunlardan, kişiye göre bir veya bir kaçının baskın olabileceğini savunmuştur. (AnaBritannica, cilt:12, 1988:340) Jung, bilinçdışına, rüyalardan daha fazla vurgu yaparak Freud'dan ayrılır. Freud, kişisel bilinçdışına inanıyordu, Jung ise kişisel bilinçdışı kavramını kabul ederken, aynı zamanda “kolektif bilinçdışı” kavramını da öne sürmüştür.

Kolektif bilinçdışı, insanların binlerce yıllık ortak deneyim birikimini simgeler, ruhsal yapının asıl temelini oluşturur ve arketiplerde³⁶ bunun içindedir. Jung'a göre bilinç ve bilinçsizlik seviyelerinin tamamı “ruh” adı verilen tek bir birimin parçalarıdır ve üç bölüme ayrılır: Bilinç³⁷, kişisel bilinçdışı ve kolektif (ortaklaşa) bilinçdışı. Bunların hepside insan davranışlarını belirlemede rol oynar.

Bilinç, “algılar ve anılardan oluşur, çevremize uyum sağlamamızı sağlayan gerçeklikle temasın yoludur” ve buda tek benlik olan”ego”dur. Ancak Jung bilinçdışının insan davranışlarını daha fazla etkilediğine inanır. Bilinçdışının ilk

36 Arketip: Ortaklaşa binçdışının içinde olan “Arketipler” bilinç ya da mantık öncesi algılama ve kavrama biçimleridir(AnaBritannica, cilt:12,1988:340),Kuşaklar boyunca biriken deneyimsel yapılar olup fikir, imge ve simgelerden oluşur. Kolektif bilinçdışında depolanır. Dünyayı algılamada bir çerçeve ve kişilik yapısının oluşumunun temel taşlarını oluştururlar. (Karakaş, psikoloji sözlüğü, psikolojisözlüğü.com, 12-12-2021,saat:13:58) Çoğunlukla insan eğilimini ve ruh halini kontrol ederler. (Sedivi, 2009:8)

37 Bilinç: İngiliz felsefeci John Lock tarafından”insanın kendi aklından geçeni algılaması” biçiminde tanımlanan psikolojik durumdur. (Anabritannica, cilt:12, 1986:340) Psikolojik bir terim olarak bilinç, “kendimizi ve çevremizi, algıların, anların ve düşüncelerin farkına varacak şekilde gözlemeyi ve kendimizi ve ortamımızı, davranışsal ve bilişsel faaliyetleri başlatabilmemizi ve sona erdirebilmemizi sağlayacak şekilde denetlemeyi” ifade etmektedir. Psikanalitik teoride ise “kişinin belli bir anda farkında olduğu şeylerin tamamını kapsayan ruh durumu” anlamına gelmektedir. (Sevinç, Kenan, 2019:128)

seviyesi kişisel bilinçdışı, kişinin yalnızca kendine ait olan, yaşamındaki bastırılmış veya unutulmuş tüm hatıraları, dürtüleri, dilekleri, zayıf algıları ve diğer deneyimleri yani insan ruhunun bir tür depolama alanıdır. Kolektif bilinçdışı, geçmiş kuşakların birikimli deneyimlerinin ruhun derinliklerine gömüldüğü bir tür ırksal ata hafızasıdır” ve insan ruhunun en güçlü yönüdür. Jung’a göre ortaklaşa bilinçdışında depolanan fikirler, sanatsal, felsefi ve bilimsel ilhamla bağlantılıdır. Buradan bilgi alıp bilinçli düzeyde fikir oluşturabilenler dahidir. Ancak çoğu insan kolektif bilinçdışı ile ancak rüyalar vasıtası ile ilişki kurar. (Sedivi, 2009:5)

Arketipler, kalıtsal ve evrensel imgeler olup, nesiller boyunca tekrarlanan doğum, ölüm, eş bulma, beslenme varlığını koruma gibi yaşantılar sonucu oluşan kişinin belirli bir durumda nasıl hissettiğini etkileyen nesilden nesile miras kalan insan eğilimleridir. (Snider, 2009:3). Arketipsel görüntüler, hayvanların, insanların, insan biçiminde vampir, tanrı, tanrıça gibi varlıklar veya ağaç, ev, haç, mandala gibi nesneler, görüntülerle somut hale getirilen soyut fikirler, kahramanlar olabilir. Arketipler kollektif bilinçdışından gelir ve tanımı gereği olumlu ve olumsuz olabilir. Teoride sayıları sınırsızdır. (Snider, 2009:3) Fizyolojik dürtüler dediğimiz ve duyarlar tarafından algılanan “içgüdüler”den farklı olarak, varlıklarını fantazilerde ve sembolik imgelerle gösterirler, bilinen kökenleri yoktur; ve kendilerini dünyanın herhangi bir yerinde veya herhangi bir zamanında yeniden üretirler.(Sedivi, 2009:5) Varlıkları psişede ortaya çıkan bazı imgeler yoluyla fark edilir.(Büyükkaya,2014:11) Jung’a göre dört arketip en yaygın olanlardır. Bunlar “anima, persona, gölge ve benlik” tir.

Persona, bir insanın gerçekte olduğu değil, başkalarına gösterdiği kişiliktir; bir tür maskedir. Anima ve animus, insanın her iki cinsin özelliklerini taşımasındandan kaynaklanır. Üçüncü arketip, gölgedir. Bu toplum kuralları ile

bağdaşmayan istek ve duyguları içerir. (AnaBritannica, cilt:12,1988:340) Jung, gölge tarafın, sanatın yaratılması için gerekli nitelikler olan yaratıcılık ve tutku için depo olduğunu kabul eder. Benlik, tam olarak geliştiğinde bilinçli zihin ile bilinçsiz zihin arasında oluşan bağlantı sonucu bireyselleşme oluşur. (Sedivi,2009:10)

Ernst, 1942 yılında,View makalesine yazdığı yazıda yirmibir yıllık Paris döneminden bahsetmez, birinci dünya savaşına kadar olan çocukluk ve gençlik yıllarını anlatır. Ernst'in bu anlatımı, büyüdüğü ortamın ve Alman kültürünün sanatına etkilerinin (Diehl, 1973:13), Jung'un kolektif bilinçdışı olarak adlandırdığı tanıma uygunluğunu gösterir. Çünkü Freud, psikanalizde rüyalar ve fantezilerin yorumlanmasını, analiz edilmesini kullanarak bilinçdışındaki var olan gerçeklerin bilinç düzeyine çıkarılmasını sağlarken (kolaj, frotaj ve gratajın ortaya çıkması) Carl Gustav Jung, kişisel bilinçdışının yanında, insanlığın tüm deneyimlerini ve bilgilerini sakladığı, mitoloji, din ve felsefe alanlarında kolektif bilinçdışının varlığını savunur. (Büyükkaya, 2014:10). Freud, Ernst'e iç çatışmaların modelini verdiyse, bunlardan çıkış yolunu Jung göstermiştir. Aynı zamanda hermetik yapılar içinde bir mantık sağlar. Bu nedenlerle 1930'lara gelindiğinde Max Ernst, Freud'cu yaklaşımdan uzaklaşıp Jung'cu yaklaşıma yönelmiştir. (Hopkins, 1992:718)

Ian Turpin, (1979:3) Ernst'in sanatını şu şekilde tanımlar:

Gerçeküstücü teori, gerçeküstücülerin rolünü bilinçaltının “basit kayıt makinaları” olarak sınırlamışken, Ernst sanatı sadece rüyanın bir kaydı ya da elin otomatik aktivitesi olarak saymayı reddetti. Bunun yerine, sanatını, rüyaların ve otomatizmin irdelenmesi ve bu irdedilemelerin görsel sonuçlarının yansıtılması süreci olarak gördü. Bir başka deyişle, mesele sadece bilinçaltının içeriğini keşfetmeye yönelik değil, bilinç ve bilinçaltı

arasında bir diyalog başlatmaktı. Bu diyaloga bir çok faktör katıldı: bir tarafta bilinçaltının zihinsel bir fenomenin özelliği olarak görülmesi, ve diğer tarafta Jung'un anlamında evrensel insan kaygılarının bir deposu olarak görülmesi. Bilinç tecrübeye mutlak anlamını veren organizatör faktör ve yanılmaya açık, baskınlığı tek taraflı veya tam olmayan bir gerçeklik algısı yaratan bir etken olarak görülür. Bunun ötesinde, Ernst, bu bilinç ve bilinçaltı arasındaki diyalogun, tuval üzerinde yaratılma aşamasında gerçekleşmesi gerektiğine inanırdı. Öyle ki sanatını, zevkine varılacak bir son yerine bir irdeleme aracı olarak kabul eder, Gerçeküstücülüğün tanımlanmış hedeflerinden şaşmazdı. Bununla beraber, önsezi ve mantığı, zeka ve ilhamı resim yaparak birleştirme çabası onun sanatına gösterdiği eleştirel dikkati başka hiçbir Dada veya Gerçeküstücü sanatçının denemediği kadar yoğunlaştırmaya zorladı.

Gerçeküstücülerin kişiliği Jung'un modelinden farklı olarak, Freud'un kendini keşfetme yöntemleri ile analiz edilebilir. Bu yolla sanatçılar kendi zihinlerinin işleyişini ortaya çıkarabilirler. Max Ernst, Freud'un yöntemleri ile kendisini rüyalarına karşı duyarlı hale getirerek otomatik tepkiler ve özgür çağrışımlar geliştirmiştir. .

Bu çerçeveden Max Ernst'in dekalkomanya resimlerine bakarsak geçmiş yaşantılar belleğinin her türlü imgesini içinde barındıran bilinçdışı zihni kullanarak, sanatsal yaratımını güçlendirdiğini, kendi yaşamından gelen veya kolektif bilinçdışından gelen öznel ya da nesnel formları kullandığını ve yarı otomatik teknikleri yardımı ile tuvalinde bunları sınırsız bir şekilde gösterdiğini görürüz.

(Büyükkaya, 2014:115) Jung'un kolektif bilinçdışında olduğu gibi anavatanı Alman

kültürünün sembollerini ve geleneklerini, çocukluk anılarını damıtmış (Stokes, 1983:225) “*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1940-42), resminde “Ren Bakireleri”ni, “*Yaşlı Baba Ren*”(1953), resminde, Wilhelm zamanında Alman ulusal gücünü temsil eden Ren Nehir’ini ve çocukluğunun geçtiği Brühl yakınlarındaki ormanları resimlerinde canlandırmış, sanat hayatı boyunca Alman Mitlerini ve ata hafızasından gelen arketipleri sanat eserlerini yaratırken kullanmıştır. (Stokes,1983:225)

Ernst dekalomanya resimlerini yaparken insan ve hayvanların, şehirlerin ormanların gizli mutasyonlarını ortaya çıkarmıştır. (Nolan, 1998:2) “*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1940-42) resminde önsezileri ile savaşı ve yıkımını önceden haber vermiş, aynı resimde gelecek için umutlu olduğunu, parlak mavi gökyüzü ile gecenin gündüze döneceği hissini vermiştir. (Spies, 2005:69)(Jung’un hissetme, duyu ve sezgi kavramları) Gene bu teknikle yaptığı “*Leonora in the Morning Light-Sabah Işığında Leonora*”,(1940), orman resminde Alman romantizminin, yılanlar, kurbağalar, ejderhalar gibi yeşil sürüngen hayvanlarla simyanın etkilerini görürken, minotaur-yunan mitolojisinde bir boğanın başı ve kuyruğu ve bir insanın vücuduna sahip yarı insan yarı boğa olan efsanevi yaratık- gibi mitolojik karakterler ortaya çıkar(Jung-kolektif bilinçdışı) “*The Robing of the Bride*”(1939), resmi ise bir düğün törenini ve bir kadının evliliği boyunca üstlendiği aşamaların simgesel olarak anlatıldığı bir düğün törenidir. Tuvalin sağ altındaki küçük yeşil hermafroditin, yeşilden kırmızıya dönen renkli başkalaşımı, Ernst’in genel simya efsanesi anlayışı filozof taşının üretilmesi ile simyaya, resimin merkezi figürü dışı baykuş ve boynundaki kolye ile de Yunan Tanrıçası Pallas Athena arasında kurduğu bağlantı ile de mitolojiye atıfta bulunur. Hermafrodit, erkek ve dişinin zıtlıklarını birleştirir. Bu Androjenlik aynı zamanda psişik bütünlüğü veya benliğide temsil eder. Bu resimde aynı zamanda

onaltıncı yüzyıl Alman sanatının mekanları, Yaşlı Lucas Cranch'ın narin şişmiş karınlı nülerine benzer görüntüler de vardır. Batıdaki Amerikan yerlilerinin iki ruhlu üçüncü ve dördüncü şahıs bu arketipe uyar. (Snider,2009:5)

3.2.1.2 Max Ernst'in resimlerinde ikinci benliği Loplop

Gerçeküstücü sanatçılar, sadece dünyayı nasıl gördüklerini değil, kendilerininide nasıl gördüklerini anlatmak isterler. Bu nedenle birçok gerçeküstücü sanatçı, sanatlarının özelliklerini belirgin hale getirmek için kendi ikinci benliklerini yaratmışlardır.(Stokes, 1983:225)

Max Ernst'in ikinci benliği ise "Loplop" adını verdiği "kuş" tur. Ernst'in, 1920 yılında yarattığı Loplop, sadece Ernst'in eserlerinde kullandığı kişisel sembolü değil, aynı zamanda Ernst'in kendi hayatı ile ilgili yorumların da sunucudur, Jung'un persona tarifine uygun özellikler gösterir.

Fakat, bir gerçeküstücü sanatçı olarak Ernst'in kişiliği Jung modelinden farklıdır. Ernst, Loplop'u yaratırken, Freud'un kendini keşfetme modelini kullanmış, kendini rüyalarına karşı duyarlı hale getirerek otomatik tepkiler ve serbest çağrışım yöntemleri geliştirerek çocukluk anılarını ve Alman kültürünün sembollerini ve geleneklerini düşünerek analiz etmiş, bunun sonucunda da kuşların, kendisi için önemini keşfetmiştir.(Stokes, 1983:225)

Çocukluk anılarındaki, ondört yaşında iken evcil papağanının ölümü ve kız kardeşi Loni'nin doğumunun aynı geceye denk gelmesinin Ernst'te yarattığı travmanın ve kafa karışıklılığının, resimlerinde yinelenen kuş tasvirlerinin kişisel anlamını açıklar. 1920'lerden sonra kendisini kuşla özdeşleştirdiği ve bu durumunda

saplantılı bir yoğunlaşmaya doğru gittiği görülür.(Stokes, 1983:225) Bu takıntı birkaç yıl sonra azalsada, sanat hayatı boyunca zaman zaman ortaya çıkmıştır.

Bu “*saplanma (fixation)*”³⁸ “ Ernst’in çocukluk anılarının bir özetidir. (Waldman,1975:40).

Loplop, dekalkomanya baskı tekniğini kullandığı resimlerinde Örneğin: “*Marlen*”(1940-41), “*The Robin of the Bride*”(1939), “*Europe After the Rain II*”(1940-42), çoğunlukla baykuş (ya da akbaba) kafası ile fikse olmuş bir erkek görünümündedir (Waldman,1975:40)

Loplop, Ernst’in kendi iç benliğinin amblemi, ego ve totem figürüdür. Loplop Ernst’in romanlarında anlatıcı ve aktör, aynı zamanda Paris’in lambalarını yakan aydınlatıcı rolünü üstlenirken, Max Ernst’i “özel hayali” olarak temsil eder, Ernst’in vekilidir. (Bischoff,2003:47) Kuş imgesi olan Loplop bir kuş, kuş başı ya da başı kuş olan bir adamdır. Böylece Loplop, meleklerin, aşk tanrıalarının ve şeytan gibi kanatlı yaratıkların doğaüstü güçlerini ve yerini alır. (Stokes, 1983:226) Loplop, Ernst’in yasaların ve geleneklerin üzerinde kalmasını sağlamış, onlarla alay etme olasılığını artırmıştır. (Diehl, 1973: 87)

Carl Gustav Jung’un 1929’da Sinolog³⁹ Richard Wilhelm’in “The Secret of the Golden Flower-Altın Çiçeğin Sırrı” çevirisindeki, simya/ taocu Çin mistizmi hakkındaki kehanet niteliğindeki ilk psikanalitik keşfini ⁴⁰yayınladığında, 1930’larda,

38 Saplanma-Fixation:

1.Bir fikir bir etkinlik, canlı ya da cansız bir nesneyle takıntılı meşgul olma hali
2.Psikoanalitik kuramda saplanma, bir psikoseseksüel gelişim evresinde oluşan travma sonucu, gelişim o evreye özgü enerjide takılarak ondan sonra gelen evrelerde gelişim gösterememe,evrelerin gereksinimlerini karşılayamamasıdır. (Karakaş, Psikoloji Sözlüğü, psikolojisozlugu.com, 2-11-2021, saat 17:27)

39 Çinceyi ve Çin medeniyetini inceleyen sinoloji bilgini (Ayverdi, 2011:1113)

40 Jung simya ile ilgili görüşlerini “Simyagerlerin tecrübeleri bir bakıma benim deneyimlerimdi ve dünyalarımız adeta örtüşmüştü. Bu elbette ki benim için önemli bir keşifti: Bilinçdışı psikolojimin tarihsel bir izdüşümüne rastlamıştım” şeklinde açıklamıştır.(Kavut, 2020:682)

Max Ernst için Jung tercih edilen bir model haline gelmiştir.(Hopkins, 1992:719)

Ernst, mandala⁴¹ motiflerinde “zıtlığın birliği” üzerine çalışarak, Jung'un soyutlama okuması hakkındaki bilgisini “*Loplop Presente*”(1930) adlı eserde ele almıştır. Ernst, kare ve çemberin birleşmesinden şematik bir insan figürü oluşturur ve bu figür Loplop olarak adlandırılır.

Ernst'in ikinci benliği, melez, yarı insan yarı kuş, Loplop; erkek olarak anlatılsada “*Une Semaine de Bonté-Merhamet Haftası*” (1934) adlı kolaj romanının “*Perşembe*” veya “*Siyahlık*” bölümünün ikinci plakasında olduğu gibi Loplop'un kendi kendini hamile bırakma yeteneğine sahip olduğu ve androjen olduğu görülür. (Grew, 2016:3) Loplop, simyasal uyum duygusunu güçlendiren androjen (çift cinsiyetli) özelliklere sahip olması, Ernst'in kimlik duygusunu destekleyen zıtlığın uzlaşmasını canlandırır. (Hopkins,1992:719)

Loplop, Jung'un kolektif bilinçdışının arketiplerinden biri olan benliktir. Aynı zamanda bir kılık değiştirme ustası olan Loplop, maskeli ve kuş kafalı görüntüsü ile Jung'un arketiplerinden biri olan Trickster'ı⁴² (Hileci) da temsil eder. Trickster, Jung'un gölge arketipidir, olumsuz özellikleri vardır. Hileci, yarı hayvan yarı ilah ikili doğası ve şekil değiştiren güçleri kurnaz şakalara ve özellikle kötü şakalara düşkündür. (Hopkins, 1992:719)

Ernst'in kişisel sembolü olan Loplop'a totemin niteliklerindeki yüklemiştir.

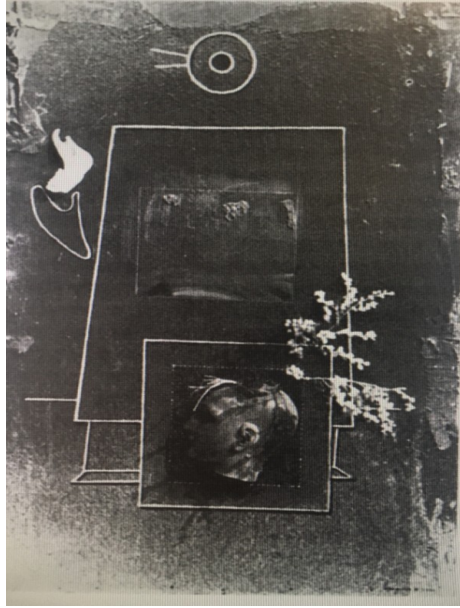
Loplop aynı zamanda Ernst'in şamanik kişiliğini de temsil eder. Ernst, Loplop'u,

41 Mandala:Sanskrit dilinde daire demektir. Hinduizmde ve Tantra Budacılığında kutsal ayinlerde ve meditasyon sırasında kullanılan simgesel çizim.(AnaBritannica, cilt:15, 1989:270)

42 The Trickster,düzenbaz demektir.Jung, düzenbazın gölge arketipinin bir yönü olduğunu, en azından olumsuz özelliklerinde olduğunu söylüyor (Düzenbaz, açıkçası, aldatıyor, çoğu zaman şakacı, bazen acı verici. aşırı rasyonel kişilik ve topluluk. Hileci örnekleri Şeytan, Loki ve Amerikan Yerlilerinin mitolojisinde çakal, kuzgun ve Winnebago düzenbazdır. Vampir aslında bir tür düzenbazdır, " aralarında yarasalar, kurtlar, örümcekler, kelebekler, sis ve hatta biraz saman "gibi birçok şekle dönüşebilir (Clifton Snider,2009:5)
<https://web.csulb.edu/~csnider/jungian.outline.html>,11-02021,saat:12:15

Freud'un "*Totem ve Tabu*",(1913) metnini örnek alarak, Freud'un tanımladığı gibi baba / totem üzerine modellemiştir. (Kavky, ,2010:212) Samantha Kavky, Loplop'un, bir totem olarak Ernst'in sanatsal kimliğini ve pratiğini şekillendirdiğini, birincil bir ödipal çatışmadan doğduğunu söyler.

Kuşbaşı figürleri aynı zamanda şamanın en eski temsilcisi ve Arizona'da yaşayan Hopi kızılderili mitlerinin arketipleridir.(Stokes,1983:226) Ernst, 1942'de ABD'de View (Nisan 1942) dergisinde yazdığı otobiyografik makalesinde kendi doğumunu anlatırken, kuşu kendi "doğaüstü" doğumuyla ilişkilendirmiş, herhangi bir kuş olan Loplop'u kartala⁴³ dönüştürerek kişisel bir totem olarak kabul etmiştir. (Kavky, 2010:212) Ernst'in I. Dünya savaşı yıllarını anlattığı makalesi, şamanların



Resim 36 Loplop Presente,1930
Boyutları ve nerede olduğu bilinmiyor
(Hopkins, 1992:24)

başlangıç törenlerinde olduğu gibi sembolik bir ölüm ve yeniden doğuş şeklindedir.

(Warlick,2001:17) Kabilenin atası ve danışmanı rolünü üstlenmiştir. (Kavky, 2010:

43 Kartal, Güneş Klanı'nın bir üyesi olan Don Talayesva'nın totemidir. Ernst, kartalı totemi olarak seçerken Güneş şefinden etkilenmiştir. (Kavky, 2010:215) Kartal, aynı zamanda Alman mitolojisinde önemli bir yere sahiptir ve "Kartal"da Alman ulusal kuşudur. Kuş uçuş, düş ürünü ve akıl anlamlarına da gelir.(Waldman,1975:40)

2015) Ernst'in "*Totem ve Taboo*"(1941) ve "*Day and Night*"(1941) isimli tablolarında totemizmin simgesel ve biçimsel çağrışımlarını açıkça görürüz. (Kavky,2010:212)

3.2.1.3 Max Ernst'in dekalkomanya resimlerindeki metamorfoz

Başkalaşım-metamorfoz: Biyolojide bir canlının doğumdan, ya da yumurtadan çıktıktan sonra erişkin evresine gelinceye kadar geçirdiği köklü yapısal ya da biçimsel değişikliktir. (Kurbağaların iribaş denilen ve suda yaşayan larvalarının erişkinlikte karada yaşayan kara kurbağalarına dönüşmesi gibi.)(AnaBritanica, cilt:3,1986:406)

Max Ernst'in resimlerindeki başkalaşım süreci (metamorfoz) fantastik ve rüya benzeri imgeleri tasvir etmesi için aracı olmuştur. Ernst'in resimlerinde, sezilebilen, ama tam olarak anlaşılamayan imgeler, özellikle biyomorfik⁴⁴ biçimler, resme bakanın, bilinç dışını serbest çağrışımlarla uyarak, düş gücünü harekete geçirir veya gerçekçi ve doğrucu bir yaklaşımla betimlenerek kolayca tanınan görüntüler, kendi doğal ortamından çıkarılarak, akla ters düşen, şaşırtıcı düşsel bir ortamda tasvir edilerek izleyicinin gerçeklik duygusunu yok eder. (Leroy, 2006:14)

Ernst'in resmi, nesnelerin ve maddelerin sabit sınırlarını kabul etmez.(Kavky, 2010:26) Dekalkomanya tekniğinin etkisi ile ortaya çıkan dokular, Ernst'in bu dokuları varlığa dönüştürmesi ile başkalaşım geçirir. (Newman,2018:24) Ernst, dekalkomanya tekniği ile oluşan desenlerdeki rastlantı nesnelerinden hayvanlar, insanlar, canavarlar gibi imgeler keşfetmiş, bunların bazılarını boynuz ve kanatlar takmıştır. Bu imgeler hayvan veya insan dışı özellikleri taşırlar. (Newman, 2018:25).

44 Biyomorfik Biçim-Biomorphic Form:Biymorfik, yaşam anlamına gelen Yunanca 'bios' ve biçim anlamına gelen 'morphe' kelimelerinin birleşiminden gelir. Soyut Sanat'ta geometrik biçimlerden çok bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimlerdir.. Terim, 1930'larda, özellikle Joan Miró ve Jean Arp'ın çalışmalarında daha soyut gerçeküstücü resim ve heykel türlerinde imgeleri tanımlamak için kullanılmıştır.
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/biomorphic>, 26-05-2021, saat: 12:33

Ernst, eserlerinde hayvanların insani yönünün sembolik özelliklerini ve insanın hayvani doğasını kullanmıştır. Bazende eserlerinde tüm canlı yaratıkların bitkisel ortak özelliklerini görürüz. (Newman, 2018:25). Melez yaratıklar, boynuzlu şeytanlar, hayvan şeklini almış yaprakları ile istilacı bitkiler ve bunların arasında yüzlerini gizleyen garip canavarları Ernst'in "*Leonora in the Morning-Sabah Işığında Leonora*",(1940), resminde, "*Robin of the Bride-Gelinin Giydirilmesi*"(1939), "*The Antipope- Papa Karşıtı* ", (1941-42),da ise kısmen hayvan kısmen insan melez figürleri görürüz.

Ernst'in keşfettiği metamorfoz imgeleri için Alman kültüründe örnekler çokca vardır. "*Europa After The Rain II*"(1940-42) resmindeki "*Ren Bakireleri*" Cermen mitolojisinin figürlerindendir.(Warlik,200:201)

Alman Romantik edebiyatındaki bir çok eserde metamorfoz örnekleri vardır. Ernst'in resimsel dünyası Franz Kafka'nın (1883-1924) edebi dünyasına açıkça paralellik gösterir.(Spies,2005:3) Franz Kafka'nın "Die Verwandlung-Dönüşüm veya Başkalaşım"(1915) adlı eserinde, Gregor Samsa'nın metamorfoz geçirerek bir sabah kendini yatağında bir böcek olarak bulması, metamorfoz konusunda Ernst'i etkileyen edebi örneklerdendir.(AnaBritanica,cilt:12,1987:384)

3.2.1.4 Max Ernst'in dekalkomanya resimlerinde simyanın etkileri

Max Ernst'in resimlerini anlayabilmek için sanatına etki eden simyayı ve etki derecesini iyi analiz etmemiz gerekmektedir.

Simya, genel olarak metallerin dönüşümü ya da fiziksel sağlık ve ölümsüzlüğü elde etmek için iksirler hazırlanmasıyla ilgili klasik çağ öncesinden kalan bir bilim olarak bilinir. (Warlick,2001:18)

Cinsellik simya sembolizminin merkezidir ve gerek simya öğretisinde ve gerekse gerçeküstücülükte ki aşta, androjenliğe yalnızca erkek ve dişinin cinsel birlikteliği ile ulaşılır. (Grew, 2016:3) Kral ve Kraliçenin kimyasal aşkı laboratuarda yaşandığından, cinsiyet ve cinsellik simyasal imgelemin temel bileşenleridir. Gerçeküstücüler insan yaşamının cinsel yönlerini de özgürleştirmeye çalışmışlardır. Cinselliğin gerçeküstücü sanattaki yerine olan katkıları ve gerçeküstücü camiaya, gelişiminin başlarında getirdiği Freudyen teori bilgisi sayesinde, Ernst, bu konuda önemli bir rol üstlenir. Kariyeri boyunca , Ernst, eril ve dişil imgeleri bir potada eriterek, en çok rastlanan mükemmeliyet simgesi olan simyasal Androjin gibi tutarlı hibritler ortaya çıkarmıştır. (Warlich, 2001:2)

Simya metinlerinde “*Primal matter-İlk Madde*”nin iki karşıt kutbu, “*kral ve kraliçe*” veya “*güneş ve ay*” tarafından temsil edilir. Felsefi sülfür ve Felsefik Merkür’ün iki karşıt özelliği simya kabında sevişir ve çocukları “*felsefe taşı*” cinsel birliktelikleri tarafından şekillenir.(Warlich, 2001:15) Resim eylemini cinsellik için bir metafor olarak kullanan Ernst, daha sonra bu vizyonu resme dökerek kendi dünyaya gelişini iliklerinde hissettiğini fark etmiş, View dergisinde yazdığı makalede, tahta panellere, bulutlara, duvar kağıtlarına, sıvasız duvarlara bakarken vision görüşlerini serbest bırakarak halüsinasyonlara-1897 yılında kızamık geçirirken ilk defa halüsinasyon görmüş- ulaşmaya çalışırken, bu onun frotaj ve dekalkomanya ile teknik deneyler yapmasına sebep olmuştur. Dekalkomanya resimlerinde örneğin “*Robin of the Bride*” da bunu açıkça gözlemleyebiliriz.(Warlich, 2001:15)

André Breton’un 1929 yılında yazdığı “*İkinci Gerçeküstü Bildirge*”si, kendini Nicolas Flamel ve XIV. yüzyıl simyacılara dek giden bir geleneğin mirasçısı olarak kabul eder ve simyasal referanslar içerir. Breton’un simya, tarot ve okülte olan

ilgisi “*Nadja*” (1934) romanında belirir. Breton’un yazdığı “*L’art Magique-Büyülü Sanat*”(1957) adlı bir monografda sanat ve şiir arasındaki ilişkiyi açıklar. (Van Den Berg, 2011:38)

Breton’un yaptığı bu açıklama simyanın gerçeküstücülük düşünce ve görüntü geliştirmedeki rolüyle ilgili, eleştirmenler ve batı dünyasının bilim insanları arasında bir tartışma başlatmıştır. Geleneksel bilim, simyayı, kimya biliminin başlangıcı ya da şarlatanlık veya tamamen maneviyatla ilgili olarak kabul eder.

Breton, gerçeküstücülerin hedeflerinin “ felsefe taşı”⁴⁵ arama çabalarının ortaçağ simyacılarının hedeflerine benzemediğini belirtmiştir. Felsefe taşı arayışı, gerçeküstücülerin hedefi olan hayal gücünü mümkün kılar, özgürleştirir ve simyacıların kurşunu altına çevirme çabaları gibi onlarda burjuva toplumunu dönüştürmeye çalışarak, sadece yalıtılmış bir sanat hareketi olmaktansa, gerçek, yaşanan fiziksel dünyadaki değişiklikleri etkiliyarak dönüşüm aracı olmaya çabalarlar. (Van Den Berg,2015:61)

Oysa gerek erkek, gerekse kadın gerçeküstücüler, maddenin dönüştürücüleri gibi figürlerle ilişkilendirilen simyacı, sihirbaz, şaman ve cadı gibi gizli figürlerle kendilerini özdeşleştirerek hem fiziksel hem de ruhsal yaratıcılıkla bağlarını kuvvetlendirmek amacındadırlar. (Grew,2016:1)

Rosemont Franklin, gerçeküstücülerin simyayı, gerçeküstücülüğün kendisi için, hem onay hem de ilham kaynağı olarak gerçek ve hayali, madde ve zihin,

45 Felsefe taşı(filozof taşı)- Magnum Opus: Simya ilmine göre dokunduğu herşeyi altına çevirebilen taş, Ayrıca bu taştan elde edilen iksirin ölümsüzlüğü sağladığı düşünülür. Önce altının üretileceği “Primal matter” (ilk madde) maddenin bulunması gerekir . Bu her yerde bulunan tüm maddelerin ilkel biçimsiz temelidirarlığını tasvir eden simya amblemi.“Felsefi Kükürt “ve “Felsefi Merkür” Olmak üzere iki temel özellikten oluşur. Genellikle “Kral ve Kraliçe”olarak ya da “Güneş ve Ay” olarak resmedilen maddenin kutuplaşmış “Erkeksi ve Kadınsı”yönlerinden oluşur.(Warlick,2001:3)

uygulama ve sembolizm üzerine eşit olarak dayanan son derece enerjik bir dönüşüm sanatı olarak kabul ettiklerini belirtirler. (Warlick,2001, önsöz:XVIII))

Ernst'in "*Winter Landscape-Kış Manzarası*", "*Man Shall Never Know It-Adam Asla Bilmeyecek*" ve "*Dada Gauguin*"(1920) gibi eserlerinde 1920'li yıllarda simya simgeleri görünmeye başlamıştır. (Warlick,2001:43).

Ernst daha çok Herbert Silberer'in⁴⁶ "*Probleme der Mystik und ihrer Symbolik-Mistik sorunları ve sembolizm*"(1914) yayınında araştırdığı, simyanın psikanalitik bağlantılarına ilgi duymuştur. Silberer simyanın sembolizmini açıklarken hem Freud'un hem de Jung'un çalışmalarına atıfta bulunmuştur. Silberer, sembolik karakterler ve olaylarla anlatılan , İlk Madde (Primal Matter)nin keşfi, yok edilmesi ve saflaştırılması ve nihai olarak "Kral ve Kraliçenin-Felsefi Kükürt ve Felsefi Merkür" ün "kimyasal evliliği" efsanesini yorumlamıştır.(Warlick,2001:44)

Silberer, "*Mistik sorunları ve sembolizm*"(1914) isimli eserinde, efsanelerde birden çok yorumun birarada olduğunu göstermesi, bu kitap ile Ernst'in imgesi arasındaki en güçlü bağlantılardandır. Çünkü Ernst'in çalışmalarının çoğu özenle üstüste binen, Freudyen, biyografik ve simya simgeleri dahil birden fazla simgesel anlam içerir. (Warlick,2001:44)

46 Herbert Silberer(1882-1923); Carl Gustav Jung, Alfred Adler ve diğerleri gibi psikolojik araştırmanın diğer öncüleri içeren Sigmund Freud'u çevreleyen profesyonel çevre ile ilgilenen ve simya ve psikoloji arasında paralellikler kuran Viyana'lı psikanalisttir. Simyanın esrarengiz sembolizminin önemli noktalarını açıklamış ve bunları ve diğer mitolojik öyküleri ve masalları Freud, Otto Rank, C.G. Jung ve diğerlerinin çalışmalarına atıfta bulunarak çağdaş psikoanalitik teori ile karşılaştırmıştır.(Warlick, 2001:17) "Problems of Mysticism and its Symbolism-Mistik Sorunlar ve Sembolizm" Silberer'in baş yapıtıdır. Başlangıç noktası olarak, "Parabola Allegory" olarak bilinen, " Christian Rosenkreutz'un Kimyevi Düğünü" ile birçok paralelliği olan "Rosicrucian"(Gül Haççılığı) metnindeki sembolik karakterler ve olaylarla anlatılan bir simya efsanesinin Freudyen yorumunu yapmıştır. Silberer'in vizyonu senkretiktir- hem Freudian'dır, hem de Jung teorisinden özetlediği, "içe dönüklük"ten yenilenmeye kadar öngörülen, psikosolitik yolu takip eder- ortaya çıkan Androjen iyileşmiş ve olgun ruhu temsil eder. Hem Jung hem de Silberer, Freud'un bütün psikolojik sorunların sebebini cinsellik olarak göstermesini kabul etmeyerek diğer psişik olayları da ruhsal rahatsızlıkların nedenleri arasına dahil etmişlerdir.(Warlick,2001:44)

View makalesindeki hayatını anlattığı birinci paragraf ve Breton'un "*Max Ernst'in Efsanevi Yaşamı*" adlı makalesi eski simyacıların esrarengiz sembollerinden olan hem yumurta ve hem yedi sayısını içerir ve bu makalade çocukluk ve gençlik anılarını hermetizmle kaynaştırır. (Warlick, 2001:1) Yumurta, simyada, içinde simya malzemesinin büyüdüğü, yani dönüştürüldüğü damıtma kabıdır ve rahimle simgesel bir bağlantısı vardır. (Grew,2016:3)

Ernst, ayrıca Köln'ün gizli geçmişinin sanatsal mirası olduğunu iddia ederek, simyayı çalışma süreçleri için bir model olarak göstererek hermetik geleneklere atıfta bulunur.

Ernst, gerçeküstücülerin hermetizmin⁴⁷ yeniden keşfedilmesi ve yeniden yorumlanmasında ön planda yer almıştır. Max Ernst, 1937 tarihli "*Resmin Ötesinde*" adlı makalesinde kolajı "*Görsel imgenin simyası gibi bir şey*" olarak tanımlayarak simyaya atıfta bulunmuştur. Ernst, sanatının merkezinde olduğunu söylediği kolajlarındaki birbiri ile ilgisi olmayan unsurları birleştirmenin simyasal doğasına birkaç ima yapmıştır. Bu ifade simyanın sanatındaki değeri ile ilgili önemli bir ipucudur ve Erns külliyatında sadece tema veya motif olarak değil, ilham aldığı bir dünya görüşü, bir ideoloji olarak merkezdedir. (Warlich,2001:6)

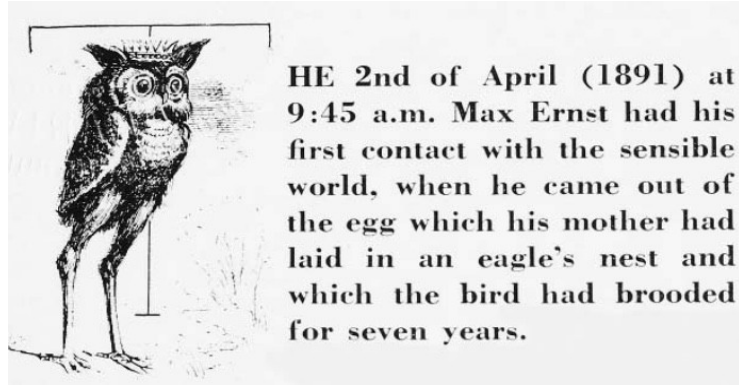
47 Hermetizm,Antik Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'un öğretisidir. Felsefi bir akım değildir. Öğretisi Ezoterik bilgilerden oluşur. Hermetik kelimesi, efsanevi Mısır simya filozofu Hermes Trismegistus'un gezginleri ve kavşakları koruyan Yunan tanrısı Hermes [Roma Merkür] ile karmaşık bir şekilde birleşmesinden kaynaklanmıştır. Simya imgesinde Merkür,hem gezegenin hem de maddenin tuzunun ana sembollerinden biridir. (Warlick,2001:68)Thoth, hem ölümlerin ruhlarının yargılanmasını kaydeden, onların günahlarını hakikat karşısında tartan vicdan sesinin, hem de insanlara bilgelik yolunun tebliğ edilmesinin, sezginin kişileştirilmiş biçimi olan ilahtır. Bu bağlamda ilah Thoth insanda vicdan ve sezgi tarzında beliren kelamı simgeler.Ayrıca, ruhlara ölüm sonrasında da rehberlik eder; kimi başarılı ruhları onları eğitip yükseltecek Osiris'e getirir, başarısız ruhları ise amenti'nin (amentet, ötealem) geri düzeyli ortamlarında arınma işlemi geçirmelerinden sonra yeni bir doğuma (reenkarnasyon) sevkeder.

Ernst'in eserlerinde örneklendiği gibi, gerçeküstücülerin çalışma yöntemi yaşama müdahaledir ve zamanının resmi boğucu mitlerine meydan okumak için özgürleştirici karşı efsaneler ortaya koyar.

Yine de Ernst ve diğer gerçeküstücüler tarafından simya, dönüşüm eylemi için metafor olarak görülmüştür.

Kuşlar, Ernst'in eserlerinde, gençliğinin psikolojik travmalarının simgesi ve cinsel ilişki için Freudyen kelime oyunları olarak, çoklu anlamlar ifade eden bir semboldür. Herşeyden önce Ernst'in ikinci benliğidir, Loplop olarak karşımıza çıkar ve kendisini temsil eder.(Waldman, 1975:40-42) Dekalkomanya tekniği ile yaptığı resimlerden “*Marlene*(1940-41)’de kuş benzeri canlılar Ernst’in somutlaşmışları yada “*Europe After the Rain*II- II. Yağmurdan Sonra Avrupa” resminde olduğu gibi kuş, yarı kuş ve yarı insan biçimli, akbaba (yada baykuş) başlı erkek görünümündedir. (Bischoff, 2003:68) Aynı zamanda“*A night of Love-Bir Gece Sevgisi*”(1927) resminde, içiçe geçmiş kadın ve erkek formları göz önüne alındığında anneliği ve üremeyi temsil ettiği anlaşılabılır.

Ernst'in hayatını anlatırken taşıyıcı annesi olarak seçtiği kartal, aynı zamanda simyasal bir semboldür “*Primal Matter- İlk Madde*”nin uçucu dişil yönlerini temsil eder. (Warlick,2001:10) Güvercinler de resimlerinde önemli yer tutar. Ernst, View makalesine başlarken, baş harf olarak, bir baykuş ile birleştirilmiş “T” harfini kullanır. Bu resim bilgelik ve büyücülüğü ihtiva eder.“T” işareti Theosu temsil eder (yunanca tanrı demektir), baykuş büyücülükle bağlantılıdır.(Warlick,2001:10)



Resim 37 View Makalesi(1942) açılış satırları, Max Ernst,
 “Kendisinin Söylediği, M.E.’in Gençliğine İlişkin Bazı Veriler”
 View2, no.1, (Nisan, 1942) s.28
 (Warlick, 2001:10)

Simyanın gerçeküstücülük için önemi, yalnızca gizemli efsanelerinden, rasyonel bilime ve cinsel metaforlara geleneksel muhalefetinden değil, aynı zamanda devrimci dönüşümün temel amacı ve felsefesinin ve imgesinin zengin çeşitliliğinden kaynaklanır(Warlick, 2019:156)

BÖLÜM 4 MAX ERNST'İN DEKALKOMANYA RESİMLERİNDEN

ÖRNEKLER

4.1 LEONORA IN THE MORNING LIGHT-SABAH IŞIĞINDA

LEONORA,1940



Resim 38 Leonora in the Morning-Sabah Işığında

Leonora, (1940)

Tuval üzerine yağlıboya, 66x82.3 cm,

Özel koleksiyon, Kaliforniya, ABD

(Hubert, 1991:733)

Ernst, “*Leonora in the Morning Light-Sabah Işığında Leonora*” (1940), resmini Fransa’da Saint-Martin d’Ardèche’de, ABD’ye kaçmadan aylar önce boyamıştır. Ernst, İkinci Dünya Savaşı başladığında düşman vatandaşı olarak tutuklanmıştır. Serbest kaldıktan sonra Leonora Carrington ile birlikte yaşadığı evlerine döndüğünde, Carrington’u kendini beklerken bulmuştur. Bu mutlulukla “*Leonora in the Morning Light*” (1940) resmini yapmıştır. Resmin sağ alt köşesine büyük aşkı Carrington’a takdim etmek için “Leonora’ya” yazarak imzalamıştır.

Renée Riese Hubert, Whitney Chadwick'in Ernst'in bazı resimlerinde Leonoranın portresine⁴⁸ de yer verdiğini belirtmiştir (Hubert,1991:731) "*Leonora in the Morning Light-Sabah Işığında Leonora*" (1940) resmi de bunlardan biridir.

Ernst, resmi yaparken dekalkomanya baskı tekniğini kullanmıştır. Tekniği uygularken seyreltilmiş sıvı boyalara basınç uygulanması sonucu renk füzyonları ortaya çıkmıştır. Bu "nesnel rastlantı" formları, Ernst'in hayal gücünü kışkırtmış, iç formlar oluşturmak ve ayrıntıları netleştirmek için fırçasını kullandığında canlı hayaletler yaratabilmesine neden olmuştur. Dekalkomanya tekniği sonucunda ortaya çıkan bereketli bitki örtüsü ve kristalimsi fosiller arasına; Leonora Carrington'un portresini yerleştirmiştir. (Warlick, 2001:200) Resimdeki orman görüntüsü, Ernst'in



Resim 39 Leonora Carrington Bird Superior, Portrait of Max Ernst-Üstün kuş, Max Ernst 'in portresi (1939)
Tuval üzerine yağlıboya, 50.2x26.7cm
Young- Mallin koleksiyonu, New York, ABD
(Chadwick, 2011:16)

48 Susan Rubin Suleiman(Leonora Carrington and Max Ernst,1993:116) Leonora Carrington'un fantezi portrelerini içeren 1940-1942 bu resimlere "Leonora resimleri" demiştir. Ernst,1940-1942 arasında aşk ilişkilerini ve ayrılıklarını anlattığı bir dizi Leonora resmi üretmiştir:"The Robing of the Bride-Gelinin Soygunu" (1939), Alicé-Alis,(1939),"Leonora in the Morning Light- Sabah Güneşinde Leonora"(1940), "I Saw a Grand Duchess Who Lost Her Shoe-Ayakkabısını Kaybeden Bir Büyük Düşes Gördüm", (1940); , "Spanish Physician, Fat Horse and Young Girl - İspanyol Hekim-Şişman At ve Genç Kız" (1940); "La Fuite-Kaçış" (1940); "Napoleon in the Wilderness-Vahşi Doğada Napolyon"(1941); "Alice- Alis"(1941); "The Stolen Mirror- Çalınan Ayna" (1941), "Europe after the Rain- Yağmurdan Sonra Avrupa"(1940-42)ve "The Antipope-Papa Karşısı"(1941-42) bu resimlerdendir.

1930’lu yıllarda çizdiği ormanlarını anımsatsada , yaklaşan savaş ve Ernst’in bir dizi hapsinden sonra (1936-1937) orman resimlerinden farklı olarak sıkıntılı günlerin izlerini taşır.(Warlick,2001:198) Orman resimlerindeki karışık çalılar Alman Romantizminin etkisidir. Ayrıca insan zihninin korkularını ve acılarını ve bastırılmış arzularını temsil eder. Dekalkomanya tekniği ile yapılan orman resimlerinde mavi, yeşil ve kahverengi baskındır. (Waldman,1975:54)

“*Leonora in the Morning Light*” resminde, Leonora Carrington iki defa görünür: Birincisi tanınabilir özellikleri ile portre olarak, ikincisi ise ikinci benliği olan at şeklinde. Atı bitkiler kaplamıştır ve vücudu hayvan biçimini alan yapraklar tarafından sarılmıştır. Dekalkomanya tekniği tuvaldeki bütün varlıkları aynı maddeden oluşturma etkisine sahip olduğu için, Carrington’un vücudu, birbirine dolanmış, hayvan şekline bürünmüş bitkilerden veya canavarlardan ayırt edilemez. Ernst, Leonora’yı 1930’larda yaptığı orman resimlerinin içine bu şekilde yerleştirerek, önsezi olarak terkedilmişliğini ifade etmiştir. (Hubert, 1991:731) Leonora, “*Leonora in the Morning Light*” resminde, daha önce yaptığı, “*Nymph Echo*”(1936)daki su perisinden daha fazla öne çıkmıştır. Erkek yaratıklar, kertenkeleler, boynuzlu minotaur⁴⁹ arka plana çekilmiştir. Carrington, sağ eliyle fallik bir tohum kabuğu tutar ve fişkırان bitki örtüsü bir metamorfoz sürecini başlatır, Carrington’un saçları filizlenerek yukarıdaki asmaya ulaşır. (Warlick, 2001,200) Resimdeki, yılanlar, kurbağalar, ejderhalar gibi yeşil sürüngen hayvanlar simyada “Primal maddeyi” temsil ederler.(Warlick, 2001:197)

49 minotaur- (Minosun Boğası anlamına gelir)yunan mitolojisinde boğanın başı ve kuyruğu ve bir insanın vücutlu, bir boğanın başına ve kuyruğuna sahip, yarı insan yarı boğa olan efsanevi yaratık. (Erhat, 2007:207)

Leonora'nın bu çalkantılı dönemdeki kaygılarını yansıttığı, bir deniz kızı kuyruğu olan, çizgili çoraplar ve kırmızı tüylerden oluşan bir pelerinle, buzlu bir mağarada gezinen Ernst'i "*Portrait of Max Ernst-Max Ernst'in Portresi*" (1940), adlı eserinde betimlemiştir. Ernst, bu kuzey kutbuna benzeyen ortamda yalnızdır. Arka plandaki donmuş beyaz at, Leonora'nın ikinci benliğidir ve ürpertici bir yalnızlık duygusu verir. Elindeki küçük fenerin içindeki minik at sanki Ernst'in önünü aydınlatmaktadır. Fener, simyacıların geleneksel cam damıtıcısına benzer ve bir tarot kartındaki, izolasyon ve iç gözlemin simgesi hermit⁵⁰ i andırır. (Warlick,2019:291)

Carrington bu eserinde, Ernst'i tüylerle kaplıyarak, Ernst'in ikinci benliği olan Loplopa gönderme yapar. Bu tasvir aynı zamanda simyasal süreçler olan beyazlaşma safhasını ve ayırmayı hatırlatır. Simya efsanelerine göre önce kraliçe canlanır (beyaz at- Carrington) sonrada kızıl cübbeli kral (Ernst) onu izler.(Warlick, 2002:162)

Ernst'te Carrington'un resmine karşılık "*Leonora in the Morning Light*"(1940), resminde vahşi bir gerçeküstücü ormandan çıkan bir figür olarak Leonora'yı betimlemiştir.



Resim 40 The Nymph Echo (La Nympe Écho) 1936,
Tuval üzerine Yağlıboya, 1936,46.3x55.2
Museum of Modern Art, New York, ABD
(Max Ernst Retrospective, 2005:225)

50 Hermit(keşiş) Tarot destesinin Binbaşı Arcana'sından bir karttır ve izolasyon ve iç gözlemi simgeler. (M.E.Warlick, 2001:162)

4.2 THE ROBIN OF THE BRIDE -GELİNİN GİYDİRİLMESİ, 1939



Resim 41 The Robing of the Bride- Gelinin Giydirilmesi, 1939
Ahşap üzerine yağlıboya, 96x130cm.
Peggy Guggenheim Collection,
(Max Ernst Retrospective, 2005:235)

Ernst, Carrington ile beraber yaşadıkları Saint-Martin d'Ardèche'ki çiftlik evlerini boynuzlu yaratıklar ve deniz kızlarından oluşan heykellerle süslemiştir. Ernst, Carrington'un yazdığı *"The House of Fear-Korku Evi"* (1938), *"The Oval Lady-Oval Bayan"* (1939) romanları için kolajlar yapmıştır. Bu heykellerde ve kolajlarda kuşlar Max Ernst'in, atlar Leonora Carrington'un ikinci benliklerini temsil eder. Bu heykeller ve kolajlarda ayrıca androjen özellikte yaratıklar da vardır. Max Ernst ve Leonora Carrington birlikte yaşarken, birbirlerinin portrelerini, yaptıkları resimlere yerleştirmişlerdir. Carrington, Ernst'in *"Leonora in the Morning Light-Sabah Işığında Leonora"* (1940), resminde, Ernst ise Carrington'un *"Portrait of Max Ernst-*

Max Ernst'in Portresi" (1939) resminde tanınan özellikleri ile görünürler.

Carrington'un "*Portrait of Max Ernst-Max Ernst'in Portresi*" (1940), resminde Ernst'in kırmızı balık kuyruklu kırmızı renkli, tüylü cübbesi, Saint-Martin d'Ardèche evindeki androjen deniz kızı heykellerine ve resimlerine dayanmaktadır.

Ernst'in yaptığı kolajlar ve heykeller, Carrington'un yaptığı "*Portrait of Max Ernst-Max Ernst'in Portresi*" resmi, Ernst'in "*The Robing of the Bride- Gelinin Giydirilmesi*" çalışmasına ilham vermiştir. "*The Robing of the Bride*" resmindeki kırmızı cübbeler ve kullanılan simyasal semboller Carrington'un bu resmine olan benzerlikleridir.(Warlick, 2019: 291) "*The Robing of the Bride*" Ernst'in ünlü kolaj romanı "*Une Semaine de bonté-Merhamet Haftası*"(1934) romanından da ilham almıştır.(Bischof, 2003:64) "*The Robing of the Bride*" (1939), Gustave Moreau ile net bir yakınlığa sahiptir ve onun sembolist estetiği ile benzerlikleri vardır. Fakat garip anlatım, erotik içerik ve cinsel Sembolizm (mızrağını sunan fallik kuş) ile Moreau'dan tamamen uzaklaşır.(Gibson,2006:220)

Ernst, "*The Robing of the Bride*" resminde dekalkomanya baskı tekniğini kullanmış, oluşan erimiş, süngerimsi dokunun hayal gücünü kışkırtmasına izin vererek resimdeki kuşları, boynuzlu yaratıkları, perileri ve manzaranın diğer özelliklerini fırçası ile dikkatlice şekillendirmiştir.(Warlick,2019:291)

Bu resmin anlamı ile ilgili bir çok yorum vardır:

Ulrich Bischof (2003:64), sanatçının politik bilinci göz önüne alındığında, resim, Fransız gelinin Alman barbarıyla evlenmesinin içerdiği tehlikelere gizli bir gönderme olarak da görülebilir demiştir.

M.E. Warlick'in(2001:164) yorumu ise simya ile ilgilidir, farklıdır: Bu resim, Leonora'nın yaptığı "*Bird Superior, Portrait of Max Ernst-Üstün kuş, Max Ernst 'in portresi'*"(1939), isimli resminde kullandığı kırmızı cüppe ve aynı resimde kullandığı simyasal semboller ile ilgilidir. Ernst'in bu eserinde, Yaşlı Lucas Cranach⁵¹'in nü'lerine benzeyen, vücudunu ortaya çıkartmak için parlak kırmızı kıyafetinin önünü açmış, büyük merkezi bir kadın figürü vardır. Üzerindeki kırmızı tüylü pelerin hem bir gelinlik ve hemde krallara özgü bir kıyafettir. Böylece gelin, çift cinsiyet için olan bu kıyafetle cinsiyet kimliğine meydan okuyarak hem kral hem kraliçe olur. Bu gerçeküstücülüğün kişiliğin birleşmesi yolundaki ilk adımlarıdır. Figürün baykuşa benzeyen kafasında yukardaki iki göz, normal bir kuşu başında olması gereken yerdedir. Altta ise gizemli bir göz dışarıya ve sağa bakar. Bu gözün sahibi, tek gözünü açığa çıkarmak için profil haline gelen bir kadındır. Dişi kuş büyük kuşun yanına gizlenmiş ya da büyük kuşa birleştirilmiştir. Bu durumda kırmızı tüylü büyük erkek baykuşu, çift başlı bir figür olarak görmek mümkündür. Üçüncü göz her şeyi bilmenin ezoterik bir sembolüdür ve aynı zamanda kaplan gözüne atıfta bulunur. Ernst'in bu resminde de gerçeküstücü dergi Minoture'deki makalelere paralel olarak yapmıştır. Bu makalede baykuşların uğursuzluk getirdikleri şeklindeki kehanetleri hak etmedikleri ve gerçekte iyi avcılar, sadık aşıklar ve sevgi dolu ebeveynler oldukları belirtildikten sonra baykuş ve bilgelik tanrısı Pallas Athena arasındaki efsanevi bağlantıya değinilmiştir. Ernst, yunan tanrıçası Pallas Athena gibi bu tablodaki dişi baykuşun göğsünün üstüne altın bir yüzden oluşan küçük bir kolye takmıştır. Tuvalde, ortadaki merkezi figürün ittiği, büyük, süslü başlıklı çıplak bir kadın ve elinde mızrak

51 Yaşlı Lucas Cranach: Asıl adı Lucas Müller'dir. Alman resim ve oymabaskı sanatçılarının XVI.yüzyıldaki önemli ve etkili sanatçılarındandır. Kitabı mukaddes ya da mitolojiden aldığı isimleri taşıyan resimlerindeki kadınlar, çıplak ya da şık giyimlidir. Bu nedenle yapıtlarında kutsal ve dünyasal sanat arasındaki ayrım belirsizdir. (AnaBritannica, cilt:6,1987:206)

taşıyan kuğu başlı yeşil tüy pelerinli başka bir figür; sağ alt köşede ağlayan, kanatlı kolu Ernst'lerin Saint-Martin d'Ardèche evinin cephesinde bulunan çocuksu yaratığına benzeyen tuhaf yeşil ve her iki cinsiyetin cinsel organlarının taşıyan iki memeli ve şiş karnından hamile olduğu görülen ağlayan bir hermafrodit bulunur. Hermafroditin hamile karnının, kanadı gibi, yeşilden kırmızıya başkalaşımı “Primal Matter-İlkel Madde” ın yakın dönüşümünü ve “Kırmızı Felsefe Taşı”nın doğuşunu gösterir. Sol üstte, arka plandaki küçük resim, merkezdeki birleşik figürlerin (tam yüzlü bir erkek baykuş, onun kırmızı cübbesi; profilden bir dişi baykuş ve onun çıplak vücudundan oluşan çift başlı bir figür) birleşimidir, (Warlick,2001:166) ve erkek ve kadın cinsiyetli bu kombinasyon androjenliği tamamlar. (Grew, 2016:3) Ernst'in bu resmi Kral ve Kraliçe'nin cinsel birleşimi olan rubedonun kızarma aşamasıdır. Kükürt ve merkürün “Kimyasal Düğünü”nü anlatmaktadır. Kral ve kraliçe'nin birleşmesi, kendi çoğalabilen androjen bir madde olan “Felsefe Taşı”nı üretir.(Warlick,2001:166)



Resim 42 Yaşlı Lucas Cranach, Venus and Cupid the Honey Thief-Venüs ve Bal Hırsız Cupid,1534, Bavarian National Museum, Almanya (nationalgallery.org.uk)

4.3 THE ANTIPOPE-PAPA KARŞITI 1941, 1941-42



Resim 43 The Antipope-Popa Karşıtı, 2. sürüm, 1941-1942,
Tuval üzerine yağlıboya, 160.8x127.1 cm
Peggy Guggenheim koleksiyonu, Venedik, İtalya
(Larkin, 1975:20)



Resim 44 The Antipope- Papa Karşıtı, 1. sürüm, 1941,
Karton üzerine yağlıboya, 32.5x26.5cm
Solomon R. Guggenheim Vakfı,
New York, ABD
(guggenheim-venice.it)

Ernst'in, "*The Robin Of The Bride*" resminden türetilen "*The Antipope-Papa Karşıtı*"un 1941 ve 1942 yıllarında dekalkomanya monotip baskı tekniği ile iki sürümünü yaptığı figüratif⁵² eserleridir. Bu dönemde Ernst'in yaşamındaki büyük çalkantıların bu eserin üzerinde etkisi inkar edilemez. Zira Peggy Guggenheim ile evliken; aklı Leonora Carrington'dadır ve bu resim, çalkantılı duygusal döneminin temsildir.

Birinci sürüm ikinciye hazırlıktır ve karton üzerine yağlıboya (32.5x26.5 cm) boyutlarındadır. Bu küçük ölçekli resmi Ernst, ABD'ye kaçmasına yardım eden Guggenheim ile beraber yaşadığı günlerde yapmış ve Peggy Guggenheim, onun kızı Pegeen ve kendisi için tasarlamıştır.

Ernst, büyük resme Pearl Harbor saldırısının siyasi yansımaları sonucu Peggy ile evlenmesinden sonra başlamıştır.. Resmin sol kenarında kırmızı cübbeli şiş karınlı bir kadın ve sağ tarafa bakan bir attan oluşan bir çift vardır. Peggy, atı ve kadını tek bir figür olarak algılamış, hatta şiş karınlı kadını kendisi olarak kabul etmiştir. Aslında iki figür fiziksel olarak ayrıdır, ancak atın başındaki baykuş başlığı kadının yüzünü gizler. Ernst, kendini sağdaki kadın figürlerine endişe ile bakan at olarak tasvir etmiştir. Duygusal olarak Max ve Peggy'nin arasından çekilen ve kocasını terk etmemekte kararlı olan ve bu nedenle vücudu zırhla kaplanan, büyüdü üçüncü gözü olan uzun at Leonora'dır. Başını atın omzuna yaslayan ve pembe renkli, fırfırlı iç gömleği giyen figür Peggy'nin kızı Pegeen'dir. Diğer kadınlar ise Leonora'ya Saint-Martin d'Ardèche ve Lizbon'da Max'ı terk etmesi için teşvik eden

52 Figüratif Resim:Figür görsel sanat yapıtlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlıktır. Bu varlıkların doğada olduğu gibi betimlenmesine figüratif resim denir. (AnaBritannica,cilt:8,1987:564)

arkadaşları, Catherine Yarrow ve Kay Boyle'yi temsil ediyor olabilir. Çünkü Leonora ABD'de Ernst'i terk ettiğinde ikiside New York'taymış. (Warlick,2001,169)

4.4 EUROPA ARTER THE RAIN, 1933, 1940-42



Resim 45 Europa After the Rain II-L'Europe après la pluie II-Yağmurdan Sonra Avrupa II, 1940-1942

Tuval üzerine yağlıboya, 54x145.5 cm

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, ABD

(Bischoff, 2003:..68-69)



Resim 46 Europe After the Rain I-I'Europe après la pluie I-Yağmurdan Sonra Avrupa I, 1933

Kontraplak üzerine yağ ve alçı, 101x149cm

Karlsruhe Devlet Sanat Galerisi,

(Ernst, Retrospective, 2005:..69)

1930’larda hala Alman vatandaşı olan Ernst, 1933’te totaliter gücünü pekiştiren Hitlere sempati duymuyor, Almanya’nın ve Avrupa’nın felakete sürüklendiğini görüyordu. Ernst, 1933 yılından itibaren Hitler’in tehdidinin yükselişini öngördüğü, sembolik ve ön söz temaları geliştirerek, her seferinde artan bir dramayla gelmekte olan tehlikeye karşı kamu oyunu uyarmaya çalıştığı eserler vererek pusuda bekleyen ölümü ve yıkımları büyük bir önsezi ile önceden bildirmiştir. “*Europa After The Rain I - I.Yağmurdan Sonra Avrupa*” resminde acınacak haldeki buruşuk bir Avrupa haritası; “*The Entire City-Tüm Şehir*” (1935-36), de yıkıntıların altına gömülmüş şehirleri, “*Garden Airplane-Trap-Bahçe Uçak kapanı*” (1935-36) serisinde gökyüzünden aşağıya uzanan tehdidi ve “*Une Semaine de Bonté-Bir İyilik Haftası*” (1934) kolaj romanında öngörülemeyen insan şiddetini anlatmaya çalışmıştır. (Diehl,1973:60) Önsezilerini; kıtanın başına gelmekte olan kabusu simgelediği, farklı çeşitlemelerde ortaya çıkan ve Ernst’in şimdiye kadar boyadığı tamamen soyut birkaç görüntüden biri olan “*Europa After The Rain I-I.Yağmurdan sonra Avrupa*” (1933), ile ifade etmiştir. Resim yeniden yapılandırılmış hayali, kabartma bir Avrupa haritası oluşturmak üzere kontraplak üzerine yağ ve alçı ile oluşturulmuştur. Ernst, bu resmi yaparken 1929 yılında çizilen “Gerçeküstücü Dünya Haritası” dan ilham almıştır.

Haritada Avrupa kıtası tamamen yerinden edilmiş bir coğrafyada felakete uğramış gibi tasvir edilir. (Van Den Berg,2015:66) Ralph Ubl’a (2013:76) göre bu harita devrimci bir geleceğin tasviridir. Samantha Kavky (2010:213) topoğrafik harita görünümündeki bu resmin, resmi seyahat rotalarını veya noktalı çizgilerle askeri stratejileri işaretlediğini, havadan keşif, Batı Cephesi hatları ile I. Dünya Savaşı’nın belirli özelliklerini gösterdiğini söyler.

Henüz gelmemiş büyüleyici karasal değişikliklerin yığınını yansıtan bu gizemli haritanın kırılmış kontürleri açık bir şekilde siyasi ve sosyal gerçekleri, yoğun ve dünyevi dokular ise insanın ilkel ve hayvani yönünü simgeler. (Waldman, 1975:48)

Ernst, 1940 yılında Fransa’da “*Europa After The Rain II- II. Yağmurdan Sonra Avrupa*” (1940-42) isimli ikinci bir resim yapmaya başlamış ve 1942 yılında ABD’ye göç ettikten sonra tamamlayabilmiştir. (Turpin, 1979:13) Ernst, “*Yağmurdan Sonra Avrupa*” isimli iki resminde romen rakamları ile numaralandırarak resimlerine tarihsel bir konum vermiştir. (Kavky, 2010:213) Aynı ismi, ikinci resimde de kullanarak başlığı yeniden canlandırmıştır. İkinci resim Ernst’in, Avrupa’yı yağmurdan sonra ya da başka bir deyişle savaştan sonra, gerçekten kehanetsel bir öngörü ile gösterdiği bir kıyamet manzarasıdır. (Bischoff, 2003:66) Bilinçsiz güçlerin alegorileri olarak fosilleşme, sertleşme, su basması, taşkınlar ve diğer jeolojik çalkantılar gerçeküstücüler tarafından “yağmur” olarak okunur. Ernst’in deprem resimleri, “*Paris Dream-Paris Rüyası*” (1925), gibi resimleri ve kolajlarının çoğu, gerçeküstücü bölgeyi felaket sonrası bir manzara olarak temsil eder. (Ubl, 2013:76) İlk resmin öngörüsü doğrulanmış (Birinci Dünya Savaşı), felaket (İkinci Dünya Savaşı) da gerçekleşmiştir. (Drost, 2019:171)

Ernst “*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*” resminde dekalkomanya baskı tekniğini kullanmıştır. Dekalkomanya tekniği burada dağılmayı hatırlatan süngerimsi, çürüyen bir manzara üretmiş, hayvan, bitki şekilleri, mineraller boyanın özüne batıp çıkarken, savaşın korkunçluğunu anlatan önceki resmi “*Angel of Hearth and Home-Gönül Meleği ve Ev*” (1937)den daha etkili bir resim ortaya çıkmıştır. (Turpin, 1979:13) Dekalkomanya tekniği ile oluşan görsel doku, yarı erimiş yarı sertleşmiş bir manzara görünümündedir. Ernst, rastlantısal nesneler arasından, kısmen açıkça belli olan,

kısmen hayal gücü ile tanımlanabilen ikonografik bolluktan; yüzler, hayvan ve insan figürleri ortaya çıkarmış ve fırçası ile resmini tamamlarken, dünyadaki olaylara dair duygularını görünür kılmaya çalışmıştır. (Ubl, 2013:76) İnsanlar dekalkomanya tekniğinin ortaya çıkardığı metamorfik görüntüler arasında kaybolmuşlardır. (Spies,2005:3) Gene dekalkomanya tekniği ile ortaya çıkan, rahatsız edici kırmızı benekler (Passeron, 2000:163), Gustave Moreau hatırlatan “trompe-l’œil” tarzı, renklerin zıtlığı ile izleyicisini psikolojik etki altında bırakır.(Turpin,1979:12)

“ *II.Yağmurdan Sonra Avrupa* ” resmi İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması ile kadim bir medeniyetin nerede ise yok olmasıyla ilgilidir. Savaş başlamadan önce Ernst ve Carrington Saint-Martin d'Ardèche' te yaşarken yaptığı ormanların çoskusu, yerini yanık ve çürüme ile oluşan taşlaşmış orman görüntülerine bırakmıştır. (Warlick, 200:201) Resme baktığımızda rahatsız edici taşlaşmış bir ormanda ya da bataklıkta, sanki sürükleniyormuş gibi canlı varlıklar, bu korkunç manzarada hayatta kalabilen formlar, kayalardan ve bitki örtüsünden uyuşmuş bir ifade ile çıkmaya çalışırken yeni ortamı anlamaya çalışır gibidirler. (Nolan, 1998:2) Bazıları Eski Ahitte’teki Lut’un karısı gibi tuz sütunlarına dönüşmüş kadın gövdeleri, kuş benzeri yaratıklar ya da muhafızlardır. Tuvalin sol tarafında içinde çıplak bir kadın gövdesi bulunan arkeolojik kalıntının altında ezilmiş yatan elleri demir kelepçeli bir boğa-öküz vardır. (Bischoff,2003:66), Boğa, Ernst’in resimlerinde uğursuzluğu çağrıştırır Resmin merkezinde bir kuş yaratığa sırtını dönen genç kadın, Gala’nın Ernst’i terkederek, Eluard’a dönmesi üzerine; Ernst’in eserlerinde ortaya çıkan arkadan görünen kadınları hatırlatır. (Warlick,2001:167) Gökyüzü, hafif bulutlu sakin ve huzurludur. (Bischoff,2003:66) Werner Spies’in (2005:3) belirttiği gibi, gökyüzünün rengi gecenin gündüze döneceğini ve kurtuluş ümidini verir.

“*Europa After The Rain II*” resminin konusu hakkında herhangi bir tereddüt yoktur. Bu Avrupa medeniyetine inancı kaybolmuş bir dönem sanatçısının acıklı öğelerle dolu, düş ve gerçeğin içiçe geçtiği fantastik bir eseridir. (Spies, 2005:3)

Samantha Kavky, (2010:213) ise Ernst’in “*Yağmurdan Sonra Avrupa*” resimlerinin konusunu: “*I.Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1933), Birinci Dünya Savaşının belirli özelliklerini anlatırken; “*II.Yağmurdan Sonra Avrupa*” (1940-1942), resmi ise bir sığınmacının destansı kaçıışını anlatan bir manzara resmidir ve Ernst bunu tek bir tuval içinde göstermeyi başarır, yorumunu getirmiştir.

Tablo’daki figürler Ernst’in diğer resimlerinde olduğu gibi çeşitli çağrışımlara yol açar:

M.E.Warlik (2001:201), Ernst’in 1940’tan sonra yapılan dekalkomanya resimlerinin eski uygarlıkların parçalanmış kalıntıları olarak ortaya çıktığını, İlk Madde yok edildiğinde ve yeniden yüzeleşme başladığında da yeni bir simya döngüsü ortaya çıkacağına işaret eder. Ernst’in Carrington’dan ayrılmasından sonraki eserlerinin çoğunda bir kadın kuş kafalı bir adamdan kaçır. Resmin sol alt köşesinde kumtaşı oyuklarında süslü elbiseler ve şapkalar giyen beş kadın vardır. Bunlar ve resmin orta sağında bulunan bulunan diğer efsanevi kadınlar ise cermen mitolojisindeki denizde boğulanları toplayan deniz tanrıçası Ran’ın kızları “*Rheine bakireleri*” gibi dünyanın ilkel çamurunda batağı saplanmış, yeryüzünün ilk katında sıkışmış gibi durduğunu belirtir.

Samantha Kavky (2010:214) ise daha çok resmin psikolojik bir analizini yapır. Ernst bu resmi 1940 ve 1942 yılları arasında yaptığını söylemiştir. Bu onun resmini tamamlamadan önce Arizona’yı gördüğünü, resmin sol tarafını, Ernst’in Batı ABD’ye yaptığı seyahatten sonra boyadığını iddia eder. Çünkü sol taraf (resmin

batısı), resmin sağındaki (doğusundaki) dokulu zeminden belirgin şekilde farklıdır. Sağ tarafın renkleri daha soğuk tonlardadır ve kargaşa hissi veren, yağmurla ıslanmış nemli ahşap üzerinde yosunların biriktiği bulanık, bitkisel görünümlü dokulardan oluşur. Tuvalin sol tarafında (batısında), kurak ve dokulu kayalıklar tabakalaşmış ve düzenlidir; altın rengi ve kırmızılarının kullanıldığı sıcak ve canlı renklerle çöl kayalıklarını çağrıştırır. Dekalkomanya tekniğinin sağladığı olanaklarla yaratılan bu tabloda erozyon, kireçlenme, mimari kalıntılar, organik aşırı büyümeler arasındaki büyük miktardaki küçük ayrıntılarda canlı formlar ve sola doğru bakan figürler keşfedilir. (Kavky,2010:214) Bu da izleyiciyi resmi sağdan sola doğru yatay olarak izlemeye yöneltir. Böylece izleyici 1940'tan 1942'ye kadar Avrupa'nın selinden Arizona çölüne; Ernst ile beraber hareket eder. (Kavky,2010:214)

Esasen resmin bütününe baktığımızda tasvirin üç zamanlı olduğu görülür. “Yağmur yağdı, yağmur yağıyor, yağmur yağacak”. Bu anlatım, Freud’cu bilinçdışına bir gönderme olarak, algılanan zamanı, efsane geçmişi, tarihsel bu günü ve kehanetsel geleceği içerir. Kanvasın sağ tarafında (Avrupa tarafında) bir boğa ve çıplak bir kadın klasik bir tapınağın molozları altında kalır. Başlık İncil’deki selleri anımsatsada, görüntüler İtalyan ressam Titian’ın klasik “*Rape of Europa- Avrupa’ya Tecavüz*” (1560-1562), adlı resmindeki efsaneyi çağrıştırır. Bu efsane Europa’ya aşık olan tanrıların kralı Jüpiter’in beyaz bir boğaya dönüşerek Europa’yı kandırmasını anlatır. Böylece Ernst, sel tarafından harap olan Avrupa’nın, Europa’nın, (Zeus) boğası tarafından tahrip edildiğini öne sürerek saldırganı yani tanrıyı (boğayı), efsanenin kendisinde bilinçdışına gömülü olduğu için enkaz altına gömerek yok eder. Resimde, ezilmiş boğanın üzerinde kuş kafalı heybetli bir adam vardır. Bu Ernst’in ikinci benliği Loplop, yani kendisidir. Ona psikolojik kız arkadaşı olan bir kadın karakter

eşlik eder. Hayatta kalanlar Avrupa'nın harabelerinden çıkıp sola (batıya) bakarlar. Burada Ernst, Freud'un totemizm analizini, şiddetle yıkıcı baba tanrılarını, İncil ve klasik efsanelerin üzerine yerleştirerek kurbanların, Avrupa'nın kızları ve oğulları ve aynı zamanda anavatan (fatherland) olduğunu anlatır. Çünkü baba Europa'ya tecavüz ederken bir anlamda kendisine tecavüz ederek geride kültürel kalıtlardan başka bir şey bırakmaz. Bu tuvalde Ernst'in 1940- 1942 arasındaki Avrupa'dan ABD'ye geldiği zaman aralığında yaşadığı hayatından olayları (savaşı, eskidünyadan yeni dünyaya kaçışını, yaşadığı aşk acısını...) ve bunların etkilerini görebildiğimiz gibi, aynı zamanda ruhunun /aklının içinde hep var olan zamandan bağımsız izleri görebiliriz. Aynı zamanda ABD'yi gezmesi ve Arizona'da yaşadığı "deja vu" veya gerçeküstücülerin "nesnel raslantı" dediği deneyimi de kapsar. Bu resimde Arizona'yı temsil eden, sol üst kaya oluşumundan çıkan sağa bakan sakallı adamla temsil edilen vizyon sahibi sihirbaz veya şaman rolündeki Ernst'tir. (Kavky,2010:214)

4.5 NAPOLEON IN THE WILDERNESS-VAHŞİ DOĞADA NAPOLYON, 1941



Resim 47 Napoleon in the Wilderness,1941,
Tuval üzerine yağlıboya, 46x38cm
The Museum of Modern Art, New York, ABD
(Max Ernst Retrospective, 2005:237)

Ernst'in "*Napoleon in the Wildernes- Vahşi Doğada Napolyon*"(1941) resmi, "*Europa After the Rain II-II.Yağmurda Sonra Avrupa*" (1940-1942), resmi gibi bir kaçış ve savaş sembolüdür ve sanatçının garip bir ülkedeki durumunu anlatır. Yapıldığı zamanın arka planı varoluşsal bir dönüm noktası olsada, "*Vahşi Doğada Napolyon*" resmi, Ernst'in en son kaçış ve sürgün deneyimini ve Leonora Carrington ile olan mutsuz ilişkisini, hem vatanını hem de sevgilisini kaybettiği iki büyük kaybının yansımasıdır.(Kavky, 2019:3)1946'da verdiği bir röportaja göre, Fransa'da başladığı eserini, savaşın başlaması ile Avrupa'dan kaçarak 14 temmuz 1941'de ABD'ye geldikten sonra Kaliforniya, Santa Monica'da tamamlamıştır. (Schieder, 2019:13) Ernst, bu resmin Avrupa'da başlayıp sürgünde bitirdiği ilk resim olduğunu belirtmiştir:

Avrupa'dan ve diktatörlerden yeni gelmiştim. Nihai resim muhtemelen o zamanki duygularımın bilinçsiz bir ifadesidir, çünkü ana figürü zafer kazanmış bir Napolyon değil, sürgünde ve yenilgide olan St. Helena'da vahşi doğada bir Napolyon'dur. (Drost, Julia,2019:176)

Bu resim 1942'de New York'taki Valentine Gallery'de, sürgündeki Ernst'in ilk kişisel sergisinde yer almıştır. (Drost,2019:17)

Fransa'da dekalkomanya baskı tekniği ile başladığı resmini, ABD'de yapmaya başladığında 180 derece döndürdüğünü ve orijinali başaşağı çevirerek kompozisyonu yeni bir çözüme ulaştırdığını söylemiştir. Ernst'in bu anlatımı, Atlantik'in diğer yakasında sanatsal yeniden doğuşunu mecazi olarak anlatırken, aynı zamanda hayatındaki yeni bir döneme işaret eder. (Schieder, 2019:13)

Erst'in dekalkomanya tekniği ile oluşturduğu dokulardaki rastlantısal nesneleri keşfetmiş, fırçayla ortaya çıkan görüntüleri taşlar, yosunlar ve mercanlara dönüştürmüştür. Sonra resmi başaşağı çevirmiştir. Ernst, bu işlemi de tıpkı dekalkomanya tekniğinin ortaya çıkardığı rastlantısal nesneleri keşfetmesi gibi ortaya çıkan tesadüfi görüntülerle oynamak için kullanmıştır. Ernst, tablodaki iki melez figür ve ortadaki sütünü da geçişimli olarak, dekalkomanya tekniği ile yarattığı kayalar ve mercanların şekilsiz görünümü ile birleştirmiştir.(Schieder, 2019:14)

“*Vahşi Doğada Napolyon*” resminde, cam gibi bir denizin önünde aralarında dikilitaş olan iki figür bir uçurumun üzerindedir. Kırmızı kıyafeti, yer yer deniz kabukları ve mercanlarla kaplanmış ve kurbağa gibi şişkin gözleri ile at yüzlü soldaki figür, karakteristik pozu, başlığı ve küçültülmüş vücut ölçüleri ile Napolyon’dur., Sağdaki devasa figür, vücudunun büyük bir kısmını açığa çıkaran kırmızı bir manto giyer.(Schieder, 2019:13) Ernst’in bütün dekalkomanya kadınlarında olduğu gibi güzel ve şıktır.(Passeron,2000:80-81) Heykelsi görünümü ile Antik Yunan Heykel sanatının en ünlü örneklerinden “Venus de Milo”yu⁵³ anımsatır. Sağ eliyle, saksofona benzeyen nefesli bir enstrümanı dudaklarına doğru kaldırır. Saksafon bitkisel gibi görünür ve zilinde yarasa benzeri bir canavar vardır.

Ernst’in“*Vahşi Doğada Napolyon*” resmi de Ernst’in resimsel ipuçlarını açıklamasına rağmen diğer resimleri gibi çok anlamlı ve esrarengiz bir eserdir. (Schieder, 2019:15)

Belki “*Vahşi Doğada Napolyon*” resmine ilham veren caz müziğini seven Amerika’ya atıf dır. (Schieder, 2019:13)

53 Venus de Milo’yu antik Yunan sanatının en ünlü örneklerindendir. Afrodit(Venüs) Yunan Mitolojisinde aşk tanrıçasıdır ve temsili gezegeni Venüstür. 1820 yılında Yunanistan’ın Milos (melos)Ada’sında bulunmuştur. Genellikle yapıldığı yerin adı ile anıldığı için Melos Afrodit (venüs) denmiştir. Halen Fransa’da Louvré Müzesi’nde sergilenmektedir. (Cömert, 2015:43)

Pas kırmızısı rengindeki kadın figürü, Carrington'un 1939'da resmettiği “*Bird Superior, Portrait of Max Ernst*” adlı çalışmasını çağrıştırır. Carrington, o zamanki sevgilisi Ernst’i, kırmızı bir kürk mantıyla gerçek dışı bir manzara içinde tasvir etmiştir. Ernst’te daha sonra bir çok resminde Leonora Carrington’a kırmızı bir kıyafet giydirmiştir.(Schieder, 2019:15)

Resmin ortasındaki fallik direk, 1941 Ağustos / Eylül’ünde Ernst’in üçüncü eşi Peggy, Peggy’nin kızı Pegeen ve Ernst’in oğlu Jimmy Ernst ile Arizona ve New Mexico’da yaptığı gezide gördüğü ve büyülediği Yerli Amerikan kültürüne ait totem direğidir. Ayrıca 1804’te Napolyon tarafından İngiltere’nin planlanan işgalinin bir hatırlatıcısı olarak dikilen “*Colonne de la Grande Armée'-Büyük Ordu Sütunu*” nin minyatür bir sürümde olabilir.(Schieder, 2019:15))

Mecazi olarak bakıldığında, resimdeki suyun ve denizin üzerindeki vahşi uçurumlar kaybedilen vatanla aradaki mesafeyi, aynı zamanda özlemi ifade eder, kimliğin yanı sıra yerinden olmayıda anlatır. (Schieder, 2019:19)

Resme ismini veren Napolyon Waterloo Muharebesi’nde kesin bir yenilgiye uğramış ve ingilizlere teslim olmak zorunda kalmıştır. Napolyon Saint Helena Adası’na sürgüne gönderilmiş ve ölene kadar burada hapsedilmiştir. (Schieder, 2019:19)

Kırk yıl sonra politik nedenlerden dolayı Victor Hugo’da (1802-1885) Fransa’yı terk etmek zorunda kalmış, Ağustos 1852’de Hugo, Jersey ve Guernesey Kanal Adalarına sürgüne gitmiştir. “*Vahşi Doğada Napolyon*” tablosunda, saksafonun zilindeki canavarın ikizi gibi bir görüntü denizin içinden çıkar. Martin Schieder(2019:15) bu görüntünün, Victor Hugo’nun “*Les Travailleurs de la*

mer- Deniz İşçileri”(1866) “romanında betimlediği kimerayı”⁵⁴ hatırlattığı şeklinde yorumlamıştır. Bu metinde Hugo, şiddet içeren gerçeküstü görüntüler aracılığıyla , okuyucuyu kendi korkularıyla yüzleştirir. Ernst, *Auguste Viatte'nin Hugo'nun sürgününü Napolyon'un sürgüne benzeten “Hugo et les illumines de son temps-Hugo ve Zamanının Işıkları”* kitabını okumuştur ve mutlaka Napolyon'un Saint Helena'daki uçurumundan uçsuz bucaksız okyanusa baktığı resmini görmüştür. Bir imparator, bir yazar ve bir ressam farklı zamanlarda ve farklı koşullarda yaşamış olsalarda hikayelerinin benzeşmesi ile Ernst'in resminde birleşirler. Sürgün ortak paydası ile Ernst'in resminde bir araya gelen bu üç figür, doğada bireysel tecrit ve yabancılaşma duygularının üstesinden gelirler. Yüksek kayaların üstünden denize bakmaları, ve aradaki su vatanlarına olan mesafeyi ve özlemi ifade ederken, aynı zamanda zorla yerinden edilmişliği de sembolize eder. Bu katmanda en son sürgündeki kişi olarak Ernst, kendisini Victor Hugo'nun Romantik geleneğinin varisi olarak konumlandırmıştır. (Kavky,2019:3) Ernst için bu sürgün hayatı sanat yaşamında yeni bir yaratıcı aşama olmuştur.(Schieder, 2019:19)

Napolyon'un, Hugo'nun ve Ernst'in biyografilerine baktığımızda her üçüde kendi ülkelerindeki yöneticiler tarafından sürgüne zorlanmışlardır. Ernst, ülkelerinden uzakta başka bir yerde olmalarını “Vahşi Doğada” yaşamak olarak yorumlamıştır. (Schieder, 2019:19)

54 Victor Hugo'nun “*Travailleurs de la mer-Deniz İşçileri*” romanın da kimerayı betimlediği paragraf: “Belirli anlarda, rüyalarımızda yüzen kavranamaz olanın, bu çizgilerin kendilerini aldığı mıknaatısları şeylerin olasılığında bulduğunu ve bu karanlık rüya saplantılarından varlıkların ortaya çıktığını düşünmek cazip gelebilir. Bilinmeyen, harikanın kontrolünü ele geçirir ve onu canavarı yaratmak için kullanır”(Schieder, 2019:15)

4.6 TOTEM AND TABOO-TOTEM VE TABU, 1941



Resim 48 Totem and Taboo- Totem ve Tabu, 1941
Tuval üzerine yağlıboya, 72,5x92,5cm
(Max Ernst Retrospective, 2005:236)

Ernst, Sigmund Freud'un "*Totem and Taboo*"(1913) adlı eseri ile aynı ismi taşıyan kendi "*Totem and Taboo*"(1941), resmini dekalkomanya tekniğini kullanarak yapmıştır.

"*Totem and Taboo*"(1941), resmini yaparken paletindeki mavi, yeşil ve kahverenginin baskınlığı, daha önce Douanier Rousseau'⁵⁵dan etkilenererek yaptığı, yemyeşil bitki örtüsü ile kaplı ormanlarından farklı olarak, garip bir sonbahar hissi uyandırır. Uğursuz görünen yapraklar, izleyiciye doğru uzanır, tehdit, korku ve tuzak duygusu uyandırır. Gökyüzü düzlemi, bitki formlarının ileriye doğru hareketini vurgulayarak çekilir. Ormandaki formlar etkindir. Bitki örtüsü ürkütücü bir şekilde

55 Douanier Rousseau (1844-1910). Mesleği yüzünden Le Douanier(gümrük memuru olarak da bilinir. Naif ya da primitif usluhta resimler yapan Fransız post-empresyonist ressam. Vahşi hayvanları, sık ormanları ve egzotik figürleri betimlediği, zengin renkli ve ayrıntılı resimleri ile tanınır. (AnaBritannica, cilt: 18, 1989:507) Çocuk gibi hayal gücü, rüyalara ve hayaletlere olan inancı, farklı bağlamlardan nesnelerin yanyana gelmesi, işinin rüya gibi niteliği ve tabii ki ustalığının gerçeküstücüler için özel bir çekiciliği vardı. 1926 yılında Paris'teki John Quin Koleksiyonunda "*Sleeping Gypsy-Uyuyan Çingene*" (1897), sergisi Gerçeküstücüler üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.(Waldman, 1975:51)

canlı görünür, garip canavarlar yerlerde sürünür ve yarı gizli yüzlerini ortaya çıkarır. Dekalkomanya tekniğinde bütün dokular aynı renkte olduğu için Ernst'in "*Totem and Taboo*" resminde de bitki ve hayvan yaşamı arasında korkutucu bir karışıklılık vardır. (Waldman, 1975:51)

Freud'un çalışmalarının ve Arizona'da yaşayan kıızılderili sanatının etkisi, Ernst'in Amerika'da çizdiği ilk manzaralarından olan "*Totem and Taboo*"(1941) resminde totemizmin bariz ikonik ve biçimsel çağrışımları olarak belirgindir. (Kavky, 2010:212)

Kuş başı figürü Arizona'da yaşayan Hopi kıızılderili mitlerinin arketipleridir ve şamanın temsilcisidir (Stokes,1983:226). Resimde sol üst köşede, Ernst'e benzeyen gösterişli bir miğferi ile bir kuş totemik fallik bir direğin üzerindedir. Bu Ernst'in şamanik kişiliğini temsil eden ikinci benliği ve kişisel totemi olan "Kartal" Loploptur. (Drost, 2019:76) Resmin ortasında, aşağıda merkezde su perisi nympha⁵⁶ Echo⁵⁷ çıplaktır. Etrafında uzun gagalı kuşlar vardır. Önüne düşmüş bir kütüğün arkasından etrafına bakar.(Warlick, 2001:201)

"*Totem ve Taboo*" (1941), da gökyüzünün görüldüğü, yapraklardaki delikler, Ernst'in 1927'de yaptığı "*The Horde*"(1927)nin figürlerindeki boşluklu göz yuvalarını ve formlar arasındaki kesişimlerin, resimlerle hiçbir ilişkisi yokmuş gibi görünen boya pasajlarıyla doldurulduğu önceki çalışmaları hatırlatır. (Waldman, 1975:52,53)

56 Nympha:Kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dışı olanlarına verilen addır. Homeros'a göre ise nympha'lar Zeus'un kızlarıdır. (Erhat, 2021:219) Doğada bulundukları yere göre adları değişir:Oreaslar (dağ perileri),Aulonaidler (vadi perileri), Driyadlar (Korudukları ağaçlardan pek ayrılmayanlar perileri), Hamadryaslar (Korudukları ağaçtan hiç ayrılmazlar) (Cömert, 2014: 63)

57 Eko(echo):Yunan mitolojisinde bir Oreas (dağ perisi) dir.(Cömert, 2014: 63)

1941 yılında yaptığı “*Totem and Taboo*”(1941), resminde de II. Dünya Savaşı’nın etkileri görülür. Freud, “*Totem ve Taboo*” adlı kitabında, doğadaki her şeyin yaşayan bir varlık olduğuna dair bir inanç sistemi olan animizmi tartışmıştır. Freud’a göre büyücülük ve büyü, her yerde bulunan ruhsal varlıklar üzerinde kontrolü sağlamak için kullanılan bir yoldur. Ernst’te savaşın bütün şiddeti ile devam ettiği günlerde yaptığı bu resminde, savaştan kaynaklanan bunalımlarını atlatmak ve doğanın hayatta kalmasını ve yenilenmesini sağlamak için cinsel aktiviteyi taklit bir büyü olarak kullanmıştır. (Warlick, 2001:202)

“*Vox Angelica*”(1943), resminde, Alman Matematikçi Gottfried Wilhelm Leibniz'in “*monad'lar teorisi*”⁵⁹ni kullanmıştır. Ernst, kolajlarını yaparken de Leibnizian fikirlerden etkilenmiştir. Ernst'ın çok çeşitli, birbiriyle ilgisiz kolaj öğelerini alıp, bunları birleşik kompozisyonlarda bir araya getirmesine olanak sağlayan Leibnizian fikirlerdir. Tuvaldeki her bir bölüm kendi kendine yeten monadlardır. Leibniz'in kavramları, Ernst'ın, çeşitli, bazen çelişkili unsurlar arasında denge ve uyuma ulaşmasını sağlamıştır. (Spies, 2005:72) Werner Spies, (2005:72) Ernst'ın tuvalindek bu durumu şöyle açıklar:

Tümeller ve tikeller, filozofun monadlar doktrinindeki hiyerarşiyi çağrıştıran birincil ve ikincil imgelerin, duyumsal monadlar aracılığıyla "monad toute nue- çırpılçplak monad" dediği şeyden, kendisini saf olarak tüketen ilahi monad'a götürdüğü bir kompozisyonda saf bir benmerkezcilikle bir bütün oluşturur.

Savaşın ortasında ABD'ye gelen Ernst'ın dünyanın durumu ile kaygıları devam etmiştir. “*Vox Angelica*” ABD'ye kaçışından önceki duygularını özetlediği ve yeni çevresine uyum sağladığını gösteren bir resimdir. “*Vox Angelica*”nın boyutları Ernst'ın diğer resimleri göz önüne alındığında alışılmadık şekilde büyüktür. Sedona'da She-Kay-Ah çiftliğinde resmi yaptığı baraka çok küçüktür ve bu nedenle Ernst resmini aynı boyuttaki dört tuvalden oluşturmuştur. Ernst, gerçek ahşap şeritleri çeşitli sahneleri çerçeveleyen boyalı şeritlerle birleştirmiştir. Ahşap şeritler tüm resim yüzeyini keserek onu net ve hassas bir eksen sistemine bölerek kompozisyonda etkileyici bir rol oynar.(Spies, 2005:72)

59 Leibniz'in monadlar teorisi, onun döneminde doğa felsefesinde tanınmaya başlayan atom teorisine alternatif olmuştur. Atomlar daha büyük uzamsal şeylerin kendisinden oluştuğu uzamsal olan en küçük birimlerken, monadlar uzamsal değildir. Monad hem tüm özellikleri sergiler ve hem de gelecekte sergileyebileceği tüm özellikleri gerçekten ve potansiyel olarak taşır. Monad tek ve bölünmez olup kendine yeterdir. Tüm özellikleri kendinde taşıyan monad diğer bir monadla bağlantıya girme veya etkilenme ihtiyacı hissetmez.(Baykent, Ufuk Özen, 2017: 76)

“*Vox Angelica*” yalnızca frotaj, grataj, dekalkomanya ve damlatma tekniklerini içermez, aynı zamanda bir cetvel, bir çift bölücü, bir matkap ve heykel yapılırken boyutların kopyalanması ve aktarılmasında kullanılan bir çift kaliperide bulunur. (Bischoff, 2003:78) Tahta şeritler, üçgen, çekül çizgisi, pusula diğer sahnelerin bitkisel bolluğu ile zıtlık oluştururlar. Kutular ve ızgaralar Ernst’in 1920’lerin kuş resimlerini hatırlatırken, kafes hapis cezası anlamına gelir. (Spies,2005:72)

“*Vox Angelica*” da çerçeveler, Ernst’in sanat hayatının başından itibaren manzara resimlerinin biçimsel evrimini gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Resim ortaçağ mihraplarını andıran 152x203 cm boyutlarındadır ve 52 parçaya bölünmüştür ve otobiyografik unsurlar resme hakimdir.

Resmin içindeki imge örüntüsü, bir dizi temayı snoptik⁶⁰ olarak sunar. Çalışmanın ilk eleştirel yorumunu yapan Sidney Janis “*Vox Angelica*”daki Ernst kendi yolculuk tutkusunu canlandırıyor” demiştir. (Spies,2005:73)

Resimdeki büyük bölümler iki tiptir: Açık görünümlerden oluşanlar ve kafesli olanlar. (Bischoff, 2003:78) Resimde yaşının her yılı için(Bu resmi yaptığında Ernst elliiki yaşındadır) bir bölme vardır ve bir pencere kısadır. Buradaki bölmelerle yaşı arasında bir bağlantı olup olmadığı Ernst’e sorulduğunda her zamanki gibi işinin anlamı ile ilgili açık bir cevap vermeyerek “ böyle bir şeyin düşünülebileceğini” söylemiştir. (Bischoff, 2003:78) Oysa gerçek şudur : Gerçeküstücü grubun Eylül 1922 yılındaki bir toplantısında Robert Desnos, Ernst’e ellibir yıl yaşayacağını söylemiştir. Bunu asla unutmayan Ernst, otobiyografik tablosuna bu şifreyi ekleyerek o günkü kehanete bir gönderme yapmıştır.(Spies,2005:69)

60 Snoptik(synoptic) kelimesi yunanca sinoptikos kelimesinden gelir. Konuyu aynı yönden ele alan veya özet niteliğinde demektir.(Oxford dictionary, 1974:893)

“Vox Angelica” bir çeşit çalgı olan “org”a ait bir müzik terimidir. Ayrıca etimolojik olarak incelersek: Vox, ses-angelica ise melek demektir. “Vox Angelica” tanrısal ses anlamına gelir. Kaçınılmaz olarak bize konser çağrısı yaparak, Matthias Grünewald’ın “*İsenheim sunağı*”(1515), nın orta panelindeki meleklerin konserini hatırlatır. Ernst’in resmi, hem yapısal olarak hem de büyük ustanın imgelerine imalarla doludur. St. Anthony’nin çölde St. Paul’u ziyaret ettiği sahnedeki bitki formları ve Ernst’in ormana benzeyen sahnesinde Mathias Grünewald’(1470-1528)ın iki aziz tasvirindeki kuzgunu hatırlatan kuş ve başka benzerlikler gibi.(Spies,2005:70) Ernst bu dönemde ruh halini anlattığında neden Grünewald resimlerine döndüğünü anlaşılır. Göçmen Ernst, Manhattan’ın karmaşasından sonra geldiği Arizona’da vahşi bir doğada Sedona’da Hopi kızılderililerinin kültürü ile tanışmıştır. Çevresinde sıkıcı bir ıssızlık vardır. Burada kendini tam bir soyutlanma içinde hissetmiştir.

Tuvalde, Gotik resimlerde olduğu gibi, göz uçsuz bucaksız dolambaçlı bir yolu takip ederken, asla sabit bir ufuk noktası bulamaz. Çünkü her şey eşit netlik ve hassasiyettedir. Bakışlar ön plan ile arka plan arasında hareket ederek, geniş manzaralara ve uzak kozmik alanlara kayarak, tek motiflerin yakın çekimlerini takip ettikçe göz sürekli odağı değiştirmeye zorlanır. Ernst’in resimleri aynı zamanda sevinç ve hüznün arasındada gidip gelir .Ernst bu görüş ikiliğini “*Orman Nedir?* ” adlı eserinde şöyle anlatır:

Açık alanda özgürce nefes almanın müthiş arzusu, ama aynı zamanda her yerdeki düşman ağaçların kaygısı. İçeride ve dışarıda aynı anda, özgür ve hapsedilmiş. (Spies,2005:73)

Bu resimde Ernst, dünyanın derinliklerinden, sağ üst köşede olduğu gibi takım yıldızlarının, galaksiler içinde süzüldüğü evrenin en uzak noktalarına kadar gider. Dada döneminden geometrik aletler insanın cinsel özelliklerini kazanır ve sağ alt köşede “MAX” adını yazar. 1920’lerin yoğun ormanları, 1930’ların yemyeşil ormanları ve 1940’ların selvi savanaları bir düzlemde buluşur.(Warlick, 2001:203)

MAX adını pusula ve üçgen şeklinde yazması aynı zamanda sanatındaki doğal ve mekanik unsurların ifadesidir. (Waldman, 1975:57) Yukarda ikinci sıranın solundaki yatay panelin tüm alanını dolduran orman sahnesi, Ernst’in “*The Great Forest*”(1927-28)deki kasvetli, sıkıştırılmış, dramatik orman resmini hatırlatır. Ahşap bölme panelleri boyunca tasvir edilen bitkilerin ayrıntıları, frotaj tekniği ile yaptığı “*Doğa Tarihi*” (1925) dizisini hatırlatır.

Dekalkomanya tekniği ile ürettiği tehditkar, zehirli bir atmosfer, sıradan süngerimsi çürüme ile dolu manzaraları kaplayarak sıcak olduğu izlenimini yaratır. Werner Spies(2005:71) , Ernst’in manzaralarına defalarca giren bu sağlıksız, acımasız doğa tasvirleri yarattıkları hüznü duyularla Dürer’in “*Melancholia I*”,(1514)in ruh halini ve Blake’in bazı resimlerini hatırlattığını iddia eder. Sağ alttaki dikey kesitteki renkli kristal manzarada huzurla yüzen kızıl saçlı kuş ise Ernst’in ikinci benliği Loploptur. Loplop burada felaketten sağ kurtulmuş, huzurlu özgürlük dünyasında, yeşillikler içindeki bir gölde çok şeyin harap olduğu, ama ufukların açık olduğu bir dünyayı temsil eder. (Bischoff, 2003:78) Diğer bölümlerde berrak mavi gökyüzü, yeşil ve diğer renklerdeki alanlar da vardır.

Daha küçük bölmelerde bir Asya Pagodası,⁶¹Eyfel Kulesi ve Empire State binası da dahil olmak üzere seyahatlerinin anıları bulunur. Aşağıdaki yatay

61 Pagoda:Uzakdoğu ülkelerinde, genellikle çokgen planlı kuleler biçiminde olan tapınaklara verilen addır. (Ayverdi, 2011:972)

bölmelerden kırmızı-turuncu olanların geometrik yapısı karanın jeolojik çizgilerini, mavi olanlar ise denizin akıntılarını taklit eder. Resmin orta ekseninin aşağısındaki alttaki kafesli bölgede parlak gökyüzü altında, bir yılan bilgi ağacını sarıyor; onun üzerindeki bölümde ise gökyüzü kararırken, yılanı küçük bir kuş ve 1940'ları hatırlatan saç modeli ile çıplak bir dişi eşlik ediyor. Werner Spies'in (2005:73) aktardığına göre, Ernst, Eyfel Kulesi'nin soluna düşen bu sütunun, komün sırasında Gustave Courbet (1819-1877) tarafından devrilen Paris'teki Place Vendome'daki sütunu temsil ettiğini, sanatçıların devrimci, isyankar enerjisini hatırlatmak amacıyla tasarladığını söylemiştir. Parlak kırmızı, mavi ve sarı renklerle boyanan orta paneller ve genel ızgara desenleri Piet Mondrian'ın çalışmalarına bir göndermedir. Eyfel Kulesi ve Empire State Binası arasında, orta panelde, ABD'de bulduğu yeni otomatik tekniğini olan "damlatma" tekniğinin uygulamıştır.(Warlick, 2001:203) Bu "Vox Angelica" dan bir yıl önce boyanan "*The Bewildered Planet-Şaşkın Gezegen*"(1942), den bilinen gezegenlerin uyumlu yollarını gösterir.(Spies,2005:73)

Ernst, yaşamı boyunca çeşitlilik aramış bir sanatçıdır ve Vox Angelica bu çeşitliliği öne çıkarır. Bu çeşitlilik Ernst'in kurguladığı mimari çerçeve içinde barındırılır ve kontrol edilir. Dikdörtgen panellerdeki mavi, sarı ve kahverengi bölümler bir denge içindedir ve zıt renk patlamaları ile güçlü etkiler sağlar. Ayrıca her bölümün bilgi ve anlamıda çeşitlidir. Bu resminde sınırları bir cetvel ve pusula tarafından çizilmiş, karşılaştırılabilir dekalomanya tekniği ile yapılmış geniş, yemyeşil çeşitli manzaralar vardır. Külliyyatı boyunca Ernst suyu ve taşkınları öne çıkan bir motif olarak kullanmıştır. Bu noktadan bakarsak "*Vox Angelica*"yı su baskını ve felaketi ima eden bir resim olarak da görebiliriz.(Spies,2005:78) Üst sıradaki iki dekalomanya resmi, Ernst'in 1940'ların başında yağmurla ıslanan veya sular altında

kalan manzaralarına, sağalttaki en büyük dikdörtgende de 1930'ların yaygın, yırtıcı ormanlarına imalar vardır.

1940'ların en önemli eserlerinden biri olan bu anıtsal resim pek çok anlam ifade eder ve sürgüne zorlanmış Avrupa'lı ressamlar arasında, yeni ve alışılmadık bir çevrede, Ernst'in tek başına kişisel geçmişinin kaybını derinden hissedişini anlattığı bir hafıza resmi, bir otoportredir.(Spies,2005:78)

David Hopkins'in (1992:722) bu resmin Simya/ Gül Haç sembolizmi açısından yaptığı değerlendirmesi şöyledir: Alternatif hermetik düzen "*Vox Angelica*"da örtüktür. Ancak resim toplamda mimari bir yapı biçimi olarak okunabilir . Bu da bizi Rosicrucianism'in kurucu metni "*The Chemical Wedding of Christian Rosencreutz-Christian Rosencreutz Kimyasal Düğünü*"(1619),nün yazarı Johann Valentin Andreae(1568-1654)nin çocukların anımsatıcı tipte resimlere maruz bırakılarak eğitildiği bir ütöpik devlet olan Christianopolis'e götürür. Johann Valentin Andreae bu metinde gençlerin hayvanların, bitkilerin ve jeolojik yapıların resimlerine bakılarak eğitileceğini öne sürer. Ernst'in "*Vox Angelica*" gibi bölümlere ayrılmış 1943 tarihli resimlerinin çeşitli sürümlerine ve 1943 yılı resim serisine de "*Painting for Young People-Gençler İçin Resim*"(1942) adını verdiği ve bu çalışmalarında garip jeolojik oluşumların, flora ve faunanın tasvirleri göz önüne alındığında "*Vox Angelica*"nın genel hermetik yorumu kesinleşir.

4.8 THE EYE OF SILENCE - SESSİSLİĞİN GÖZÜ, 1943-44



Resim 50 The Eye of Silence-Sessizliğin Gözü,1943/44
Tuval üzerine yağlıboya 108x141cm
Washington University Art Gallery, Saint Louis(Mo.)
(Eckmann, 2016:2)

Ernst, o zamanki eşi Peggy Guggenheim ile ABD'nin batısına seyahat ederken "*The Eye of Silence*"(1943-44) resmini boyamıştır. "*Sessizliğin Gözü*" resmi, Avrupa'dan ABD'ye göç etmeden önce yapmaya başladığı, mağara benzeri olan "*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*" (1940-42) ve "*Marlen*"(1940-41) resimlerinin birleşimidir.

"*The Eye of Silence*", Ernst'in Avrupa'dan ABD'ne taşındıktan sonra kullanmaya devam ettiği dekalkomanya baskı tekniğinin başka bir örneğidir. Dekalkomanya tekniğinde, eşit olmayan oranlarda seyreltilmiş boya sarkıt ve diktire benzeyen şekiller oluşturmuştur. Ernst bu tesadüfi lekeleri, yaratıcı görüşleri ile taklit ederek, kararsız ve parçalanmış yapıları, insan figürlerini, hayvanları, mimari öğeleri ve doğal formları andıran şekilleri tespit etmiş, görsel metamorfoz geçiriyor gibi

görünen melez formları ortaya çıkarmıştır. “*Sessizliğin Gözü*”, arka plan öğelerinin ön plana, resim düzlemine doğru itildiği, gevşek bir şekilde tasarlanmış bir perspektif düzeninde, tesadüfi formlardan, doğal olarak işlenmiş jeolojik yapılardan, peyzaj öğelerinden ve fantastik, gerçeküstü şekillerden oluşur. Sabine Eckmann’a göre (2016:7), Ernst, bu resminde, dekalkomani tekniği aracılığıyla, doğal ve sanatsal ifade arasındaki değerli analogiye karşı çıkmış, resimden sanatsal öznenin ve yaratıcı hırsların kaldırılması gerektiğine işaret etmiştir.

Ernst, “*The Eye of Silence*” resminde doğal bir manzara resmi çizmemiştir. Resim, arkada görülen sarkıt ve dikitlerle dolu mağaralar gibi, fantastik ve egzotik bahçe mimarilerinden gelen öğelerle doludur. Kayaların üzerinde çalışılmış gözleri andıran dairesel şekiller, jeolojik formlara hareket verir. Sağ alt köşedeki kederli ifadesi ile uzanmış kadın, resme daha esrarengiz bir görünüm kazandırır. (Eckman, 2016:2)

Ernst, “*The Eye of Silence*” tablosunun, hem güzel, hem de can sıkıcı, hayalet dünyalarının etkilerini betimlemek için çok çeşitli toprak tonlarını içeren, ürkütücü bir yeşilin hakim olduğu bir palet kullanmıştır.(Eckman, 2016:2) Resmin üzerinde kara bulutlar vardır. Ancak “*II. Yağmurdan Sonra Avrupa*”(1940-42), resminde olduğu gibi (Spies, 2005:3) Ernst “gecenin gündüze döneceğini ve kurtuluş ümidini yansıtmak için”, “*Sessizliğin Gözü*” nde de tablonun sağ üst tarafında, iyimser ve huzurlu bir mavi kullanarak, uzaktaki beyaz bulutların yok edileceğini, kara bulutların sahneyi terk ederek, gökyüzünün parlak, daha umutlu görüntüye dönüşeceği izlenimini vermiştir. (Eckman, 2016:3) Resmin sol tarafında kayalarda ayakta sfenks benzeri bir oluşum görürüz. Gene tuvalin sol tarafında kaya oluşumları

arasındaki küçük aradan, Amerikanın batısını görüntülediği yerin, görünüşte sonsuz ve geniş açık manzarasını gözlemleyebiliriz.

Max Ernst'in diğer resimlerinde olduğu gibi çok anlamlı ve anlamların şifrelerle gizlendiği bu tablosuyla ilgili çeşitli yorumlar vardır:

Sabina Eckmann,a (2016:3) göre, Ernst bu manzarayı doğanın bozularak yapaylaştırıldığı ve doğa kaybını ifade etmek için yapmıştır. Çünkü bir çok sanatçı iki yüz yıldır tahrip edilmiş doğayı anlatmak yerine cennete benzer resimler yapmıştır. Ancak Ernst meslektaşlarına aykırı olarak bu yapaylığı cehennem olarak tanımlamıştır. Bunu yaparkende Alman Romantizmden etkilenmiştir. “*Sessizliğin Gözü*” Alman ressam ve filozof Carl Gustav Carus’un⁶² “*Fingal’s Cave-Fingal Mağarası*” (1844), resmi gibi, dünya yaşamı resimlerini, yeraltı manzarasını tasvir ederek çağrıştırmıştır. Carus, ondokuzuncu yüzyılda bilim, sanat ve doğa arasında yeni kurulan karşılıklı ilişki sonunda, doğayı jeolojik bir oluşum, istikrarsız, değişen ve sürekli hareket halinde yaşayan bir organizma olarak kabul etmiştir. Ernst, bu resimde Carus gibi görebildiğimiz su ve havayı ve göremediğimiz yüzeyin arkasında ve altında bulunan sarkıt ve diktler gibi doğal şekilleri yüzeye taşıyarak bir arada bir görselde birleştirerek formların bir kombinasyonunu tasvir etmiş, bunları önsezili sayılabilecek bir gökyüzünün altına taşımıştır. Doğanın iç unsurlarını yüzeye getirerek doğa kavramını tersine çevirmiş, böylece doğanın hareket ve değişimini vurgulamıştır.

62 Carl Gustav Carus:(1789-1869) Alman tıpçı ve ressam, Alman Romantizminin öncülerinden Casper David Friedrich ile çalışmış ve genellikle manzara resimleri yapmıştır. Kendisinin geliştirdiği “Erdlebenbildkunst-Dünya yaşamı resim sanatı”adını verdiği peyzaj resim teorisine göre doğadaki yeryüzü şekillerinin içsel işleyişinin resimde gösterimini savunmuştur. En çok evrim teorisinden yola çıkarak bilinçdışı için ortaya koyduğu omurgalı arketip kavramıyla bilinir. Carl Gustav Jung, bilinçdışının psişenin kaynağı olduğunu ilk olarak onun ileri sürdüğünü söylemiştir. (wikipedia.org/wiki)

Ancak başkalaşım geçiren ve bu ürkütücü sahneyi dolduran cansız, sessiz gözler ve gerçeküstü, fantastik görüntüler kemikleşmiş yapıları sarsılan Avrupa için bir metafor olarak anlaşılabileceği gibi, sessizliği ve ölüme ifade eder ve bu nedenle sanatçı geride bıraktığı Avrupa'nın durumuna atıfta bulunmuştur.(Eckman, 2016:3) Ernst “*Sessizliğin Gözü*”nde, doğayı cansız, çirkin ve esrarengiz bir alana dönüştürerek sürgün ve yabancılaşma durumunu görselleştirmiştir.(Eckman, 2016:7)

Diana Waldman’(1975:54) ın yorumda ise; “*The Eye of Silence*”(1943-44) resmi boyandığı İkinci Dünya Savaşı’nın bütün şiddeti ile devam ettiği zor zamanlara uygun bir his uyandırır. Ernst, bu resim ile Arnold Böcklin’in (1827-1901) “*Island of the Dead-Ölüler Adası*”(1880) resmine açıkça atıfta bulunur. Gizem duygusu Böcklin ve Friedrich gibi Alman Romantiklerinin etkisidir. (Waldman,1975:54)

Renné Passeron (2000:163) bu tabloyu dekalkomanya baskı tekniğinin en büyük resmi olarak kabul eder.

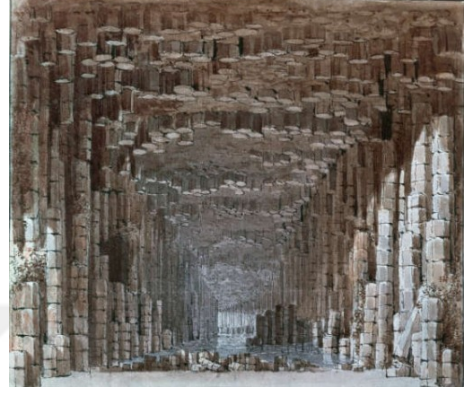
Daliboy Veseley, (2014:10) tablodaki tek gözün anlamı bir yandan insanlık dışına işaret ederken diğer yandan mitolojideki tek gözlü devler olan Sikloplarda vücut bulan insan üstü güçleri hatırlattığını söyler.

Samantha Kavky (2010:221) bu resimdeki garip jeolojik ve mimari oluşumların canlı varlıkları akla getirdiğini söyler. Ya kayalar canlılara dönüşür, ya da canlılar kayalara. Animistik bir dünya görüşü geliştiren Ernst, kayaları canlandırarak antropomorfize etmiş, böylece dekalkomanya tekniğinin sağladığı olanakla figür ve zemin arasındaki mekansal ayrımları karıştırarak varsanı görüntüleri ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda izleyiciyi de sürece dahil ederek sanatçı ile izleyici arasındaki ayrımı da yok etmiştir. Ernst, sanat hayatı boyunca ya bir tekniği keşfetmiş

ya da takıntılı bir dizi tema üzerinde çalışmıştır. Bu resimde “II. Yağmurdan Sonra Avrupa” resminin sol alt köşesindeki yatan bir kadın figürünün çevrelediği ayna benzeri dağ gölünü, bu tuvalin sağ alt kısmında tekrarlamıştır.(Kavky,2010:221)



Resim 51 Arnold Böcklin,1827-1901,
The Isle of the Dead-Ölümler Adası,
1880
Tuval üzerine yağlıboya,111x155,
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
(metmuseum.org)



Resim 52 Carl Gustav Carus,
1789-1869, Fingal's Cave-Fingal
Mağarası 1844,
Suluboya kağıdı üzerine suluboya,
75x65
(akg-images.co.uk)

4.9 THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY- ST. ANTHONY’NİN GÜNAHI,

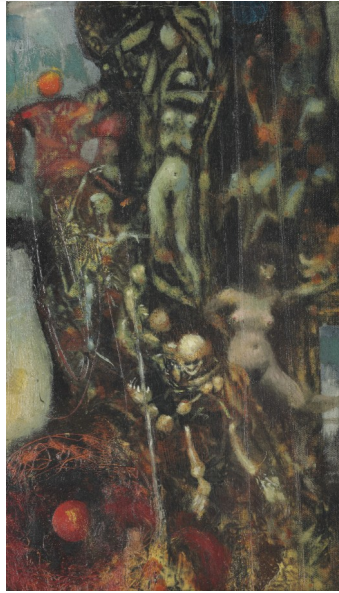


Resim 53 The Temptation of St. Anthony-St Anthony’nin Günaht,1945

Tuval üzerine yağlıboya, 108x128cm

Wilhelm-Lehmbruck-museum, Duisburg, Almanya

(Bischoff, 2003:75)



Resim 54 The Temptation of St. Anthony-St Anthony’nin Günaht, 1945,

yarışmayı kazanan resim için taslak,

Tuval üzerine yağlıboya, 25.8x15.4, cm,

Özel Koleksiyon

(christies.com)

1946’da Man Ray’in arkadaşı, Albert Lewin (Brady,2018:2), David L. Loew-Albert Lewin film yapım şirketi adına, Anthony’nin Cazibesinin gerçeküstücü sürümünü üretmek için; “Saint Antonyon’un Günahı”temalı bir resim yarışması düzenledi. Kazanan eser “*The Private Affairs of Bel Ami-Bel Ami’nin Özel Hayatı*”⁶³ filminde kullanılacaktı.

Yarışmaya davet edilen gerçeküstücü sanatçılar Gustave Flaubert’in laik anlatımından etkilenererek resimlerini yaptıkları için, bu masalın dini kısmıyla değil, Anthony’i baştan çıkarmak için uğraşan cazibelerin ayartma kısmı ile ilgilendiler ve Anthony’nin gördüğü imgelerin yaratıcı biçimde canlı yorumlarını resmettiler.(Van Der Berg,2015:36) Matthias Grünwald’(1470-1528)ın “The Temptation of Saint Anthony” (1515) resminde olduğu gibi tema adanmışlık öyküsünden hastalara şifa verme amacı gibi konulara kaydıkça, Anthony’nin efsanesindeki iblislerin gerçek ve mecazi anlamlarına ilişkin bir çok yorum yapılmıştır. Bu çoklu anlam, gerçeküstücülerin temayı yorumlamasının temelini oluşturmuştur.(Brady,2018:8)

Aziz Anthony, kendini dinine adanmış bir din adamıdır ve hayatı mucize ve düş ürünü, unsurlarla doludur. Efsanede, Aziz tipik bir insan gibi görünür ve duygusal güçlerine karşı savunmasızdır. Aziz’in hayatında, duygusal görüntülerin hakimiyeti, efsanenin, hayal gücünün önceliğine dayanan doğaüstü harika unsurlar içermesi sebebi ile yarışmaya katılan sanatçılar, eserlerini “Hayal gücünün vizyoner gözüyle” yaratarak gerçek üstücü örnekler vermişlerdir.

Yarışmaya katılan sanatçılar, St Anthony’nin hayatı ile ilgili resimlerini yaparken, Anthony’nin cinsel arzularının kompozisyonların tematik merkezine

63 “*The Private Affairs of Bel Ami*, De Moupasant’ın romanında, gazeteci Geoerge Duroy’un, çekiciliğini ve yakışıklılığını kullanarak zengin kadınlarla kurduğu ilişkiler sonunda Paris toplumunun tepesine tırmanmasının öyküsünü anlatır. (Monahan, Anne, 2020:202)

yerleştirmişlerdir. Bunun nedeni, gerçeküstücülerin bu konuyu sanat olarak tasvir etme görevlerine tepkileridir.(Brady, 2018:8))

Bu efsanenin hikayesi ya eziyet verici ya da baştan çıkarıcı güçlere sahiptir. (Van Der Berg,2015:19) Ayrıca gerçeküstücüler, bu konuyla seyirci üstünde güçlü etki yaparak, sanatlarının gücüyle toplumu dönüştürmek için burjuva izleyiciyi uyum ve kayıtsızlıktan kurtarıp, ahlaken iflas etmiş bu toplumsal yapıya isyan etmeleri için kışkırtmayı da amaçlamışlardır.(Van Der Berg,2015:26)

Daha önceki sanatçılar da, teolojik bir figür olan, Batı Hristiyanlığında merkezi bir yere sahip, ilk keşişler arasında yer alan ve Geç Ortaçağ boyunca manastır hayatı için model oluşturan Aziz'in , biyografi yazarı Athanasius tarafından ayrıntılı bir biçimde yazılan, tuhaf yaratıklarla dolu ve “zina ruhunun” elindeki şeytani saldırı ve ayartmalara odaklanan hayatından sahneleri; korku ve halüsinasyonlarla görülen görüntüleri gerçeküstücülerden uzak olmayan bir tarzda tasvir etmişlerdir.

Yarışmayı Max Ernst'in resmi kazanmıştır ve onun “*The Temptation of Saint Anthony*” resmi, siyah-beyaz filmin tamamındaki tek renkli çekim olmuştur. (Descharnes,/Néret,2007:411) Yarışmayı kazanan Ernst'in resmi için New York Times'tan film eleştirmeni Bosley Crowther: Tam mide bulandırıcı, kötü haşlanmış istakoz gibi görünüyor diye yazdı.(Descharnes / Gilles,2007:79)

Max Ernst, 1945 yılında “*Temptation of St. Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı*” isimli yarışmayı kazanan tablosu için taslak çalışmaları yapmıştır.

Yukarda görülen ikinci resim, Ernst'in şu anda Duisburg'daki Wilhelm Lembrück Müzesi'nde bulunan “*Aziz Anthony'nin Günahı*” adlı yarışmayı kazanan tablosu için günümüze kalan en iyi taslak çalışmasıdır.(www.christies.com)Bu

çalışmada Ernst, Aziz'in cinsel doğasına odaklanmıştır. Bu erken sürüm gotik bir kabusun zengin ve güçlü psikolojik görüntüsüdür. Ernst, bu taslak resimde de dekalkomanya baskı tekniğini kullanmıştır. Resme cinsellik ve ölümün halüsinasyon görüntüleri hakimdir. Çıplak kadın figürleri ve insan iskeletlerinin yığıntısı gibidir.



Resim 55 Matthias Grünewald, 1470-1528, The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı, 1515

The İsenheim Sunağı tamamen açıkken en sol ve en sağ paneller burada yan yana gösterildi. Solda, Anthony Visited by Saint Paul-St. Paul Anthony'i ziyaret etti, sağda

Panel üzerine yağlıboya,
Musée d'Unterlinden, Colmar, Fransa
(Brady, 2018:20)

Bu görüntüler Ernst'in yarışmayı kazanan son çalışmasında yoktur. Ernst'in son resmini belirleyen diğer taslaklar, Grünewald'ın etkisiyle yaptığı çalışmalardır.

Ernst'in dekalkomanya serisindeki diğer tablolarından farklı olarak “*The Temptation of Saint Anthony*”(1945), resminde daha fazla fırça çalışması vardır ve Ernst'in 1930'lardaki “*Joy of Life-Yaşam Sevinci*” (1936-37) gibi orman resimlerine benzer. (Turpin, 1979:13) Ernst'in dekalkomanya ile yaptığı resimler 1940'ların

başlarındaki manzaralarını yansıtırken, bir dizi tekrarlayan tema da vardır. Ernst böylece taklit tropik ormanları ile yeni yaptığı taklit manzaralar arasında ikonografik bir bağ yaratmıştır.(Kavky, 2010:221) “*The Nymph Echo*”(1936)'nın arka planındaki tutsak kadın, “*Aziz Anthony'nin Günahı*”resminde ortaya çıkmıştır.(Kavky, 2010:222)

Ernst, 1945 yılında Grünewald, Joos van Craesbeeck ve Bosch'un “*Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı*”dini konusunu ve resimlerinde yaşayan canavarları ödünç alarak ve hatta Grünewald'ın temayı tasvir etmesinden doğrudan esinlenerek; bu yarışma için aynı isimdeki kendi resmini yapmıştır. Aslında Ernst, babasının yaptığı resimler ve aldığı sanat eğitimi nedeniyle hristiyan ikonografisine aşinadır. Yıllar önce “*Saint Cecilia*”(1923)yı boyarken bu klasik dini konuyu kendi sanatsal görüşüne göre yorumlamıştır (Gaehtgens,2005:479)



Resim 56 Joos van Craesbeeck,1625-1660 The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı, 1650, Tuval üzerine yağlıboya, 78x116 cm Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe,Almanya (wikiwand.com)



Resim 57 Hieronymus Bosch, 1450-1516 Triptych of the Temptation of St. Anthony-Aziz Anthony'nin Günahı Üçlüsü), 1505-6, Ahşap paneller üzerine yağlıboya, Orta Panel:131,5x119, Yan Paneller: 131,5x53 Museu Nacional de Arte (Dufour, 1998:112)

Ernst'in "*The Temptation of Saint Anthony*"(1945) resminde, sahne su içinde gerçekleşir. Arka Planda iki su şeridi vardır. Birinci su şeridinin üzerinde altın rengi ve karanlık bulutlar uzak dağların üzerinde durur ve Kuzey Rönesansı'nın mavi- yeşil manzaralarını hatırlatır. Resmin arka ortasında, fosfor yeşili göl vardır. Gölün ortasında, soluk yeşil, taşlaşmış çıplak bir kadın bedeni, yıkılmış bir bina görünümündeki, garip bir kuş kafasına benzeyen, kayalık kuleye bağlayan bir asma içindedir. Sağda ince bir kaide üstündeki (veya haç üstünde) alttan ışıklandırılan başka bir kadın ellerini iki yana yukarı kaldırır.(Warlick,2001:204) Resimde Aziz ön planda, kırmızı elbisesi ile yatay olarak yatar, yüzü maymun gibi ve çok öfkeli. Ernst'in kompozisyonunda, Aziz'in yatay duruşu, Ivan Le Lorraine Albright'ın (1897-1983) aynı isimdeki tablosunu hatırlatır. (Van der Berg, 2015:38) Etrafında ki iblisler kürklü, kabuklu, sivri pençeleri, testere dişleri, kanatları ve parlak gözleri olan memeliler ve böceklerin karışımı grotesk⁶⁴ yaratıklardır. Gece kuşları, amfibiler, yumuşakçalar ve

64 Grotesk: Mimari ve dekorasyonda hayvan, insan ve bitki biçimlerinin karışımından oluşan gerçeküstücü duvar süslemeleri ya da heykeller.(Anabritannica, cilt:10, 1987:63)

kabuklu deniz hayvanları gölgede kalır. Bunlar Schöngauer, Bosch, Bruegel, Van Craesbeeck ve Grünewald'da bulunan canavarlara benzeyen Athanasius'un anlatılarına dayanan tasvirlerin canavarlarını ve şeytanlarını (Van Der Berg, 2015,); sol ortada kuş başlı tüylü gövdeli yaratık Bosch'un "*Dünyevi Zevkler Bahçesi*"(1500) triptiğindeki sağ ve orta paneldeki erkeklere işkence eden kuşları hatırlatır. Barok renklerle boyanan bu resim de herşey canlı görünür. Orman, ağaçlar, kayalar ya cinselliği ya da hayvanların kavgacı ve doğaüstü biçimlerini çağırıştırır. Ernst'in St. Anthony'si çevrenin yaşayan bir parçasıdır, tabloda, şeytanlar ve Aziz sahneyi kaplayan aynı dehşetin eşit parçalarıdır.(Brady, 2018:11)

Grünewald'in tuvalini dik tutarak yaptığı "*Temptation of Saint Anthony*" (1515) resminde aziz yere atılmıştır ve korkunç yaratıklar tatabinden saldırıya uğramıştır. Cehennem şeytanlarının yaşlı adamı bir elinden ve saçlarından tuttuğu ortaçağ ressamının tasvir ettiği bu ürkütücü sahnede aziz fiziksel olarak zarar görmez ve inancına dokunulmaz. Ernst'in dekalkomanya baskı tekniğini kullanarak ve tuvalini yatay tutarak yaptığı resminde ise Anthony, ejderha ve yılan gibi uzun parmaklı canavarların üzerine düşer, bedeni yırtılır, asla kurtuluş ümidi olmadan tamamen yenilir. Ernst'in yorumunda Aziz, baştan çıkarıcılarla değil, korkunç canavarlıklarla mücadele eder. Ancak arkadaki kadın figürleri tehlikeli baştan çıkarmaya da işaret eder.(Van der Berg,2015:38)

1935'ten sonraki dönemde Ernst, Avrupa'lının psikolojilerine etki eden politik gelişmeler hakkındaki duyguların ifade edebilmek için orman ve canavar resimlerine, geleneksel Alman kültürüne yönelmiştir. Ernst'in "*Aziz Anthony'nin Günahı*" resmindeki bitki ve hayvan şekillerinin karışıklığı ve karamsarlığı Alman ressamı Martin Schöngauer (1448-1491), Matthias Grünewald (1470-1528) ve

Hollandalı ressam Hieronymus Bosch(1450-1516)’dan alıntılar içerir.

(Turpin,1979:13)

Ernst’in bu resimde diğer resimlerinde olduğu gibi farklı yorumlanır:

Thomas Gaehtgenest’e(2005:47) göre bu doğrudan II. Dünya savaşına tepki olarak üretilmiş bir resimdir. Ernst, “*Aziz Anthony’nin Günahı*” resmi ile, tablosunu yapmaya başladığında II.Dünya Savaşı’nın gün yüzüne çıkmakta olan vahşetlerine eleştirel bir yorum getirmiştir. Ernst, önsezisine göre, “Hristiyan ikonografisini”, bu sefer “Yahudi Soykırımı”nın akıl almaz dehşetini, insani ve ruhani değerlerin tam anlamıyla ihlalini yansıtarak, bir defa daha baştan yorumlamıştır.

M. E.Warlick (2001:196) göre, Ernst’in orman tasvirleri, Minottaure’de diğer gerçeküstücüler tarafından yayınlanan hayvanlar, etobur böceklerle ve özellikle çiftleşmeden sonra eşini öldüren dişi dua eden peygamber devesi böceğine olan hayranlıklarını ifade ettikleri çağdaş makalelere paraleldir.

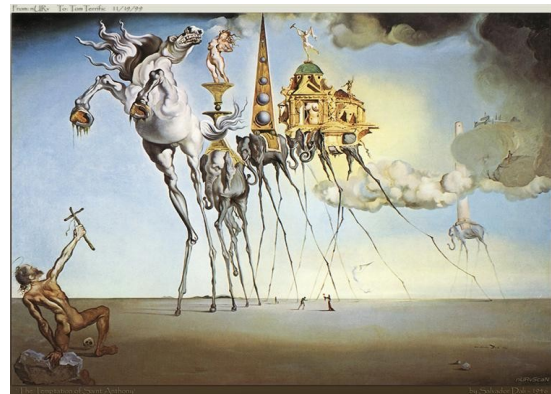
Bu makalelerde, Roger Caillois, peygamber devesi böceği ile ilgili dünya çapında birkaç efsane derlemiştir. Bu efsanelerin temelinde Freud’un Kastrasyon kompleksi ve erkek vagina dentata korkusu olduğunu; bir başka makalesinde de böceklerin çevrelerini taklit etme yeteneklerini, nevrastenik hastaların kendileri ve çevreleri arasındaki sınırları ayırt edememeleri, mekan kavramlarını kaybetmeleri ile karşılaştırmıştır. Ernst, “*St.Anthony’nin Günahı*” efsanesindeki fiziksel işkenceleri de bu bağlamda ele almıştır. Ayrıca Gustave Flaubert (1821-1880)in “*Aziz Anthony’nin Günahı*”nın anlatımında, Aziz’in fiziksel işkencelerinin, aslında bir tür psikiyatrik taklidin halüsinasyonları olarak tanımlamasında atıfta bulunmuştur. Münzevi bitkileri hayvanlardan ayırt edememiş, bitkileri taşlarla, çakılları beyinle, sarkıtları göğüslerle ve demir kristallerini figürlerle süslenmiş duvar halıları ile

kariştirmiştir. Aziz'in görsel dönüşümleri doğal dünyadaki mineral, sebze, ve hayvanları da etkiliyerek birini diğeri'ne dönüştürmüştür.

Yarışmaya katılan diğer gerçeküstücü sanatçılar da kendi “*The Temptation of Saint Anthony-Aziz Anthony’nin Günahı*” isimli resimlerini yapmışlardır.



Resim 58 Ivan Le Lorraine Albright, 1897-1983 The Temptation of Saint Anthony, 1944-1945
Tuval üzerine yağlıboya, 127x152.4 cm
(artic.edu)



Resim 59 Salvador Dali, 1904-1989,
The Temptation of Saint Anthony (1946)
Tuval üzerine yağlıboya, 89.7x119.5cm
Royal Museum of Fine Arts of Belgium,
Brüksel, Belçika
(Brady, 2018:26)



Resim 60 Dorothea Tanning, The
Temptation of Saint Anthony, 1945-46
Tuval üzerine yağlıboya (121,4x91,2cm)
La Salle University Art Museum,
Philadelphia, ABD
(Brady,s.18)



Resim 61
Temptation of Saint Anthony, 1946,
Tuval üzerine yağlıboya, 91.4x121.9cm,
(Brady 2004, s.204)



The Temptation of Saint Anthony,
1946



Resim 64 Eugene Berman, 1899-1972,
The Temptation of Saint Anthony,
([jstor.org/stable](https://www.jstor.org/stable))



Resim 65 Paul Delvaux, The Temptation
of Saint Anthony, 1945
Tuval üzerine yağlıboya, 114x147cm
(<https://en.wahooart.com/>)



Resim 66 Stanley Spencer,
The Temptation of Saint
Anthony, 1946
Tuval üzerine yağlıboya,
122x91.5 cm,
(artnet.com)



Resim 67 Abraham Rattne, 1895-
1978 The Temptation of Saint
Anthony, 1946
(fineartamerica.com)

Yarışmaya katılan resimlerin hepsine genel olarak baktığımızda:

Max Ernst'in resminde aziz, canavarca, aşırı derecede işkence gördüğü bir cehennem içindedir. Gerek ortaçağ ressamlarının yaptığı resimlerde, gerek gerçeküstücülerin yaptığı resimlerde Aziz ölümcül zararlar görmez. Oysa Ernst'in resminde, Aziz, canavarların üzerine düşer, bedeni yırtılır ve asla kurtuluş ümidi olmadan tamamen yenilir. Max Ernst'in resminde aziz, canavarca, aşırı derecede işkence gördüğü bir cehennem içindedir. Ernst'in resmi Grünwald, Bosch gibi kuzey ressamlarından etkilenmiştir.

Yarışmaya katılan onbir resimden sadece ikisinde açıkça cinsel imgelem yoktur. (Brady, 2018:8))

Salvador Dali, daha erotik ve baştan çıkarıcı ve fantastik bir kıyamet cenneti tasvir eder. Dali'nin resmi Salvator Rosa'nın(1615-1673) "Tentazioni di sant' Antonio"-Aziz Anthony'nin Cazibesi"sini çağrıştırmaktadır(Van den Berg, 2015:37)

Leonora Carrington'un Aziz'i sessiz sakin bir evrendedir. Ana teması cazibeler değil, zamandır ve yiyecek resminde merkezi bir rol oynar. (Brady, 2018:8)

Ivan Le Lorraine Albright (1897-1983)'in resminin genel etkisi, Aziz'in baştan çıkarılıyor olması değil işkence görüyor olmasıdır. (Van der Berg, 2015:34)

Aziz'in yüz ifadesi, Albright'ın "*The Portraid of Dorian Gray-Dorian Gray'in Portresi*" isimli resmindeki yüz ifadesine benzer. Bu metaforik ima ile Albright, Flaubert'in kişiliğini ve burjuva tavırlarını eleştirmiştir. (Van den Berg 2015:37)

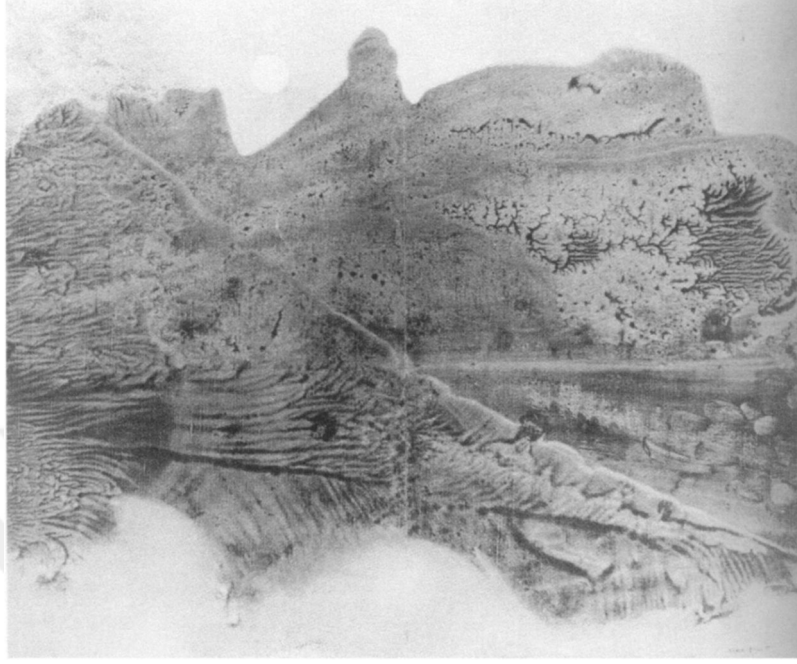
Dorothea Tanning'in tasvirinde, kadınlar, ayartmalarda, çatışmacı ve aktif rol oynar. (Brady, 2018:8)

Ernst'in ve Dali'nin resimlerinde cazibeler hareketsiz heykellerdir. Spencer'in figürleri ise tombul ve kıvraktır. Spencer'in ana konuya sadık kalmakla birlikte, konuyu karikatürize ettiği açıktır. (Louvel, 2016:123)

Bu konu bu gün de hala devam etmektedir. Bill Sala (tarihi bilinmiyor)

Sergei Vladimirovich Sharov 1969 yılında, Jorge Villalba 2009 yılında gerçeküstücülüğün ardından kendi "The temptation of St Anthony" resimlerini çizmişlerdir. (Van Den Berg, 2015:37)

4.10 INSPIRED HILL-İLHAM VEREN TEPE, 1949-1950



Resim 68 Inspired Hill-ilham veren tepe, 1949
Tuval üzerine yağlıboya, 40.5x46cm
Özel koleksiyon
(Kavky, 2010:244)



Resim 69 Inspired Hill-İlham Veren Tepe, 1950,
Tuval üzerine yağlı boya, 73 × 92.1 cm,
Dorothea Tanning vakfı, New York, ABD / ADAGP
(Max Ernst Retrospective, 2005:258)

1942 yılında New York'ta tanışan Ernst, ileride dördüncü eşi olacak Tanning ile ilk olarak 1943 yazını Sedona yakınlarındaki Oak Creek Kanyonu'ndaki bir çiftlikte misafir olarak geçirmişlerdir. Max Ernst, 1945 yılında “*The Temptation of Saint Anthony -Aziz Anthoy'nin Günahı*”adlı resmi, David L. Loew-Albert Lewin film yapım şirketi adına yapılan yarışmayı kazanınca ödül parası ile Arizona'dan arsa almış ve 1946 yılında Sedona'ya yerleşmişlerdir.(Drost, 2019:75)

Ernst, bu dönemde yaptığı resimlerinde, dekalkomanya tekniğini geliştirmiş, dağ zirvelerini, düz yüksek tepelerin görkemli görünüşünü ve derin kanyonların tabakalı jeolojisini yakalamıştır. Ustalıkla kontrol ettiği dekalkomanya tekniği ile, saklanmış çöl hayvanlarını, arkaik sürüngen yaratıklarına dönüştürmüştür. Ernst, Sedona'da kaldığı sürede özellikle, kırmızı rengin tonlarını kullanarak Amerika'nın güneybatısındaki çöllerin olağan üstü görüntülerini ve kaya kütlelerinin resimlerini yapmıştır.(Warlick,2001:205)

“*Inspired Hill-İlham Veren Tepe*”(1950), resminde, çölün gündüzünde, yoğun güneş ışığı ve yüksek sıcaklığında manzara buharlaşıyor gibidir. Ernst, çöl havasının parıldayan ısısının, gözlerimizin önünde titreşmesininin neden olduğu görsel etkiyi dekalkomanya tekniğini kullanarak elde etmiştir.(Drost, 2019:74) Sedona manzaralarında güneş ve ay belirgin bir şekilde görünür. (Drost, 2019:74) Kırmızı volkanik toprak yüzeyin derinliklerinde parlar, sol altta , yuvarlak parlak sarı bir şekil olarak yukardaki güneşi yansıtır. (Warlick,2001:207)

Dekalkomanya tekniğine özgü olarak, tuval üzerinde boyanın ezilerek yansıma benzeri tekrarlar ile “*Inspired Hill*” resminin 1949 ve 1950 tarihli iki sürümünde manzaranın dış hatları tersine çevrilmiştir.(Kavky,2010:224) Ernst'in manzaralarında, zeminin eğrileri genellikle kadın bedenine benzer. Samantha Kavky,

(2010:225) “*Inspired Hill-İlham Veren Tepe*” (1950), resmindeki kırmızı renk patlamasının , sanki daha önce ön planda bulunan kadın bedeninin patlayıp, kıpkırmızı parlayarak tüm resmi lav benzeri bir rahme dönüştürdüğünü söyler. Yaşayan bir organizma gibi, bu titreşimli anne resmi, canlı bir beden gibi nabızı atıp akıyor gibi görünür. Resme uzun süre ve dikkatlice baktığımızda, dekalkomanya tekniğinin sağladığı olanakla, balıklar, kuşlar ve tanımlayamadığımız yaratıkların ortaya çıkması ile daha etkili bir resim görürüz.(Kavky, 2010:225) “*Arizona Red-Arizona Kırmızısı*” (1951), adlı resimde ise Ernst, Arizona’nın özgün silüetinin üst yarısını yeniden tersine çevirmiştir. (Kavky, 2010:225) Ernst, Arizona’nın çöl manzarasının yoğun renklerinden ve kırmızılığından çok etkilenmiştir. 1949’da kızkardeşi Loni’ye gönderdiği bir kartpostala, Renkler nerede ise doğru, kayalar yoğun kırmızı, sağ alttaki bir çift selvi gerçekte daha mavi diye yazmıştır. (Drost, 2019:72)

BÖLÜM 5 DEKALKOMANYA TEKNİĞİNİ KULLANAN DİĞER GERÇEKÜSTÜCÜLER

5.1 ÓSCAR DOMÍNGUEZ, (1906-1957)

Gerçeküstücü İspanyol asıllı sanatçıdır. Kendisine ün kazandıran dekalkomanyalarını 1936 yılında yapmaya başlamıştır. Domínguez'in André Breton önderliğindeki hareket içinde üzerinde çalıştığı biçimler arasında özellikle dikkat edilmesi gerekenler, yalnızca Domínguez'in kendi çalışmaları için değil, aynı zamanda Max Ernst gibi gerçeküstücülükteki diğer önemli figürler için de çok verimli bir zemin sağlayan dekalkmanya ve objeleriydi. Bu teknik de resimlerini genel olarak guaj kullanarak yapmış, aşırı lirik etkiler sağlamıştır. Resimlerine çok az müdahale etmiştir. Bazende reklam gibi diğer teknikleri eklemiştir.(Passeron,2000:48 ve155).Breton, dergisi Minotaure'da yeni tekniğe "önceden tasarlanmamış nesneye sahip Dekalkomani" ve "arzunun dekalkomanisi" olarak atıfta bulunur.”Breton, Domínguez'in keşfini gerçeküstücülükte ve geliştirdiği tekniği “Gerçeküstücü resimdeki en son eğilimler” metninde önemli bir kilometre taşı olarak görmüştür. Otomatizm kavramı resimsel süreç olarak, "mutlak Otomatizm" in, ancak Domínguez'in Dekalkomani ve Wolfgang Paalen'in fumajlarının ortaya çıkmasından sonra elde edilebileceğini belirtir. "önceden tasarlanmamış nesneye sahip Dekalkomani" ve "arzunun Dekalkomanisi" nden sonra, aynı süreci kullanarak yapılan ikinci seri çalışmalar, "önceden planlanmış yorumlamalı otomatik Dekalkomani"lerdir. (Leal, 2012:6) Domínguez ve Marcel Jean birlikte Domínguez'in ilk kez tek başına yaptıklarından daha ayrıntılı çalışma grupları üretmişlerdir. Temel teknik, iki ana motifi üretmek için çizimler, şablonlar ve hatta karton kesmelerle

zenginleştirilmiştir: Bir aslan- özellikle Domínguez tarafından aslan -bisiklet ve Marcel Jean tarafından pencere üretilmiştir. Bir dizi kombinasyon üzerinde birlikte çalışarak, bu iki denek sistematik olarak sisli arka planlara ve bulutlu gökyüzüne karşı, “Grisou-gaz” genel başlığı altında yerleştirilmiştir.



Resim 70, Óscar Domínguez Dekalkomanyalar
(nationalgalleries.org)



Resim 71 Óscar Domínguez / Marcel Jean,
Lion vert-Yeşil Aslan, 1936
Decalcomania. Kağıt üzerine mürekkep 21,5
x 28,5 cm
TEA Tenerife Collection Espacio de las Artes
Cabildo Insular de Ten
(Leal, 2013:1)

5.2 MARCEL JEAN (1900-1993)

Gerçeküstücülerle 1933 yılında tanışmıştır. Óscar Domínguez'le kumaştan dekalkomaniler yapmıştır. 1936'da Óscar Domínguez ile dünyanın yaratılışını çağrıştıran bir imge antolojisi olan Grisou'da işbirliği yapmıştır. Grisou, 1935 yılında, bir yüz profiline sahip, negatif ve pozitif birçok varyasyon içeren altı çıkartma serisinden biridir. Figürün görünüşü artık malzemenin değişken davranışlarına ve baskısına bağlıdır, tabii ki sonucu sürpriz belirler. Bu kusursuz şeklin ve dalgalı görüntü ve parlak ışık halkası (ayla) etkilerinin siyah guaş kıvrımlarının birleşimi, bilinçdışının etkili bir metaforunu üretir. Marcel Jean, ayrıca, dekalkomanya tekniğinin, renkli yağın suyla imkansız birleşmesinden kaynaklanan yüzen bir çeşidini kullanmıştır.



Resim 72 Marcel Jean ,Grisou-Gaz,1935,
Kağıt üzerine çıkartma, şablon guaj, 32,5 x 50 cm
Grafik sanat dolabı, Envanter numarası AM 1975-77

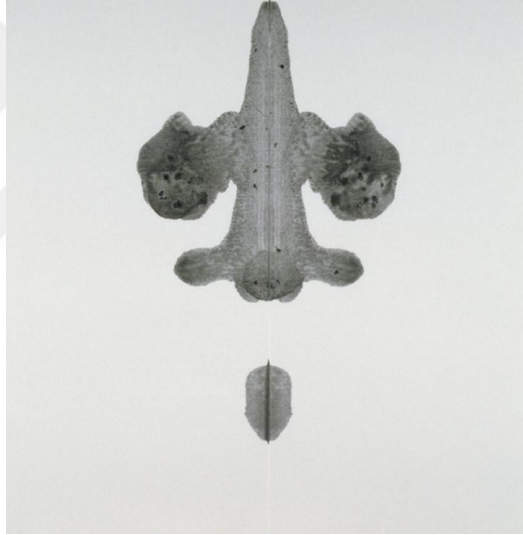
5.3 MAX BUCAILLE (1906-1996)

Köklerden heykeller yontan, cam üzerine resimler yapan bir matematikçi ve kolaj sanatçısıdır. Dekalkomanya tekniğini cam üzerine uygulamıştır. Dekalkomanyalarında ve reklajlarında esinle dolu soyutlamalara yaklaşan evrensel görüntüler yaratabilmiştir. (Passeron, 2000:134)

Dekalkomanya en yaygın olarak yirminci yüzyılın başlarından ortalarına kadar gereçeküstücü sanatla ilişkilendirilirken, soyut dışa vurumcular 1960'lı yıllarda bu otomatik görüntü oluşturma tekniklerini keşfettiler.(www.nationalgalleries.org)

5.4 CORNELIA PARKER (1956)

“*Pornographic Drawing*”(1996) serisini dekalkomanya tekniğini kullanarak yapmıştır. Parçalanmış pornografik video kasetlerinden elde ettiği demir bazlı mürekkepli bir maddeyi sıvı oluşturmak için bir çözücü içinde süspanse etmiş ve kağıda uygulamıştır. Kağıdı katlayıp bastırmış ve açmıştır.

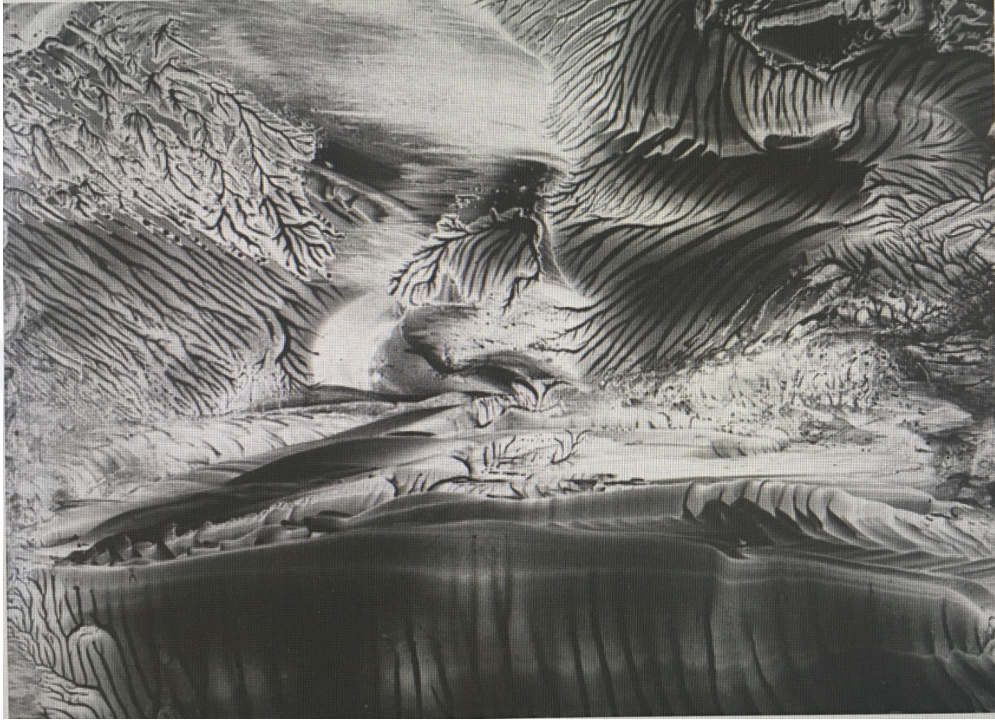


Resim 73 Cornelia Parker, Pornographic Drawing,1996,
Tate modern
(Turner, 2011:11)

5.5 ROLAND FLEXNER (1944)

Dekalkomanya tekniğini keşfetmiş Amerikalı sanatçıdır. Antik Japon “*Dekoratif Suminagashi*” geleneğine dayanan, Sumi mürekkebi, sabun ve su kullanılır. Mürekkep tepsideki su yüzeyindeyken, şekiller verilir ve daha sonra kağıda alınır. (artsy.net) Çalışma tarzı ve imgeleri gerçeküstücülüğün otomatik ve rüya temelli uygulamalarına benzer. Flexner’de fırça kullanarak, kağıdı eğmek, üflemek veya

kurutarak mürekkep kağıt tarafından emilmeden önce Ernst gibi bilinçli müdahaleler yaparak eserini tamamlamıştır. Zengin ton özelliklerini ve flexner'e özgü mermer efektleri eserlerinin özelliğidir.(www.artsy.net/)



Resim 74 Roland Flexner, Untitled, LGY 69, 2012

Kağıt üzerine sulu grafit , 47×54.6 cm

“Suminagaşi-Suminagashi”, Japonya’da; X.-XII. yüzyıllarda Sumi ressamlarının fırçalarını temizlemek için batırdıkları suyun yüzünde biriken boyaların başka bir kağıda alınması ile bulunduğu tahmin edilmektedir.(Barutcugil, Hikmet, 2001:33)

BÖLÜM 6 NURAN ARSLAN'IN DEKALKOMANYA ÇALIŞMALARI

Nuran Arslan, Max Ernst'in dekalkomanya baskı tekniğini kullanarak yaptığı resimlerin de olduğu gibi, yarı otomatik yaratı sürecini kullanarak resimler yapmak gayreti ile boyaları çeşitli oranlarda seyrelterek, bazen tuval üzerine spatula ile, bazende fırça ile sıçratarak bazen de akıtmalar kullanarak sonuca ulaşmıştır. Bu işlemden sonra boyaların üzerine cam levha ile bastırılmış ve levhayı kaldırmıştır. Leonardo Da Vinci'nin dediği gibi "... duvardaki noktaya sabit bir şekilde baktıktan sonra, ızgaradaki kömürler, bulutlar, akan dereye baktıktan sonra, bazı yönlerini hatırlarsanız, küçümsenmemelidir; ve onlara dikkatlice bakarsanız, hayret auyandıran bazı icatlar keşfedeceksiniz. (Waldman, 1975:3)

Dekalkomanya tekniğinin sonunda oluşan tesadüfi doku, Ernst'te olduğu gibi Nuran Arslan'ın da hayal gücünü ateşlemiştir. Arslan, bu rastlantısal görüntüleri yeni eserler yaratmak için başlangıç olarak almış, bilinçaltından gelen bilgilerle, yaratım sürecine fırça kullanarak devam etmiştir. Yaratıcı görüşü ile, tesadüfi dokudaki cansız izlerden rastlantısal nesneleri bularak eserlerini tamamlamıştır. Eserlerinin konularını, Dünya'mızın ve ülkemizin her an değişen gündeminden seçmiş ve toplumsal sezgileri ile dekalkomanya tekniği ile yaptığı eserlerine "Hayatın İçinden" adını vermiştir.



17x43 cm



19x34 cm



17x37 cm



14x24 cm



21x37cm



20x26 cm



36x39 cm



Resim 75 Nuran Arslan, Dekalkomanya Tekniği Denemeleri, 2021, s.154 ve üstteki,
Tuval üzerine yağlıboya, 70cm x 85cm



Resim 76 Nuran Arslan, Rüyamda, 2021
Dekalkomanya monotip baskı tekniği
Tuval üzerine yağlıboya, 60x60 cm,



Resim 77 Nuran Arslan, Pandemi ve Yalnızlık, 2021,
Dekalkomanya monotip baskı tekniği
Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm

Hızla yayılan ve dünya’da pandemiye sebebiyet veren bu süreçte ilk yaptığı resim “*Pandemi ve Yalnızlık*” (2021) adını taşır. Evlerimizde hapsedüğümüz umutsuz günlerin resimlerindendir. Arslan’ın dekalkomanya tekniği ile yaptığı ilk resmi, ıssızlığı ve yalnızlığımızı, çaresizliğimizi ve hepsinden önemlisi bütün sevdiklerimizden, tabii ortamımızdan soyutlanmamızı anlatır.

.Nuran Arslan’ın bu tablosu 1.00x 1.00cm boyutlarında orta büyüklüktedir. Ufuk çizgisi resmin 1/3lük üst kısmındadır. Sıkıntılı, rüya atmosferi görünümünde, bir manzarada yüzünde cerrahi maskesi, elinde çiçek olan bir kadın etrafına bakarak,

resmin ortasında yürümektedir. Resmin ön planı kahverengi sarı tonlarındadır. Çalılıklara benzeyen bitki formları arasında insan yüzleri var gibidir. Güneş bulutların arkasındadır. Gök yüzü mor ve mavi tonlarında, güneş bulutların arkasına saklanarak dünyayı karanlıkta bırakmak ister gibidir. Şehir silüeti tam ufuk çizgisinin üstünde ve ulaşılmaz hissini vermektedir. Doğada yalnız bir insan, sanki şehire, sevdiklerine ulaşmaya çalışmaktadır. Genel olarak yeşil rengin tonlarının hakim olduğu resimde, ön plan kahverengi sarı tonlarındadır.



Resim 78 23 Nisan 2021, 2021,
Dekalkomanya monotip baskı tekniği, 2021
Tuval üzerine yağlıboya, 110x96 cm.

“23 Nisan 2021” (2021) resminde ise figür tablonun bütün yüzeyini kaplamıştır.

Ulusal Egemenlik ve Çocuk bayramında, etekleri rüzgardan uçuşan bir kız kendi başına dans etmektedir. Etrafında hiçbir seyircisi, bayramını kutlayan hiç kimse yoktur. Resimde soğuk renkler mavi yeşil hakimdir. Yoksunluğu ifade için figürün etrafı çok açık mor ve sarı renklerde düz olarak boyanmıştır.



Resim 79 Nuran Arslan, Fatih'in İstanbul'u, 2021,
Dekalkomanya monotip baskı tekniği
Tuval üzerine yağlıboya, 99x69 cm

“Fatih'in İstanbul'u” (2021), resmi de dekalkomanmya tekniği ile yapılmıştır. Ufuk çizgisi resmin 1/3 lük kısmındadır. Gökyüzü sol tarafta açık mavidir. Kırmızı -turuncu rengi ile güneş bina karmaşasının hakim olduğu şehrin şimdiki halini aydınlatmaya çalışmaktadır. Eski ve yeninin karmaşası resmin sol tarafına hakimdir. Camilerin silüeti resmin arka tarafında boydan boya yatay olarak devam

ederken minareler sol arka tarafı kaplayan dikey mimari yapılar arasındadır ve bu karmaşa şehrin silüetini bozarak kırık dişli tarak görüntüsü vermektedir. Sol taraftaki bu karmaşa suya da yansımıştır. Resmi dikey olarak bölen Fatih ve onun yanındaki çocuk figürü denizden çıkmış ve çıplaktır, İstanbul’a bakmaktadır. Çünkü İstanbul Fatih’in giysisidir. Resmin sağ tarafında ay eski İstanbul’u aydınlatmaktadır. Resmin sağ tarafı bozulmamış görüntüsü ve pırıl pırıl denizi ile bize eski İstanbul’dan “Fatihin İstanbul’undan selam göndermektedir.



Resim 80 Nuran Arslan, Ah Güzel İstanbul, 2021,
Dekalkomanya monotip baskı tekniği
Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm

Nuran Aslan yıllardır kirlettiğimiz Marmara Denizi’ndeki müsilaj felaketini, denizin ölmesini ve hidrojen sülfür salınmasıyla içinde ve çevresinde bizim bildiğimiz hiçbir canlının yaşayamayacağını, bilim insanları ifade ettiğinde duyduğu dehşetin ve ümitsizliğin ifadesini “*Ah Güzel İstanbul*” adlı tablo ile görüntülemiştir.

Camiler, harap olmuş, İstanbul'un bütün simgeleri bataklıklara gömülmüş, deniz yok olmuş, insanlar, kuşlar bütün canlılar İstanbul'u terk etmiş, sadece hidrojen sülfürlü bir ortamda yaşayan canlılar kalmıştır. Arslan, halüsinasyonlu gerçeküstücü resimle, duygularını, gerçeklerle ifade etmeye çalışmıştır. Arslan'ın "*Ah Güzel İstanbul*" (2021), resmi de orta ölçekli boyutlardadır ve yeşil, mavi ve sarı tonları resme hakimdir. Dekalkomanya tekniği ile yapılmış bu resimde İstanbul'un sembolik yapılarına denizden bakmaktayız. Gökyüzünün mavi rengi bataklığa dönüşmüş denize yer yer vurarak az da olsa kalan suyu vurgulamaktadır. Resmin arkasındaki dikey yapılar, ön tarafta suyun yatay görüntüsü ile dengelenmiştir. Arka planda binalarda ve yer yer camide kullanılan sarı renk resmin ön ortasındaki yaratıkta kullanılarak ön ve arka arasında bağlantı sağlanmıştır. Resmin sol tarafında kullanılan siyaha yakın yeşil tonları, tuvalin arka tarafındaki sisli görüntü ile zıtlık oluşturarak resme derinlik ve boyut kazandırmıştır. Yaratığın yukarı ve öne doğru uzanan hortum şeklindeki organları resme hareket katarken, resmin anlatmak istediği dehşetli simgeler.



Resim 81 Nuran Arslan, Doğmadan Ağlamak, 2021,
Dekalkomanya monotip baskı tekniği
Tuval üzerine Yağlıboya, 91x62,5cm

“Doğmadan Ağlamak” (2021), resmi de dekalkomanya baskı tekniği ile yapılmıştır. Kahverengi, sarı, mavi renkleri ve tonları resme hakimdir. Ressam çeşitli figürlerle kadın ve erkeklerin dününü ve bu gününü anlatılırken, kadına şiddetin mağdurlarının aslında sadece kadınlar değil, kadın, erkek, çocuk bütün bir toplum olduğu gerçeği ni kompozisyonunda anlatmak istemiştir.



Resim 82 Nuran Arslan, “ Deniz Altı” (2021)
 Dekalkomanya monotip baskı tekniği
 Tuval üzerine yağlıboya, 73x103cm

“*Deniz Altı*”(2021), pırıl pırıl bir denizi anlatır. Belki Datça’dır.

Dekalkomanya tekniği ile yapılmış, mavi, sarı, mor, beyaz renkleri ve tonlarının hakim olduğu bir resimdir. Resmin üst kısmı deniz yüzeyine yakındır, güneş ışınları ile aydınlanmıştır. kırmızı ve sarı renklerdeki balıklarlarla resmin bu kısmı hareket verilmiştir. Deniz bitkileri arasından zaman zaman görülen deniz sakinleri, dekalkomanya tekniği uygulandıktan sonra ortaya çıkan dokudaki raslantısal görüntülerden türetilmiştir. Ressam bu resimde denizin dinginliğini vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim 83 Nuran Arslan, Geleceğe Bakış, 2012
Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm

“Geleceğe Bakış”(2012) , yılında yapılmıştır. Seyreltilen sarı, mavi,kırmızı yağlı boyalar tuval üzerine dökülerek akmasına müsaade edilmiş, kuruduktan sonra resme müdahale edilmiştir. Tuvalin üst kısmındaki ortaya çıkan doku yeryer kapatılarak portre tuvale yerleştirilmiş ve kompozisyon fırça ile tamamlanmıştır.



Resim 84 Nuran Arslan, Kendini Arayan, 2011
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x89cm.

“*Kendini Arayan*” (2011), resminde seyreltilmiş kahverengi boya fırçayla tuvale sürülmüş, üzerine ikinci kat olarak mavi boya sürüldükten sonra kalın ve sert bir kumaş gelişigüzel katlanarak yer yer tuvale bastırılmıştır. Ortaya çıkan doku tıpkı dekalkomanya tekniğinde olduğu gibi Nuran Arslan’ın hayal gücünü ateşlemiştir.

Tuvalin ortasındaki figür kıvrımlı hatları ile kendini arayandır. Dikey formlar resme hakimdir. Dikey formlar arasındaki yaprağa benzeyen şekiller resimde dengeyi sağlar. Soldan vuran ışıkla aydınlanan resimde ışık ve gölge ile derinlik sağlanmıştır.



Resim 85 Nuran Arslan, Haramiler, 2011,
Tuval üzerine yağlıboya, 70x100cm

“*Haramiler*” (2011) resminde kahverengi, sarı, mavi ve kırmızı renklerin tonları hakimdir. Gökyüzünün sol kısmı karanlıktır ve sanki gökyüzünü tamamen kapatacakmış gibi sağa doğru hareket halindedir. Göğe doğru yükselen şekiller birbirine ortadaki yatay oluşumla bağlanmıştır. Sol taraftaki katkat havuz benzeri oluşuma buradan akan su mağaralarda toplanıyor izlenimini vermektedir. Uzakta bir şehir silueti görünür.



Resim 86 Nuran Arslan, İsimsiz 2020,
Tuval üzerine yağlıboya , 60x80cm

İsimsiz ve Duygular resimlerinde değişik ruh hallerini yansıtmaktadır.



Resim 87 Nuran Arslan, Duygular, 2019
Tuval üzerine yağlıboya, 60x80 cm

Arslan “*Duygular*” ((2019) resminde, insanların çevrelerindeki olaylara verdikleri değişik tepkileri anlatmaktadır. Tuvalin sol üst köşesinde ve ortasında dehşet veren bir olay olmakta , hatta iki kadının oturduğu ağaç dalına ateşler

yağmaktadır. Resmin bu tarafına koyu mavi ve beyaz renkler hakimdir. Dalda oturan iki kadın vardır ve biri yemyeşil olmuş, çıldırmak üzereyken sağdaki kadın sanki deniz kenarında gibi sakin bir şekilde oturmaktadır.



BÖLÜM 7 SONUÇ

Bu tezde incelenen ve Max Ernst'in de yoğunlukla kullandığı “Dekalkomanya” monotip baskı tekniği, plastik sanatlar alanında farklı sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Bu sanatçılara Cozens, Justinus Kerner, George Sand, ve Victor Hugo örnek verilebilirken, Dekalkomanya'yı gerçek sanatsal bir önem atfetmeden kullanmışlardır.

Tekniği sanatsal açıdan yeniden değerlendiren Óscar Domínguez, Max Ernst, Marcel Jean, André Masson ve Max Bucaille gibi gerçeküstücü ressamalar ise bu tekniğin sanatsal değerini anlamış ve eserlerinde özenle kullanmışlardır.

Dekalkomanya tekniği kendiliğinden (otomatik) olduğundan, gerçeküstücü sanatçıların eserlerini yaratırlarken bilinçdışından yararlanmalarını sağlayacak bir süreçtir. Gerçeküstücülükte otomatizmin -otomatik yazmanın- grafik karşılığı olarak kabul edilmiştir.

Sanatçı, dekalkomanya tekniği ile eser üretmek istediğinde; kağıt, tuval, guaj boya ve üzerine bastırmak için bir cam parçası gibi kolay ulaşılabilir malzemelere ihtiyaç duyar. Ressam, bu malzemeleri kullanarak dekalkomanya tekniğini uygularken sanki bir sihirbazın el çabukluğu ile hareket eder gibidir. Dekalkomanya tekniğinde sanatçı eserini önceden planlayamaz. Eserin üzerindeki boya kuruduğu zaman ortaya çıkan rüya gibi büyümlü görüntüler, hayali olduğu gibi gerçektir de. Bu kendiliğinden ortaya çıkan mekanik dokudaki tüylü, yosunlu, bataklık benzeri, kristaller, mineraller, kuşlar, insan benzeri imgeler tanıdığımız, bildiğimiz doğa görüntüleridir. Tekniğin uygulanması sırasında ortaya çıkan görüntüler ressamın istediği gibi gelişmeyebilir ancak sanatçı, bu bulutsu rüya atmosferine benzeyen dokuda “raslantısal nesneler”i

keşfederek lekelerin izini sürerken, dekalkomanya tekniği ile ortaya çıkan imalı, farklı fikirler veren lekelerin, hatırlatıcı görüntülerini kullanarak hayal gücüne dayalı görüşlerini , halüsinasyonlarını, takıntılarını, çevresinde olan günlük olayları resimlerinde görüntüleyebilir. Sanatçı, dekalkomanya tekniği ile doğayı kopyalamadan, herhangi bir sanat eserini taklit etmeden “raslantısal nesneleri” keşfederek bilinçaltının derinliklerinden gelen bilgi ile resimlerini yaratırken istediği gibi kompozisyonunu tamamlar.

Max Ernst de dekalkomanya baskı tekniğinin bütün bu özelliklerinin farkında olarak, tekniğe gerekli önemi vererek kullanmış, tekniği mükemmelleştirmiştir. Çoklu yoruma açık dekalkomanya görüntüleri ile gerçeküstücülüğün hem otomatizm teorisine hem de rüya resimlerine karşılık gelen anıtsal resimlerini ortaya koymuştur.

Max Ernst, dekalkomanya resimlerinde tam anlamı ile tesadüfî nesneleştirirken, bir gözünü kapatarak iç dünyasına bakmış, diğer gözünü açarak gerçekliği ve dünyada olup biteni izleyerek, Andre Breton’un sözlerinin aksine, eserlerini yaratırken, bilindışı ile bilinç arasında iletişimi sağlamış, bunun sonucu olarak nesnel ve öznel yaşamının sentezini eserlerinde gerçekleştirmiştir. Ernst resimlerini bilinçli olarak Sigmund Freud’un psikanaliz teorisi üzerine modellemiş, dekalkomanya tekniğinin sunduğu ikonografik bollukla tuvallerini jeolojik katmanlar gibi çoklu anlamlar verilebilecek şekilde üretmiştir. Metamorfoz sürecini kullanarak görüntüleri dönüştürmüş, mitolojiyi, simyayı, kişisel ilgi alanlarını engin sanat tarihi bilgisini, Alman kültür mirasını ve psikolojik durumunu dekalkomanya tekniğini kullandığı eserlerine yansıtmıştır. Bu yolla toplumsal konulara değinebilmiş, duyarlı bir dünya vatandaşı olarak eserlerinde, Hitler’in yükselişini ve gelen tehlikelere karşı

kamuoyunu uyarmaya çalışmıştır. Ernst'in dekalkomanya tekniğini kullandığı süreçte, yaşadığı dönemde, gerek özel hayatındaki yıkımlar ve tekrar ulaşılan mutluluk ve huzur dönemlerini gerekse dünyanın o çağdaki politik ve sosyal olayları ve bunların etkilerini resimlerinde görmek ve izlemek mümkündür.

Dekalkomanya tekniği Ernst'e sonsuz bir görsel zenginlik ve ifade özgürlüğü sağlamıştır. Bu teknikle en içe işleyen anıtsal resimlerini yapmıştır.

İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ABD'ye göç etmek zorunda kalan sanatçıların çoğu Avrupa modernizminin muhalif çizgilerini temsil eden sanatçılardandı. Bu sanatçıların etkileri, ABD'nin genç sanatçıları tarafından adeta bir potada eritilerek "Soyut Dışavurumculuk"a dönüştürülmüştür. Daima araştıran, bulan, deneyen; olağanüstü zekası, ortaya koyduğu anıtsal eserleri ile Ernst, ABD'li genç sanatçıları etkileyen en önemli Avrupa'lı sanatçılardandır.

Bu çalışmanın temelini oluşturan dekalkomanya baskı tekniği, Max Ernst'in eserleri bağlamında, literatürde yeteri kadar tartışılmadığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın sonunda dekalkomanya tekniğinin salt gerçeküstücü akım özelinde değil, diğer sanat akımları içinde de ele alınması gerekliliği ortaya konulabilir.

KAYNAKÇA

Ansiklopediler ve Sözlükler

AnaBritannica, cilt:3, (1986), cilt: 5, 6,7, 8, 9, 11, 12, (1987); cilt 14,16, 19, (1989); cilt: 20,21 (1990); 86.34.Y.0012.1

Ayverdi, İlhan, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, (2011), ISBN 978-975-6444-76-5

Erhat, Azra, Mitoloji sözlüğü,(2007), ISBN 978-975-14-0391-9

Passeron, René, Sürrealizm Ansiklopedisi,çeviren:Sezer Tansuğ, (2000), ISBN97514-0181-X,

Karakaş, Sirel, Psikoloji sözlüğü, psikolojisozlugu.com

Warlick,M.E., Alchemy, 2019:153-155,The İnternational Encyclopedia of surrealism, First Published in Great Britain 2019,ISBN: HB:9781-4742-2686-8 (volume-1)

Warlick, M.E., Max Ernst, sayfa: 287-294,The İnternational Encyclopedia of Surrealism, First Published in Great Britain 2019, 978-4742–6 (Volume2)

Kataloglar

Drost, Julia, 2019, Max Ernst at the Valentine Gallery, Spring 1942
<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/reader/download/485/485-17-87202-1-10-20191209.pdf>, 20-12-2020, saat:22:46

Eckmann, Sabina, (2016), Max Ernst, L'oeil du silence (The Eye of Silence), 1943-44 kemptermuseum.wustl.edu, 20-02-2021, saat:15:07

Gaehtgens, Thomas: Max Ernst and Great Masters, Sayfa: 37-49, A Retrospective, organized by The Metropolitan Museum Art, New York, ISBN:1-58839-151-5, ISBN:1-58839-152-3(pbk.), ISBN:0-300-10718-8(Yale University Press)
Edited By: Werner Spies and Sabine Rewald

Leal, Paloma Esteban,Óscar Domingues:Decalcomanias and Objects, Exhibition 20 november 2012-2 September 2013
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/205-oscar-dominguez-en.pdf>, 27-05-2021, saat:11:22

Monohan, Anne,Horace Pippin, American Modern, 2020, Yale University Press
ISBN0300243308, 9780300243307

Rewald, Sabine, Max Ernst, A Retrospecti, 2005:XIV-XVII, The Metropolitan Museum Art, New York, ISBN:1-58839-151-5 ISBN:1-58839-152-3

Rumsey, David, (2003), <http://www.davidrumsey.com/amica/amico13215550-39139.html>, 5-03-2021, saat:14:28)

Salamero, Ricardo Centellas, (2012), <https://www.peramuzesi.org.tr> › blog, 24-07-2020, saat:17:27

Spies, Werner, (1991), Max Ernst, a retrospective *catalogue of the exhibition* Tate Galeri, London

Spies, Werner, (2005), Nightmare and Deliverance, Page: 3-19, Max Ernst in America “Vox Angelica” Page: 66-79, Max Ernst:A Retrospective, organized by The Metropolitan Museum Art, New York, ISBN:1-58839-151-5, ISBN:1-58839-152-3 (pbk.), ISBN:0-300-10718-8 (Yale University Press) Edited By: Werner Spies and Sabine Rewald

Spies, Werner, Max, (2000), Ernst, kitaplar ve grafikler, Milli Reasürans Sanat Galerisi küratör:Amelia Edgü, çeviren:Nail Satlıgan

The Nesuhi Ertegun and Daniel Rlipacchi Collects ,(1999),Surrealism: Two Private Eyes, SBN 0-89207-219-9 (softcover), isbn 0-8109-6921-1 (hardcover) <https://ia802602.us.archive.org/16/items/twopri00weis/twopri00weis.pdf>, 14-12-2021, saat:20:49

Waldman, Diana,(1975), <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/08/guggenheim-pub-max-ernst-retrospective-1975.pdf>, 17.02.2020, saat:11:51

Kitaplar

Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (2016), ISBN978-975-570-384-8

Barutçugil, Hikmet, Suyun Rüyası Ebru,(2001) ISBN975-93638-0-1

Bischhoff Ulrich (2003) Max Ernst ,TASHEN GmbH,Hohenzollerning53,D-50672 Köln, İngilizce Çeviri :Juith Harrison

Camfield, William, A., (1993)Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism, 1993, Printed in Germany, ISBN 3-7913-1260-X

Cömert, Bedrettin, (2014), Mitoloji ve ikonografi, ISBN:978-9944-492-8

Descharnes, Robert/Néret, Gilles,(2007), english translation: Michael Hulse, Printed in Chine, ISBN978-3-8228-3822-8,

- Diehl, Gaston,(1973), Max Ernst, Fransızcadan çeviren: Eileen B. Hennessy Library of Congress Catalog Card Number: 72-84222 ISBN: 0-517-500043
- Dufour, Alessia Devitini, Bosch,(1998)Çeviren:Nur Gökçeoğlu, ISBN 975-298-002-3
- Freud, Sigmund, (2018) Totem ve Tabu, Çeviren: Kamuran Şipal, 2018, ISBN 97605-02-0108-6
- Gibson, Michael, Symbolism, 2006,ISBN 3-8228-5032-2, TASCHEN
- Hopps, Walter, (1993)Önsöz, Max Ernst, Dada and The Dawn of Surrealism, Menil Collection, ISBN 3-7913-1260-X,
- Kuspit, Donal B., (2000), Jimmy Ernst, Art and Life, ISBN: 1-55595-191-0, Published in The United States, by Hudson Hills Press
- Larkin, David, Max Ernst, (1975),ISBN 345-24475-3-595
- Leroy- Klingsöhr ,Cathrin, (2006) Gerçeküstücülük(sürrealizm), Taschen ve Remzi Kitap Evi ortak yayını, Fransızcadan çeviren:MehmetAvni Arıdur, ISBN 13:978-975-14-1144-0
- Moran, Adli , Milliyet sanat Dergisi1 Ağustos (1975), Sayı:143:19
- Néret, Gilles, (2005) Türkçeye çeviren:Ahu Antmen,Remzi Kitabevi, Printed Germany,,ISBN975-14-0985-3
- Suleiman, Susan Rubin, (1993) Leonora Carrington and Max Ernst, 1993,Signifiant other: Creativity and intimate Partnership,eds Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron,Thames and Hudson, London, ISBN 0500278741 9780500
- Turpin, İan, Max Ernst,(1979), ISBN o 7148 1995 6,
- Ubl ,Ralph, (2013),Prehistoric future: Max Ernst and the return of painting between the wars, Çeviren: Elizabeth Tucker ISBN-13: 978-0-226-02931-3 (e-book)
- Warlick, M.E, (2001) Max Ernst and alchemy,University of Texas Press,, ISBN:0292-79135-6

Makaleler

- Allison, C.Meier(2018,) ,<https://daily.jstor.org/victor-hugo-surrealist-artist/> , 30-05-2021, saat:17:25,
- Brady, Lucy, (2018),Portraits of a Desert Father: Surrealist Contributions to the St. Anthony TraditionJuly 04, <http://www.lapsuslima.com/portraits-of-a-desert->

[father-surrealist-contributions-to-the-saint-anthony-tradition/](#), 3-09-2020, saat:23:53

- Chadwick, Whitney, (2011), D'Un jour à l'autre: A Tale of Love, War and Friendship, 2011 Papers of Surrealism, Issue 9, Summer 2011
- Çalışkan Şimşir, Aysun/Özsoy, Samed Ayhan, (2018), Transfer Baskı Tekniği Örneği Çıkartma (Dekal) Yönteminin Günümüz Seramik Sanatında Uygulanması
- Ceyhan, Coştu, Feyza, (2020), Gülme Üzerine Bir Deneme: Bergson ve Freud, Felsefe Dünyası dergisi, sayı 71, Yaz 2020, ss 135-154
- Drost, Julia, (2019), Arizona Dream: Maxime Rossi Meets Max Ernst, German Forum for Art History, Paris, Journal of Surrealism and the Americas 10:1 (2019), <https://repository.asu.edu/attachments/224533/content/Drost.pdf>, 14-11-2021, 14-11-2021, saat:21:32
- Eyigör Pelikoğlu, Fevziye/Karaca, Hatice (2019). "Fantazmagorik Bir Mekân: 'Alice' İmgesi ve Harikalar Diyarında Dönüşüm" idil, 56 (2019 Mayıs): s. 663–680. doi: 10.7816/idil-08-57-12
- Feeham, Andy, (2012), Max Ernst: Levity and Gravity in His Paintings, 1942-48, Leadfeather, Journal of an American artist living in France. <http://plumedeplombe.blogspot.com/2012/04/max-ernst-levity-and-gravity-in-his.html>, 30-10-2021, saat:11:26
- Giedion-Welcker, Carola and Ernst Scheyer, (1964) Irony-Myth-Structure, 1964:105-113, <https://www.jstor.org/stable/23094202>, 14-11-2021, saat:14:27
- Grew, Rachael, (2010), A Wizard / Witch's Duel: Gender Power Struggles and the Occult in Surrealism, University of Glasgow, <https://core.ac.uk/download/pdf/288373629.pdf>, 31-05-2021, Saat:10:58
- Gordon, Rae Beth, (2008), Pleasure And Pain in Nineteenth Century French Literature and Culture, Edited By: David Evans and Kate Griffiths, ISBN:978-90-420-2502-8,
- Hopkins, David, (1992: 716-72) Hermetic and Philosophical Themes in Max Ernst's 'Vox Angelica' and Related Works The Burlington Magazine, Nov., 1992, Vol. 134, No. 1076 (Nov., 1992), <https://www.jstor.org/stable/885382>, 24-11-2021, saat:16:04
- Johnson, Danielle M., (2019), Vero Beach Museum of Art, Seeing Through an (American) Temperament: Max Ernst's Microbes- (Amerikan) Journal of Surrealism and the Americas 10:1 (2019), 24-45, <https://repository.asu.edu/attachments/224534/content/JohnsonBest.pdf>, 25-03-2021, saat:18:38

- Kavky, Samantha, (2010:209-228), Max Ernst in Arizona: Myth, mimesis, and the hysterical landscape ,sayfa209-228 , <https://www.jstor.org/stable/25769980>
- Kavky,Samantha : Introduction to the Special Issue on Max Ernst Copyright © 2019 (Samantha Kavky).<https://keep.lib.asu.edu/items/127702/view>, 13-10-2021, saat:11:23
- Kavky, Samantha, (2005), Authorship and identity in Max Ernst's Loplop ,<https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00468.x> , First published: 05 July 2005,
- Kavut, Sevgi, 2020, Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme Carl Gustav Jung: A Study on His Concepts, Theories and Philosophy , <https://dergipark.org.tr/en/pub/intjcss/issue/58831/620975>,
- Küçüköner, Hava, (2012),Gravür Sanatı Tarihi ve Modern Uygulamalar, T.C.Atatürk üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat dalı
- McAra, Catriona, (2011), Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll andFemme-Enfant https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517393/surrealism_issue_9.pdf ,8-10-2020,saat:10:10
- McAra Catriona, (2019), Glowing Like Phosphorus: Dorothea Tanning and the SedonaWestern Journal of Surrealism and the America 10:1(2019), 84-105 <https://lau.repository.guildhe.ac.uk/id/eprint/17492/1/15-11-2011>, saat:21:23
- Noloan, Stuart,1998,The enduring significance of the work of Max Ernst, <https://www.wsws.org/en/articles/1998/10/erns-o01.html> , 30-05-2021, SAAT:16:40
- Pavlopoulos, Theodor <https://pavlopoulos.wordpress.com/2010/12/27/the-mathematics-of-max-ernst/>5-1-2020, saat:20:57
- Schieder, Martin, (2019) Napoleon in the Wilderness:The Transmogrification of a Picture by Max Ernst https://keep.lib.asu.edu/_flysystem/fedora/c159/SchiederFinal.pdf, 5-01-2021,saat:17:03
- Snider, Clifton, (2009), <https://web.csulb.edu/~csnider/jungian.outline.html>,14-02-2021, saat:19:35)
- Sevinç, Kenan, (2019) Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar, Kilitbahır,eylül, 2019,sayı 15 (sayfa 125-158) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/810255>, (5-12-2021, saat:19:03)
- Stokes, Charlotte, 1983, Surrealist Persona: Max Ernst's "Loplop, Superior of Birds" Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art , 1983, Vol. 13, No.

3/4 (1983), pp. 225-234 Published by: Stichting Nederlandse
Kunsthistorische Publicaties Stable URL:
<https://www.jstor.org/stable/3780542> ,102021,saat:12:17

Temür, Akın, (2016), Grek Sanatında Görülen Khimaira'nın Köken ve Gelişimi,
Kilitbahir, Eylül 2019, sayı 15, Sayfa 125-158
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32081>,

Turner, Christopher, (2011)The deliberate accident in art Blots ,Christopher Turner,
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011>, 6.12.2019, saat:21.18

Tüzün, Melihat. (2019)“20. Yüzyıl Baskı Resminde Stanley William Hayter ve Atölye
17”. Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,ulakbilge, 41 (2019 Ekim):
s. 727-736.

Veseley, Dalibor, 21/5/2014/ Çeviri:Nur Altınyıldız Artun, skopdergi-Sayı16/,
4.12.2019,saat:23:20

Tezler

Baykent, Ufuk Özen,2017, Epistemik Haklandırma Kavramı Üzerine Bir İnceleme
Ulakbilge, 2017,cilt5,sayı11,volum5,issue11,
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aksos/issue/39204/459996>, 06-12-2021,
saat:15:00

Büyükkaya, İnan Tanju, (2014), Gerçeküstücü Resmin Yapılanmasında Bilinç
DışınınRolü, Işık Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat
Dalı Resim Yükses Lisans Programı,
<https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/handle/11729/950>, 9-02-
2021,saat:14:00

Newman, Rachel Beth ,(201)8, Max Ernst, Grattage, and The Horde Series,The
University of Texas at Austin, [https://repositories.lib.utexas.edu/handle/](https://repositories.lib.utexas.edu/handle/NEW...)
NEW..., 24-11-2021,saat:16:24

Salmerón Cabañas, Julia, (1997), "Errant in Time and Space": A Reading of Leonora
Carrington's Major Literary Works ,
https://hydra.hull.ac.uk/assets/hull:11073a/content_18-12-2020,13:58

Sedivi, Amy Elizabeth, (2009), Rothko on Jackson Pollock and Mark Rothko Amy
Elizabeth Sedivi College of William and Mary ,
[https://scholarworks.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?](https://scholarworks.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1293&context=honorstheses)
rticle=1293&context=honorstheses, 02-2021,saat:20:42

Van Den Berg, Corneli, (2015), Exploring the imagination in the wake of Surrealism
[https://scholar.ufs.ac.za/bitstream/handle/11660/2324/VanDenBergC.pdf?](https://scholar.ufs.ac.za/bitstream/handle/11660/2324/VanDenBergC.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
sequence=2&isAllowed=y

İnternet kaynakları

<https://britannica.com/art/dekal> 4-12-2019, saat:23.30

<https://en.wikipedia.org/wiki/Decalcomania> , 16-09-2021, saat:16:15

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-pornographic-drawing-t073271>
January2011, 6-12-2019, Saat: 21:00

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/decalcomania> (6-12-2019,saat:21:02)

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/impressionist-modern-art-evening-sale-n09740/lot.54.html> The Endless Night (1940), 16-11-2021, saat:12:44

<https://www.christies.com/en/lot/lot-4050429> , Convolvulus! Convolvulus! 1941, 16-11-2021, saat:12:54

www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=B188364&posizione=5&inCarrello=False&numImmagini=143
Cypress Trees , 1939, 16-11-2021, saat:13:17

<https://www.christies.com/en/lot/lot-4230844> , La Fuite-Kaçış, 1941, 16-11-2021, saat:14:03

<http://www.artnet.com/artists/max-ernst/i-saw-a-grand-duchess-who-lost-her-shoe-or-l-aa-BP2EO9B9ay-kvF2HV2UI7w2> , 16-11-2021, saat: 13:00

<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1949.28> ,Time and Duration, 1948 , 16-11-2021, saat:14:03

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lucas-cranach-the-elder-cupid-complaining-to-venus>, 16-12021, saat:15.23

<https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/the-antipope/> small, 16-11-2021, saat:16:14

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683> , Arnold Böcklin,1827-1901, The Isle of the Dead, 16-11-2021,saat:16:30

<https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUWZMQWF.html> , Carl Gustav Carus,1789-1869, Fingal's Cave, 16-11-2021, saat: 18:00

<https://www.christies.com/lot/lot-max-ernst-1891-1976-temptation-of-st-5176284/0>
The Temptation of St. Anthony-108x128 cm 3-2021, saat:16:28)

https://www.wikiwand.com/en/Joos_van_Craesbeeck , 3-2021, saat:16:40

<https://www.artic.edu/artworks/93799/the-temptation-of-st-anthony> , Ivan Albright
15-11-2021, saat:23:59

<https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.14728859> , Eugene Berman, 16-11-
2021, saat:00:36

<https://en.wahooart.com/@/8YEBNG-Paul-Delvaux-The-Temptation-of-SaintAnthony> , 28-02-2021, saat:12:09

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2015/04/20/temptations/> , Louis Guglielmi,
28-02-2021, saat:21:21

<https://fineartamerica.com/featured/temptations-of-saint-anthony-abraham-rattner-stefano-baldini.html> ,16-11-2021, saat:01:13

<http://www.artnet.com/artists/stanley-spencer/the-temptation-of-saint-anthony-4CPtPpW3diwRiJP4Ob2LBw2>

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/decalcomania> , 6-12-
2019, saat:21:09, Oscar Domingues

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9gjEG> , (27-05-2021,
saat:14:11), Marcel Jean

www.artsy.net/artwork/roland-flexner-untitled-lgy-69 ,5-12-2020, saat:11:08, Roland
Flexner

https://en.wikipedia.org/wiki/Hopi_Kachina_figure , 12-12-2021, saat:08:54

<https://www.mdc.edu/wolfson/academic/Artsletters/art-philosophy/humanities/cubism/cubism> ,17-02-2021, saat:17:04

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/impressionist-modern-art-day-sale-n09498/lot.325.html> , ,12-12-2021, saat:11:47

https://tr.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Carus Johann Carl Rößler, 14-01-
2020,11:05

<https://www.christies.com/lot/lot-max-ernst-1891-1976-temptation-of-st-5176284/03-2021> , saat:16:28)

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/decalcomania> ,13-11-
2021, 2021, saat:00:47

<https://www.artsy.net/artist/roland-flexner> , 14-12-2021, saat:12:35

<https://ia802602.us.archive.org/16/items/twopri00weis/twopri00weis.pdf>

Video

Batchelor, David, 2012, BBC, The Open University MCMXC 111,
<https://www.youtube.com/watch?v=6a6cw3Lgw94>, 6-12-2021, saat: 15:00

