

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**TEKİNSİZLİK VE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMLARI BAĞLAMINDA HANS BELLMER,  
MAX ERNST, RENÉ MAGRİTTE'İN YAPITLARININ ARAŞTIRMACI SANAT  
ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ**

Hazırlayan  
Ayşenur AZBAY

Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK

İzmir/2022

## YEMİN METNİ

“Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans” tezi olarak sunduğum “Tekinsizlik ve Bilinçdışı Kavramları Bağlamında Hans Bellmer, Max Ernst, Rene Magritte’ın Yapıtlarının Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi İle İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /

Ayşenur AZBAY

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşenur Azbay' ın “Tekinsizlik ve Bilinçdışı Kavramları bağlamında Hans Bellmer, Max Ernst, René Magritte Yapıtlarının Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi ile İncelenmesi” konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Freud “Tekinsiz” makalesine sanat, estetik ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi düşünerek başlamaktadır. Tekinsiz kavramını, psikanalizin sanat hakkındaki söylediklerinin bir örneği olarak ifade etmek mümkündür. Freudyen düşüncelerin tetikleyici bir etkisinin olduğu avangart sanat hareketi olan Gerçeküstücü akım, bilinçdışının işleyişini görselleştiren yapıt üretiminin mümkün olduğuna inanmaktadır. Bu bağlamda, sanatın yorumlanması ve üretilmesinde, sanat ile sanatçının psikolojisi arasındaki boşluğa bir bağlantı kurmak isteyen bilim insanları bizleri bir sanat yapıtını anlamak ve tanımlamak için psikanalize yönlendirerek çözümleme yapmaya davet etmektedir. 1930’lardan itibaren modern sanatın popüler yöntemlerinden olan “otomatizm” psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Gerçeküstü sanatçılar tarafından sanatta bilinçdışının yaratıcı etkisini ortaya koymak için kullanılan bir yöntemdir. Yaratıcılığı tetiklemenin tek yolu olarak düşünülen bu yöntem doğrultusunda yapılan araştırma, Gerçeküstü akımın bünyesinde barındırdığı “tekinsizlik” ve “bilinçdışı” kavramlarının pedagojik sanat eleştirisi yöntemi olan, Edmund Burke Feldman’ın “araştırmacı sanat eleştirisi” esas alınarak, Renè Magritte “Özgürlüğün Eşiği”, Max Ernst “Sessizliğin Gözü” ve Hans Bellmer “La Poupée” çalışmaları üzerinden örneklendirilerek, yöntem uygulaması ve yapılan analizler ışığında incelenmeye çalışılmıştır. Alandaki eğitimcilere ve öğrencilere eleştirel ve yaratıcı düşüncüyü ifade edebilmeleri için özgün katkı yapabilecekleri bir alan sağlamayı hedefleyen bu çalışma, görsel sanatlar eğitiminde kullanılabilmesi için, yapıtın plastik elemanlarının başlıca hangi yöntemler ve amaçlar için kullanıldığını araştırmakta ve kullanılan simge ve sembolleri, eserin üretildiği dönem ve bu dönemde yaşanan toplumsal olaylar çerçevesinde tartışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekinsiz, Psikanaliz, Sanat Eleştirisi, Gerçeküstücülük, Bilinçdışı

## ABSTRACT

Freud begins his article “The Uncanny” by considering the relationship between art, aesthetics and psychoanalysis. It is possible to express the concept of the uncanny as an example of what psychoanalysis says about art. The surrealist movement, which is an avant-garde art movement in which Freudian ideas have a triggering effect, believes that it is possible to produce artworks that visualize the functioning of the unconscious. In this context, during the interpretation and production of art, scientists who want to connect the gap between art and the psychology of the artist invite us to analyze by directing us to psychoanalysis in order to understand and define an artwork. “Automatism”, which has been one of the popular methods of modern art since the 1930s, carries the influence of the free association method used in psychoanalytic treatment. It is a method used by surreal artists for the revelation of the creative effect of the unconscious in art. The research conducted in line with this method, which is thought to be the only way to trigger creativity, is based on Edmund Burke Feldman's “investigative art criticism”, which is the pedagogical art criticism method of the “uncanny” and “unconscious” concepts from the Surreal movement. Rena Magritte's “The Threshold of Freedom”, Max Ernst's “Eye of Silence” and Hans Bellmer's “La Poupée” are tried to be examined in the light of method application and analysis. In order to use this method in visual arts education, which aims to provide an area where educators and students in the field can make an original contribution so that they can express critical and creative thinking; it has been discussed that the plastic elements of the work are used mainly with which methods and for what purpose, the symbols used, the period in which the work was produced, and the social events in every aspect. This study, which aims to provide an area where educators and students in the field can make original contributions so that they can express critical and creative thinking, investigates the methods and purposes for which the plastic elements of the work are used; and discusses the symbols used, within the context of the period in which the work was produced and social events experienced in this period.

**Keywords:** Uncanny, Psychoanalysis, Art Criticism, Surrealism, Unconscious.

## ÖNSÖZ

Bu araştırma kapsamında, Gerçeküstü akımın bünyesinde barındırdığı “tekinsizlik” ve “bilinçdişı” kavramlarının pedagojik sanat eleştirisi yöntemi olan, Edmund Burke Feldman’ın “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi esas alınmış, örnekler üzerinden yöntem uygulaması ve analizler yapılarak incelenmeye çalışılmıştır. Bu yöntem doğrultusunda bir resme nasıl bakılması gerektiği konusunda önemli fikirler edinilerek, sanat eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Tez çalışmamın planlamasında, araştırılmasında ve yürütülmesinde ilgi ve desteğiyle yanımda olan, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK başta olmak üzere, çalışmaları ile ilham veren ve engin bilgi ve tecrübeleri ile bana destek olan sayın hocam Prof. Dr. Metin BAL’a, çeviri, yazım kuralları ve denetiminde yardımlarını eksik etmeyen Doktorant Canberk BULUT’a, tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi, manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve her zaman yanımda olan Uzman Burçak YAZICI’ya ve değerli aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ayşenur AZBAY

## İÇİNDEKİLER

### TEKİNSİZLİK VE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMLARI BAĞLAMINDA HANS BELLMER, RENÉ MAGRİTTE’İN MAX ERNST YAPITLARININ ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| YEMİN METNİ.....      | i   |
| TUTANAK.....          | ii  |
| ÖZET .....            | iii |
| ABSTRACT.....         | iv  |
| ÖNSÖZ.....            | v   |
| İÇİNDEKİLER.....      | vi  |
| RESİMLER LİSTESİ..... | ix  |
| GİRİŞ .....           | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TEKİNSİZ VE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMLARININ İNCELENMESİ

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Tekinsiz Kavramının Resim Sanatında Estetik ve Yüce Kavramlarıyla<br>İlişkilendirilmesi..... | 5  |
| 1.2. Psikanalitik Açıdan Kavram Olarak Tekinsiz .....                                             | 10 |
| 1.3. Sigmund Freud Işığında Bilinçdışı Kavramının Resim Sanatına Yansımaları. ....                | 12 |
| 1.4. Resim Sanatında Tekinsiz Kavramı ve Gerçeküstü Temsiller .....                               | 15 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### GERÇEKÜSTÜ ANLAYIŞTA BİLİNÇDİŞİ ETKİLER

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Gerçeküstü Akımda Dada Etkisi ve Otonom. ....            | 20 |
| 2.2. Gerçeğin İzdüşümü “Gerçeküstü” .....                     | 23 |
| 2.2.1. Bilinçdışı Kavramının Gerçeküstü Sanata Etkileri. .... | 27 |
| 2.2.2. Otomatizm .....                                        | 28 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANAT ELEŞTİRİSİ VE YÖNTEMLERİ

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Psikanalitik Eleştiri.....                              | 34 |
| 3.2. Çağdaş Sanat Eleştirisinde Metodolojik Yaklaşımlar..... | 35 |
| 3.3. Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi .....              | 36 |
| 3.3.1. Betimleme.....                                        | 37 |
| 3.3.2. Çözümleme (Formal Analiz) .....                       | 38 |
| 3.3.3. Yorumlama. ....                                       | 39 |
| 3.3.4. Değerlendirme.....                                    | 39 |

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### RENE MAGRİTTE, MAX ERNST, HANS BELLMER YAPITLARININ ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.1. Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi Bağlamında Yapıt Çözümlemeleri..... | 42 |
| 4.1.1. Renè Magritte “Özgürlüğün Eşiği” .....                                 | 42 |
| 4.1.1.1. Betimleme .....                                                      | 43 |
| 4.1.1.2. Çözümleme (Formal Analiz) .....                                      | 44 |
| 4.1.1.3. Yorum .....                                                          | 45 |
| 4.1.1.4. Değerlendirme .....                                                  | 46 |
| 4.1.2. Max Ernst “Sessizliğin Gözü” .....                                     | 47 |
| 4.1.2.1. Betimleme .....                                                      | 48 |
| 4.1.2.2. Çözümleme (Formal Analiz) .....                                      | 49 |
| 4.1.2.3. Yorum .....                                                          | 49 |
| 4.1.2.4. Değerlendirme .....                                                  | 50 |
| 4.1.3. Hans Bellmer “La Poupée” .....                                         | 52 |
| 4.1.3.1. Betimleme .....                                                      | 53 |
| 4.1.3.2. Çözümleme (Formal Analiz) .....                                      | 55 |



|                              |           |
|------------------------------|-----------|
| 4.1.3.3. Yorum .....         | 55        |
| 4.1.3.4. Değerlendirme ..... | 56        |
| <b>SONUÇ.....</b>            | <b>57</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>         | <b>59</b> |

## **ÖZGEÇMİŞ**



## RESİMLER LİSTESİ

| Sayı                                                                                                                                                  | Sayfa |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Resim 1-</b> René Magritte, <i>The Reckless Sleeper</i> , ( <i>Pervasisız Uyuyan</i> ), 1928.....                                                  | 14    |
| <b>Resim 2-</b> Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1936 .....                                                                                           | 16    |
| <b>Resim 3-</b> M. C. Escher, <i>Merdiven Evi</i> , 1951.....                                                                                         | 18    |
| <b>Resim 4-</b> Raoul Hausmann, <i>Der Kunstkritiker</i> , 1951. ....                                                                                 | 22    |
| <b>Resim 5-</b> Paris, Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel och Man Ray, 1933. .... | 24    |
| <b>Resim 6-</b> Salvador Dali, Luis Bunuel, <i>Bir Endülüs Köpeği</i> , 1928.....                                                                     | 25    |
| <b>Resim 7-</b> Max Ernst, <i>La Femme 100 Têtes</i> , Kapak, 1929 .....                                                                              | 29    |
| <b>Resim 8-</b> Max Ernst, <i>La Femme 100 Têtes</i> , (Başlık Sayfası), 1929. ....                                                                   | 30    |
| <b>Resim 9-</b> Max Ernst, <i>La Femme 100 Têtes</i> , Sayfalar, 1929.....                                                                            | 31    |
| <b>Resim 10-</b> Max Ernst, <i>La Femme 100 Têtes</i> , Sayfalar 2, 1929.....                                                                         | 31    |
| <b>Resim 11-</b> René Magritte, <i>Özgürlüğün Eşiği</i> , 1937. ....                                                                                  | 43    |
| <b>Resim 12, 13-</b> René Magritte, <i>Özgürlüğün Eşiği</i> , 1937, Detaylı İnceleme.....                                                             | 44    |
| <b>Resim 14-</b> René Magritte, <i>Özgürlüğün Eşiği</i> , 1937, Detaylı İnceleme. ....                                                                | 46    |
| <b>Resim 15-</b> Max Ernst, <i>Sessizliğin Gözü (The Eye of Silence)</i> , 1943. ....                                                                 | 48    |
| <b>Resim 16-</b> Max Ernst, <i>Sessizliğin Gözü (The Eye of Silence)</i> , 1943, Detay.....                                                           | 50    |
| <b>Resim 17-</b> Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1938.....                                                                                           | 52    |
| <b>Resim 18-</b> Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1938, Detaylı İnceleme. ....                                                                        | 53    |
| <b>Resim 19-</b> Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , Fotoğraf, 1938, Detaylı İnceleme .....                                                              | 54    |

## GİRİŞ

Sanat, yaşadığımız dünyanın ve insanın hikayesini farklı biçimlerde anlatmaktadır. Günümüzde sanat yapıtını kelimelerle ifade etmek ya da farklı disiplinleri bünyesinde barındıran bir sanat yapıtının anlatılabileceğine inanma arzusu, yorumlama çabasını doğurmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda sanat eseri okuma adı altında sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat teorileri gibi farklı disiplinlerin akademik bir disipline dönüştüğü görülmektedir. Bu disiplinler, sanat yapıtının tarihsel geçmişini biçim ve içerik açısından incelerken, sanatçıların döneme etkilerini de ele almaktadır. Sanatın dönüşümünü anlamak üzere sanat eleştirisi ve sanat kuramlarının etkisi önemli rol oynamaktadır. Sanat yapıtını anlamayı hedefleyen bu disiplinler, yapıtın kim tarafından üretildiği, dönemin sosyal ve politik olaylarının ne olduğu gibi sorulara cevap ararken, analiz edebilmek adına farklı metotlara ihtiyaç duymaktadır. Bu araştırma kapsamında, Psikanalitik Sanat Eleştirisi yöntemi ele alınmıştır. Psikanalizin sınırları içerisinde okunan Sigmund Freud’un “Tekinsiz” makalesi, psikanalizin sanat ile ilgili söylemlerinin bir örneği olarak birinci bölümde ele alınarak incelenmiştir. Bu makale, insanlara Psikanalitik yöntem bağlamında, sanat yapıtı üzerinden okuma yapabilecekleri yeni bir önerme sunarak, geleneksel estetiğin ve değerler arası uyum arayışının ötesinde farklı bir bakış açısıyla yaklaşımlarına olanak sağlamaktadır. Araştırmanın merkezinde olan bir diğer kavram ise; “Bilinçdışı” kavramıdır. Bilinçdışının işleyişini görselleştiren sanat üretmenin, mümkün olduğuna inanan Gerçeküstü sanatçılar, imgenin altında yatan bilinçdışını araştırmayı amaçlamaktadır. İkinci bölümde detaylı olarak incelenmeye çalışılmış olan Gerçeküstü akımda, Dada hareketinin etkileri araştırılarak, bilinçdışı kavramı bağlamında analiz edilmiştir. Psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yöntemlerinden biri olan “otomatizm” kavramının Gerçeküstü akımdaki etkilerine bakılarak, yapıtlar üzerinden örneklerle incelenmiştir.

Tekinsiz ve bilinçdışı kavramlarını içerisinde barındıran psikanaliz ve sanat ilişkisine bakıldığında ise psikanalizin, kendisini doğrulamak üzere sanat yapıtını bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Yapıttan yola çıkarak sanatçının ruhsallığını ele alması, sanatçı eser ve izleyiciye doğru süre gelen bulanık ilişkiler üzerine düşünmeye zorlamaktadır.

Sanat yapıtının nasıl bir anlam taşıdığını merak ederek yorumlama arzusu, en doğru sonuca ulaşmak üzere, insanları yöntem olarak metodolojiden yararlanmaya yönlendirmektedir. Sanat eserine bir doküman olarak yaklaşarak, analiz etmek için metodolojilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaç doğrultusunda, sanat eleştirisinde çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Sanat eleştirisi, bir eseri sorgulayarak o esere daha farklı bir açıdan bakmayı; algı, imge ve yaratıcılığı kullanarak yapıt üzerinde açık ve net bir bilgiye sahip olmayı sağlamaktadır. Üçüncü bölümde detaylı bir şekilde incelenmiş olan sanat eleştirisi ve yöntemleri kapsamında, Edmund Feldman'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi, dört basamak halinde ele alınmıştır. Bu eleştiri, sanat eğitiminde tanımlama, çözümleme, yorum, değerlendirme aşamalarından oluşan bir eleştiri metodudur. "Betimleme" ve "formal analiz" basamakları doğru bir algı ile yaklaşarak tanımlamalar yapmak, "yorumlama" ve "değerlendirme" aşamaları ise yapıtın önemi ve konumuna ilişkin düşünceleri ifade edebilmek adına önem taşımaktadır. Bu yöntem; bir yapıtı görme, biçimsel olarak inceleme, anlam ve değer biçilebilmekle beraber sanat yapıtı üzerine konuşma yeteneği kazandırmaktadır.

Araştırmanın dördüncü bölümünde, sanat eğitimcisi Feldmann'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi ışığında Gerçeküstü akımın önemli temsilleri arasında yer alan Rene Magritte "Özgürlüğün Eşiği", Marx Ernst "Sessizliğin Gözü" ve Hans Bellmer "La Poupée", bilinçdışı ve tekinsizlik kavramları bağlamında "Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi" esas alınarak incelenmiştir. Betimleme, çözümleme, yorumlama ve değerlendirme başlıkları altında, her yönüyle farklı bakış açıları dahil edilerek irdelenmiştir. Bu yöntem doğrultusunda, bir yapıtı nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda önemli fikirler edinilmiştir. Yapılan araştırmada yapıtın görünen gerçekliğinin ötesinde, sanatçının yaşamı, dönemi,

fikirleri doğrultusunda incelemeler yapılarak, sanat eğitiminde önemli bir alana sahip olan “Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi” uygulanmıştır. Bu yöntem, sanat yapıtı hakkında yorum yapmaya ve eleştirel yargılamaya olanak sağlarken, bireyin sanat yapıtını farklı bir bakış açısıyla gözlemleyerek algılamasını, yapıt üzerine düşünmesini ve tüm bu anekdotlar doğrultusunda yapıt ilgili görüşlerini ifade edebilmesini sağlamaktadır.





## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **TEKİNSİZ VE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMLARININ İNCELENMESİ**

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TEKİNSİZ VE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMLARININ İNCELENMESİ

#### 1.1. Tekinsiz Kavramının Resim Sanatında Estetik ve Yüce Kavramları İle İlişkilendirilmesi

Kökeni antik çağın derinliklerinde saklı olan estetik terimi, Yunanca ‘aesthetikos’ kelimesinden gelmektedir. Duyum, duyusal, duyulur bilgi gibi anlamlar taşıyan estetik kavramı (Ziss, 2016: 9); zihne bağlı duyusallığın sağladığı bilgilerin bilimi olarak ifade edilmektedir. Duygusallığın, duyulur algının sağladığı bilgi olarak tanımlayabileceğimiz 'estetik' kuramı bir bilim olarak tanımlanmaktadır. Bu bilim, 1750’lerde Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından kurulmuştur. Christian Freiherr Von Wolff 'un öğrencisi olan Baumgarten, hocasının çalışmalarında 'duyu bilgisine' değinmediğini fark ederek, bu eksikliği tamamlamak istemiştir. Baumgarten'e göre; zihin bilgisinin bilimi olan mantığın konusu hakikati araştırmak iken estetiğin konusu da gerçeğin güzelliğini kavramakta yardımcı olan duyulur bilgi sorunlarını incelemektir. Estetik duyusal bilgi olduğuna göre, duyusal bilginin mantığıdır ve aynı zamanda bir bilgi teorisidir (Tunalı, 2008: 490-491). Estetik kuramının temellerini bu doğrultuda atan Baumgarten estetik ve mantık karşılaştırması yaparak, estetiği felsefenin bir alt disiplini olarak konumlandırmıştır. Estetik kavramını modern felsefede ilk kez kullanarak, bağımsız bir teori olarak öne sürmüştür. Yeni çağda estetik kavramını bir bilgi kolu olarak tanımlayan kişi Baumgarten olsa da antik dönemde Platon ve öğrencisi Aristoteles tarafından da güzel ve estetik kavramları üzerine çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Benedetto Croce, 20. yüzyılın ilk yarısının en önemli İtalyan filozoflarından ve estetik tarihinin en önemli düşünürlerindendir. Croce estetik alanında, kişisel yaratıcılığın anlatımı olan sanatsal sezgi görüşüyle, dönemin filozofları arasında, çarpıcı şekilde ses getiren bir düşündürdür (Güçlü vd., 2007: 308). “B. Croce’a göre; mantığın konusu açık ve seçik bilgilerin bütünü iken, estetiğin konusu daha karmaşık bilgiler ve duyu bilgisidir. Croce, estetiğin aleyhine olan bu durumu ortadan

kaldırmak istemekte ve estetiğe mantık karşısında kabul gören bir yer sağlamayı amaçlamaktadır. Bunun için estetiği, gündelik sezgilerden başlayarak en yüksek sanat sezgilerine kadar inceleyen bir temel bilgi olarak temellendirmek ister. Böyle bir temellendirme içinde estetik, lüks bir etkinlik olmaktan çıkar, gündelik hayatın içine yerleşen bir anabilim olur.” (Tunalı, 2013: 35).

Estetiğin kurucusu G. Baumgarten’ın estetik anlayışına bakıldığında, mantığa indirgediği görülmektedir. Mantığın temel değeri olan hakikat ile estetiğin temel değeri olan güzellik aynı kavramla açıklanmaktadır. Düşünsel olarak Baumgarten’ın tam karşısında yer alan Kant’a göre; mantığa indirgenmiş estetik bağımsız bir disiplin olamaz. Bu durum mantığın değeri ile estetik değer arasında bir aynılışma ortaya çıkarır. Güzellik ve hakikatin aynı kavram ile açıklanması aslında, güzelliğin bir bilgi meselesi olarak anlaşıldığını ve güzelin hakikate indirgendliğini göstermektedir. Böyle bir durumda estetiğin bağımsızlığından söz edilemez. Estetiğin bağımsızlığı öncelikle mantıktan ayrılmasıyla mümkündür. Estetiğin, yani güzelin kesin sınırları yalnızca bu şekilde çizilebilir (Tunalı, 2014: 68). Antik çağdan beri iyi ve doğru ile aynılaştırılan güzeli bağımsız bir değer olarak belirleyen Kant, estetiği hem varlık hem de temel problemleriyle belirleyen ilk düşünürdür (Arat, 1977: 70). Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi isimli eserinde, “Yüce’nin Analitiği” başlığı adı altında yüce kavramına değinmektedir. Kant, estetiğin güzeli değerlendirme yetisinden, yüceyi değerlendirme yetisine geçişini aktarmaktadır. Burada Kant, güzellik ve yücelik hakkındaki yargıların geçerliliğini açıklamaktadır. Kant’a göre yüce; duyularımızla kavradığımız doğanın, büyüklüğü ile bizi ezmesidir. Bunun nedenini insanın bir duygu varlığı olarak sınırlı oluşu ile açıklamaktadır. Doğa, sonsuz deniz ve dağları ile büyüklüğü ifade etmektedir. Doğanın ihtişamı karşısında insanda küçülme duygusu doğmakta, böyle bir durumla karşı karşıya gelen insan da zihninde karmaşık bir deneyim yaşamaktadır (Arat, 1977: 79-81).

Yüce kavramı, on sekizinci yüzyıl batı felsefesinden itibaren, günümüz sanatlarında ve estetiğinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu konuda farklı fikir ayrılıkları oluşmuştur.



Aristoteles ve Platon'dan bu döneme kadar yüce kavramının, güzel ve mimesis kavramlarına karşı zıt bir görüş sergilediği düşünülmektedir. Sanatın, bir şeyi olduğu gibi veya idealize ederek gösterdiğinin aksine yüce kavramı; insanın zihinsel varlığını karmaşık bir durumla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu durum, iki kavramın farklılıklarını ortaya koymaktadır. Güzelin uyumluluğuna karşı yüce kavramının oluşturduğu zihinsel karmaşada estetik deneyim, insanın hayranlık ve korku duygusu arasında dolaşmasına sebep olmaktadır (Ümer, 2018: 95).

Kant'a göre ise yüce, güzelin zıttı olan bir şey değildir. İnsanın objeyi kavrama çabası, onda kendisine ait büyüklük ve güç duygusu uyandırmaktadır. Yücenin algılanması her zaman güzel olabilmekte ve olması gerekmektedir. Olmaması halinde vahşi, kaba, itici gibi duygu durumlarıyla karşılaşarak beğeniyle ilişkilendirilemeyecek bir değer olarak konumlandırılmaktadır (Arat, 1977: 79-81).

Kant'a göre insan, büyük okyanuslarda veya denizde bir fırtına ile karşılaştığında zihinsel aktivitelerini aşan bir durumla karşı karşıya kalarak korku ve dehşete kapılmaktadır. Bedenin zarar görmesi, yaşama arzusunun devamlılığının kesintiye uğraması, kaygıyı tetiklemekte ve paniğe sebep olmaktadır. Bu gibi durumlar karşısında insan, kendisini tehlikeli ve tekinsiz bir durum içerisinde hissetmektedir. Korkuyla birlikte ise hayranlık duygusu doğmaktadır. Bu belirsizlik yücelik ve tekinsizlik karşısında bir kaygı edinimi ortaya çıkarmaktadır (Ümer, 2018: 99). Yüce kavramını da tıpkı tekinsiz kavramı gibi zihinsel bir olgu olarak tanımlamak mümkündür. Yüce kavramının insanın içinde oluşturduğu huzursuz durum ve kaygı, tekinsiz olgusundaki öznenin içinde kendini var eden kırılma ile aynı düzeneğe sahiptir.

Estetik, sadece güzellik teorisi ile değil aynı zamanda duygularla da ilgili olsa psikanalistlerin estetik konusu üzerine fazla bir çalışması yoktur. Psikanalistler genellikle zihinsel yaşantının farklı alanlarıyla ilgilenir; bastırılmış duygular, bu duyguların nasıl ortaya çıktığı ve bu duyguların derinlikleriyle ilgili araştırmalar yapar. Bu araştırmaların dolaylı da olsa estetikle ilişkilendirilebileceğini söylemek mümkündür (Jentsch, 2019: 33).

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde “tekinsizlik” kavramını, psikanalistlerin dolaylı ilgi alanlarından biri olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Tekinsiz, kuşkusuz korkutucu olan ile ilişkilendirilen ve aynı zamanda aşına olunan bir histir. Zihinsel ve düşünsel belirsizlik olarak ifade edilmektedir (Freud, 2004: 1). Korkularla ilgili pek çok şeyi anlatmak için kullanılmakta olan tekinsiz kelimesinin, farklı dillerdeki karşılığına bakıldığında; Latince’de, “Locus Suspectus” (tekinsiz bir yer ya da gecenin tekinsiz vakti), Yunancada; “Xenos” (yabancı, garip), İngilizce’de; “Uncanny” (rahatsız edici, tedirgin eden, kasvetli, tekinsiz hayaletli, perili, insanda kaçma duygusu uyandıran), Fransızca’da; “Inquiétant” (kötücül, bilinmeyen, korkutucu) gibi kelimelerle karşılaşılmaktadır. Arapça’da ve İbranice’de de “tekinsiz” sözcüğünü karşılayan ve şeytani, tüyler ürpertici anlamına gelen sözcükler bulunmaktadır. Tekinsiz kelimesinin kökeni ise Almanca, (heimlich- heimlich) tanıdık, bilindik, yerli anlamlarından türemektedir. Bu kelimenin zıttı olarak (unheimlich) tekinsiz, gizemli bir biçimde aşına olunan, tanıdık olarak ifade edilmektedir (Jentsch, 2019: 65). Burada “un” öneki bastırılmaya işaret eder. Unheimlich; tanıdık olmayan, içe atılmış, eve kapatılmış, gizemli olmamasına rağmen gizlenmiş, sır olarak gizli kalması gerektiği halde açığa çıkması tekinsiz hissettiren, bir durumdan bahsetmektedir.

Tekinsizlik kavramına ilk kez, Friedrich Schelling tarafından 1835 tarihinde yazılan “Mitolojinin Felsefesi” isimli eserde değinilmiştir (Şumnu, 2018: 10). Schelling’e göre; sır olarak ya da gizli kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şey tekinsizdir. Kelime, psikolojiye ise ilk defa 1906’da Alman psikiyatrist, Ernst Jentsch (1867-1919) tarafından yazılan “Tekinsizin Psikolojisi” (On the Psychology of the Uncanny) denemesi ile girmiştir (Şumnu, 2018: 10). Jentsch, tekinsizlik üzerine yaptığı çalışmalarda, bu kelimenin tanımının kişilerde farklı sözcüklerle karşılık bulduğunu, farklı insanların farklı duygu durumlarını ifade etmek için kullandıklarını dile getirmiştir. Farklılıklardan ziyade, insanların bu tanımlı nasıl yaptıkları üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür (Jentsch, 2019: 34). Tekinsizliği oluşturan psişik belirsizlikler arasında, güçlü ve çok genel bir olgu olarak tanımladığı bir durumdan bahsetmektedir. Bu olgu, kişinin zihninde canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe duyma durumudur.

Hayali ya da gerçeği, canlıyı ya da cansızı ayırt edememenin aksine, canlanıp canlanamayacağı konusundaki şüphe halinin, kişinin bilincinde belirsiz hissettirdiğindeki duygu durumundan bahsetmektedir. Şüpheler açığa çıkana kadar bu durum devam eder ve sonrasında evirilerek başka duygu durumlarına yol açar diyerek bunu örneklendirilmiştir; Gezginin biri ormanda gezintiye çıkar ve bir ağaç gövdesinin üzerine oturur. Ağaç aniden hareket etmeye başlayarak dev bir yılanı dönüşür. Eğer kişi böyle bir durumun, olma olasılığından şüphe etmeye başlarsa bu durum belirsizliğe yol açacaktır. Tamamen hareketsiz görünen ağaç, hareket ettiği için içsel enerjisini ortaya çıkarmaktadır. Bu enerji, psişik veya mekanik bir kökene sahip olabilir. Devinim sonrasında aslında doğanın gerçekliğine karşı bir duruş sergileyen ağacın tabiatına duyulan şüphenin devam etmesi, korkuyu tetiklemektedir (Jentsch, 2008: 8). Şüphe süresince algılanan hareketin devam etmesi ile birlikte nedeninin belirsizliği, tekinsiz hissettirir. Mevcut çözümsel his ne kadar zayıfsa, baskın gelen ruhsal duygu durumu da o derece etkileyicidir (Jentsch, 2019: 24).

Tekinsizliğin psikolojisinde en bilindik ve rahatsız edici hisleri ifade ederken Jentsch, bunlardan bir diğerrinin de canlı gibi görünen balmumu figürler, oyuncak bebekler ve otomatlar olduğunu belirtmiştir. Bu nesnelerin kişi üzerinde yarattığı izlenimin ürkütücü bir his oluşturduğunu vurgulamaktadır. Kendi kendine gözünü açıp kapatan oyuncak bebeklerin bu denli bir his yaratmadığına, ürkütücü olması için gerçeğe en yakın formda olması gerektiğine de değinmektedir. Yarı karanlıkta balmumu bir figürü insandan ayırt etmek güçtür. Anatomik detaylar ne kadar gerçeğe yakınsa, o kadar huzursuz eder ve bunun yanı sıra, karmaşık performans gösteren gerçek boyutlu makineler kolaylıkla rahatsızlık hissi verir (Jentsch, 2008: 10). “Mekanizma ne kadar iyiye, biçimsel üretim doğal olana ne kadar yakın ve gerçekse, olağanüstü etki de o derece güçlü bir biçimde kendisini gösterecektir” (Jentsch, 2019: 22). Kısaca özetlenecek olursa, Jentsch “Tekinsizin Psikolojisi” isimli makalesinde tekinsizliğin, rahatsızlık veren ve huzursuz eden bir his olduğunu vurgulamaktadır. Tekinsizlik hissinin oluşmasını, belirsizlikle ilişkilendirmektedir. Eğer bir kişi, alışık olmadığı bir durum ile karşı karşıya kalıyor ve bu durum belirsizlik yaratıyorsa, tekinsiz hissetmektedir.

Freud'a göre tekinsiz; bir kavramdan öte bir deneyimdir. Tanıdık, eskiden beri var olan fakat bastırıldığı için yabancılık çekilen ve insanların bastırılmış dürtülerini yansıttığı nesne ve kişiler, en tekinsiz tehdidi oluşturmaktadır. Bastırılmış olanın dönüşü olarak tekrar ortaya çıkması tuhaf, anlaşılmaz biçimde yabancılaşmış hissettirmektedir. Bu nedenle de karşılaşıldığında kuşku endişe ve belirsizlik hissi yaratmaktadır (Freud, 2004: 13).

## 1.2. Psikanalitik Açıdan Kavram Olarak Tekinsiz

Sanat yapıtını, tekil ile genelin veya birey ile kültür ilişkisinin bir ifadesi olarak tanımlamak mümkündür. İnsan bir sanat eserini anlamak ve tanımlamak için psikanalitik kuramı kullanma ve bu doğrultuda çözümlemeye yönelmektedir.

Tekinsiz kavramının resim sanatındaki temsilinin irdelendiği bu başlık adı altında psikanaliz, psikoloji disiplinin bir kolu olarak incelenmekten ziyade, daha çok kültür üzerine düşünen bir teori olarak incelenecektir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca, psikanalitik kuram ile farklı sosyal bilim alanlarında ve kültürel alanlarda karşılaşılmaktadır. Sosyoloji, sanat, felsefe, sinema ve sanat üzerine yapılan eleştirel çalışmalarda, ortaya çıkan ürün ya da yapıt içerisinde pek çok sanatçı ve yazarın psikanalize değinmeden geçmediği görülmektedir. Psikanaliz bir yandan meslek olarak araştırmalarını sürdüren, uzmanlaşmış kişilerin deneyim alanı iken, diğer yandan disiplinlerarası bağlamda farklı alanlar ile de ilişki halindedir (Sökmen, 2013: 211). Tekil olan ile genel olan arasında kurulan kişi ve kültür ilişkisi bağlamındaki ruhsal süreçleri, kültür düzeninden bağımsız olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır (Ümer, 2018: 50).

Bülent Somay, günümüzde de popüler olan bazı çalışmalara değinerek bu çalışmalarda psikanalizin rolünü tanımlamaktadır. Psikanaliz ve kültürel çalışmalar, psikanaliz ve kadın araştırmaları, psikanaliz ve sinema eleştirisi gibi beraberliklerden bahsetmektedir. Psikanalizin, sınırları olan bir ilgi alanı olmadığını, aslında meta-teori olduğunu dile getirmektedir. Psikanaliz kuramını; kuramları analiz eden, karşılaştıran ve değerlendiren üst düzey bir kuram olarak değerlendirilmekte ve bu durumun sonucu olarak

diğer bütün teorik ve pratik alanlara müdahale edebileceğini, bunu yaptığında da ortaya bir anlam çıktığını dile getirmektedir. Bu doğrultuda psikanaliz, insan davranışını, ilişkilerini, insan-doğa bağına açıklamaya yardımcı bir kılavuz haline gelmektedir. Bu kılavuz her şeyi açıklamak zorunda olmasa da anlamak ve anlamlandırmak adına yol göstermektedir. İnsanlar da görüş ve önerileri doğrultusunda birbirleri ile olan ilişkileri ortaya koyacak bir kılavuza sahip olmaktadır (Somay, 2013: 212). Bu bağlamda psikanaliz, insanlara dünyayı anlama ve anlamlandırma noktasında ışık tutmaktadır

Psikanalizin sanat hakkında söylediklerinin bir örneği olarak, Sigmund Freud'un önderliği ve belirlediği çerçevede değerlendirilen “tekinsiz” kavramı, toplumsal meseleler ve sosyal bilimlerde, eklenen yeni yaklaşımlarla birlikte sanat ve kültür üzerine düşünmede kullanılan teorik bir rehber niteliğindedir.

Psikanalizin içinde kendini var eden “tekinsiz”; bastırma, kaygı, hatırlatma, tekrar etme gibi kavramları içerisinde barındırmaktadır. Sınırların belirsizliğinin bir ifadesi olan bu kavram, “Unheimlich” olarak karşımıza çıkmaktadır. Freud’un tanımına göre; bastırılanın geri dönüşünün temsili olarak hep var olan ama gizli tutulması gereken tanıdık bir duyguya karşılık gelmektedir (Freud, 1999: 326-331).

Fransız psikanalist Jacques Lacan (1901-1981) ise psikanaliz ve tekinsiz kavramlarını okurken, insanlara farklı bir önerme sunmaktadır. Lacan, sanatın kişisel bir imgelem olmadığı, tarih ve kültürün kamusal alanına ait olduğu düşüncesini savunmaktadır. Psikanalizin sanatı indirgeyici yaklaşımını reddeden Lacan, psikanalizin sanat yapıtını araç olarak kullanıp, sanatçının psikolojisini çözümlemek ve yapıtın gizli içeriğini açıklamak için bir motif olarak kullanılamayacağını dile getirmektedir. Psikanalistlerin sanatı yorumlamasıyla değil, sanatın psikanaliz hakkında söyledikleri ile ilgilenmektedir. Sanat üzerinde tarihsel özgüllüğe “sosyal tanıma” kuramı çalışmaları ile yer veren Lacan, Göstergebilim ve yapısal dilbilim çerçevesinde çalışmalarını sürdürürken, psikanalitik metodolojide önemli değişiklikler yapmıştır (Keser, 2018: 124-125).

Lacan’a göre bastırılan “şey” (Das Ding), bilinmez olandır. Anlaşılması zor olan bir imkansızlığa sahiptir. Bastırılan “şey”, bastırılma sonucu değişime uğramıştır ve bu değişimin, geri dönüşte olduğu gibi kalması mümkün değildir. Lacan, bilinmezliğin sabit bir anlam karşılığı olmadığını savunmakta, değişimin kaçınılmaz olduğunu belirtmekte ve bunu arzu ile ilişkilendirmektedir (Homan, 2017: 118).

Freud, Almanca kökenli “Unheimlich” kelimesi ile karşılığını bulan “tekinsizlik” kavramını, bastırılanın dönüşü olarak tanımlamaktadır. Lacan ise tekinsizliği, Fransızca kökenli “Extimite” kelimesi ile tanımlamaktadır. “Dış-yakınlık” anlamına gelen bu tanım ne içeride ne de dışarıdadır. Dış-yakınlık, psikanalizde iç ve dış arasındaki karşıtlığın silikleşmesine işaret etmektedir. Bir durumun içindeyken, dışarıda olunması hali ya da tam tersi olarak düşünülebilir.

Ergin Ümer, “Tekinsiz ve Temsil” kitabında bu durumu ölüm üzerinden örneklendirmektedir. Ölüm hayatın içindedir. Hayatın içerisinde var olur, bilinen bir gerçekliktir ancak aslında ne olduğu bilinmemektedir. Ölüm halinin bilgisi insanlarda yoktur. Bilim ve inançlar insanlara fikirler sunmaktadır. Bu fikirler, birinci elden deneyimlenmiş değildir. Bu bilinmezlik, insanlara ölümün hem içeride hem dışarıda olduğu düşüncesini getirmektedir (Ümer, 2018: 66- 67). Tıpkı Lacan’ın “Extimite” tanımında olduğu gibi bu durum, ürkütücü ve kaygı verici bir etki ile karşılık bulmaktadır.

### **1.3 Sigmund Freud Işığında Bilinçdışı Kavramının Resim Sanatına Yansımaları**

Yirminci yüzyılın başlarında, Avusturyalı psikanalist Sigmund Freud (1886-1939) çalışmalarıyla büyük skandal yaratmıştır. Aynı zamanda psikanalizi, sanatın yorumlanmasında bir yöntem olarak kullanan ilk isimlerdendir. Freud’a göre psikanalizin asıl amacı, insan zihnini anlamaktır. Günümüzde psikanalitik kuramlar her ne kadar ilerlemiş olsa da Freud’un kuramları etkisini sürdürmektedir. 1900 yılında “Düşlerin Yorumu” isimli kitabını ortaya koyan Freud, psikanaliz söylemlerinin dönüm noktasını yaratmıştır. Aradan 15 yıl geçtikten sonra “Bilinçdışı” çalışmasında, insan zihninin çalışma biçimi ile ilgili

kuramlarını ifade ederken, Bilinç, Ön Bilinç (Bilinçaltı), Bilinçdışı olarak üç farklı yapıdan bahsetmiştir. Bilinç, kişinin farkında olduğu deneyimlerden oluşur, düşünceler ve algılar bu kısımda yer alır. Ön Bilinç (Bilinçaltı) kısımda bilgi dağarcığı yer alır, farkında olunmayan ama gerekli olduğunda geri çağırılabilir anılar ve deneyimlerden oluşur. Bilinçdışı ise farkında olunmayan ve hatırlamakta güçlük çekilen, geri getirilemeyecek deneyimlerden oluşur. Korkular, mantık dışı istekler, utanç verici deneyimler bu kısımda yer alır. Bu çalışmada zihinsel bir hareketin bilinç düzeyine gelebilmesi için 1. denetimden (bilinçdışı) geçmesi gerekir. Geri gönderilirse ikinci aşamaya geçmesi mümkün değildir. Bastırılarak bilinçdışında kalır. Eğer geçebilir ise 2. aşamada olan Ön Bilince geçer. Bu şekilde Bilinç kısmına geçme ihtimali doğar (Freud, 1963).

Psikanalistler tarafından analiz edilen imgeler, düşler bilinçdışı zihnin ortaya çıkışı olarak görülür. Freud rüyalar ile ilgili kuramlarına, “Rüyaların Yorumu” (1900) ve “Gündelik Hayatın Psikopatolojisi” (1901) çalışmalarında yer vermiştir. 1920’li yıllarda Fransızcaya çevrilerek yayınlanmış ve sanatçılar arasında ilgi uyandırmıştır (Antmen, 2013: 136). Freud’a göre, rüyalarımız kendi yasalarıyla oluşur. Hayatın uyanık kısmından farklı olan zihinsel bir aktivitedir. Psikanaliz, zihinsel yapının araçları olan rüyalar, anılar gibi parçalı olmaya eğilimli yapıları alır ve bireyin daha önceki zamanlarıyla eşleştirir. Sanat yapıtı da rüyalar gibi, sanatçının bilinçdışı zihninin ortaya koyduğu bir yapı olarak kabul edilir (Keser, 2018: 112-114).

Freud’un bu kuramına göre, bilinçaltının sanatsal üretime etkisinin ne denli fazla olduğunu söylemek mümkündür. Bu etkilerin yansıması olarak resim sanatına baktığımızda ise Belçikalı ressam René Magritte (1898-1967) ile karşılaşılmaktadır. Gerçeküstücü resim sanatının en önemli figürlerinden olan Magritte, kısa bir dönem Kübizm ve Fütürizm etkisinde resimler yapsa da 1920’lerde Gerçeküstüçülüğe yönelmiştir. Ressamın 1928 yılında ürettiği yapıtı ‘Pervasız Uyuyan’ (Resim 1) Gerçeküstücü gruba en yakın olduğu dönemde ortaya çıkmıştır.



**Resim 1** -René Magritte, The Reckless Sleeper, (*Pervasız Uyuyan*), Tuval Üzerine Yağlı Boya (1160 × 810 × 20 mm), 1928.

Rüyalara üretimleri için önemli bir kaynak olarak bakan Magritte, kullandığı sembollerde Freud'un kuramlarından beslenmektedir. Magritte, açıklamalarında düşüncelerini ifade ederken “Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezden gelmek demektir. Düşüncelerimi resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize



ait herhangi bir düşünce ve duygu dan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum” tanımını yapmıştır (Antmen, 2013: 141). Karanlık, bulutlu bir gökyüzünde ahşap bir yapının üzerinde uyuyan bir figür görülmektedir. Resmin alt kısmında yer alan görseller ise gündelik hayattan seçilmiştir. Görselde yer alan elma, ayna, mum, şapka, kurdele gibi semboller Freud’un rüya analizlerinde yer verdiği sembollerdendir. Nesneler, uyuyan kişi tarafından rüya görüyormuş gibi resmedilmektedir. Magritte’in, yapıtlarında çoğu zaman rüyalara benzer senaryolar yarattığını söylemek mümkündür.

#### **1.4.Resim Sanatında Tekinsiz Kavramı ve Gerçeküstü Temsiller**

Kurgusal bir alan içerisinde kendini var eden sanat yapıtının etkisi, izleyicinin zihninde iz bırakmaktadır. Bu doğrultuda eser, yaşamın gerçekliği içerisinde kendini var etmektedir. Sanat eserini diğer nesnelerden ayıran faktör bu etkidir. Sanat yapıtı, sunduğu deneyimler sonucunda izleyicinin anlam dünyasındaki konumunu belirlemektedir. Sanat yapıtının oluşturduğu izlenimler sonucunda “Tekinsiz” etki, eserin karşısında izleyicinin kendi anlam dünyasına yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Modern kültürün eleştirel yaklaşımında tekinsiz, kaçınılmaz bir anlık duygu durumudur. Fakat izleyiciye onu rahatsız eden bir yaklaşımla farklı deneyimler sunan eser, izleyiciye farklı bir bakış açısı ile bir önerme yapmaktadır. Bir estetik fenomen olan tekinsiz etki, fantastik ve olağanüstü bir gerilim etkisi taşıırken, yapıt karşısında büyülenme arzusunun önüne geçerek olağan temsil pratiklerinin dışında yer almaktadır. Tekinsiz etki, güzel ve çirkin gibi olağan estetik kategorilerinden ayrılarak insanı, ona ait ilgilerden bağımsız biçimde görmeye çağırır (Ümer, 2018: 121-124). Bu doğrultuda değerlendirdiğimizde güzelin ötesinde sanatın tedirgin edici etkisi, geçmişten bugüne sanat akımlarında ve yapıtlarında etkisini göstermektedir. Konu çerçevesinde analiz edilecek görseller, Gerçeküstü akımda bu bölüme kadar incelenen ve Freud’un tekinsiz makalesi ile bilinçdışı kavramının etkilerinin yansımaları temsil etmektedir.

Hal Foster’a göre, bastırılanın dönüşü özneyi kaygılı; olguyu ise anlaşılması zor bir duruma getirmektedir. Bu bağlamda kaygılı anlaşılmazlık, tekinsizin bazı etkilerini ortaya

çıkarmaktadır. İkinci bölümde daha detaylı incelenecek olan Gerçeküstü akıma 1930’larda katılan Alman sanatçı Hans Bellmer’in yaptığı ve fotoğrafladığı tahta, metal, alçı parçalar ve top eklemlerle yapılan poupélar (Resim 2), tekinsiz kavramının biçimsel bir örneği niteliğindedir.

Şiddetli şekillerde güdümlenmiş ve farklı pozisyonlarda fotoğraflanmış olan poupélar, canlı ve cansız figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışmasında, tekinsizin daha az göz önünde olan yanlarını devreye sokmaktadır.



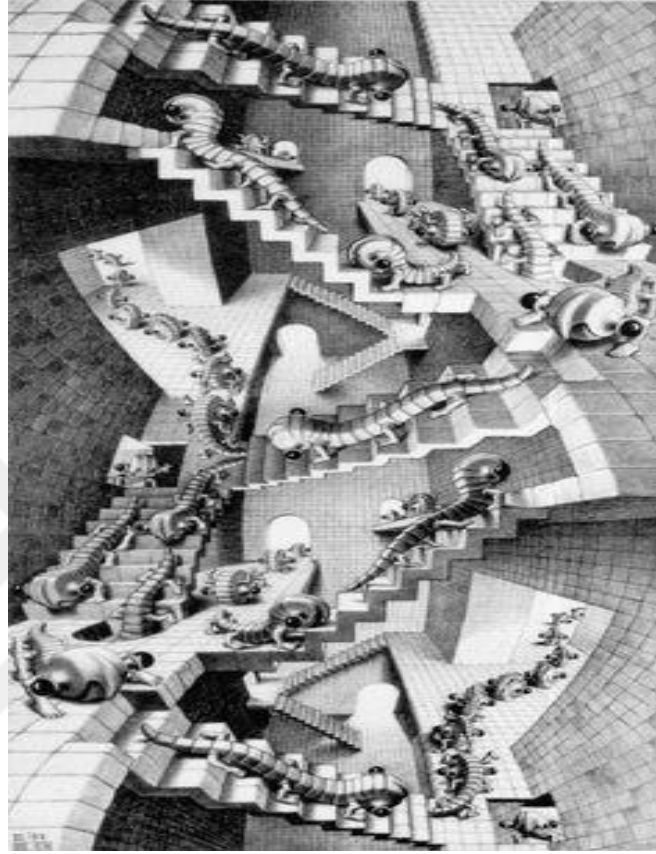
**Resim 2-** Hans Bellmer, *La Poupée*, Fotoğraf (11,7 x 7,6), 1936.

Yüklenilen anıları irdeleme kaygısını taşıyan Bellmer; esas fantezileri, kimlik, farklılık, cinselliğe ilişkin travmatik hadiseleri yeniden sahneye koymaktadır (Foster, 2011: 129-130). Hal Foster “zoraki güzellik” kitabında tekinsizin yapıt üzerindeki etkilerini Gerçeküstü akım ile ilişkilendirerek aşağıdaki maddelerle açıklamıştır.

Foster’a göre, gerçek ile hayali arasındaki ayrımı yapamama veya canlı ile cansız olanın birbirine karışması gibi tekinsizlik ile ilişkilendirilebilecek durumların gerçeküstü temsilleri arasında; balmumundan yapılmış heykeller, bebekler ve otonomlar yer almaktadır. Foster, bu temsiller doğrultusunda, ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğin önüne geçmesi ve sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması gibi sonuçlarda yaşanan kaygı durumunu, tekinsiz kavramı ile açıklamaktadır (Foster, 2011: 33).

Freud, tekinsizlik makalesinde Hans Bellmer’in yapıtında incelenen, beden bütünlüğünün bozulması ve M. C. Escher’in yapıtı üzerinde incelenecek olan yinelemeler ile tekrar eden yapıların, başka koşullarda olağan olabilecekken bazı durumları tekinsiz hale getirebileceğini vurgulamaktadır.

Öznenin yolunu kaybettiğinde, istemeden sürekli olarak dönüp, aynı noktaya çıkmasının ürkütücü olduğuna değinen ve bu durumun belirsizlik duygusuna benzer bir duygu yarattığının altını çizen Freud, bu olayı rüyalarındaki gibi bir çaresizlik duygusuyla ilişkilendirmektedir. “Bir yaz günü öğleden sonra İtalya’nın bir kasabasının ıssız, dar sokaklarında nasıl geldiğimi bilmediğim bir yerde yürürken buldum kendimi. Oradan ayrılmak için acele ettim ve koşmaya başladım, sonrasında kendimi tekrar aynı sokakta buldum. Tekrar koşmaya başladım ve üçüncü kez kendimi aynı yerde buldum. Sadece tekinsizlik olarak tanımlayabileceğimiz bir his sarmıştı, sonrasında kaybolmadan önceki yere dönebildim.” (Freud, 2004: 10-12). Freud, rüyası üzerinden örneklem yaparak, istemsizce aynı duruma gelme, tekrarlama-zorlamanın çaresizliğinin, tekinsiz olarak algılandığını dile getirmiştir. Buradan hareketle, “İçgüdüsel olarak tekrar etme arzusunu tetikleyen her şeyin tekinsiz olarak algılandığı söylenebilmektedir” (Jentsch, 2019: 57).



**Resim 3-** M. C. Escher, *Merdiven Evi*, Taş Baskı (47,2 x 23,8 cm), 1951.

Gerçeküstücü sanatçılar arasında yer alan Hollandalı grafik sanatçı Maurits Cornelis Escher'in "Merdiven Evi" (Resim 3) isimli yapıtına bakıldığında, süreklilik ve sonsuzluk döngüleri görülmektedir. Tam olarak hangi noktadan gelip nereye gittiklerini tanımlamakta güçlük çekilse de çizdikleri rota üzerinden takip edildiğinde, bitmeyen bir serüvenin içerisinde bulunduğu hissedilmektedir (Ümer, 2018: 300). Bu bağlamda Freud'un makalesi ile ilişkilendirildiğinde, sürekli birbirini tekrar eden varlıklar, kaçınılmaz bir döngü ile insanın karşısına çıkmaktadır. Görüngüyü kontrol edememe hissiyatı, tekinsiz bir durumdur. Psikanalitik kuramın, duyuşal dürtüye ait her etkinin, bastırıldığında endişeye dönüştüğü konusundaki savı doğrultusunda tekinsiz kavramı incelendiğinde, tekinsiz ne yeni ne de yabancı bir kavram olmaktadır. Zihinde bilindik olan, eskiden beri aşına olunan ama bastırılma sürecinde yabancılaşılacak bir kavramdır.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **GERÇEKÜSTÜ ANLAYIŞTA BİLİNÇDİŞİ ETKİLER**

## İKİNCİ BÖLÜM

### GERÇEKÜSTÜ ANLAYIŞTA BİLİNÇDİŞİ ETKİLER

#### 2.1. Gerçeküstü Akımda Dada Etkisi ve Otonom

Fransızcada, “sur-réalisme” yani “üst-gerçeklik” anlamına gelen Sürrealizm kavramı, gerçek ve ötesi yani Gerçeküstücülük olarak tanımlanabilmektedir. Yüzyılın en önemli ve etkili sanat hareketlerinden biri olan gerçeküstücülük akımı, 1920'li yıllarda Paris'te doğmuştur. İlk kez bir grup Fransız avangart şair ve eleştirmenin yarattığı edebi bir anlatım biçimi olan Gerçeküstücülük, André Breton (1896-1966), Louis Aragon ve Paul Eluard (1895-1952) gibi başka şairlerle birlikte teorik ve pratik olarak benimsenen bir terimdir. Akımın gelişmesinde Dada'nın etkileri yadsınamaz bir gerçektir ancak bir süre sonra Dada sanatçılarıyla yollarını ayırmışlardır. Dada'nın değeri ve gerçekleri yadsıyan, her türlü toplumsal ve siyasal düzeni yok sayan, hiçbir baskıyı tanımayan tavrına karşı Gerçeküstücü sanatçılar, olumlu yönde yaratıcılığı savunarak gerçeküstücü sanatın ilkelerini oluşturmaya başlamışlardır. Böylelikle gerçeküstü çağ başlamıştır (Rona, 2008: 589).

1916-1920 yılları arasında etkilerini gösteren bir sanat hareketi olan Dadaist düşünce, ilk kez Zürih'te ve New York'ta eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Savaşın yarattığı karanlık ve ümitsizlik ile birlikte geleceğe olan inancını kaybeden sanatçılardan oluşmuştur. Dada akımının öncülerinden olan Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963), birçok Dada manifestosunu ele almıştır. Aynı zamanda varsayıma göre Dada akımının adını koyan kişi olan Tzara, 1918 yılında kaleme aldığı Dada Manifestosu'nda kelime kökeni hakkında; “Dada hiçbir anlama gelmez! Eğer vaktimizi hiçbir anlama gelmeyen bir sözcikle harcamıyorsak ve onu önemsiz buluyorsak... Akıllara gelecek ilk düşünce bakteriyolojik bir sıradadır: en azından sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da psikolojik anlamını keşfetmektir. Gazetelerden öğrendik ki; Krou zencileri kutsal saydıkları bir ineğin kuyruğuna Dada adını takmış. İtalya'nın bazı bölgelerinde Dada; küp ve anne demekmiş. Hem Rusça hem

Romence’de “tahta at”, “dadi” ve onaylamak anlamında Dada. Bazı çok bilmiş gazeteciler bebekler için bir sanat olarak görüyor” (Tzara, 2018: 107) ifadesine yer vermiştir.

Yapıtlarında, her şeyin anlamını yitirmesini, vazgeçiş ve hiçliği ele almakta olan Dada sanatçıları, yıkılanı yerine koyma arzusu olmadan, olayları acı bir biçimde alayla ifade etmektedir. Savaş ile birlikte irrasyonel olaylar, sanatçıları anlamsız olanın arkasından sürüklemiş ve mantık kavramını ortadan kaldırmalarına sebep olmuştur.

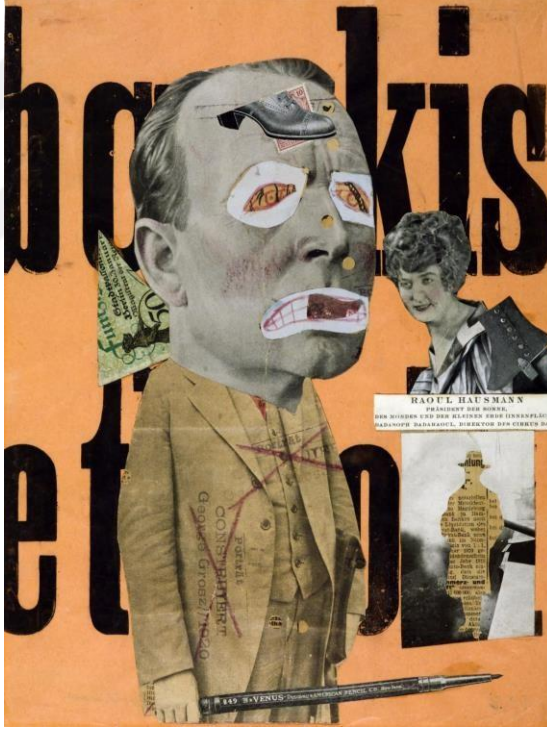
Bilinçaltının zincirlerini kırarak “Otomatizm” kavramı ilk kez Dada sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Geleneksel sanat kavramına saldırmışlardır. Saygın toplumların geleneklerine karşı çıkarak “karşı-sanat” kavramını geliştirmişlerdir. Hand Richter’in değerlendirdiği üzere Dada, bir sanat akımı değildir. Savaşın Avrupa’yı sarsmasıyla, sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Daha sonrasında doğacak akımlar için öncü niteliğindedir. Yerini yeni anlatım biçimlerine, malzemelere, yöntemlere ve yeni insanlara bırakacaktır (Rona, 2008: 376-377).

Dada sanatçıları, resimsel estetik ile ilişkili olan geleneksel fikirlere karşı çıkarak meydan okumuşlardır. Sanatsal beceriye ve sanat eserine atfedilen kutsallığı küçümsemişlerdir. Estetik kaygılardan arınmış mantığın ötesindeki, atık niteliği taşıyan her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilmişlerdir (Farthing, 2012: 410).

1918 yılında Dada Manifestosu’nu yazan Tristan Tzara, Dada sanatçılarının ideolojisini tanımlarken; “Bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtlıkların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların, ifadesi kısacası yaşamın kendisidir” (Tzara, 2018: 115) ifadesini kullanmıştır.

Rastlantısallığı bir ifade biçimine dönüştüren Dadaların amacı; üretimlerinde araç olarak seçtikleri kolaj, fotomontaj ve asamblaj gibi yöntemleri kullanarak, burjuva toplumunun gelenek ve değerlerine karşı çıkarak, sanatın amacını ve kültürel değerlerini sorgulamaktır. Yıkıcı dürtü ile harekete geçerek sınırsız yaratıcılığı savunmuşlardır.

Materyalist toplum yapısında sanat eserini, sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu sorgulayarak, malzemenin değeri kavramını ortadan kaldırmışlar, Bu amaçla yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok ederek, sanatçı ve izleyici etkileşiminin önemini vurgulamak istemişlerdir (Farthing, 2012: 410-411). Berlin’de Dada hareketinin öncülerinden olan Avusturyalı ressam Raoul Hausmann, Dada fotomontajının başlıca temsilcileri arasındadır. 1951 yılında ortaya koyduğu “Sanat Eleştirmeni” adlı yapıtında (Resim 4), gazetecilerin yaklaşımlarını eleştirerek, paranın görüşlerini satın alabileceğini vurgulamıştır.



**Resim 4-** Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, Taş Baskı ve Foto Kolaj (32 x 23,5 cm), 1951.

İtina ile katlanmış 50 Alman markı eleştirmenin yakasına yerleştirilmiştir. Ağzı ve gözler çocuksu bir biçimde boyanarak sembolik olarak kör edilmiştir. Yanaklarındaki kırmızılık, eleştirmenin alkolden kaynaklı olarak yorum becerisinin hiçe sayıldığının bir ifadesidir. Sağ alt köşede yer alan insan silüetinin, içi gazete yazılarıyla dolu olan kısımda



“Marz” sözcüğü vurgulanmıştır. Bu söylem Kurt Schwitters’e bir gönderme olarak yorumlanmaktadır. Burjuvaya hitap eden peyzaj yapıları üreten Schwitters, Dada kulübüne kabul edilmemiş ve böyle bir eleştiriye maruz kalmıştır (Farthing, 2012: 412-413).

Andre Breton ve Tzara arasında artan görüş ayrılıkları, grubun dağılmasına sebep olmuştur. Dada’nın nihilist tavrına katılmayan Breton, 1920’lerin başında Gerçeküstücülüğün oluşturulmasında önemli rol oynamıştır (Rona, 2008: 376).

1922 yılında modern arayışların geleceğini planlamak üzere geniş kapsamlı bir kongre düzenleyen Breton, Gerçeküstücü akıma giden yolun temellerini atmıştır. O döneme kadar olan bütün modern sanat akımlarını ele alarak Kübizm, Fütürizm vb. akımlar arasında Dada akımını da sayarak akımın tarihe geçtiğini ifade etmiştir. 1924 yılında ilk Gerçeküstü manifestonun yayınlanmasıyla birlikte, Dada sanatçılarının birçoğu Gerçeküstücülük akımında rol almaya başlamıştır (Antmen, 2013: 133).

Dada sanatçıları, ideolojik bakış açısı, sanata karşı duruşları ve bu bağlamda avangarda olan etkileriyle 1960 sonrası gelişen pek çok akımda öncü niteliğindedir. Günümüz sanatında da görülen pek çok yaklaşıma ilham olmuşturlar. Gerçeküstücü sanatçılar da en az Dadalar kadar sanatın geleneksel yapısının ve kent soylularının değer yargılarının karşısında yer almıştır. İdeolojik olarak birbirine yakın görüşler sergileseler de Dada sanatçılarının kargaşacı yaklaşımına karşı Gerçeküstücüler, daha prensipli ilerlemiş ve akımın kurumsal yapısını benimsemişlerdir.

## 2.2. Gerçeğin İzdüşümü “Gerçeküstü”

1920’lerin başlarında, Paris’te Dadanın küllerinden doğan bir akım olan Gerçeküstücülük, ilk kez bir grup Fransız avangart şairin öncülüğünü ettiği edebi bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkarak, Avrupa kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Gerçeküstü akımının öncüsü kabul edilen ve aynı zamanda Gerçeküstücülüğün papası lakabıyla da anılan Fransız şair Andre Breton, Dada hareketinde ve Gerçeküstü akımda etkin rol almıştır (Antmen, 2013: 133). Andre Breton gerçeküstücülüğü; “Bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir

yoldur, gerçek dışı anlamda değil, aksine gerçeğin insandaki izdüşümüdür” şeklinde tanımlamaktadır. Dada sanatçılarının doğaçlamaya atfettikleri değeri özümsemiş olan Gerçeküstü sanatçılar, akımın nihilist ve sanat karşıtı yaklaşımlarını eleştirmişlerdir. Bu tavra karşı, olumlu yönde yaratıcılığı benimseyerek yollarını ayırmışlardır. Gerçeküstü terimini özümseyerek, ona yükledikleri anlamlarla Gerçeküstü sanatın temel kavramlarını oluşturmuşlardır (Farthing, 2012: 426). 1924 yılında Andre Breton, ilk Sürrealist Devrim’i yayımlayarak gerçeküstücü akımı başlatan isim olmuş, böylelikle Gerçeküstü dönem başlamıştır. Başlangıçta, Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miro ve Yves Tanguy isimleri yer alırken; 1929’da ikinci bildirgeyle Salvador Dali, Paul Delvaux, Alberto Giacometti, René Magritte gibi isimler de gruba katılım göstermiştir. Diğer bir alanda ise Francis Bacon, Hans Bellmer, Victor Brauner, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Leonor Fini, William Stanley Hayter, Man Ray ve Pierre Roy yer almaktadır (Rona, 2008: 590).



**Resim 5-** Paris, Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel och Man Ray, (Foto: Anna Riwkin), 1933.

Sanata karşı politik bir yaklaşım sergileyen Gerçeküstücü sanatçıların, görünen gerçekliğin ötesinde bilinçaltına ve rüyalara yönelik arayışları, kent soylularının değer yargılarına karşı bir tutum olarak değerlendirilebilmektedir. Gerçeküstücülerin toplumsal düzenin eleştirisinde besin kaynakları Sigmund Freud'un düşünceleri iken, diğer bir taraftan Fransız Komünist Partisi'ne üye olan gerçeküstücü sanatçılar fikirlerini sanatsal bir yapının ötesinde, eylemsel olarak da sürdürmek istemişlerdir. Başkaldırılarını aksiyon alanına dönüştürmeyi hedefleyerek, bu aksiyon alanında hayallerin, bilinçaltının, rüyaların derinliklerine inerek sanatsal arayışlarını sürdürmüşlerdir (Antmen, 2013: 124-135).

Farklı sanat disiplinlerinde de yer alan Gerçeküstü akım sinema, müzik, edebiyat gibi diğer sanat dallarını da içinde barındırmıştır. İspanyol Gerçeküstücü sanatçı Salvador Dali (1904-1989), yapıtlarında hayali ve gerçeklik arasındaki farkı, anlaşılması güç bir biçimde ifade etmektedir. Hayal gücünün sınırlarını zorlayarak, gerçek nesnelere dayanan, farklı yorumlara açık imgeler yaratmaktadır (Farthing, 2012: 430). Üretim süreçlerinde farklı sanat disiplinlerine de yer açan Salvador Dali, meslektaşı Luis Bunuel'in iş birliği ile gerçekleşen "Endülüs Köpeği" (1936) (Resim 6) ve "Altın Çağ" (1930) gibi filmler ile, Gerçeküstücü sinemanın belli başlı örneklerini meydana getirmiştir (Antmen, 2013: 139).



**Resim 6-** Salvador Dali, Luis Bunuel, *Bir Endülüs Köpeği*, Film, (32 x 23,5 cm), 1928.

İlk gerçeküstücü film olan ve çarpıcı anlatımların yer aldığı bir yapım olan “Un Chien Andalou” (Bir Endülüs Köpeği), uygunsuz bulunması sebebiyle yasaklanmış ve gösterime girememiştir. Tıpkı yapıtlarında olduğu gibi filmde de zıtlıkları bir araya getiren Dali, bu tavrını ilerleyen süreçlerde de eserlerine yansıtmaktadır (Farthing, 2012: 131).

1925 yılında Breton, gerçeküstünü edebi kökenlerinden ayırarak “Sürrealist Devrim” dergisinde gerçeküstücü resimlere yer açmıştır. Mantığı yok sayarak, bilinçaltının sonsuzluğa ve gerçekliğe ulaştıracağına inanan sanatçılar, resmi görünen cismin betimlemesi değil, kavramlar arasında zorunlu bağlantılar kurma, bu bağlantıları anlama ve düşünme yetisi olarak değerlendirilmektedir. Breton, gerçeküstü düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan estetik ve töre önyargılarından arıtarak salt ruhsal istemsizliği aktarmaktadır (Rona, 2008: 590). Breton’un bu söylemleri otomatizm kavramına atıf yaparak, önemini vurgulamaktadır. Gerçeküstü sanatçılar, üretimlerinde ruhsal otomatizmi önemsemişlerdir ve bu doğrultuda doğaçlamaya yönelik süreci ilerletmişlerdir. Breton’a göre Gerçeküstü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmuştur (Antmen, 2013: 136).

Gerçeküstü sanatçılara teknik olarak bakıldığında, ortak bir üsluba gerek duymadıkları görülmektedir. Gerçeküstücüler, kendilerine özgü yöntemler geliştirerek kolaj, fotomontaj, otomatik desen gibi farklı tekniklerle tamamen rastlantısal biçimde yeni arayışlarla yapıtlarına yaklaşmaktadır. Ancak nesneleri mantıkdışı biçimde ifade etme konusunda fikir birliğine varmışlardır (Rona, 2008: 590). Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla Gerçeküstü sanatçılar, uyuşturucu ve alkolden faydalanarak hipnoz ve transa geçme çalışmaları gibi deneysel yöntemleri de kullanmışlardır (Farthing, 2012: 427). Gerçeküstü akımda süreç içerisinde iki farklı eğilim oluşmuştur. Soyut Gerçeküstü (Abstract Surrealism), ruh çözümüne ve psikanalize dayanmaktadır. Kısaca, bilinçaltı duygularının simgelere dönüşerek betimlenmesi olarak tanımlanabilmektedir. Ernst’in Frotajları, bu grup içerisinde yer almaktadır. Doğrucu Gerçeküstücülük (Veristik Sürrealizm) Dali, Magritte, Tanguy gibi sanatçıları bünyesinde barındırmaktadır. Bu eğilimde, nesneler detaylandırılarak

incelenmekte, yan yana geldiklerinde ilişkili olmayan nesneler yer almakta ve bu nesneler düşsel olmasa da günlük hayatta karşılaşılmasına mümkün olmayan bir gerçeklikle sunulmaktadır (Rona, 2008: 590).

Gerçeküstücü akım, 1930'ların sonuna doğru uluslararası bir nitelik kazanmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ABD'ye göç eden Breton, Ernst ve Masson gibi sanatçılar New York'a giderek sanatsal çalışmalarına orada devam etmişlerdir. Amerika'da savaş sonrası etkisini gösterecek olan Soyut Dışavurumculuk ve Pop sanatı gibi akımlar da Gerçeküstü etkilerle varlığını sürdürmüştür (Antmen, 2013: 139).

### **2.2.1. Bilinçdışı Kavramının Gerçeküstü Sanata Etkileri**

Yirminci yüzyıl boyunca sanat hareketlerini etkileyen Freud kuramları, Gerçeküstü akımda önemli rol oynamaktadır. Freud her ne kadar reddetmiş olsa da birçok Gerçeküstücü sanatçı bilinçdışının işleme biçimini görselleştiren yapıt üretmenin mümkün olabileceğini düşünmektedir (Keser, 2018: 114). Sigmund Freud'un teorilerinden beslenen ve düşleri gerçekle ilişkili bulan Andre Breton, 1924 yılında kaleme aldığı manifestoda Gerçeküstü akımda bilinçdışı etkileri ifade ederken, Gerçeküstücülüğü bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir yol olarak tanımlamıştır. Bu tanımlı yaparken Breton, gerçek olmayanı değil gerçeğin insandaki yansımasını ifade etmektedir. Yaratıcılığın, zihnin bilinmeyen noktalarından doğduğuna inan Gerçeküstü sanatçılar için "bilinçaltı" yaşamsal kaygılardan, korkulardan, ahlak ve mantıktan azade özgür bir dünyayı ifade etmektedir. Toplumsal kuralları ve tabuları ancak aklın derinliğinde yok edebilmişlerdir. Bu doğrultuda Gerçeküstücüler, bilinçaltını bir kaynak ve özgürlük alanı olarak benimsemişlerdir. Yaratıcılığın sınırlarını ortadan kaldırarak, kendi gerçeklikleri ile üst-gerçek bir dünya yaratmışlardır (Yılmaz, 2013: 174). Toplumsal ahlak ve düzen yapılarının, insanı sınırlandırarak sindirdiği düşüncesi, Gerçeküstü sanatçıların düşler ülkesine sığınmasına sebep olmuş ve bu doğrultuda öze ulaşma arzusu içerisine girmişlerdir.

Nazan İpşioğlu, sanatın oluşum sürecinde, Gerçeküstü sanatçıların ideolojik yaklaşımlarını betimlerken, “Sanat, irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin etik ve estetik değerleri yıkarak, insan kişiliğini devirdiği ve onu otomatizme sürüklediği yerde başlar” (İpşiroğlu, 2012: 186) ifadesini kullanmakta ve sanatta bilinçdışı etkinin önemine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda Gerçeküstücü sanatçıların, bilinçdışı kavramını yapıtları üzerinde bir araç olarak kullandıklarını söylemek mümkündür.

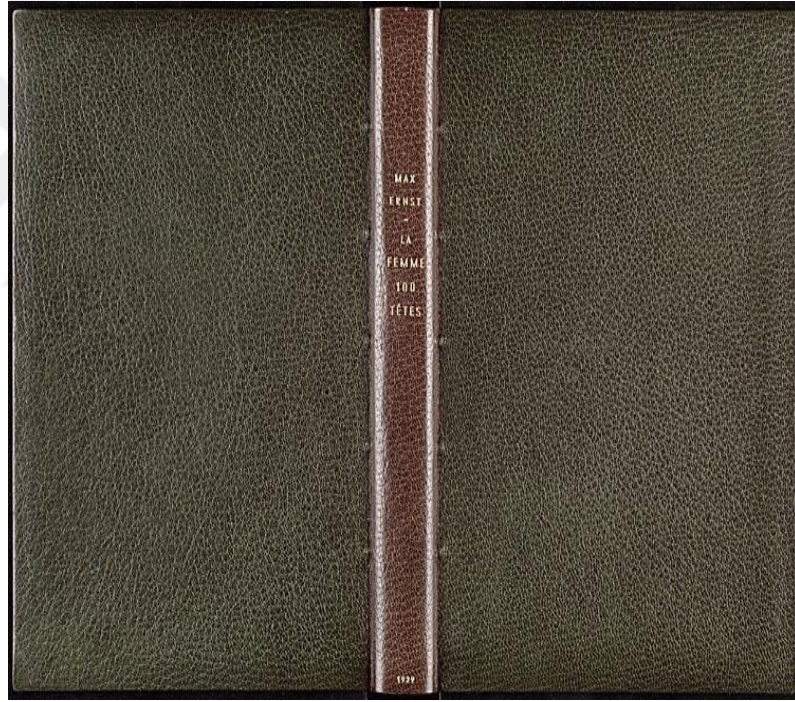
### 2.2.2. Otomatizm

Otomatizm, hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışmadır. 1910’lu yıllarda Dada sanatçılarının yarattığı bu davranış biçimi, 1920 ile 1930 yılları arasında Gerçeküstücü sanatçılar tarafından da kullanılmıştır (Otomatizm, 2012). Psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşımaktadır. Daha öncesinde gizli olan duyguların sanat yapıtı aracılığıyla görüntülenebileceğine inanan Andre Masson, bu yöntemi “otomatizm” olarak adlandırmıştır. İlk Gerçeküstücü manifestoda, André Breton’un sanatçılar için önerdiği bir ifade biçimi olan otomatizm, sanatçının bilinçaltının kontrolünü ele geçirmesine izin verdiği bir yöntemdir. Gerçeküstücü sanatçılar tarafından, sanatta bilinçdışının yaratıcı etkisini ortaya koymak için kullanılmıştır. Andre Breton’a göre “Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf-ruhani bir otomatizm; mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır” (Antmen, 2013: 136). Gerçeküstücü sanatçılar, kendilerini ifade edebilmek adına kullandıkları bu yöntem ile bilinçaltının derinliklerine inerek, kendilerini rüyaların, hayallerin derinliklerinde aramaktadırlar. Toplumsal sınırların ötesine geçme isteğinin yanı sıra, sanatçının yaratıcılığını tetiklemenin tek yolu olarak görülmektedir (Keser, 2018: 115).

Gerçeküstü akımın önde gelen sanatçılarından olan Max Ernst (1891-1976), yapıtlarında sanat ve psikanaliz ilişkisinden etkilenerek, uygulama sürecinde otomatizm ile ilişkili teknikler kullanmaktadır. Yapıtlarında, aklın ve mantığın esaretinden kurtularak, gerçeğin ötesine yönelen bir ifadenin arayışındadır. Gerçekçi betimlemeleriyle hayali

görüntüleri bir araya getirirken, frotaj, grotaj, fümaj, dekalkomani gibi tekniklerle bilinçdışını ortaya koymakta, aynı zamanda kendi geliştirdiği kazıma yöntemleriyle, çocukluğunun hayali atmosferine dönmektedir. İmgenin oluşum sürecini tümüyle rastlantılara bırakarak kendi yapıtının ortaya çıkışını seyretmektedir (Antmen, 2013: 138).

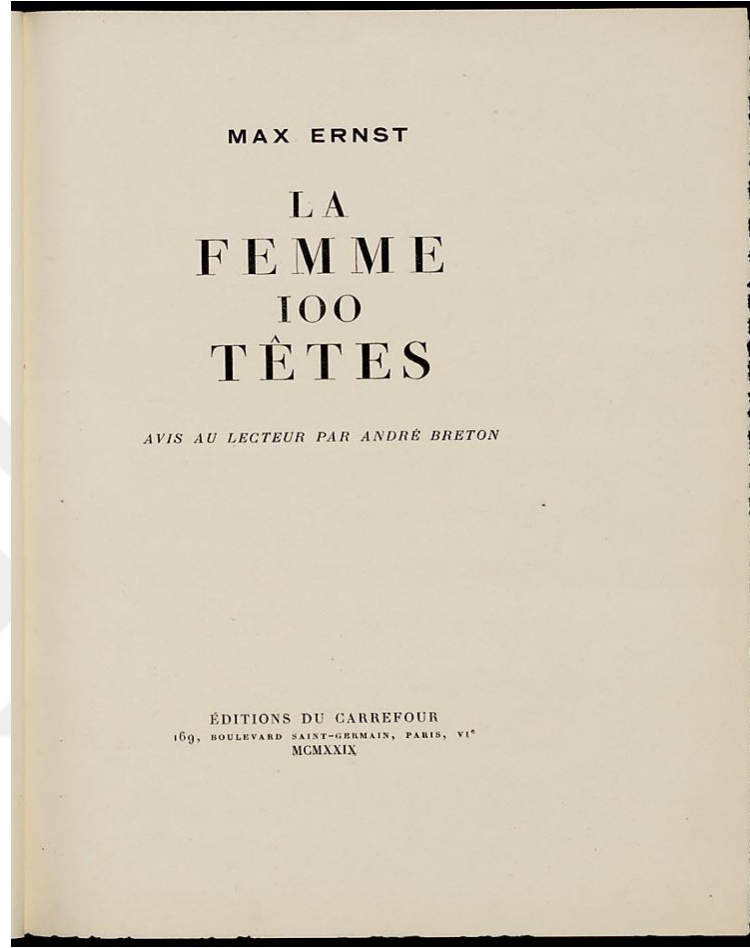
Max Ernst'in, 1935 yılında sanatçısı bilinmeyen basılı görsel dokümanları kullanarak ortaya koyduğu grafik romanı "100 Başsız Kadın" (*La Femme 100 Têtes*), 9 bölümden oluşan bir kolaj romandır (Resim 8).



**Resim 7-** Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, Kapak, 1929.

Fransızca dilindeki başlık "*La Femme 100 Têtes*", okunuşuna göre iki farklı anlama gelmektedir: "Yüz Başlı Kadın" ve "Başsız Kadın". Ernst'in yazdığı romanın önsözünde Andre Breton, onun formlarla ilgili kaygıları reddeden tek sanatçı olduğunu açıkça yazmaktadır (Kaleydoskop, 2021).



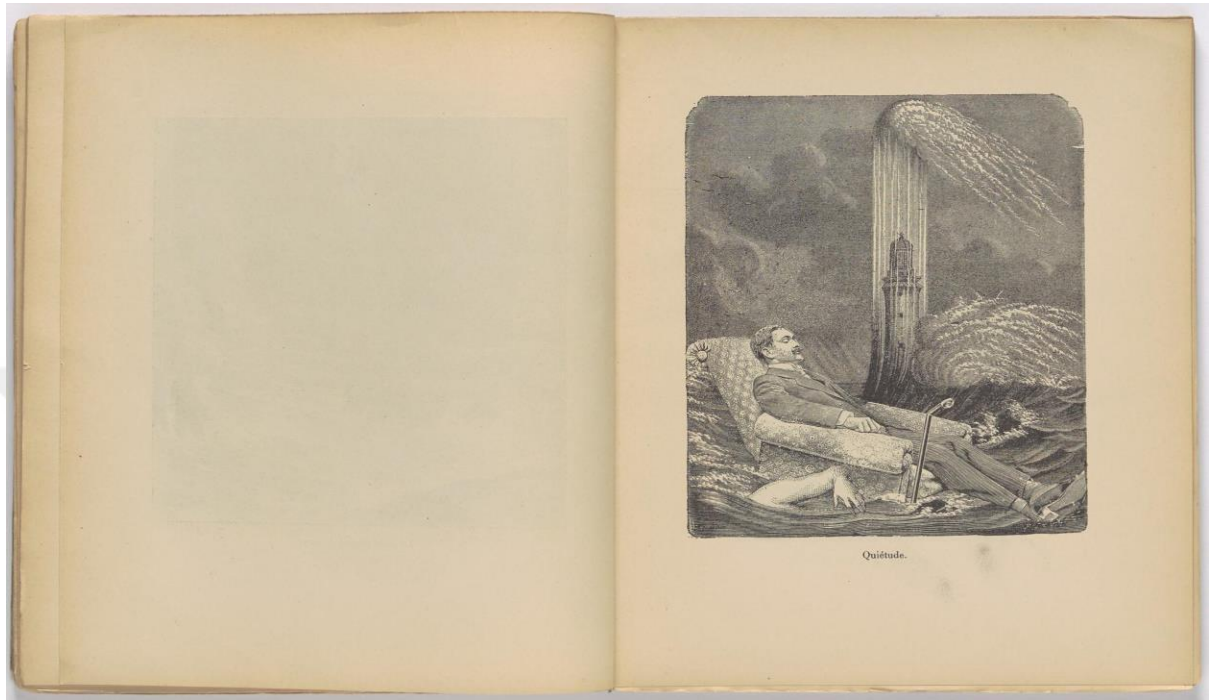


**Resim 8-** Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, (Başlık Sayfası), 1929.

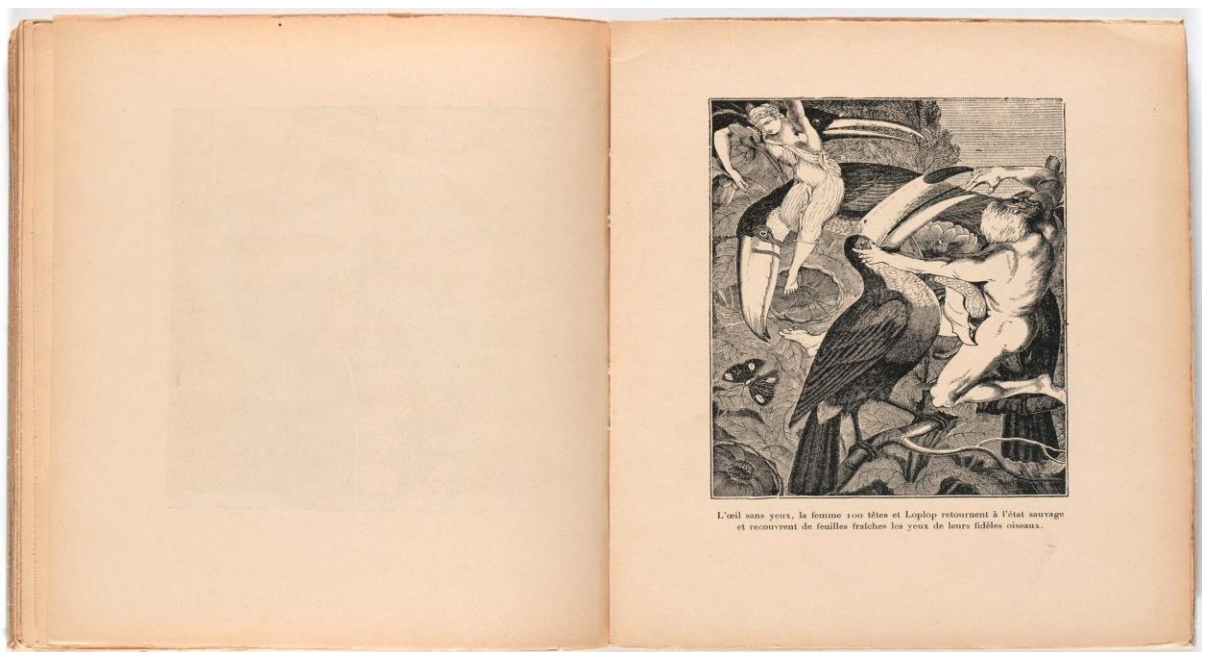
19. yüzyıl kaynaklarını seçmesi, çocukluğuna bir özlem ve geri dönüşün temsilidir. Önemsiz dergi ve romanlardan kestiği, sanatçısının kim olduğu bilinmeyen gravürleri yan yana getirerek kullanması, Freud'un "rüya" kuramının etkilerini taşıdığını düşündürmektedir (Legge, 1989).

Otomatizm tekniği 1930'lardan günümüze kadar modern ve postmodern dönemlerde sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Gerçeküstü sanatçıların bilinçaltının kontrolünü ele geçirmesine izin verdiği bu yöntem aynı zamanda bir metot olarak da kullanılmaktadır.





**Resim 9-** Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, Sayfalar (25,1 × 19,2 cm), 1929.



**Resim 10-** Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, Sayfalar (25,1 × 19,2 cm), 1929.



**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**SANAT ELEŞTİRİSİ VE YÖNTEMLERİ**

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANAT ELEŞTİRİSİ VE YÖNTEMLERİ

Sanat eserini sözcüklerle ifade etme ve yorumlama arzusu, bir resmin, heykelin ya da farklı disiplinleri bünyesinde barındıran bir eserin anlatılabileceğine inanma isteği, yorumlama uğraşını ortaya çıkarmaktadır. Bu yorumlama isteğinin ise, on dokuzuncu yüzyılda sanat eseri okuma adı altında akademik bir disipline dönüştüğü görülmektedir. Sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat kuramları gibi farklı başlıklar altında çalışmalar yürütülmektedir. Sanat tarihi, sanat eserinin biçimsel ve içerik bakımından tarihsel geçmişini irdelerken, sanatçıların katkılarını da ele alarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Günümüzde sanatın dönüşümünü anlamak üzere başvuru alan sanat eleştirisi ve sanat kuramları, destekleyici bir nitelik göstermektedir. Sanat tarihini, sanat eleştirisinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Her iki alan da sanat eserini yorumlamayı ve anlamayı hedefleyen entelektüel yapılardır. İki yapıyı birbirinden ayıran nokta ise, amaçları değil nesnelere olan yakınlıklarıdır. Sanat tarihi uzmanları, geçmiş dönemin kurulu sistemlerini kullanarak incelemelerini yaparken, sanat eleştirmenleri ise değerlendirme yapabilmek adına yorumlara başvurmaktadır. Eserleri birbiriyle karşılaştırıp, yapılarını ve anlamlarını analiz ederek değerlendirmeye almaktadır. Bu çalışmalar, gelecek nesil tarihçiler için veri niteliği taşımaktadır. Sanat eleştirisinin diğer bir amacı ise, sanat yapıtına karşı ilgi duyulmasını sağlayarak sanat yapıtının kavranmasına yardımcı olmaktır (Erinç, 2009: 66-67).

Eserin kim tarafından üretildiği, dönemin sosyopolitik olayları, kim için üretildiği gibi sorular çerçevesinde cevaplar bulmaya çalışan sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat kuramları vb. alanlar, eseri tarihsel doküman olarak ele alıp, analiz edebilmek adına farklı metotlara ihtiyaç duymakta ve insanları doğru sorulara yönlendirmektedir. Bu cevaplar sayesinde daha doğru analiz yapılarak, sanat yapıtını anlamak adına daha net bir yaklaşım sergilenmiş olmaktadır.

### 3.1. Psikanalitik Eleştiri

Psikanalitik kuram, kapsamlı bir bilgi alanı olmakla birlikte, diğer sanat kuramlarının ötesine geçmekte ve sanat yapıtını daha anlaşılır kılan bir yaklaşım sergilemektedir. Tüm psikanalitik kuramların alt yapısını oluşturan Michal Hatt ve Charlotte Klonk psikanalizin, insanın ruhsal yapısından ve bilinçliliğinden ibaret olmadığını düşünmektedir. İnsanlar, içinde mantık ve hayal gücü yetilerinin de yer aldığı “bilinç” ve “bilinç dışı” kavramlarını da barındıran bir ruhsal yapıya sahiptir.

Freudyen kurama bakıldığında ise, bilinçdışının çocuklukta bastırılan zihinsel olaylardan oluştuğu vurgulanmakta ve cinsel özelemlerle ilişkilendirildiği görülmektedir. Freud, insan eylemlerinin çoğunun bilinçaltı ve bilinçdışı güdüler ile yönetildiğini savunmaktadır. Psikanalitik kuramlar, sanatçıların bilinçaltılarında bastırılmış olanı ifade etmekte ve insanı “gözlemleyen, süje olarak izleyici”; sanatçıyı ise “üreten özneler” konumuna koyarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda, sanat yapıtının insanlara bilgi verdiğini savunmaktadırlar (Barrett, 2012: 64).

Freud’a göre sanatçılar, gerçekleştiremedikleri isteklerini sanat yapıtını bir araç olarak kullanarak izleyiciye aktarmaktadırlar. Bu durum, sanatçıların kendilerini tatmin etmesi için bir yol olarak görülmektedir. Belge niteliğinde olan sanat yapıtı, insanın yaşamda doyuma ulaşamayan cinsel arzularının bir uzantısı olan düşlerinin ve bilinçaltında yer alan kapalı kutularının biçim değiştirerek, bilinç düzeyine çıkmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda ortaya çıkan yapıt, sanatçının bilinçaltının bir yansıması olmaktadır (Moran, 1999: 151-153).

Psikanalizin; sanata tarihi, edebiyat ve felsefe alanlarını da kapsayacak biçimde kültür üzerine düşünen bir alan olduğunu vurgulayan Freud’un, sosyal bilimler alanına bir hazine olarak bıraktığı entelektüel miras, pek çok fikri sanat eleştirisinde yol gösteren niteliktedir.

Sigmund Freud, avangart yaklaşım ile sanat yorumlama konusunda sanat ile sanatçının arasında bağ kurmak adına, psikanalize önemli bir yer vermiştir. İmgenin altında yatan bilinçdışı etkileri araştırmayı amaçlayan “Psikanalitik Eleştiri”, bilinçdışının düşünce üretimlerini etkilediğini kabul etmekte bu bağlamda sanatçının yapıtında ne yaptığını bilmediği varsayımında bulunarak yaklaşımını sergilemektedir.

### 3.2. Çağdaş Sanat Eleştirisinde Metodolojik Yaklaşımlar

Sanat, yaşadığımız dünyanın ve insanın hikayesini farklı biçimlerde anlatır. Günümüzde sanatı anlamak ve yorumlamak sadece sanat tarihi uzmanlarının ve eleştirmenlerin yaptığı bir iş olmamakta veya ayrıcalıklı bir mensup olmayı gerektirmemektedir. Artık herkes için sanat eserini görebilmek mümkündür. İnsanlar sanata telefon, bilgisayar, sosyal medya veya kamusal alanlar üzerinden ulaşabilmekte ve sanata dair paylaşımlar yapabilmektedir. Bu durum, insanı karşısına çıkan eseri anlama problemiyle karşı karşıya bırakabilmektedir. Sanat, süreç içerisinde gelişen ve dönüşen yapısıyla, anlaşılması güç ve üzerine düşünülmesi gereken, yorum yapma ihtiyacı duyulan bir alana dönüşmüştür.

Eleştiri kavramı, bir konu üzerinde değerlendirme yaparak bir yargıya varmaktır. Yaşamın her alanında var olan bu kavram, etkileşime dayalı bir düşünce eylemidir. Yergi ve yüceltmeyi çağrıştıran eleştiri kavramı harekete geçmek için, olaya, nesneye ve alımlayıcıya ihtiyaç duymaktadır. Sanat eleştirisinin düşünce eylemi içerisindeki yeri, bu bağlamlar doğrultusunda şekillenmektedir. Sanat eleştirisi yapıtın niteliği, sanatın dönem ölçütlerine ve sanat tarihine kadar uzanmaktadır (Çakın ve Çakın, 2008: 1360).

Sanat eleştirisi, sorgulayıcı yaklaşımıyla sanat yapıtına daha farklı bir gözle bakmayı hedeflemektedir. Sanat eleştirisi adı altında farklı yöntem ve metotlar zaman içerisinde kendine köklü bir alan sağlamıştır. Sanat yapıtının nasıl bir anlam taşıdığını merak ederek yorumlama arzusu doğrultusunda, yöntem olarak metodoloji-yöntembilimden yararlanmak insanları en doğru sonuca yönlendirmektedir (Keser, 2018: 45).

Metodoloji (Yöntembilim); evreni tanıma ve anlama çabası ile metodolojik verilerin hangi yöntemlerle bir araya getirileceğinin ve nasıl analiz edilerek tasarlanacağını bir motifini oluşturmaktadır. Araştırmayı yapan mantık, doğruluk, değerler ve bilgi olarak düşünülen şeylerin her birini kapsamaktadır. (Özdemirci ve Saruhan, 2020: 15).

Sanatın yorumlanmasına ve incelenmesine dair metodolojiler, sanat eleştirmenleri gibi bu alanda çalışmalar yürüten kişilerin sistematik bir örgü belirlemeyi amaçlayan akademik çalışmalarının bütünü olarak tanımlanabilmektedir.

1950 yılında, ilk çağdaş eleştiri modellerinden biri Charles Stevenson tarafından ortaya konulmuştur. Bu model incelendiğinde, Stevenson'ın görsel bir yaklaşım sergileyerek, gözle görülen özellikleri incelediği ve bu doğrultuda doğru eleştirinin yapılabileceğini ifade ettiği görülmektedir. Diğer bir eleştiri modeli ise, Amerikalı filozof Morris Weitz (1916-1981) tarafından ortaya konulmuştur. Farklı başlıklar altında dört bölüme ayırarak; betimleme, açıklama, değerlendirme ve estetik kategorilerinde kavramsal farklılıkları da göz önünde bulundurarak incelemektedir.

Weitz metodu, ilerleyen süreçlerde birçok kişiye ilham olarak, farklı yöntemlerin geliştirilmesinde etkili olmuştur. Bu metotlar arasında yaygın şekilde kullanılanlar arasında; Rod Taylor, Terry Barret, Anderson ve Feldman metodu yer alır (Keser, 2018: 200-201).

Bu metotlar arasında ön plana çıkan ve kabul gören Feldman'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" metodu olmuştur. Amerikalı sanat eleştirmeni Edmund Burke Feldman (1924), sanat eğitimi alanında geçerliliği kabul görerek günümüzde de kullanılmaya devam eden metoduyla, alandaki yerini sağlamlaştırmış ve günümüzde öncü niteliğinde sayılmıştır.

### **3.3. Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi**

Sanat eleştirisini, sanat eserinin dilsel araştırması olarak tanımlayan Feldman, yenilikçi yaklaşımlarla, algının estetik eleştirisiyle en üst seviyeye çıkabileceğine inanarak, eleştirinin insan hayatında hep var olduğunu, asıl amacının insani değerlerin daha ileri

taşınması için hayatı eleştirmek olduğuna inanmakta ve sadece kurumsal bir zeminde uzmanlık kazandırılabilceğini savunmaktadır (Feldman, 1992: 474). Estetik deneyimden faydalanarak, bunu anlamlı içeriklerle bir bütün halinde, sanatsal dili kullanarak yapan ve insanlık değerlerini, sanat aracılığıyla sosyal gelişim adına kullanmak isteyen Feldman, sanat eleştirisine yönelik sorular sorarak sonuca varmayı hedeflemektedir.

Feldman, 1970 yılında yaptığı araştırmalar sonucunda, sanat eğitimi alanında sanat eleştirisine yönelik kullanılmak üzere dört başlık altında incelenecek sistemi geliştirmiştir. Feldman, görsel sanatları yorumlamayı amaçlayan ve aynı zamanda bütün sanat tarihi alanında kullanılabilecek olan sistematik bir metot önermektedir (Feldman, 1992: 487). Bu yöntemi her yaş grubuna uygulanabilecek bir yöntem olarak nitelendirmektedir. Fakat psikolojik sanat eleştirisi metotlarını kullanırken, yaş gruplarına göre uygun yöntemin seçilerek uygulanması gerektiğini savunmaktadır. Aynı zamanda bilişsel gelişim ve anlama becerisinin de önemini vurgulayan Feldman, sanat eserinin nasıl tartışılacağını öğretmektedir. Amerikan sanat eğitiminde kendini konumlandıran ve oldukça sık kullanılan Feldman metodu, betimleme, çözümleme (formal analiz), yorumlama ve değerlendirme başlıkları altında toplam dört aşamadan meydana gelmektedir (Feldman, 1992: 46). Bu eleştiri metodunda kişinin, sanat yapıtını algılama sürecini tamamladıktan sonra ilk izleniminin oluşturduğu olumlu/olumsuz duyguları bırakıp, eleştirmeyi amaç edindiği olguya yöneldiği gözlemlenmektedir.

### **3.3.1. Betimleme**

Feldman, bu aşamada görüngülerin, olgu ve nesnelerin özüne varmaya çalışarak, görsel bir sanat yapıtını sözel bir yaklaşımla aktarmayı hedeflemektedir. Kırıçoğlu'na göre; betimleme aşamasında dikkatli bir biçimde yaklaşarak gözlemlemek ilk adımdır. İzleyicinin, yapıtta ne gördüğü üzerine açıklama yapması istenir. Yapıtı gözlemlerken ilk dikkati çeken nesneler ya da soyut biçimler, betimleme kısmında açıklanmaktadır. Örneğin; kuş, ağaç, insan, sayılar duruş ve oturuş biçimleri betimleme çerçevesinde ele alınmaktadır. Bir sonraki aşamada ise tasarım elemanlarının betimlenmesine geçilir. Renk, çizgi, doku, form gibi

elemanların yüzeydeki dağılımlarına bakılarak bir çözümleme yapılır. Bu kısımda sanatın kendine özgü dili kullanılmaktadır (Kırıçoğlu Tekin, 2002: 133). Betimlenen nesnel yaklaşım ile birlikte, niteliksel ifadeler de yer verilmektedir. Buradaki amacı, sanat yapıtında nesnel olarak var olanı bulmak için yapılan eylem oluşturmaktadır. Betimleme aşamasında herhangi bir yargıya varmadan soruların yöneltilmesi gerektiğini belirten Kırıçoğlu, yukarıda verilen açıklamaların izleyiciye sorular ile birlikte yöneltilmesinin doğru bir yaklaşım olacağını ifade etmekte ve sanat elemanlarının betimlenmesindeki önemini vurgulamaktadır (Kırıçoğlu Tekin, 2002: 133).

### 3.3.2. Çözümleme (Formal Analiz)

Biçimsel niteliklere yoğunlaşarak, betimlenen nesne ve olguların nasıl ortaya çıktığını çözümledikten sonra analiz kısmına geçilmesi gerektiğini ifade eden Feldman, “Betimleme” aşamasında edinilen verilerin kullanılıp sanatsal tasarım alanlarının dikkate alınarak, görsel elemanların hangi temel kurallar ile ilişkilendirileceğine odaklanmaktadır (Keser, 2018: 205).

Algılamanın temeli niteliğinde olan “çözümleme” evresi, “betimleme” evresinin devamı niteliğindedir. Görsel tasarım elemanlarının; biçim, renk, doku, espas vb. özellikleri referans alınarak denge, oran- orantı, vurgu vb. ilkelerle ilişkisi gözlemlenmektedir.

Bu aşamada, kıyaslamalara yer verilmektedir. Dönemin farklı sanatçıları tarafından üretilen yapıtlar ile arasındaki farklılıklar ve benzerliklerin sorgulanması, çözümleme başlığı altında ele alınmaktadır. Genel itibariyle, elimizdeki veriler doğrultusunda yapılan karşılaştırma ve ilişkiler bütününde “betimleme” ve “çözümleme” başlıkları, sanat yapıtını incelemedeki yaratıcılığı harekete geçirmektedir. Derinliklerde saklı olan, üstü kapalı ilişkileri ve değerleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir (Kırıçoğlu Tekin, 2002: 133).

Sanatçı vermek istediği mesaj ve fikirlerini burada yaratmakta ve bu arka planı oluşturmak için araç olarak sanat eleman ve ilkelerini kullanmaktadır. Bu aşamada güdülen



amaç; sanatçının yapıtındaki kompozisyon düzenine bakarak yaklaşımından edinilen izlenimlerle kesin bilgiye ulaşmak olmaktadır.

### 3.3.3. Yorumlama

Betimleme ve çözümleme sürecinden sonra gelen yorumlama aşaması, edinilen bilgiler doğrultusunda sanat yapıtının ifade ettiği anlamı yorumlama sürecidir. Varsayım üzerine başlatılan bu süreç, insanlara yorumlama ve çıkarım yapabilme olanağı sağlayarak, sonuca götürmektedir. Yorumlar derinlikli, ilginç, bilgilendirici, mantıklı ve elbette yerinde olmalıdır. Sanatçının anlatmak istedikleri, yorum içinde yer almakta ve buna yapıtın içeriği de denilmektedir. Yapıtın içeriğinin algılanması ussal, duysal bir çaba gerektirmektedir. Eğer bu yorum başarı ile biterse sonuç tatmin edici olmaktadır (Kagan, 1993: 28).

Yorum basamağı görece en zor aşama olarak ifade edilmekle birlikte en keyifli ve yaratıcı basamak olarak tanımlanmaktadır. “Sanatçı bize ne söylemek istiyor?” sorusunun cevabını kapsamaktadır. Yapıtın, anlam ve psikolojik ortamını sorgulatmaktadır. İnsanların yalnızca tahminde bulunabileceği, yaratıcılığın ve hayal gücünün devreye girdiği, diğer gözlemcilerden farklı bir bakış açısı ile kendi deneyimlerinden yola çıkarak ifade edebileceği bir süreci ifade etmektedir. Yapıt ile ilgili duygu ve duyular, insanlara kendileri ile ilişkilendirerek sonuca varabilme olanağı sağlamaktadır. Yorumlar, daha önce incelenen “betimleme” ve “çözümleme” basamaklarından yola çıkılarak toplanılan verilere dayanmaktadır (Altuner, 2007: 92).

### 3.3.4. Değerlendirme

Sanat yapıtının irdelendiği son kısım olan değerlendirme, izleyicinin yapıt ile ilgili kendi fikirlerini sunulabildiği aşamadır. Sanat yapıtının üretildiği dönemde diğer yapıtlarla karşılaştırılarak özgün olup olmadığının ve teknik yaklaşımlarının sorgulandığı; malzeme kullanım biçimine nasıl yaklaşıldığına bakılarak, estetik değerinin belirlendiği aşamadır. Bu konumlandırma sırasında, sanat tarihinde yer alan diğer örneklerle karşılaştırmalar yapılarak, yapıtın özgünlüğünü belirlemek mümkündür. “Bu eser, başka sanat eserleriyle

karşılaştırıldığında hangi yönlerden daha başarılı ya da başarısızdır?” sorusunun cevabı, insanları yönlendirmekte yardımcı olmaktadır. Böylelikle, aynı dönem ve kategoride yer alan yapıtların, diğerlerinden nasıl farklılaştığı ifade edilebilmektedir. Teknik değerlendirmelerin de yer aldığı aşama, yapıt üzerinde uygulanmış tekniklerin özgünlüğü ve malzemeye olan yaklaşımın sanat yapıtına etkisini ifade etmek adına önem taşımaktadır (Keser, 2018: 208).

Neyi sevip neyi sevmediğimize karar verdiğimiz ancak doğru bir yargıda bulunmak için samimi bir yaklaşım sergilememiz gereken “değerlendirme” aşaması, aynı zamanda sanat yapıtını objektif hükümlerle bağlantılı olarak değerlendirmektedir. Yapıtın hangi sanat kuramıyla örtüştüğünün belirlenmesi, nesnelerin ve olay örgüsünün neden sanat olarak kabul gördüğünü açıklamak adına referans niteliği taşımaktadır.

Feldman’ın dört aşamadan oluşan yöntemi, sanat yapıtının görsel dokümanlara dayanarak betimlenmesinin ötesinde, yapıtın dilinin analiz edilebilmesine olanak sağlamaktadır. Her bir basamak, izleyiciye gördüklerini sözel olarak ifade etme, kompozisyonu irdeleme ve ne ifade ettiğini anlama yolunda ışıktır. Son aşamada ise değerlendirme yapmaya teşvik ederek süreci tamamlamaktadır. Bu yöntem doğrultusunda sorulan soru sayıları, anlama becerisine göre artırılıp azaltılabilmektedir.

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

**RENE MAGRİTTE, MAX ERNST, HANS BELLMER, YAPITLARININ  
ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ**

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

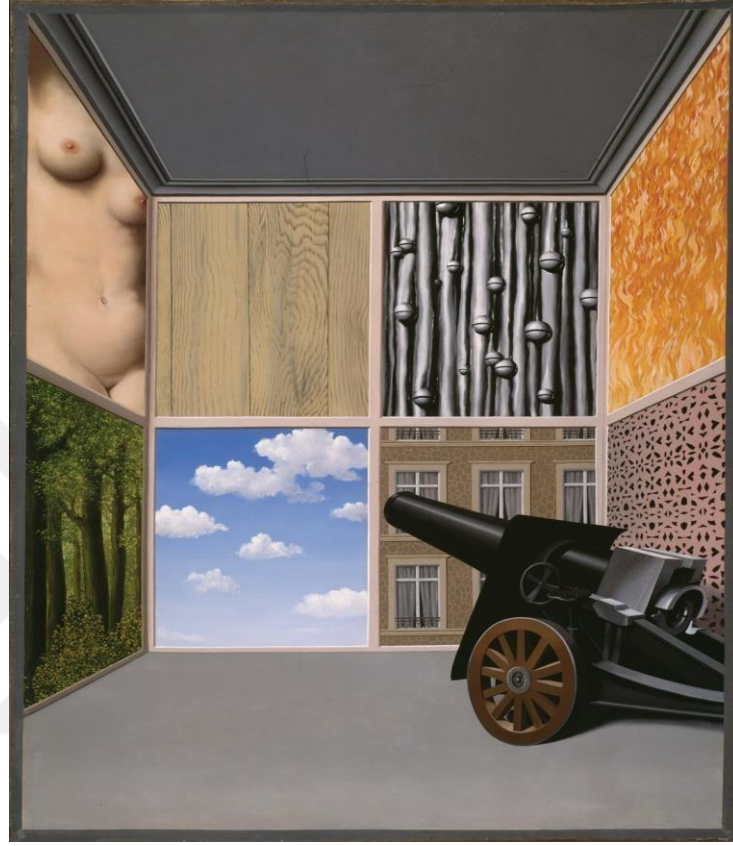
### RENE MAGRITTE, MAX ERNST, HANS BELLMER, YAPITLARININ ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE İNCELENMESİ

#### 4.1. Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi Bağlamında Yapıt Çözümlemeleri

Bu çalışma kapsamında ele alınan üç sanatçıya ait yapıtlar, teknik ve tavır olarak birbirinden bağımsızdır. Tekinsiz ve bilinçdışı kavramları bağlamında paralellik göstermesinden dolayı seçilmiştir. Feldman'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak incelenecek olan sanatçılar ve yapıtları; René Magritte- "Özgürlüğün Eşiği", Max Ernst- "Sessizliğin Gözü" ve Hans Bellmer- "La Poupée" şeklinde belirlenmiştir. Ele alınan yöntem; betimleme, çözümleme, yorumlama ve değerlendirme olmak üzere dört başlıktan oluşmaktadır. Betimleme ve çözümleme başlıkları, gözlem ve araştırmalara dayandırılmaktadır. Yorum ve değerlendirme başlıkları ise kişisel fikirler doğrultusunda karşılaştırmalara yer verilerek yapılan incelemeler ve çeşitli okumalar çerçevesinde oluşturulan farklı bakış açıları dahil edilerek hazırlanmıştır. Sanat yapıtı ile ilgili pek çok çalışmada olduğu gibi, yorum ve yargı kısımlarında öznel bir yaklaşım sergilenmektedir.

##### 4.1.1. Magritte "Özgürlüğün Eşiği"

Gerçeküstü sanatın en önemli figürlerinden biri olan Belçikalı ressam René Magritte (1898-1967), bilinçli düşüncenin fikirleri oluşturduğunu ve sanat yapıtını üretmek adına ihtiyaç duyulan şeyin, fikirler olduğunu düşünmektedir (Farthing, 2012: 432). René Magritte, yapıtları ile ilgili betimleme yaparken; "Düşünceleri resmetmiyorum, resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum" (Antmen, 2013: 141) ifadesini kullanmaktadır. İdealist ve natüralist bir üslupla resimlerine yaklaşan Magritte'in imgeleri, bireye özgü olan psikolojik ruh durumuna atfedilen imgelerin ötesinde, sanatçının günlük hayatta karşılaştığı olaylar ile ilgili düşünce yapısından doğmaktadır (Farthing, 2012: 432).



**Resim 11-** René Magritte, *Özgürlüğün Eşiği* (*On the Threshold of Liberty*), Tuval Üzerine Yağlıboya, (238,8 cm × 185,4 cm), 1937.

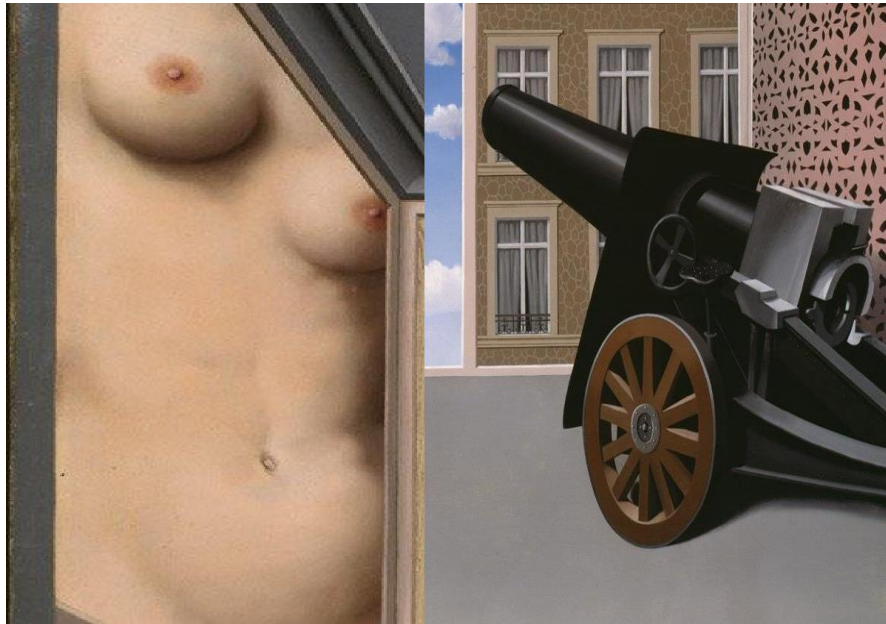
#### 4.1.1.1. Betimleme

René Magritte, 1927 yılında ürettiği “Özgürlüğün Eşiği” eserinde teknik olarak tuval üzerine yağlı boya kullanılmıştır. Gerçeküstü sanatın en önemli figürlerinden olan Magritte, birçok eserinde olduğu gibi Özgürlüğün Eşiği yapıtında da bir dizi örgeye yer vermektedir. Örgeler arasında boş alanlar bulunmaktadır. Kompozisyonda bir odanın içinde yer alan aynı ölçülerde 8 panel konumlandırılmıştır (Resim 11). İdealist ve natüralist tarzda boyanmış imgeler arasında; gri tavan, bulutlu bir gökyüzü, orman, bir evin dış cephesi, bir kadın gövdesi, dokuları ayrıntılı biçimde incelenmiş ahşap kesit, kesilmiş bir filigran, çingiraklar

ve ateş betimlemelerine yer verilmiştir. Ağır silahlar kategorisine giren bir topun dışında, oda tamamen boş görünmektedir.

#### 4.1.1.2. Çözümleme (Formal Analiz)

Magritte'in Özgürlüğün Eşiği yapıtında, gri tonların bütününden oluşan bir oda ile karşılaşmaktadır. Oluşturulan sekiz panelin beraberinde, motiflerin arasındaki boşluklar resme bir dinginlik getirmektedir. Panellerin hepsi eşit parçalara ayrılmaktadır. Yatay, dikey ve diyagonal çizgiler kullanılarak, tek kaçıslı perspektife uygun şekilde odaya yerleştirilmiştir. Böylelikle, resimde derinlik etkisi arttırılmış ve izleyiciye daha da yaklaşmıştır. Birbirini tekrar eden biçimsel formlar resme hareketlilik getirerek, tekdüzelikten çıkmayı sağlamaktadır. Gökyüzü geleneksel bir yaklaşım sergilenerek ufuk çizgisinin üzerinde betimlenmektedir. Mekandaki boşluk etkisi, yapıtı rahatlatarak odağı savaş topuna çekmektedir. Ön planda yer alan savaş topu, ışık ve gölge kullanımı ile metal dokusu vurgulanarak, pürüzsüz bir biçimde boyanmıştır.



**Resim 12, 13-** René Magritte, *Özgürlüğün Eşiği*, 1937, Detaylı İnceleme.

Panellerin dışında yer alan savaş topu, fallik çağrışımlarla kadının gövdesini hedef almıştır. Magritte, kadın torsunu Rönesans figürlerini anımsatacak biçimde yansıtmıştır. Kadın olduğu ortadadır ancak herhangi bir karakteri yansıtmamıştır. Hemen yan tarafta yer alan ahşap panelle, 1927-1930 yıllarında ürettiği eserlerde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Kompozisyonda birçok parçadan oluşan çeşitlilik, parçalar arasında uyum ve denge sağlanarak meydana getirilmiştir. Mavi, yeşil ve turuncu renklerin kullanımı, renklerin zıtlıklarını bir araya getirerek çarpıcı bir biçimde kullanılmıştır. Beraberinde kullanılan toprak tonları ise resimde dengeyi sağlamaktadır.

#### 4.1.1.3. Yorum

René Magritte, yapıtları ile ilgili betimleme yaparken; “Düşünceleri resmetmiyorum, resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum” (Antmen, 2013: 141) ifadesine yer vermektedir. Magritte’in imgeleri, bireye özgü olan psikolojik ruh durumuna atfedilen imgelerin ötesinde, sanatçının günlük hayatta karşılaştığı olaylar ile ilgili düşünce yapısından doğmaktadır (Farthing, 2012: 432). Eserde gördüğümüz motiflerin arasındaki boşluklar her ne kadar yapıta dinginlik sağlasa da ölümü çağrıştırmaktadır. Bağlamların birbirinden ayrılması, yüzeye konumlandırılan nesnelere “gerçeküstü” bir önem istinat etmektedir. Savaş topunun, fallik çağrışımlarla kadın torsun gövdesini mi yoksa gökyüzünü mü hedef aldığı hala tartışma konusudur. Magritte’e göre; özgürlük eşiğini aşmak ve işgalci kuvvetlere davetiye çıkarılabileceği anlamını taşımaktadır. İnsana yaz mevsimini anımsatan gökyüzü paneline genellikle pek çok yapıtında yer veren Magritte, şunları söyler:

“Gökyüzü olması gereken yerlerde açık mavi kullanıyorum. Diğer ressamalar gibi ayrıntılı bir gökyüzü betimlemeyi hedefliyorum. Bu benim için sadece en sevdiğim gri tonu ile en sevdiğim mavi tonunu kullanmak için bahane oluyor” (Farthing, 2012: 433).



**Resim 14-** René Magritte, *Özgürlüğün Eşiği*, 1937, Detaylı İnceleme.

Sanatçının yapıtlarında sıkça karşılaşılan bir detay olan ahşap panel frotajlara, Magritte'i etkilemeyi başarmış Max Ernst'in yapıtlarında da sıkça rastlanmaktadır. Teknik açıdan detaycı yaklaşımı, onu dönem sanatçılarından ayırmakta ve bir üstünlük sağlamaktadır. Yapıta genel olarak bakıldığında gözlerde, sessizliğin ortasında, sanki her an kopacak bir felaketin bir an öncesi canlandırmaktadır.

#### 4.1.1.4. Değerlendirme

Gerçeküstü sanatın filozofu olarak anılan René Magritte, akımın Veristik Gerçeküstücülük kolunda kendini göstermektedir. Bilinçaltında duygular, simgelere dönüşmenin ötesinde nesnelerin detaylarında ve yan yana geldiklerinde ilişkili olmayan nesnelerin bir araya gelmesiyle ifade edilerek, düşsel olmasa da günlük hayatta karşılaşılmasının mümkün olmayacağı bir biçimde gösterilmektedir.

Psikanaliz ve bilinçdışı kavramları, yalnızca bir metot olarak kullanılmamakta, bazı sanatçılar tarafından yapıt üretim süreçlerinde de bu kavramlara başvurulmaktadır.



Rüyalara üretimleri için önemli bir kaynak olarak bakan Magritte, birinci bölümde “Sigmund Freud Işığında Bilinçdışı Kavramının Resim Sanatına Yansımaları” başlığı adı altında incelendiği üzere, kullandığı semboller ve imgeler bağlamında Freud kuramlarından beslenmiştir. Bu doğrultuda bakıldığında, bilinçdışı etkilerin yadsınamaz olduğu görülmektedir. Gerçeküstü sanatın önemli temsilleri arasında yer alan yapıtlarında, hayali bir atmosferden ziyade, görüngen olgusu irdelenmektedir. Yanılsama ve gerçeklik, nesne ile imge arasında ilişkiye yoğunlaşması, onu diğer gerçeküstü sanatçılardan ayırmaktadır. 20. yüzyılın en ilginç ressamlarından biri olan Magritte, birbirine benzer imgeleri barındıran farklı kompozisyonlar oluşturarak zıtlıklar ve ikilemler eşliğinde görsel esprilerle yapıtlarını zenginleştirmektedir.

Psikanalitik kuram; diğer sanat kuramlarının ötesinde, sanat yapıtını daha anlaşılır kılan geniş bir bilgi alanıdır. Lacan, sanata; insanların kendilerini arzuyla ilişkili olarak nasıl sunduğunu anlamak için bakmakta ve insanları sanata iki farklı amaçla bakmaya davet etmektedir. Bunlardan ilki, bakma eylemindeki arzunun farkına varmak, diğeri ise yazarı değil; metni dinlemek, okumak ve yorumlamaktır (Barrett, 2012: 65).

#### **4.1.2. Max Ernst “Sessizliğin Gözü”**

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Gerçeküstü resim sanatında önemli bir yer edinen Max Ernst, Gerçeküstü sanat anlayışında multidisipliner yaklaşımlara yer vermekte ve üretim sürecinde, farklı zaman ve bağlamları bir araya getirerek, imge kombinasyonlarıyla harmanlamaktadır. Var olan gerçeklik ve bütünlük bağını kopararak, otomatizm kavramını yapıtlarında yeni bir plastik dil olarak kullanan sanatçı, kolektif bilinçaltı ve geçmiş hareketlere geçiren çağrışımlarıyla, izleyiciye bilinçdışı dünyasının kilit imgelerinin yeniden inşasını görselleştirmektedir.

Küresel gerçeklikleri gerçek ötesine dönüştüren Ernst, konuyu net biçimde ifade etmektense rastlantısallığı ön plana almakta ve imgeler aracılığıyla bilinçaltının bir ifadesine dönüştürmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika’da üretmiş olduğu

“Sessizliğin Gözü” (1943) (Resim 15) yapıtında, içinde bulunduğu savaş ortamından uzaklaşarak, özlemle birlikte özüne ait hissettiği konuları tuvaline aktardığı gözlemlenmektedir. Yapıtında teknik olarak, dekalkomani uygulayarak dokulara yer vermiş olan sanatçı, Gerçeküstü bir üslupla olanaksız bir dış mekânı izleyiciye sunmaktadır (Kayapınar, 2007).



**Resim 15:** Max Ernst, *Sessizliğin Gözü* (*The Eye of Silence*), Tuval Üzeri Yağlıboya, (108 X 141 cm), 1943.

#### 4.1.2.1. Betimleme

Arka planda kapalı bir gökyüzü betimlenmiştir. Resmin sağ tarafında sfenkse benzer bir yapıya bürünmüş kadın başı görmekteyiz. Organik şekillerin meydana getirdiği kayalıklardan oluşan manzara, insanları düşsel bir dünyaya çekerken, gerçeklik algısından

uzaklaştırmaktadır. René Magritte'in yapıtlarında incelendiği üzere, bu eserde de zıtlıkların ve olanaksız olanın bir araya geldiği gözlemlenmektedir. Kaya oluşumlarının, hayvan, bitki ve mimari yapılara benzemesi için, kullanılan desen ve dokular tuval üzerine yağlı boya tekniği ile uygulanmıştır.

#### 4.1.2.2. Çözümleme (Formal Analiz)

Yapıtta renk armonisi, ışığın geliş yönüne göre belirlenmiş ve derinlik sağlanmıştır. Arka planda yarısı aydınlık, yarısı karanlık olarak betimlenen gökyüzü, odak noktasını merkeze taşımaktadır. Işığın geliş yönüne göre kullanılan renklerin dengesine bakıldığında, arka planda soğuk renklerin, ön planda ise sıcak renklerin bir armoni oluşturarak, zıtlık yarattığı görülmektedir. Betimlenen peyzajda tasvir edilen form çeşitliliği, parçalar arasında uyum ve denge sağlamaktadır. Yatay ve dikey çizgi yapılarının oluşturduğu ritim, organik formlarla desteklenerek, üst üste ve yan yana getirilmektedir. Bu örüngü, yapıttaki hareketliliği dengeleyerek, gözlerin yapıtın genelinde gezinmesini sağlamaktadır. Ön planda yer alan kadın freski, her ne kadar ön planda olsa da küçük bir biçimde ifade edilmektedir. Mekânın ihtişamı vurgulanarak, karanlık zeminde kendini göstermektedir.

#### 4.1.2.3. Yorum

Max Ernst "Sessizliğin Gözü" eseri, insanları deforme edilmiş bir yapı ile karşı karşıya bırakmaktadır. Sunulan bu düşsel evren, serbest çağrışım yöntemlerini kullanan rüyalara özgü bir dünyanın betimlemesidir. Gerçeğin ötesinde, gerçek olmayan bir evrenin ifadesi olarak sunulmaktadır. Ernst, yapıtın gerçekliğiyle oynayarak yorum yapmakta güçlük çekilecek bir alan hazırlamıştır. Bir rüya önerisinde bulunan Ernst, hayali olana dönerek, rüyaların sembollerine karışmaya davet etmektedir. Çürüyen, organik büyümeyi anımsatan, eski püskü bir manzarayı gösteren yapıt, apokaliptik ve hastalıklı bir yapının büyümesine tanıklık ediliyor gibi resmedilmiştir. Büyük, mistik bir yapının parçası olan ve yıkık harabelerin sağ alt köşesinde yer alan sfenks, savaşın yıkıntılarında unutulmuş bir canlıyı temsil etmektedir.



**Resim 16-** Max Ernst, *Sessizliğin Gözü* (*The Eye of Silence*), 1943, Detay.

Savaşın yıkıcı etkilerini ve yaşamış olduğu travmaların etkisini resimlerine taşıyan Ernst, pek çok gerçeküstü sanatçı gibi Sigmund Freud'un teorilerinden beslenmektedir. Max Ernst'in "Sessizliğin Gözü" yapıtı, Avrupa medeniyetinin imhası için simgesel söz ve benzetmelere başvurmaktadır. Avrupa'da kabuğu çıkarılmış onurlu bir medeniyet yapısından sonra, yalnızca kaotik kabusların kaldığını gösteren bir tebligattır.

#### 4.1.2.4. Değerlendirme

Max Ernst'ün sonsuzluk evreninde, gitmenin mümkün olmayacağı, keşfedilmemiş, mikroskobik bir yapıyı dönüştürdüğü görülmektedir. Farklı teknik ve yöntemleri geliştirip, kullanarak kendi gerçekliğine, özüne ait hissettiği konuları tuvale yansıtmıştır. Kütleli

olarak bütün gerçekliği, gerçeküstü bir biçimde neyin gerçek neyin gerçek olmadığı karmaşası içerisinde bir duygu durumuna sürüklemektedir. Bu durum da insanların kendisini tekinsiz bir atmosferin içerisinde bulmasıyla sonuçlanmaktadır. Figüratif üsluptan uzaklaşması ile çalışmalarının daha soyut bir anlatım biçimine dönüşmesi, Gerçeküstü akım sonrasında oluşacak olan sanat hareketlerine etki sağlamıştır. Ernst, bilinçaltının aktarımı sonucu farklı bir boyutta oluşturduğu mekânın ifadesi kompozisyonlarıyla, savaşın, yıkımının ve vahşetin temsidir. Çağlar boyu süregelen ideal güzellik anlayışı, günümüzde her ne kadar bunun ötesine geçmiş olsa da Gerçeküstü dönemde Ernst ile birlikte, güzelin ötesinde, farklı bir bakış açısı kazanarak, sarsıntılı bir güzelliğe davet etmektedir. İdeal güzelliğin sorgulanabilir olduğunu yapıtlarıyla vurgulamaktadır. Max Ernst, Gerçeküstü sanatçılar bağlamında değerlendirildiğinde, onu diğerlerinden ayıran özellik ise kapalı bir anlatım yaparak, betimlemeye daha az yer vermesi ve merkeze rastlantısallığı alarak biçimsel bir yaklaşımla imgelerden faydalanmasıdır. Mehmet Ergüven, “Kurgu ve Gerçek” kitabında René Magritte ile Max Ernst’ün karşılaştırmasını yaparak; Ernst’ün, özü gereği resimlerinde temel varoluş nedeni olarak gizemi var ettiğine, Magritte gibi gizem kavramı üzerinde durmadığına vurgu yapmaktadır (Ergüven, 2002: 250).

Psikanalitik eleştiri bağlamında incelenen “Sessizliğin Gözü” yapıtında, gerçeküstü arayışta yer alan bilinçaltı yansımaları, hayallerin yorumlanması, karanlık fanteziler, şiddet, arzu, bastırılan duygular ve beraberinde bu duyguların geri dönüşü, “tekensiz” kavramı ile insanların karşısına çıkmaktadır. Dönemin baskıcı yaklaşımı ve savaşın yıkıcı etkileri, Gerçeküstü sanatçıları bilinçaltının derinliklerinde, rahatlıkla üretim sağlayabilecekleri, genellikle karamsar bir etkinin hâkim olduğu bir alana yönlendirmiştir. Bu yaklaşım, düşleri ve gizli tutulanı meşru bir biçimde gözler önüne sermektedir. Böylelikle, soruları cevapsız bırakarak insanları düşünmeye zorlamaktadır. “Sessizliğin Gözü”, Max Ernst’ün dünyaya, sanata bakış açısını ve harabe, yıkık dökük bir toprak parçası olan ve hiç kimsenin çözüme ulaştıramadığı bir dünyayı aktarmaktadır.

#### 4.1.3. Hans Bellmer “La Poupée”

Gerçeküstü sanatçıların otomatonlara, canlı/cansız durumların uyandırdığı tedirginliğe olan hayranlığı, Alman sanatçı Hans Bellmer’in (1902-1975) bebeklerinin (la poupee) Fransa’da ilgiyle karşılanmasına yol açmıştır. Eskiden grafik tasarımcı olan Bellmer, 1930’lu yıllarda ürettiği oyuncak bebek heykellerinin fotoğraflarını çekerek “La “Poupée (Resim 17) isimli yapıtını oluşturmuştur. Eser, küresel mafsal prensibine dayalı olarak üretilmiş ve el boyaması ile müdahaleler yapılmıştır. İlk bebeğinin üretimini belgeleyen, aynı zamanda ona natürmort muamelesi yapan Bellmer’in küresel mafsallı bebeğinin fotoğraflarını çekerken tekinsiz mekân kavramını da dahil ettiği görülür (Taylor, 2016).



**Resim 17-** Hans Bellmer, *La Poupée (Maquette Pour Les Jeux de la Poupée)*, Fotoğraf, 1938.



#### 4.1.3.1. Betimleme

Gövdesinin merkez eklemlerinin etrafında iki kalça bulunmaktadır. Ayaklarında parlak ayakkabılar bulunan dört adet bacak yer almaktadır. Gövde ile birbirine bağlanmış dört bacağın yer aldığı görselde, beden parçalarının farklı biçimlerde bir araya getirilerek oluşturulduğu görülmektedir (Resim 18).



**Resim 18-** Hans Bellmer, *La Poupée*, Fotoğraf, 1938, Detaylı İnceleme.

Fotoğrafın sol altında bir yemek masasının üzerinde kareli bir örtü, bıçak, tabak ve yiyecekler yer almaktadır (Resim 19).

Oyuncak bebeğin, bir yatağın üzerinde yarı çıplak ve darmadağınık vaziyette konumlandığı, bir kısmının yattığı diğer yarısının ise oturduğu görülmektedir. Erkek pantolonu giydirilen bebek, kemer ve fermuarı açık bir biçimde yer almaktadır. Kapalı bir odanın içinde çekilen fotoğrafta tekinsiz gölgeler ve dağınık çarşafılar kullanılarak bir mekân oluşturulmuştur (Taylor, 2016).



**Resim 19-** Hans Bellmer, *La Poupée*, Fotoğraf, 1938, Detaylı İnceleme.



#### 4.1.3.2. Çözümleme (Formal Analiz)

Hans Bellmer'in, beden parçalarını farklı biçimlerde bir araya getirerek ürettiği küresel mafsallı bebekler, olağan görünüşleri değiştirilerek yeniden düzenlenmiştir. Yapıtta yatağın üzerine serilmiş bir bebek görülmekte ve ışığın geliş yönü, dikkati merkeze çekerek odak noktasındaki bebeğe yönlendirmektedir. Vurgunun bebeğe yapılması ile ön plana çıkan yapı, mekânı arka planda bırakmaktadır. Yüksek perspektif, zemini resim düzlemine doğru iterek, yiyeceklerin ve figürün yatağın sol alt köşesinden kayıp gidecekmiş gibi görünmesine neden olmakta ve denge bozan bir etki yaratmaktadır. Denge bozan etki, yatak ve masanın üzerindeki örtü çizgilerinin, boş tabağın üzerinde yer alan bıçakların ve halıdaki püsküllerin sol alt doğrultuda uzanmasıyla daha da güçlenmektedir (Taylor, 2016). Diyagonal çizgilerin hâkim olduğu resimde, güçlü yapay ışık kullanımıyla, kontrast etkisi artırılarak zıtlık oluşturulmuştur. Soluk renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı yapıtta, gergin bir atmosfer yaratılmıştır.

#### 4.1.3.3. Yorum

Bellmer oyuncak bebeklerini, daha iyi şekil vermek adına, küresel mafsallı prensibine dayanarak oluşturmuştur. Yapboz parçaları gibi, eklemlerin oynatılıp şekillendirilebildiği bebeklerin ilhamını, Kaiser Friedrich Müzesi'nde bulunan on altıncı yüzyıldan kalma bir çift oynar eklemlili oyuncak bebekten almıştır (Taylor, 2016). Sonrasında elle boyayarak müdahaleler yapan Bellmer, mekân kavramını da etkili bir biçimde kullanarak, tekinsiz anlatı tabloları oluşturmuştur. Bellmer, bebekleri olağan bir biçimde sergilemek yerine, bir araya gelmesi olanaksız bir biçimde kullanarak, sadistçe bir yaklaşım sergilendiği izlenimi yaratmaktadır. Yapılan düzenlemelerin fotoğraflarını çeken ve elle boyayarak müdahaleler yapan Bellmer, sanki bir hikâyeye sunmamakta; cinayete kurban gitmiş birinin cesedinin bir kuytuya atılmasını anlatmaktadır. Bu algıya kapılmanın sebebi ise Bellmer' in hazırladığı kurgudan kaynaklıdır. İzleyiciyi, dikizleyici bir konuma yerleştirerek, bu olay örgüsüne maruz bırakmaktadır. Bellmer, bu durumu: "İnsanların içgüdülerini kabul etmesine yardımcı olmak istedim" şeklinde açıklamaktadır (Foster, 2011: 135).

Fotoğrafta bir tür cinsel müdahale havası sezilse de yatağın hemen yanında yer alan masanın üzerindeki yemek artıkları, sanki bir doygunluğun sembolü olarak kemerin açılması ile ifade edilmektedir. Kurguların, sapkın ve de olağan bir biçimde tezatlık içererek sunulması belirsiz bir alan oluşturmaktadır. Bellmer'in yapıtlarındaki gücün kaynağında, bu belirsizlik kendini göstermektedir. Sahnenin tekinsiz gölgelerine eşlik eden dağınık yatak, üstü kapalı bir üslupla bir kâbusun tam ortasında olunduğuna dair bir duygu durumu yaratmaktadır.

#### **4.1.3.4. Değerlendirme**

Bellmer, yaşadığı dönemin sosyal, siyasi yapısına olan tepkisini, cinsiyet rollerini ve izleyicinin konumunu göz önüne alarak ürettiği yapıtlarıyla, modernitenin belirleyici etkisine karşı bir tepki yansıtmaktadır. Nazilerin katı sanat anlayışını benimsemeyen Bellmer, onları yapıtlarıyla eleştirmektedir. Sağlıklı, ideal güzellik anlayışının tam karşısında yer alarak, bedeni eğip bükümekte, uzuvları eklem yerlerinden çıkarmaktadır. İdeal güzellik anlayışına uymayan bu gibi eserler, dejenere sanat olarak ilan edilmiştir (Foster, 2011: 144).

Çalışmalarında disiplinler arası bir anlayış benimseyerek heykel ve fotoğraf alanlarını bir araya getirmesi, onu özgün üslubuyla diğer sanatçılardan ayırmaktadır. Oyuncak bebek çalışmaları, heykelden fotoğrafa dönüşerek temsil sürecinin içinde disiplinler arası bir üslup oluşturmuştur. Bu anlayış; Gerçeküstü sanatın, geleneksel yapının dışına çıkarak içerik üretme fikrinden beslenmektedir. Bellmer'in mekanik beden tasarımlarını, bedenin makineleştirilmesinin ve modernitenin beden üzerindeki denetleyici etkisinin bir eleştirisi olarak yorumlamak mümkündür. İlkel dürtüleri uyandırma güdüsü duyarken, masum olmayan bir arzuyu izleyiciye sunmaktadır. İzleyiciye, estetik hazzın olağan ve güvenli hissiyatını vermemektedir. İzleyici, ideal bir kadın bedenin güzelliğini görmenin ötesinde, esere bakarken sanki bir suç ortağı gibi, odanın içinde kendisini zorlama bir duruma maruz kalmış, yasaklanmış bir arzunun içerisinde bulmaktadır.

## SONUÇ

Klinik psikoloji alanının ötesinde, kültür üzerine düşünen bir teori olarak ele alınmaya çalışılan psikanaliz, “Tekinsiz” kavramını kendi sınırları içinde barındırmaktadır. Tekinsizi psikanalizin sanat hakkındaki bir ifadesi olarak tanımlayabiliriz.

Psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşıyan “otomatizm”, sanatçının bilinçaltının kontrolünü ele geçirmesine izin verdiği bir yöntemdir. Gerçeküstücü sanatçılar tarafından, sanatta bilinçdışının yaratıcı etkisini ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Psikanaliz ve sanat ilişkisine baktığımızda psikanalizin sanatı, eser ve sanatçı üzerinden ele aldığını görmekteyiz. Psikanalizin kendisini doğrulamak adına sanat yapıtını örnek olay olarak görmesi ve eserden yola çıkarak, sanatçının ruhsallığını ele alması sanatçı, eser ve izleyiciye doğru uzanan karmaşık ilişkiler üzerine düşünmesidir. Freud, psikanalizi sanatın yorumlanmasında bir metot olarak kullanan öncü kişilerden olmuştur. Freud’a göre, sanatçının yaratıcılık süreçleri bilinçdışı ile ilgilidir. Sanat yapıtı, sanatçının yaratıcılığını ve yaşantısını, arzu-nesne ilişkilerini bastırma gibi psikanalizin genel haritasını göstermek adına hazır bir örnek oluşturmaktadır. Psikanalizin sanat eleştirisinde metodolojik bir yaklaşım olarak nasıl kullanıldığına baktığımızda, bilinçdışının sanatsal üretimlerini etkilediğini ve imgenin altında kendini var eden bilinçdışını araştırmayı amaçladığını görmekteyiz. Gerçeküstü sanatta bilinçdışı ve tekinsiz kavramlarını bünyesinde barındıran sanatçılara baktığımızda ise sanat ve psikanaliz ilişkisinden oldukça etkilendiklerini söylemek mümkündür. Max Ernst, yapıtlarında Freudyen etkileri, farklı teknik ve yöntemler kullanarak otomatizm ile ilişkilendirmiştir. Gerçeküstü sanatçılar arasında otomatizmi bir metot olarak kullanan ve Freud kuramlarından beslenen bir diğer sanatçı ise René Magritte’dir. Rüyalari yapıtlarında önemli bir kaynak olarak kullanan ve Freudyen sembollere başvuran Magritte’in yapıtlarında da bu etki kendini göstermektedir. Buna benzer etkileri gösteren ve çalışmada ele alınan bir değer sanatçı ise Hans Bellmer’dir. Beden düzlemlerinin altındaki arzuya işaret eden yapıtlarında, bastırılmış olanın geri dönüşünü temsil etmektedir.

Bu çalışmada, Gerçeküstü akımın önemli temsilcileri arasında yer alan René Magritte “Özgürlüğün Eşiği”, Marx Ernst “Sessizliğin Gözü” ve Hans Bellmer “La Poupée” yapıtları, bilinçdışı ve tekinsizlik kavramları bağlamında Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi kullanılarak incelenmeye çalışılmıştır. Betimleme, çözümleme, yorum ve değerlendirme başlıkları altında her yönüyle, farklı bakış açıları dahil edilmiştir. Bu yöntem doğrultusunda bir yapıta nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda önemli fikirler edinilmiştir. Yapılan araştırmada, yapıtın görünen gerçekliğinin ötesinde sanatçının yaşamı, dönemi, fikirleri doğrultusunda incelemeler yapılarak, sanat eğitiminde önemli bir alana sahip olan “Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemi” uygulanmaya çalışılmış ve sanat eğitimi derslerinde kullanılması gerektiği ortaya konulmuştur. Bu yöntem ile, sanat yapıtına hangi evrelerde bakılabileceği, çocukluk deneyimleri, üslup ve toplumsal çatışmaların sanatçıyı etkileme şekilleri ortaya konulmuştur.

## KAYNAKÇA

ALTUNER, H. (2007). *Türkiye’de Ortaöğretim Müfredatındaki Sanat Tarihi Derslerinin Tarihi Süreç İçinde Değerlendirilmesi ve Avrupa Birliği Ülkeleriyle Karşılaştırılması*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ANTMEN, A. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarda 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık.

ARAT, N. (1977). “Kant Estetik’inde Güzel ve Yüce Değerleri”, *Felsefe Arkivi*, Cilt:0, Sayı:21, ss.83.

AYDOĞAN, B. E. (2020). “1950 öncesi Sürrealizm ve Müzik İlişkisi: Anlaşmazlıklar ve Yakınlaşmalar”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı:29, ss.21-43.

BARRET, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak* (Çev: G. Metin). Hayalperest Yayınevi.

ÇAKIN, U. T. ve ÇAKIN, Ç. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: Resim, Heykel, Mimarlık, Tasarım, Arkeoloji, Fotoğraf* (Vol. 3). Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

ERGÜVEN, M. (2002). *Kurgu ve Gerçek: Deneme*, Gendaş Yayınları.

FARTHING, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev: G. Aldoğan), Hayalperest Yayınevi.

Feldman, E. B. (1992). *Varieties of Visual Experience*. (Ed. H.N. Abrams).

FOSTER, H. (2011). *Zoraki güzellik* (Çev: Ş. Kaptan). Ayrıntı Yayınları.

FREUD, S. (1963). *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*.

FREUD, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat: Jensen’in “Gradiva”sı, Leonardo Da Vinci ve diğer çalışmalar*. Payel Yayıncılık.

FREUD, S. (2004). “*The “Uncanny”*”, Massachusetts Institute of Technology: MIT.

GÜÇLÜ, A. ve UZUN, E. (2003). *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları.

HOMAN, R. (2017). *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*, Routledge Yayıncılık.

İPŞİROĞLU, N. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi.

JENTSCH, E. (2008). *On the Psychology of the Uncanny*, [www.art3idea.psu.edu](http://www.art3idea.psu.edu).

JENTSCH, E. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine / Tekinsizlik Üzerine* (Çev: H. Şahin), Laputa Kitap.

KAGAN, M. S. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitabevi.

KALEYDOSKOP (2021). “Max Ernst: 100 Başsız Kadın” *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*.

KAYAPINAR, U. (2007). “Max Ernst’in Resimlerinden Çözümleme Örnekleri: Sessizliğin Gözü, Yağmurdan Sonra Avrupa II, Antipope”, *Journal of Arts*, Cilt:4, Sayı:2, ss.129-134.

KESER, N. E. (2018). *Sanat Metodolojileri Sanat Tarihi Sanat Eleştirisi*, Ütopya Yayınlar.

KIRIŞOĞLU TEKİN, O. (2002). *Sanatta Eğitim: Görmek, Öğrenmek, Yaratmak*, Pegem.

LEGGE, E. M. (1989). *Max Ernst: The Psychoanalytic Sources*, UMI Research Press.

MORAN, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İletişim Yayınları.

OTOMATİZM (2012). SANAT SÖZLÜĞÜ, [www.sanatsozlugum.blogspot.com](http://www.sanatsozlugum.blogspot.com).

ÖZDEMİRCİ, A. ve SARUHAN, Ş. C. (2020). *Bilim Felsefe ve Metodoloji*. Beta Kitap.

RONA, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: A-F*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- RONA, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: G-N*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- SOMAY, B. (2013). “Psikanaliz Ne İşimize Yarar?”, *Defter Dergisi*, Sayı: 39.
- SÖKMEN, S., GÜRSOY, M. ve ERTEN, Y. (2013). “Psikanaliz Ne İşimize Yarar?”, *Defter Dergisi*, Sayı:39.
- ŞUMNU, U. (2018). “20.yy. Düşüncesinde Ev/Evsizlik Halleri ve Borges'in Asterion Evi Öyküsü”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:146, ss.94-118.
- TAYLOR, S. (2016). *Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer*, Sub Yayınları.
- TUNALI, İ. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: A-F*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- TUNALI, İ. (2013). “Benedetto Croce’de Estetik’in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi”, *Felsefe Arkivi*, Cilt:0, Sayı:18, s.36.
- TUNALI, İ. (2014). Kant Estetik’i ve Problemleri, *Felsefe Arkivi*, Cilt:0, Sayı:14, s.81.
- TZARA, T. (2018). *Dada Manifestoları ve Diğer Metinler*, Sel Yayıncılık.
- ÜMER, E. (2018). *Tekinsiz ve Temsil (Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme)*, Pales Yayınları.
- YILMAZ, M. (2013). *Modernden, Postmoderne Sanat* (Ed: A. N. Yılmaz). Ütopya Yayınları.
- ZISS, A. (2016). *Estetik*, Hayalperest Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİMLİK BİLGİLERİ

**Adı Soyadı** : Ayşenur Azbay

### EĞİTİM BİLGİLERİ

**Lisans** : Afyon Kocatepe Üniversitesi

Resim Bölümü

**Mezuniyet Tarihi** : 2018

**Yabancı Dil/ Düzeyi** : İngilizce/ İyi

**ARAŞTIRMA ALANLARI:** Resim, Kavramsal Sanat, Fotoğraf.

### SERGİLER:

Kadına Ses Ver Karma Sergi/ Mart 2016

Özgün Baskı ve Desen sergisi/ Mayıs 2016

Resim Atölyesi IV A ve VI Karma Resim Sergisi /Mayıs 2016

7.Uluslararası Marsyas Kültür ve Müzik Festivali /Mayıs 2016

8.Uluslararası Marsyas Kültür ve Müzik Festivali /Mayıs 2017

Dışbükey + 1 Grup Sergisi Afyon Atatürk Kongre Merkezi/ Nisan 2017

Müşterek Mekân Bir Zamanlar Bir Yerde /Haziran 2019