

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

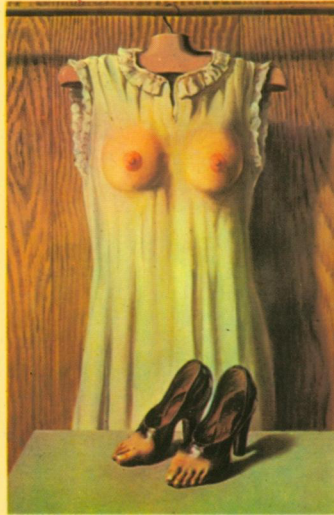
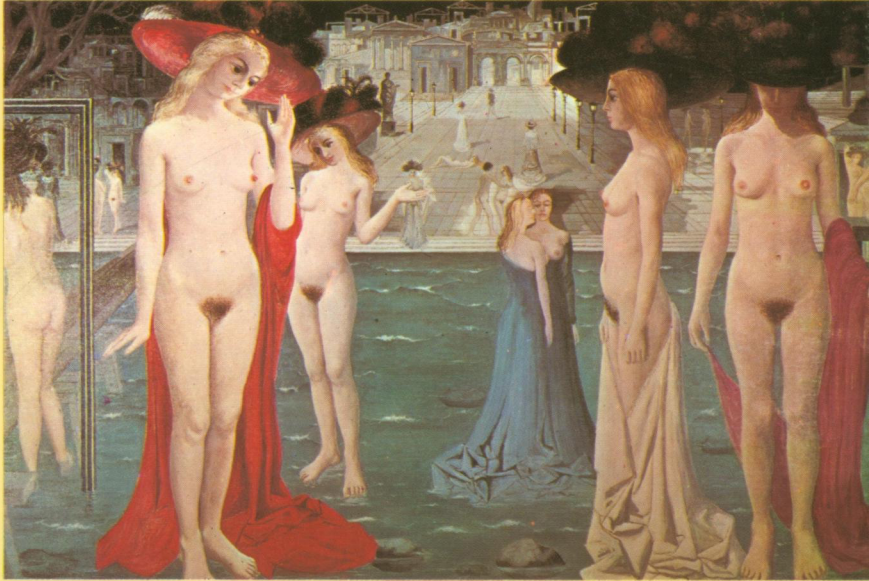
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sürrealizm sanat ansiklopedisi

René Passeron



Remzi Kitabevi

Sürrealizm sanat ansiklopedisi

René Passeron

Çeviren:

Sezer Tansuğ

3. Basım

Remzi Kitabevi

SÜRREALİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ / René Passeron

© Editions Aimery Somogy, Paris. Kitaptaki resimler © S.P.A.D.E.M. ve A.D.A.G.P. Türkçe yayın hakları © Remzi Kitabevi A.Ş. Bu kitap Kesim Telif Hakları Ajansı aracılığıyla yayımlanmıştır.

Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü ve bu kitapta bulunan hiçbir resim, Remzi Kitabevi A.Ş.'nin yazılı izni alınmadan, Türkiye'de yapılan bir başka yayında kullanılamaz.

Yayınlayan: Erol Erduran

Diziyi yöneten: Prof. Aykut Kazancıgil

Çeviren: Sezer Tansuğ

ISBN 975-14-0181-X

ÜÇÜNCÜ BASIM: Temmuz, 1996

Remzi Kitabevi A.Ş., Selvili Mescit Sok. 3, Cağaloğlu 34440, İstanbul.
Tel (212) 522 0583, 511 6916, Faks (212) 522 9055

İçindekiler

Giriş	7
Kısa Tarihçe	8
Resimsel Sürrealizm	21
Otomatizm	39
Oneirizm	53
Sürrealist Resimde: Erotizm, Politika ve Mantık	75
ÖNCÜLER	91
SÜRREALİSTLER	117
TERİMLER VE TEKNİKLER SÖZLÜĞÜ	261
GRUPLAR	269
DERGİLER	270
SERGİLER	272
NOTLAR	274
BİBLİYOGRAFI	279
RESİMLER LİSTESİ	281
İsim Dizini	289

Giriş

Sürrealistler kendi görüş açılarını ortaya koyarken, daima Dadaistlerin, sanat kavramını aşağılayan propagandalarına dayanırlar. Bu yüzden Sürrealist bir sanattan söz etmek biraz garip karşılanabilir. Sürrealizm, “sanat çalışması ve sanatın bir meslek olması” düşüncelerini iç içe yoğurmuş ve varılan sonuçlar, her zaman sanatçı kişilere gelip dayanınca da bir çeşit kendini beğenmişliğin gülünç ürünleri ortaya çıkmıştır. Öte yandan André Breton’un, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* adlı kitabında, Sürrealist bir sanatın varlığını kanıtladığı söylenebilir (1941). Şimdi de ben, kapsamı hâlâ kesin olarak belirlenemeyen bu akıma görsel sanatlar, resim, heykel, kolaj, obje, fotoğraf ve sinemayı da katmaktan fazla birşey yapmış olmuyorum. Bu kitapta Sürrealist şiir, Sürrealizmle ilgili felsefe ve ahlâk gibi konulara, sadece Brauner’in ‘resim-şiir’ diye adlandırdığı kavramı açıklayabilmek için değinilmiştir. Empresyonizmin, ‘gözdeki’ duyu izlenimleriyle yirminci-yüzyıl sanatına katkıda bulunduğu savına karşı çıkıldığı gibi, Sürrealist sanatın da zaman zaman edebi bir sanat olduğu savına karşı çıkılabilir. Sürrealist resim, Sembolistler (ve onlardan çok daha önce Leonardo da Vinci) tarafından benimsenmiş olan bir programı uygulamakta ve temelinde resmin, ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır. Öte yandan Psikanaliz Sürrealist ressamın ruhsal dürtülerini başı boş bırakabilmesini sağlamıştır. Bu da, resimde soyutlamanın geometrik bir niteliğe sahip olması gerektiği hakkındaki katı anlayışın aksinedir. Bu ruhsal etkinlik, hayal gücünün ya da daha doğru bir deyimle, hayal gücünün aracılık ettiği ruhsal isteklerin bir işlevidir. 1934’te Tristan Tzara’nın “şiirsi” (Poetry) dediği de budur.

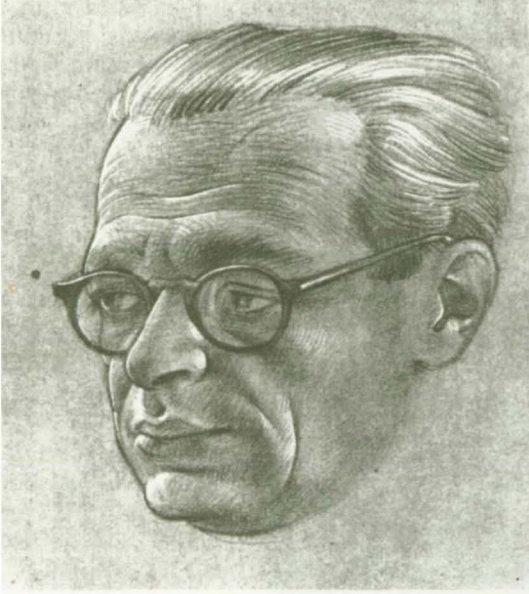
Sürrealist sanatçıların yaşantıları ve çalışma yöntemlerini irdelemezden önce, bu akım içinde başarı düzeyi yüksek olan yaratıcı yaklaşımları ele almak amacındayım. Sürrealizm, doğası gereği, bizleri sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden de uyanık olmaya zorlar. Sürrealizmin gerçekleştirdiği devrimse, gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanıdır. Bu alanda çözümlenmesi gereken tüm sorunlar da yeterince önemlidirler. Monet’in ‘gözü’, yirminci-yüzyıl sanatını, saygın bir araştırmanın hedefi yapmış olabilir. Ne varki, uygar olduğu söylenen bu yüzyılda, gözle tadına varılamayacak nice karanlık gölgeler vardır. Duyarlı bir deyişle, Sürrealist resim, ellerin ya da gözlerin bir becerisi olmaktan ibaret değildir; sanatçı böyle bir yapıtı yüreğiyle de oluşturur.

Kısa Tarihçe

Edebi dönem

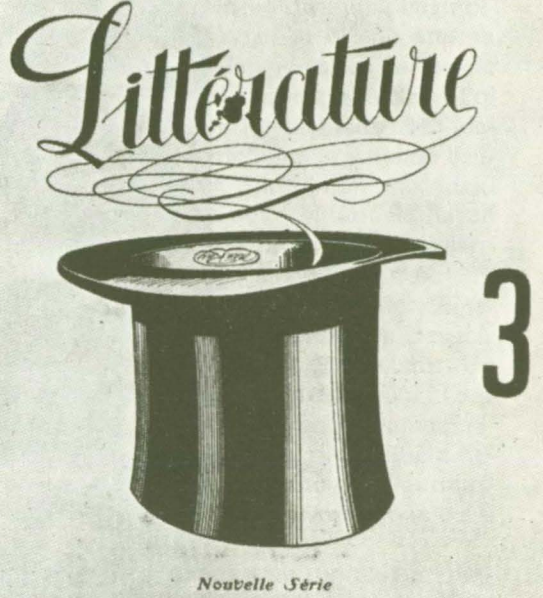
1914-18 savaşı ertesinde, bu felâketi yüceltenlerin propagandalarına bir takım genç insanlar karşı çıktılar. Avrupa'nın kültür alanındaki canlı ve devingen taşıyıcıları da onlardı. “En iyilerin savaşta öldüğü korkusu”na kapılmış olan milliyetçilerse, kültürel duyarlık yönünden körelmişlerdi. Savaş öncesinde, buluşlar ve yenilikler bakımından verimli bir dönem yaşanmıştı. Resim alanında Fovizm, Kübizm gibi yepyeni akımlar doğmuş, Kandinsky'nin soyutlamaları, merkezi Münih'te olan *Blaue Reiter* hareketi ve *Art Nouveau*'nun *Jugendstil*'e dönüşmesiyle beliren parıltılar, Ekspresyonizm'in yayılmasına yol açmıştır. Şiirde Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Marinetti ve Fütüristlerin işleri, romanda da Proust ve Joyce'un yapıtları meydana gelmişti. Heykelde Boccioni ile betonarme tekniğine ilişkin ön deneyleri gerçekleştiren Frank Lloyd Wright ve Walter Gropius gibi mimarlar ortaya çıkmışlardı. Müzikte Stravinsky ve Schönberg'in başarılarını, tiyatrodaki Claudel, Copeau, Appia, Edward Gordon Craig gibi sanatçılarla, dansa Isadora Duncan ve Diaghilev tamamlıyorlardı. Sinema ise Feuillade serisiyle başlayan ve film sanatını, Magritte'in esinlendiği popüler bir dal haline getiren yepyeni bir olay niteliğindeydi. Bu dönemde, sanat ortamında oluşan birlik önlenmeye çalışılmış da olsa, sanayileşen uygarlığın iyimser bakışıyla, en azından savaştan önceki Avrupa, dehadan hiç de yoksun sayılamazdı.

Savaş ertesinde, özellikle Dada hareketinin geliştiği görülüyor. Marcel Duchamp'ın 1914'lerden beri ileri sürdüğü sanata-karşı (anti-art) görüşler, 1916 yılında Tristan Tzara ve Zürih'teki Cabaret Voltaire'in önderliği altında belli bir düzene sokuldu. Dadaistlerin boy hedefi, doğal olarak sanat ve özellikle akademik sanattı. Fakat bununla kalmıyorlar, hem siyasal ortama, hem de geleneksel görüş ve davranışlara karşı cephe alıyorlardı. Tzara'nın Paris'e geldiği 1919 yılında, henüz yeni kurulmuş olan *Littérature* dergisi, Louis Aragon, André Breton, Fargue, Gide ve Valéry gibi yazarların birbirlerini tanıma olanağını buldukları bir ortam oluşturmaktaydı. *Littérature*, Paris'te Dadaizmin merkezi olma amacındaydı ve Ocak 1920'de yayınlanan ilk “Pazartesi makalesi”, büyük bir skandala neden olmuştu. O ara Berlin'de daha da acıklı olaylar yaşanıyordu: Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi komünist politikacı ve yazarlar öldürüldüler. *Der Dada* (Huelsenbeck, Hausmann) artık sanatın öldüğünü açıklıyor ve Dada akımının bir “siyaset” olduğunu ilân ediyordu. Köln'de yayınlanan *Der Ventilator* dergisinin çıkan tek sayısı, 20.000 basılmıştı. Bu derginin kurucuları olan Max



HANS BELLMER
Tristan Tzara. 1954

MAN RAY
'Littérature' üçüncü sayısının kapak sayfası. 1922



Ernst ve Hans Arp, Baargeld ile birlikte bir sergi de düzenlediler. Bu serginin açıldığı küçük lokanta ise, polis'in baskınından kurtulamadı.

Sanata karşı kesin bir tavır belirleyen bu heyecan dalgası, kısa bir süre durulduktan sonra, bir anlamda Sürrealizm'le birlikte, sanatsal etkinliklerin yenilenme kapsamı içinde, bu yenilenmenin şaşmaz niteliği olarak tekrar ortaya çıktı: Schwitters'in sesli şiirleri, bir Fütürist olan Marinetti'nin "özgür sözcükleri", yine bir Fütürist olan Russolo'nun gürültü resitalleri, Marcel Duchamp'ın "hazır-yapıt"ları, Picabia'nın yazılarla birleştirilmiş çizimleri, Ernst'in kolajları, gene Picabia'nın mürekkep lekeleri, Schwitters'in hurda montajları, Duchamp'ın büyük takılmış *Mona Lisa*'sının yanı sıra, Picabia'nın yayınladığı 391'in kapak sayfası, (No. 12, Mart 1920), en akla hayale gelmeyen nesnelerden yararlanmak ve uygulamada, sonucu raslantıya bırakmak da, yenilik arama peşindeki işler arasında sayılabilir (Arp, Sophie Taeuber-Arp). Sürrealistlerin kullandığı teknikler ve yaratıcı yaklaşımlardan çoğunun, böylece Dada akımı çerçevesinde icat edilmiş olduğu anlaşılabilir.

Geleceğin hemen hemen tüm Sürrealistleri gibi, Dada toplanmalarına katılan Breton'un, 1921'de Philippe Soupault ile birlikte yayınladığı ve ilk ruhsal otomatizm denemesi olan *Les Champs magnétiques* adlı yapıt, ancak çok sonraları Sürrealist bir yapıt olarak nitelendirilmiştir. Bu yapıt, Dadacılara özgü, kendiliğinden bir ruhsal boşalmayla yazılmıştır. Ancak hayal gücü ve belli oranda deneysel uygulamalar da, bu yapıtın oluşmasında rol oynamıştır. Dadanın kendine özgü ilkeleri korumak istemesine karşın, Breton'un Apollinaire ve Reverdy ile kendisini Sembolizme bağlayan şiir bağlarını, hiçbir zaman koparmamış olduğu görülür. Bir süre sonra Tzara ve Picabia'dan ayrılmasına yol açan neden de bu olmuştur.

Francis Picabia, Tzara ile aynı zamanda Paris'e geldi. Önce Amerika'dan yola çıkmış ve Barselona'ya varmıştı. Bu kentte, evvelce yayınladığı dergi 291, 1917 yılında 391 olmuştur.



MARCEL DUCHAMP

*L.H.O.O.Q. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının
Karakalemle Bıyık ve Sakal Eklenmiş Reprodüksiyonu. 1919*

Bu inceleme kitapçığı niteliğindeki dergi, 1924'te ondokuzuncu sayısına ulaştı. Picabia, Paris'e vardığında, *Udnie ve Catch as Catch Can* (1912)'den beri üyesi bulunduğu Salon d'Automne'u, mekanik döneminin ürünlerini sergileyerek şaşkınlığa uğrattı. *Udnie ve Catch as Catch Can*, yirminci yüzyılın en önemli non-figüratif resimleri arasında sayılmaktaydı. Sergilediği alaycı ve küstah yapıtlarında ayrıca kibritler, tüyler ve fitiller gibi "eklentiler" de doluydu. Aynı dönemde Marcel Duchamp da New York'taydı ve cam üzerine yaptığı *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Büyük Cam) adlı resim üzerinde çalışıyordu. Duchamp daha sonraları-1923'te, kendisini tümüyle satranç oyununa vermek üzere bu yapıtı bitirmeden bırakmıştır. 1913 yılında New York'ta açılan büyük modern sanat sergisi, Armory Show'daki başarısından sonra, ki buradaki yapıtları arasında *Merdivenden inen Çıplak* adını taşıyan yapıtı da vardı, 1914'ten itibaren bir hırdavatçıdan sağlanabilecek hazır —yapıtları veya toptan— üretilmiş ticari eşyaları, Duchamp heykel adı altında sergiledi. Bunlar arasında en cüretlisi, New York'taki Independents' Show'da öfkeyle karşılanan "Richard Mutt" adlı bir porselen idrar kabıydı. Duchamp böylece, sanattan vazgeçmiş olmasının, kendisini arkadaşı André Breton'dan ayırmasına da hiçbir zaman fırsat vermemiştir. Duchamp, Dada ruhuna en çok bağlı bir Sürrealist obje yaratıcısı olarak kaldı. Yaratıcı yeteneği, uluslararası büyük Sürrealist sergilerde tartışılmaz bir biçimde ortaya çıkmıştır. New York'ta *Camera-Work* grubunda (Stieglitz'in dergisi), genç Man Ray ile birlikte çalışmıştır. Man, usta bir fotoğrafçı ve teknik bir ressam olarak, *La Révolution surréaliste* dergisinin yılmak bilmeyen resimleyicilerinden biridir.

Ancak 1921'de, Barrès duruşması' öncesinde Breton ile Dada arasında ilk ayrılık belirdi. Bunun tek nedeni, Breton'un belli bir sükuna kavuşma isteğinden ibaret değildir. Sürrealist "girişimler", bu ayarlık nedeninin, skandalları daha göze çarpan bir şekilde çirkinleştirmek

suretiyle, bunları gerçekte daha ciddi ve daha az yaygın bir hale getirme sorununa bağlı olduğunu göstermektedir. Barrès duruşmasından başka, Anatole France'ın ölümü anısına yayınlanan *Un Cadavre* (Bir Ceset, 1924) ve *Lettre Ouverte à Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon* (1925) adlı yapıtlar, Closerie des Lilas (1925)'daki edebe aykırı Saint-Pol Roux ziyafeti, genç Sürrealistlerin saldırganlıklarını yeterince ortaya koymaktadır. Madde-nin özünün başka bir yerde bulunduğunu ve denemedeki amacın şiirle bilim arasındaki bağlantıyı kurmak olduğunu söylemek, gerçeğin dışına çıkmak değildir. Şiirle bilim arasındaki bu bağlantı, Sürrealizmin temel bir ilkesidir. *Littérature* dergisinin adı, "bütünüyle hayali bir ad" idi (Breton); burada Sürrealizmin köklerini oluşturan kesin denemelerin sonuçlarını görmek mümkündür. "Uyku dönemi" ya da "rüyada-iş görme çağı" 1920-3 yılları boyunca süregitmıştır. Aragon, *Une Vague de rêve* (Commerce, 1924)'de bundan söz eder. *Littérature*, Breton'un yapıtı olan *Entrée des médiums*'u yayınlamıştır. Burada Crevel ve Desnos'un hem konuşup hem de yazıp çizdikleri, hipnotik uyku toplantıları tanımlanmaktadır. Bu tür toplantılar, 1 Aralık 1922 tarihli sayıda anlatılmaktadır. Burada uyku durumundaki Desnos (diğer adıyla Rose Sélavy) zaman zaman hayaller doğuran sözcük oyunları yapmaktadır. Sürrealizm hiçbir zaman bir metapsişik araştırma enstitüsü olmamışsa da, deliliğin hemen hemen kıyısında yapılan denemeler, bunun böyle olabileceği korkusunu da doğurmuştur. Breton, bu denemelerden vazgeçmiş ve sanatla şiir yeniden —ancak bu kez alınan derslerden yararlanılmış olarak— gerçek yerlerine tekrar oturtulmuştur.

Dada'nın küçük gruplara bölündüğü sürede, tam anlamıyla Sürrealist bir topluluğun oluşması fazla zaman almamıştır. Haziran 1924'te *Littérature*'ün son sayısı yayınlanmıştır. Sürrealizmin kurmay heyeti olan *Centrale Surréaliste* oluşmuş ve 1 Aralık 1924'ten itibaren de "dünyanın en şaşırtıcı dergisi olan" *La Révolution Surréaliste* yayınlanmaya başlamıştır. Breton, ilk *Manifesto*'sunu bu dergide yayınlamış, yani Sürrealizm, sanat yaşamında böylece boy göstermiştir.

Sürrealist devrimler

Bir sanat akımının belirgin ürünleri olan yazılı ve çizili yapıtlar, broşürler, bildiriler ve dergiler, yani bir grubun birlikte sürdürdüğü yaşamın canlılığını yansıtan herşey, açıkça ortaya çıkabildiği halde, o akımın gelişiminde önemli rol oynamış birçok kimse ve olay, tarihin karanlıklarında gizli kalmaktadır. Dergilerin doğruca kendileri, Sürrealizmin ideolojik gelişimini vurgulayan önemli belgelerdir. Bu alanda yayınlananlardan ilk ikisi, adlarında "Révolution - Devrim" sözcüğünü taşımaktadırlar. Bu deyim, daha sonra yayınlananlarda ortadan kalkmıştır.

İlk sayılarını Pierre Naville ve Benjamin Péret'nin, dördüncü sayısından sonra da (1925) André Breton'un yönettiği *La Révolution surréaliste* dergisi, Aralık 1924 ile Aralık 1929 tarihleri arasında on iki sayı çıkmıştır. Aralık 1929, Dali'nin sanat alanında kendini gösterdiği, daha da önemlisi Breton'un grubunu köklü bir saflaştırmaya tabi tutarak *İkinci Manifesto*'sunu yayınladığı tarihtir². Aragon, Breton, Eluard, Péret ve Unik gibi bazıları bu tarihten, bazıları da 1926'dan itibaren Komünist Partisinin üyesi olmuşlardır. Bu sanatçıların tümü 1933'te partiden kovuldular. *Surréalisme au Service de la Révolution* (L.S. A.S.D.L.R.) adlı dergi, Temmuz 1930 ile Mayıs 1933 tarihleri arasında sadece altı sayı çıkmıştır.

La Révolution Surréaliste, aydın kişilerin şiddet duygularını istismar etmiş bir dergidir. Nitekim ilk sayısında, aşırı sağ kanattaki *Action Française*'in üyesi Marius Plateau'nun katili Germaine Berton'un bir fotoğrafını yayınlamıştır. Bir portre biçiminde olan bu fotoğrafın çevresinde de, grubun diğer üyelerinin küçük küçük fotoğrafları yer alıyordu. Bu sa-

yıda aynı zamanda “Kendini öldürmek acaba bir çözüm müdür?” sorusu da ortaya atılmış, gene aynı sayıda birçok düş bildirilerine ve “ruhsal otomatizm” metin’lerine yer verilmiştir. Sürrealistlerin hemen tümü için, kendini öldürmenin bir çözüm olmadığını doğal olarak anımsamamız gerekir. İkinci sayı (Ocak 1925) “Tutukevlerinin kapılarını açın, orduyu terhis edin” adlı bir yazı içermekteydi. Dergide ayrıca, Breton’dan Delteil’e ya da Desnos’tan Pierre Mille’e, bir adresten “sapık Papa’ya” gibi açık mektuplarla (Sayı 3, 1925), bir “deliller evinin yöneticilerine” yazılan mektup ve Aragon’la komünist *Clarté* gazetesi arasındaki bir tartışmayı içeren başka yazılar yer alıyordu.

Dergide böyle bir yazı yayınlanmakla birlikte, Fas’taki savaşa karşı harekete geçen bir komitenin hazırladığı bildiride, Sürrealistler, *Clarté* ile anlaşma içine girdiler, ardından da *La Révolution surréaliste*’de yayınlanan “La Révolution encore et toujours” adlı şiddetli bir karşı milliyetçi yazıya, imza koydular (Beşinci sayı, 1925). Şiddet ve kara mizah, şiirsel ve ahlaksal denemeleri durdurmadı: Ekim 1927’de çıkan 9-10. sayıda “ruhsal otomatizm”e bağlı kalınıyor ve son sayıda da şu meşhur soru soruluyordu: “Aşkın yerine ne koymayı umarsınız?”. Bu derginin, görünüşte sert nitelikler taşıyan resimleri, yazılara oranla daha az politik ve polemik yönleri de daha hafifti. Man Ray, Chirico, Ernst, Klee, Masson, Picasso, Magritte, Miro, Tanguy ve Arp, duyumsal bir anlamda gerçek devrimin, uzun dönemde kendilerine ait olduğuna gizlice inanarak, diğerlerinin ulu orta konuşmasına izin vermiş oluyordılar.

Otomatizm alanında da devrim yapıldı. Özellikle Eluard’ın *Capitale de la douleur* gibi şiirlerinde (1926). Aragon’un *Le Paysan de Paris* (1926) ve Breton’un *Nadja* (1928) adlı yapıtları gibi romanlarda bu devrim açıkça belirlenmekteydi. Breton, Sürrealizmin ressam-lara çok şey borçlu olduğunun bilincine vararak, *La Révolution Surréaliste*’te (No.4) resim

‘La Révolution surréaliste’
sekizinci sayısının kapak sayfası. Aralık 1926

ALBERTO GIACOMETTI
The Time of Traces. 1930-1

N° 8 — Deuxième année 1^{er} Décembre 1926

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

CE QUI MANQUE A TOUS C’EST LA DIALECTIQUE (ENGELS)

DES MESSIEURS

SOMMAIRE

Revue de la Presse : R. Eluard et R. Perle
TEXTES SURRÉALISTES :
 Pierre Eluard, G. de la Perle
 Moi l’affiche j’ai été « cher » — Louis Aragon
 (1. A. F. de Jodel, écrits fantastiques et révolutionnaires : D. Eluard)
POÈMES
 Max Morice, André Breton, Benjamin Péret,
 Michel Lévy
 (Hervé, président de la Tcheka :
 Lettre à la voyante : Antoine Arnaud
 Opération : règle d’étrus : Pierre Bismont)

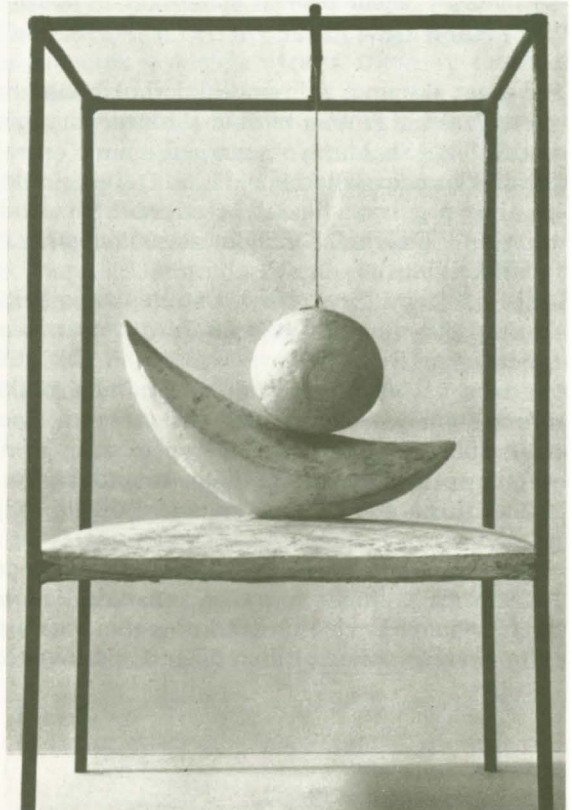
Les dessins d’être-vie ou la grande
 “humaine” — Paul Eluard
 Confession d’un enfant du siècle :
 Robert Desnos
 Uccelle le poil : Antoine Arnaud
CHRONIQUES :
 La saison des robes de chambre : G. Ribemont
 Dessins :
 Correspondance : Marcel Proust, E. Gengès, L.
 L’écriture de la main : André Breton
ILLUSTRATIONS
 Max Ernst, Georges Mathieu, André Masson, Jean
 Miro, Max Ray, Yves Tanguy, Paul Ullrich.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI)

ABONNEMENT
 en 11 Numéros :
 France : 50 francs
 Étranger : 100 francs

Depositaire général : Librairie GALLIARD
 16, Boulevard Raspail, 16
 PARIS (VI)

LE NUMÉRO :
 France : 5 francs
 Étranger : 7 francs



üzerine bir dizi makale yayınlamaya başladı. Bu makalelerini daha sonra 1928 yılında, günümüzde çok iyi bilinen *Le Surréalisme et la peinture* adlı yapıtının ilk baskısında toplamıştır.

İkinci Manifestoyu içeren ilk sayısı ile L.S.A.S.D.L.R., Sürrealist safların çöküntüsüne neden olmuştur. Akım-dışında kalanlar, Breton'u, *Un Cadavre* broşürü ile kınadılar. Breton, Fransa'ya siyasal mülteci olarak gelmeyi reddeden Troçki'yi destekliyordu. Bunu izleyen yıl Aragon, Kharkov Kongresi'ne katıldı ve Sovyet gerçeğini Elsa Triolet'nin kucağında buldu. O arada Stalin komünizmine gönülden bağlanan Aragon, daha önce Ekim İhtilali konusunda şunları yazmıştı: "İdeolojik açıdan bakıldığında bu olsa olsa belli-belirsiz bir yönetim krizidir³." Aynı Aragon, sağcı "tapir Maurras" ile "ahmak Moskova"yı aynı hamurdan saymış bir kimseydi⁴. 1931 yılında arkadaşlarını terkeden Aragon, aynen Chirico gibi, kendi gençlik düşlerine karşı şiddetle cephe aldı, oysa önceleri Chirico'nun bu "dönekliğini"⁵, özellikle kınamıştı. Bu krize karşın 1930, Sürrealizm için başarılı bir yıl oldu: Yeni dergiye ek olarak, akımın en mükemmel manzum yazılarından biri olan *L'Immaculée Conception* yayınlandı. Burada Breton ve Eluard taklit ediliyorlardı. Giacometti de ilk "sessiz, hareketli tasarısını" yani *The Time of Traces*'i meydana getirdi. Bundan sonra Sürrealizmin yaratıcı uyarısı, hiçbir engelle karşılaşmadı. 1931'de Breton *Les Vases communicants*'ı yayınladı ve Freud ile tartışmak gibi bir lükse bile kapıldı. Bu sırada yıldızı günden güne parlayan Dali, Bunuel ile birlikte ikinci filmi olan *L'Age d'Or* (Altın Çağ)'u yaptı. Bu film de. 1930'da yapılan *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği) kadar lirizm yönünden çarpıcıydı.

1934 yılında Breton, *Position politique du surréalisme*'de şöyle yazıyordu: "Marx, dünyayı değiştirin; Rimbaud ise yaşamı değiştirin diyorlardı. Bu iki öneri de bize kalırsa birbirinin aynıdır". Ancak Breton bunu doğrulamak için L.S.A.S.D.L.R.'da serbest nazım ve ahlakal yaratışı, devrimci çaba disipliniyle birleştirmeye girişiminde bulunduğu zaman, sanki bireycilikle "toplumsal ruh" gerçekten birbirine uyabilirmiş sanıyordu. Sürrealizmin siyasal açmazı, her halde hiçbir zaman alt edilemeyecek olan böyle bir zorlukla başa çıkamamış olmasından kaynaklanmaktadır. 1934'te Sovyetler Birliği'nde Zhdanov, sanat kavramını, politik bir silah gibi kullanıyor ve Toplumcu Gerçekçilik (Sosyalist Realizm)'in ilkelerini saptıyordu. Stalin dönemi başlamıştı ve artık geri çekilmenin de zamanıydı. "Yalnızca toplumsal düzeyde görülenden"⁶ söz ettikleri bir devrimin "karaladığı" Sürrealistler, kabuklarına çekildiler. *Minotaure* adlı dergi çıkmak üzereydi.

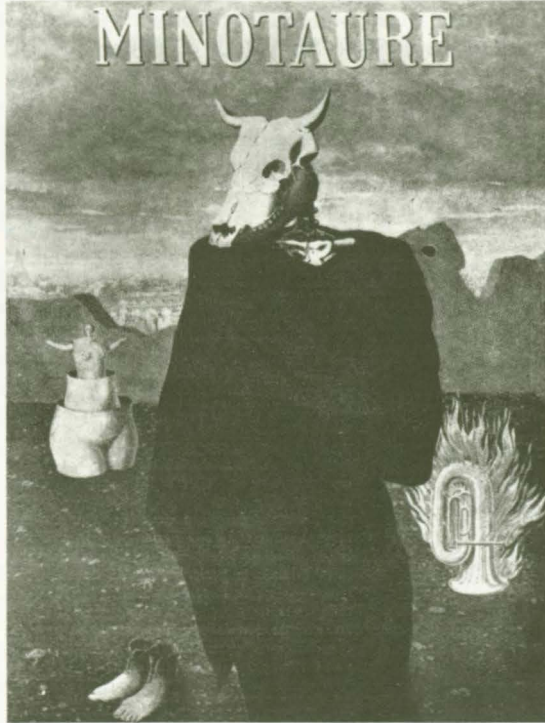
Minotaure'dan VVV'e

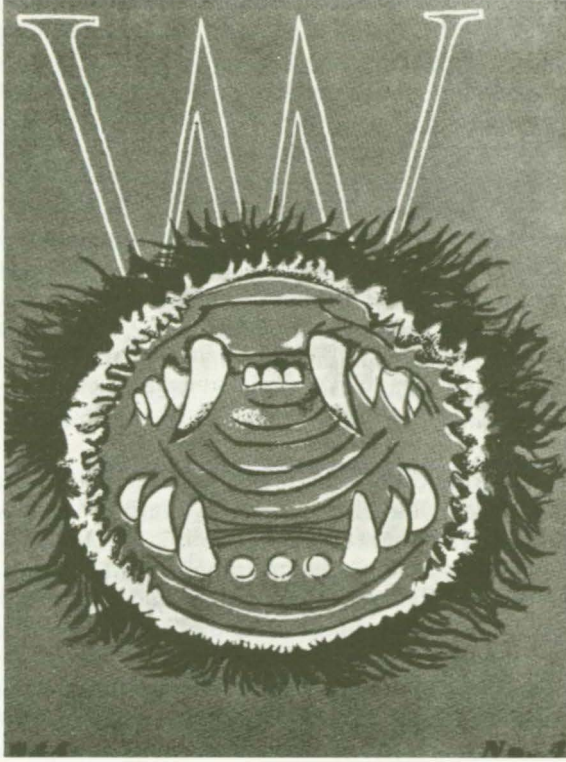
1933'te, hemen hemen on yıldan beri ilk kez Sürrealizm, kendine ait bir dergiye sahip bulunmaktaydı. Oysa dünya çapında bir genişleme dönemine girmişti. 1932'de New York'ta, 1933'te Paris'teki Pierre Colle galerisinde açılan sergiler, Andre Breton'un söylev ve konferansları (Prag, Zürih), ülke dışındaki çeşitli yerlerde (Çekoslovakya, İsviçre, İngiltere, Japonya) çeşitli grupların oluşması, akımın içteki canlılığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda pek yakın bir tarihte tümüyle kendini gösterecek olan faşist rejimlerin esintileriyle bunalan dünyanın, böyle bir akıma gereksinimi olduğunu da ortaya koyuyordu. Endüstriyel uyarılık, kapitalizm'in sorumlu olduğu bir krizi güçlkle yenebilmiş ve sanat, Dali'nin "bizlerin mazohistik eseri"⁷ diye tanımladığı geometrik bir soyutlamanın belirişi ile simgelenmişti. Dali, büyük başarıyı New York'ta kazanmıştı. Alışılışın dışında parlak ve yaratıcı bir kişiliği olan Dali, 1929'da Sürrealistlerle birleşti ve temel olarak da *La Femme Visible*'de, hayalle gerçeği kaynaştırmanın yeni bir yolu niteliğindeki "paranoyak-kritik yöntem"ini ileri sürdü. Dali'nin resimleri, örneğin *William Tell'in Bilmecesi* adlı yapıtı, bir çeşit rüya-saptaması olarak otomatizmi terkediordu.

Skira tarafından çok başarılı bir baskıyla çıkarılan *Minotaure* adlı derginin ilk sayısı, Haziran 1933'te yayınlandı. Derginin yayımcılığını E.Tériade yapmaktaydı. Sürrealistler bir dereceye kadar işbirliğine girdiler ve 1935'te *Uluslararası Sürrealizm Bülteni*'ni çıkardılar (No 1 Prag; No 2, Brüksel; No 3, Londra, 1936). Breton ve Bataille, Karşı-Hücum adlı anti-faşist gruba katıldılar. *Minotaure*'in daha onuncu sayısında (Aralık 1937) derginin denetimi, tümüyle Sürrealistlerin eline geçti. 1935'de Herold, Bellmer, Paalen, 1936'da "dekal-komani" tekniğini keşfeden Dominguez, 1937'de Ubac ve Seligmann gibi yeniler, ressam ve objeci saflarını kalabalıklaştırdılar ve daha sonra Sürrealistlere iyice yaklaşan Picasso ile birlikte dergiyi resimlediler. Siyasal alanda pek huzurlu bir geçmişi olmamasına karşın, (örneğin 1936'da Moskova duruşmalarına karşı yayınlanan bir broşür, Péret'nin İspanyol İç Savaşı'nda rol oynaması, Eluard ve Dalí'nin nahoş siyasal nedenler yüzünden ihraç edilmeleri, Breton ve Troçki'nin 1938'de Meksika'da buluşmaları) Sürrealizm, 1936'da Londra ve 1938'de Paris'te açılan uluslararası sergilerde başarı kazanarak "sanatsal yolda" bir aşama yapmış oldu. Breton, Paris'teki Gradiva galerisini işletiyordu ve o arada *L'Amour fou*'yu yayınladı. Lirik bir çalışma olan bu yapıtta, önsezi ve otomatik yazı sorunları birlikte işlenmekteydi.

Minotaure döneminde Sürrealizm, hem kuramsal, hem politik açıdan, hem de çeşitli sanat dalları bakımından kendini buldu. 1938'de Paris'teki Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılan uluslararası sergi, anlayış bakımından büyük yeniliklerle doluydu. Sürrealistler, yapıtlarını sergileyecekleri yerde, bir büro binasını şiirsel bir tutumla, büyülü bir mekâna dönüştürmüşlerdi. Müstehcen modellerle donattıkları Sürrealist Sokak, en az girişimin tümü ka-

RENÉ MAGRITTE
'*Minotaure*' onuncu sayısının kapak sayfası. i937





MATTÀ

VVV'in dördüncü sayısının kapak sayfası. 1944

dar başarılıydı (bu başarı, Sürrealizmin ilk evrelerini simgeleyen skandallara hiçbir şey borçlu değildi). Breton ve Eluard, zaten genelde kabul edilmiş önemli şairlerdi; Dali, Ernst, Miro ve Tanguy, daha sonra Magritte de ön sırada gelen ressamalar olarak bilinmekteydiler. Arp, beğeni kazanan ve Soyutlama'yla Sürrealizm arasında yer alan, yeni bir heykel tarzı geliştirmişti. Sürrealist objelere gelince, gruptaki bütün heykeltraşlar, Giacometti gibi bağımsız bir sanat biçimi yaratmışlardı. Bellmer'in *Bebek* adlı yapıtı ve Meret Oppenheim'in döküm-yapıtları bu sanat biçimini simgelemekteydiler. Kısacası Sürrealizm, bir Okul olma yolundaydı.

İkinci Dünya Şavaşı tam bu sıralarda patlak verdi. 1939'da Dali, Tanguy (eşi Kitty Sage' in peşinden) ve Matta, Amerika Birleşik Devletleri'ne gittiler. Paalen de, Breton ve ressam Rivera'nın birlikte *Clé* adlı bülteni çıkardıkları Meksika'ya gitti. Bu bülten, F.I.A.R.I.'nin —Fransızca “Uluslararası Bağımsız Devrimci Sanatçılar Federasyonu” anlamına gelen sözcüklerin ilk harfleri— organıydı. 1940 yılında Meksika'da uluslararası bir Sürrealizm sergisi açıldı. Bu günlerde Fransa hem çöküş, hem de kurtuluş dönemlerini yaşamaktaydı. Bu arada Paris'e dönmüş olan Breton ve Fransızlar tarafından kapatıldığı bir toplama kampından saliverilen alman asıllı Ernst de aralarında olmak üzere Sürrealistlerin hemen tümü, Marsilya yakınındaki Chateau d'Air-Bel'de toplandılar. Burada İltica Komisyonu, mülteci sanatçılara bakmaktaydı. Sanatçılar Chateau d'Air-Bel'de Sürrealist oyunlar oynadılar, Marsilya'ya özgü “tarot” adlı iskambil oyununu icat ettiler ve daha sonra hepsi, deniz yo-

luyla Amerika'ya götürüldüler. Eluard, Picasso, Brauner, Dominguez, Hérold ve Bellmer Fransa'da, Magritte ise Belçika'da kaldı. Bunların ayrı ayrı yollara gitmeleri, iki önemli sonuç doğurdu: Bir yandan sürgünler, Amerika'daki yeni sanat modasına taze bir güç kazandırdılar, diğer yandansa, sürgünlerin savaştan sonra geri dönmeleri, Sürrealistlerin genel olarak grup oluşturmalarına olanak vermedi; çünkü Fransa'da kalmış bulunanların deneyimleri, mültecilerinkinden çok farklıydı.

Amerika Birleşik Devletleri'nde Breton, radyo programları yaptı. 1941'de de çalışmalarını *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* adlı yapıtta topladı. Bu yapının adındaki "artistik" kelimesi Breton'un ilk başlardaki sanata-karşı tutumundan ne kadar uzaklaştığını açıkça göstermektedir. *Minotaure* dönemi, henüz sona ermemişti. Breton, ressam Motherwell ve daha sonra Picasso'yu izleyen New York Okulu'nun üyeleriyle tanıştı. Motherwell, Gorky, Baziote ve Pollock'un örnek aldığı sanatçılar Ernst, Masson ve Tanguy idi. Breton, Sürrealist akımın ilkelerini anımsattığı *Prolégomènes a un troisième manifeste du surréalisme ou non* adlı yapıtı yayınladı. David Hare, Breton, Duchamp ve Ernst'in yayımcılığını yaptıkları VVV dergisini çıkardı. Söz konusu dergi, Haziran 1942 ile Şubat 1944 arasında üç sayı çıktı.

Amerika Birleşik Devletleri'nde bir kahve-yaşamının olmaması, son derece önemliydi. Bundan başka ressamların, geniş bir ülkenin çeşitli yerlerine dağılmış olmaları —bazıları Arizona'da (Ernst, Dorothea Tanning), bazıları California'da (Man Ray), kimi ise Connecticut'ta ya da başka bir yerde— savaş öncesi Avrupa'sındaki sistemin tekrar kurulmasına fırsat vermedi. Bu sistemde Paris'teki kaldırım kahvelerinin önemli rolü vardır. Çeşitli tartışmaların doğuşu, bu dağınıklığın sonuçlarını daha da kötüleştirdi. Masson, Breton'la olan arkadaşlığına son verdi; Paalen, Meksika'da *Dyn* adlı dergiyi çıkarmak ve Dynaton akımını başlatmak üzere Sürrealizmi boşladı. Peggy Guggenheim'in New York'taki Art of this Century adlı galerisi Sürrealistleri sergiledi. Ancak Soyut Ekspresyonizm, Pollock'un yapıtlarında kendini göstermeye başlamıştı. Sürrealistlerin koruyuculuğu altında, New York'ta yalnız bir tek önemli sergi açılabilirdi: First Papers of Surrealism - Sürrealizm'in ilk Belgele-ri (1942).

Aynı dönemde Avrupa'daki Sürrealistler adeta ortadan yok olmuşlardı. Miro, *Constellations* serilerini bitirebilmek için Varengeville'den Katalonya'daki Montroig'e gitti. Bellmer, Toulon bölgesine sındı. Brauner Alp'lerde, başka malzemelere duyduğu gereksinim nedeniyle balmumu üstüne resim yapmaya başladı. Paris'te, Picasso'dan destek gören genç şairler, *La Main à plume*'leri yayınladılar. Eluard, *Poésie et Vérité* 42'yi çıkardı. Antonin Artaud, Rodez'deki psikiyatri kliniğinde yatmaktaydı. Desnos ise toplama kampında öldü (1944). Breton 1945'te Paris'e döndüğünde, bir Max Ernst sergisiyle eskiyi anma çağı başlamıştı bile. Maurice Nadeau, akımın artık geçmişe gömüldüğü kanısını uyandıran *Histoire du surréalisme* (Sürrealizmin Tarihi) adlı yapıtını yayınladı.

Karanlık günler ve ün

Sürrealist akım kendini toparlamak, izleyicilerini canlandırmak ve yeniler için bir yol açmak zorundaydı. Gerçekte sürgünlerin açtığı gedik, iki etken yüzünden genişlemişti. Bunlardan birincisi politik nitelikteydi; özgürlük sarhoşluğu içinde, o zaman adı Direniş Partisi olan Fransız Komünist Partisi, büyük boyutlara ulaşmış ve güç kazanabildiği bir ortam bulmuştu. 1948'de Soğuk Savaş'ın başlamasına kadar bu ortam, kültürel planda Zhdanovizm'in en bağınaz şekline dönüştü. *La Main à plume* grubundaki genç Sürrealistler, Danimarka'daki *Reflex*, Çekoslovakya'daki *Ra* ve Belçika'daki sürrealistlerin önemli bir bölümüyle birleşerek, işgal sırasında komünistlerle omuz omuza savaşmışlardı. Noel Arnaud, Christian

Dotremont ve Asger Jorn, Breton'un 1926-1933 arasındaki deneyimini yineleyebileceklerini düşündüler. Bu sanatçılar, hem şiirsel yaratma özgürlüğünü, hem de disiplinli bir askeri faaliyeti amaçlayan Devrimci Sürrealist Grup'u kurdular. Hem Breton'un grubu, hem de Stalinciler tarafından küçümsenen Fransız devrimci Sürrealistleri 1948'de dağıldılar ve Kopenhag, Brüksel, Amsterdam kentlerini, *Cobra* (Kobra) grubunda etkinlik gösteren sanatçılara (1948-51) bıraktılar.

Bununla birlikte ABD'de geçirdiği yıllar sırasında, Stalin'e karşı olan tutumunu geliştirerek, güçlü bir anti-komünist tavır takınan Breton, Paris'e vardığında *Le Figaro*'ya bir demeç verdi ve önce *Rupture inaugurale*'i, daha sonra da artık grubuna egemen olacak karamsarlığını yansıttığı *La Lampe dans l'horloge*'u yayınladı. Macar ayaklanmasından ve benzeri olaylardan önce bile, böyle bir karamsarlığa kapılmasını haklı gösteren, Sovyet toplama kampı rezaletleri ve Prag'daki *hükümet darbesi* gibi nedenler ortadaydı. Sürrealizm'in bozguncu eğilimi kendi gerileyişini daha da arttırarak, karanlık bir döneme girilmesine neden oldu. İkinci etken ise, Sürrealizm'in ABD'de genişlemesi ve filizlenmesiydi. Avrupa'da çökme döneminde olan Sürrealist akım, Amerika'da başarı'nın tatlı kokusunu çoktan almaya başlamıştı bile...

Diğer yanda, İşgal'den sonra hayatta kalan eski Sürrealistlerle (Eluard, Tzara, Magritte), genç Sürrealistler (Dominguez, Hérold, Ubac) yeniden canlandıklarını göstermek istediler. Breton'u izleyenler, 1947'deki Uluslararası Sürrealizm Sergisinde, esoterizm, alşimi ve voodooizm gibi gözbağcılığa dayanan konulara, artan bir yoğunlukla duymuş oldukları hayranlıktan da, Gary David'in "dünya vatandaşı" efsanesini de kabul etmekten cayıp, 'yeni bir efsane' arama çabasından da tümüyle koparak, Direniş hareketinden kaynaklanan insancıl bir cömertliği paylaşmanın peşine düştüler. Bu sanatçılar Bachelard'ın sürrasyonalizm'inde, lirik bir soyutlamanın içerdiği, ruhsal özgürlüğün yeni biçimlerini buluyorlardı. Gerçekte, yaptıklarının ütöpik karakterinin de farkında olan devrimci Sürrealistler, Paris'teki Salle de Géographie'de 1947-48'lerdeki eğlenceli toplantılarına, bile bile Dadaist bir anlam verdiler. André Breton'un çevresinde toplanmış bulunan ve *Néon* dergisini yayınlayan grup, bundan sonra dağıldı. Matta, dedikodu sonucu gruptan çıkarıldı, onu Brauner ve Alain Jouffroy izledi.

Görünürde ideolojik zamanın da belirlendiği bir dönemdir bu. Çünkü Sürrealizm, bir dereceye kadar parlak ve etkin geçmişiyse pek de iyi görünmeyen geleceği arasında bir yerde bulunmaktadır. Breton'un bir Katolik Sürrealizm⁸ olasılığını kabaca ezip yok ettiği Carrouges olayı, Sürrealizmin takındığı tavrı açıkça göstermektedir (1951). Grubun siyasal bakımdan izlediği yol, hiç de esnek olmayan bir çizgi tutturmuştur. *Hongrie, soleil levant* (1956), *Contre les physiciens nucléaires* (1958), Cezayir savaşına karşı *Manifeste de 121*'in imzalanması ve buna benzer daha birçok kanıt, durumu açıkça ortaya koyar. Sanki hiçbir karanlık bir ortamda sesini yeterince duyuramıyormuş gibi, çok sayıda dergi de yayınlanmaya devam etmiştir. *Néon*'dan sonra *La Brèche, action surréaliste* (1962'den 1965'e kadar sekiz sayı), *Médium* (1951'den 1955'e kadar on üç sayı), *Surréalisme même* (1956'dan 1959'a kadar beş sayı), *L'Archibab* (1967'den 1969'a kadar yedi sayı) ve son olarak da André Breton'un ölümünden (1966) sonra, Sürrealist akıma sadık kalan şair ve rassamlar grubunun iç organı *Bulletin de liaison surréaliste* bu arada sayılabilir.

Bu arada, sanatçılardan birçoğunun ölümleri de birbirini izledi: Artaud (1948), Eluard (1952), Picabia ve Heisler (1953), Tanguy (1955), Wilhelm Bjerke Petersen (1956). Tzara (1963), Arp ve Brauner (1966), Magritte (1967), Duchamp (1968). Picasso (1973)'de sırayla bu dünyadan göçtüler. Gorky (1948), Dominguez (1957), Paalen ve genç Jean-Pierre Duprey (1959), Kay Sage (1963) ve Seligmann (1962) ise, kendi kendilerini öldürmeyi yeğliyenlerdi. Doğal olarak yaşam, Toyen, Wifredo Lam, Leonora Carrington, Meret Oppenheim ve Bellmer gibileriyle devam etti ve yeni bir şair ve ressam dalgası belirdi. Bu dalga-

nın başlıca isimleri Bédouin, Bounoure, Joyce Mansour, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Marcel Jean, Remedios, Jean Benoit ve Mimi Parent, Enrico Baj, Alechinsky, Télémaque, Gironella, Silbermann, Svanberg, Sterpini, Klapheck, Lagarde ve Camacho'dur. Sürrealizmin giderek gücünü yitirmesi, *L'Ecart absolu* (Paris, 1965) ve birkaç yıl sonraki EROS (1959-60) gibi önemli sergilerin başarı kazanmasına engel olmadı. Eros sergisinde, son yılların en moda konuları haline gelen aşk, erotizm ve cinsel özgürlük sorunları, Sürrealizm'in bu "karanlık" günlerinde derinlemesine ele alınmaktaydı. Molinier'nin katkısı ve Bellmer'in giderek daha çok artan ünü, resim alanında buna açıkça tanıklık eder.

Şiir ve resim, bu sanatları "çökerten" olaylar yüzünden tümüyle karanlığa itilebilir mi? Bunun cevabı sınırlı bir evet'tir; ama geriye gene de yapıtlar kalır. Yaşamın ta kendisi gibi, bu yapıtlar da yayılıp genişleme özelliğine sahiptirler. Bunlar, dünyaya meydan okumak üzere meydana getirilmişlerdir ve zaman zaman önceden kestirilmesi olanaksız bir anlama sahiptirler ya da olacaklardır. Max Ernst, Miro ve Magritte'in dünya çapındaki ünleri, 1950'lerde başlamıştır. Venedik Biennial'i, Arp, Ernst ve Miro'yu ancak 1954'te tanımıştır. Masson'a, Paris'teki Odeon'un tavanı gibi resmî işlerse, 1964'de verilmeye başlanmıştır. Sanatçının önemli başarılarından biridir bu. Picasso 1966'da Paris'te açtığı sergisine büyük kalabalıklar toplamış, Magritte ise genç Pop Sanatçılarına örnek oluşturmuştur. Sanatçıların bireysel olarak kazandıkları ün, Sürrealizm ilkelerinin giderek yayılmasına yol açmış ve lirik Abstraksiyonizm daha ortaya çıkmadan önce, Amerika'daki otomatizm dönemi, soyut Sürrealizm'in ortaya çıkmasına neden olmuştur. Son savaştan beri, bu sayılanların tersine bir olay görülmekte, Robert Lebel'in deyişiyle "Sürrealist ressamlar ün kazandıkça, Sürrealizm ününü yitirmektedir"⁹.

Doğal olarak ün, kendini hiçbir zaman tehlikeden koruyamaz. Nitekim Sürrealizm, kendi ruhunun ağırlaştırdığı bir havayı solumak zorunda kalmıştır. Böylece Sürrealizmin yayılma dönemine de girmiş oluyoruz. Bizi aldatan bu yeni görünüm değildir; sadece günümüz genç ressamlarının tek-tük ürünlerindeki oneirizmin, olağanüstülüğün, erotizmin ya da sanata karşı olan tutumun sürüp giden etkileri sorunu da değildir; öteye beriye sıçrayan ve Paris'te bir ayaklanmada patladığını gördüğümüz, Sürrealizmin gerçek ruhudur. 1968'in "the Spirit of May - Mayıs ruhu", aşırı saldırganlıkla, ruh gerçekliğinin alçalması demek olan aşırı yandaşlığın bir karışımı değildi. Yaşam dolu geniş bir soluma bu. Yapılan her şey zorlukla inanan bir kalabalık, hem kurumları hem de kendini beğenmiş bürokratları temelinden sarsmıştı. Gençler, onlara yaşlıların öğrettiği dünyanın yetersizliklerini ve yine yaşlıların dağıttığı rollerdeki düzensizliği farkederek alarma geçmişlerdi. Özellikle geleceklerinin, orta sınıfın belli bir cezalandırma gereci ile işsiz kalmak arasında yapılacak bir seçime bağlı olduğunu farketmeleri, gençleri harekete geçiren başlıca etkidir. 1920'de ise Michel Leiris, herkesin ortasında "Yaşasın Almanya" dediği için başı belâya girmişti. Sürrealistler, böylece "uyku dönemini" terk etmişler ve lirik ütopyanın taşıyıcıları olduklarını bile bile, 1917'lerin romantik düşlerinden arta kalan bir umutla, kendilerini Devrim'e adanmışlardır. 1968'de de Sürrealistler, yaşanan olaylara uymak zorunda kalarak, caddelere dökülmüşler ve "Kendiliğinden oluşla meşgulüz", "Sokağın altındaki kumsal", "Kim için ve ne için yaratalım?" gibisinden sloganlar atmışlardır. Gerek bu sloganlar, gerekse Sürrealistlerin aynı yöndeki tutumları, antikültürel mistisizmi, çağırarak küçüleşmenin reddini, zulüm diline karşı alerjisi ve diyalog kurma isteği gibi kavramların izlerini kapsar: Çiçek-çocukları'nın dediği gibi "Savaşma, aşk yap". 1968 yılında Paris'te hüküm süren hava, bir zamanlar *La Révolution surréaliste* (Sayı 2, 1925)'te yayınlanan "Tutukevlerinin kapılarını açın, Orduyu Terhis edin" dileğini, tembellik hakkını savunmayı, "proletaryanın sınırsız döl bereketini"¹⁰ ve büyük Sürrealist şairlerin aşk amentüsü'nü anımsatmaktadır.

André Breton yandaşlarının hippî davranışlarında; “kendiliğinden oluş”un yenilenmesinde; çevremizdeki sorunların uyardığı ütöik övgülerde; Freud ve Marx’la ilgili çalışmaların gelişmesinden nelerin elde edildiğı, gençlerin Marcuse ve Reich’e duydukları ilgi, müzelerle yapılan saldırılar, popüler kültürden ne tad alındığı, anti-psikiyatri’nin, anti-otoriter eğitimin, eskimiş yasalara karşı oluşan kadın hareketlerinin daha ayrıntılı çözümlenmesi ve “yaşamın niteliğı” hakkında —resmî ya da gayri resmî olarak— konuşmak, yaptığımız bu özetlemenin sınırlarını aşar. Toplumca kabul gören kültürel moda içinde, aydın sınıfından bilim adamlarının, efsanelerin etnolojik araştırmalarına dayanan bir çeşit strüktüralizm’e ulaşmaları, oldukça ilginçtir. Söz konusu bilim adamları, daha bu yüzyılın başlarında Rus Formalist’lerinin çoktan vardığı bu aşamaya ulaşmakta, biraz geç kalmışlardır. Buna karşılık gençler, Mayıs 1968’de gerçeğe bakan birkaç küçük pencereyi araladıkları zaman, rasyonel olsun olmasın, yenilikçi ya da geleneksel tüm strüktürlere de, siyasete de, şiire de karşı çıkıyorlardı. Bu eğilimler kendileriyle birlikte, günümüz toplumunda henüz dinmiş olduğı söylenemeyecek bir yarışma kasırgası estirmiştir. Çağdaş resimde, kesinlikle fark edebildiğimiz bir nokta, soyutlamacı “destek yüzey” ilgisine baskın çıkan yapısal bir öğenin varlığıdır. Bir yandan da hiper-realizm, “dıştaki model”in önemini abarttıkça abartıyor. Fakat hepsinin ötesinde, resim sanatının kendi-kendisiyle tam bir yarışma krizi içinde olduğı söylenebilir. Sanat ölmüştür diyebiliriz. Sanata-karşı olan tutumsa gelişmektedir. Neo-Dadaizm, pata-fizik, yeni objektivizm ya da kavramsal sanatın olasılıkla tümü, Vaché’nin sert ve acımasız yargısının yankılarıdır: “Sanat anlamsızdır”. Resim ve heykel alanında sürdürülen araştırmalar, teknolojik araçların yenilenmesiyle sonuçlanacak ve Op Art’ın “göze yönelik” ürünleri, sibernetik hilelerle, yığınları koşullandırma amacına yönelecektir. Ancak henüz Pavlov’un köpeklerinin içinde bulunduğı koşullara indirgenmemiş olanlarla, topluma tepeden bakanların bireyciliğı, bu koşullandırmanın eğitimsel ve televizüel yolları içinde, bazen (Sürrealizm’in en yeni biçiminde olduğı gibi) zorlama ya da doğıal bir bozgunculuğı dönüşecektir. Kendi şairlerini yetiştiremeyen ve yoldan çıktıkları gerekçesiyle onları kendi dışına atan düzen, ister kapitalist, ister sosyalist olsun, böyle bir topluma karşı en iyi ayaklanma yolunun “şiirce yaşam” olduğı artık keşfedilmiştir. Doğuda olsun, Batıda olsun, yukarıda tanımlı yapılan toplum, verimli bir makinedir, yani harcayan bir makinedir. Kısacası, kültürsüzdür.

Sürrealist resim üzerinde söylediklerim, ancak tüm yapıtların, Sürrealist şiirin aydınlık tohumuyla birleşmeyi reddedişleri görüldükten sonra anlam kazanabilir. Kaldı ki o yapıtlar müzelerde saklanmış ve onarılmış bile olsalar...

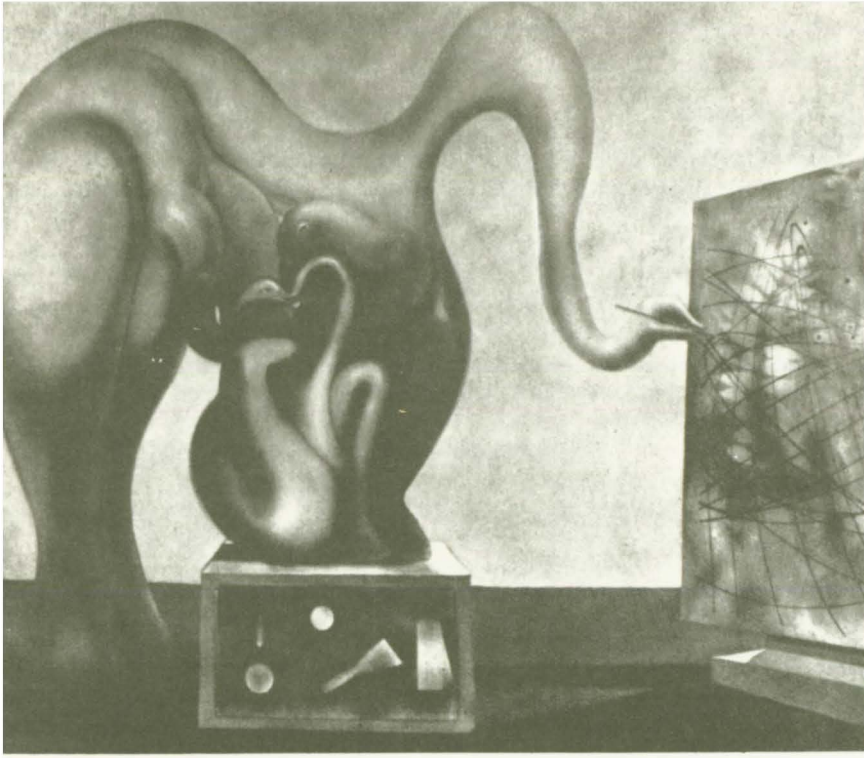
Resimsel Sürrealizm

Max Ernst'in bir tualı

Fırçayı tutan parmaklar, tual üzerinde gezinmekte ve bitkisel bir biçimin birleşmeye meydan okuduğu, bulutumsu bir uzayda olup biteni andıran izler oluşturmaktadırlar. Bu bir sol eldir. Bir kadının ki kadar narin ve düzgün bilek, iğreti bir nezaketle hareket ediyor. Bu tanımlama ile Max Ernst'in *Sürrealizm ve Resim*¹¹ adlı yapıtının sağ yanını anlatmaya çalışıyorum.

Burada Ernst, Sürrealistçe tasarlandığı düşünülecek biçimde, resimde estetik heyecandan çok, yaratıcılığın egemen olduğunu vurgulamaktadır. Sürrealizm, tualin sol yanında bir kaide üzerinde gösteriliyor: bir canavar görünümünde. Kalın derili bir yaratık olarak, iki ayağı üzerinde heybetle duran bu canavarın yeşilimsi kitlesi, özenle belirlenmiş olan yatay kaide üzerine düşen beyaz ışığı doldurmakta. Canavarın gevşek ya da akışık biçimi, Hans Arp'ın heykelini anımsatıyor. Ne varki belirlenmeye çalışılan nesne, herhangi bir cismin varlığından çok, bilinçsiz bir sorumluluk ve değişik duygular uyandırmaktadır. Arkadaki büyük kavisle, sol yanı kaplayan iri bacak, sağ yandan resmi yapmak üzere uzanan adeta doğa-dışı bir kadınsılıkta olan kolla birleşiyor. Ortada biçimlerin şehvetli kıvrımlarla birbirine karışıp sarmaştığı bir mağma yer alıyor. Resimde, gözleri yarı kapalı birkaç kuşun başı, bazı kadınsı çizgiler, buluş öncesinin bir apış arası, bir meme, dizler ve bükülmüş bir uyluk seçilebiliyor. Görünürde bu organik kördüğüm, bencil bir tutuma sahip. Daha da dikkatle incelenirse, uzantı'nın (kafası öbürlerinden büyük olan kuş, eğer tüylü bir yaratıksa, bu uzantı bir kanat olarak değerlendirilebilir) gerçekten resim yapmakta olduğu görülmektedir. Kaide kısmında, aralarında bir ressam spatülü de bulunan ve simgeler oluşturacak şekilde yerleştirilmiş çeşitli gereçler görülüyor.

Bir bütün olarak resim, sahne önünde kıvrımları yavaşça açılan bir perdeyi anımsatmaktadır. Sürrealist resmin bir temsilcisi olduğundan, bu resimdeki hayal, gerçek resimden çok daha önemlidir, teknik etkiler (Ernst'in çoğu kez bunlarla pek ilgili olmasına karşın) burada tümüyle gözden ırak tutulmuştur. Ressamın yapıtına verdiği ad, kendisinin narซิสizm, erotisizm, mazohizm, kara mizah gibi kavramlara olan eğilimini, asi ruhunu ve gerçekçi mantığını yansıtmaktadır. Görülebildiği kadarıyla Max Ernst —tıpkı yazının, kanla yazılması gerektiğini söyleyen Nietzsche gibi— resim yaparken içimizdeki fanteziler ve kösnük (şehvi) hayallerle hareket etmemiz gerektiğini önermektedir. Aslında Ernst, ken-



MAX ERNST
Surrealizm ve Resim. 1942

di geçmişini özetlemekten başka birşey de yapmış olmuyor. Bu resim Ernst'in kolaj dizilerini, tüylü ve çiçekli *Jardin gobe-avions*'unu ve ona kuşlarını yaratmasını sağlayan ruh halini açıklayan son yapıtlarındandır. Bu dönemden sonra, mutluluğun dile getirilmesi diye adlandırabileceğimiz bir yola dönmüştür. Bu nedenle söz konusu resim, daha önce yaptıklarına bir veda anlamına gelir. Birkaç yıl sonra da, Bazaine'le karşılaştıktan sonra, Paris Okulu'nun yapıtları arasında sayılan *Marıtar Okulu*'nu tamamlamıştır.

Bu resim, bir bakıma sanattaki Sürrealist tutumu, adını aldığı Breton'un kitabından daha iyi simgelemektedir. Bu bir ders değildir; ancak kendi kendini eleştiren bir hayaldir. Resimde sanatçı, resim yapar durumda kendi portresini çiziyor. Resmin içindeki tualin soyut çizgileri arasındaki dikkatli uzaklıklar, özellikle birer beğeni kaynağıdır ve canavar bu çizgileri tıpkı bir uyur-gezer gibi kör bir organla gerçekleştirmektedir. Canavar aynı zamanda hem ressam, hem de ressamın modelidir ki, bu "iç-model", otantik olması istenen resimlerde, Breton'un sadık kalınması gerektiğini ileri sürdüğü modeldir. Bu yapıtta Sürrealizm, bir bütün olarak vardır. Ancak burada Sürrealizm, sözlü olmaktan çok hareket halindedir. Resmi yapan adam, bu adamın bilinçaltı ve boyamakta olduğu tual, tümüyle farklı varoluşçu ve semiyotik özellikler taşımaktadırlar. Bunları pek uzlaştırma olanağı da yoktur. Düşsel anımsama yardımıyla, ancak sanatçının kendisi, bilinç altıyla resim arasındaki ortak uyumsuzluğu yargılayabilmektedir. Bu resim, biçimler dünyasının yüzeyinde bulunan benimsenmesi olanaksız çapraşıklığı sergilemektedir.

Bir ressamın içinde yaşayan canavardan yararlanması gerektiğini anlatabilmek için, Ernst resim yapan bir canavarı resmeder. Böylece hem bu durumu kabullendiğini, hem de bir cerrah yaklaşımını andıran tarzda, bundan sakınmaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Resim dünyasına taşınan canavar iç dünya, birdenbire katıksız bir ürün olarak ortaya çıkıyor. Gerçekçi açıdan ulaşılabilecek bir durum değildir bu, çünkü canavarlar bir dış görünümünde hapsolmuşlardır ve burada ancak bir ortaya çıkış ya da resimde belirış hazırlığı içindedirler. Bu da tüm canavarlıklarına karşın onların, kendi benliğine sadakatsizlik gösteren bir bilinçaltının aracılığıyla yapay olarak aşırı güzellikte, kıvrak, adeta matematiksel

bir konuma ulaşmalarını sağlamaktadır. Sağ yanda yarısı görünen resim içindeki resim, yapılan işin kaynağını güvenilir bir biçimde temsil etme çabasında olan bir bütün olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Ernst'in resmi, modeliyle çalışmakta olan bir ressamın portresidir. Bu resim aynı zamanda resim sanatının herhangi bir modele karşı olan sadakatsizliğini de sergilemektedir. Kısacası bu vefasız bir eşittir.

Bu üçlü portre, ressamla canavarları arasında ailevi bir ilişkinin varlığını akla getiriyor. Böylece onlarla, ortaya çıkarılan iş arasında herhangi bir benzerliğin varlığı da inkâr edilmiş oluyor. Sürrealizm, her zaman bu ailenin çocuğu rolündedir. Bir yerde, Giritli'lerin çelişkisine de benzer bu (Giritli'ler, tüm Giritli'lerin yalancı olduklarını söyler). Ernst, bir bakıma Sürrealist yaklaşımın resim alanında, bir tual aracılığıyla başarıya ulaşamayacağını kanıtlamak istegindedir. Ernst'in kendi eli (canavarın kolu, bu el'in bir yansıması bile olsa), tual üzerinde hoşla gidebilecek herhangi bir müzikal eğri de çizmemiştir. Ernst'in kendi eli, içe dönük bir erotizm'in yoğun fizyolojisini dışa vurmaktadır. Burada söz konusu aksaklıkların kökeni, Bellmer ve Molinier'den önce görülebilir.

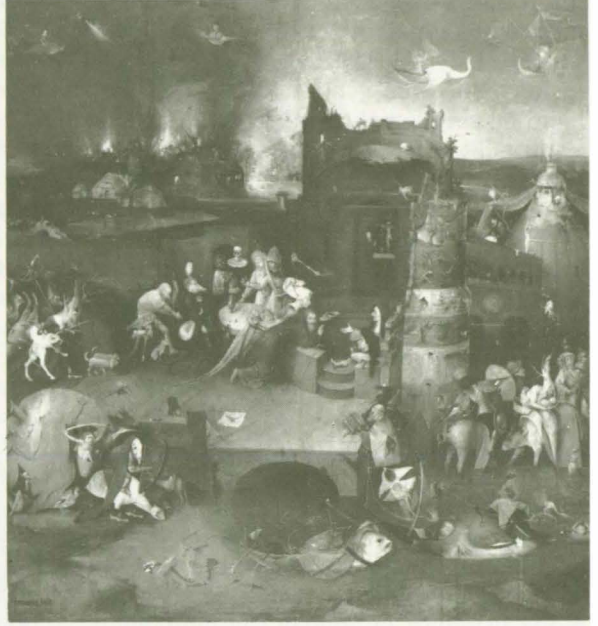
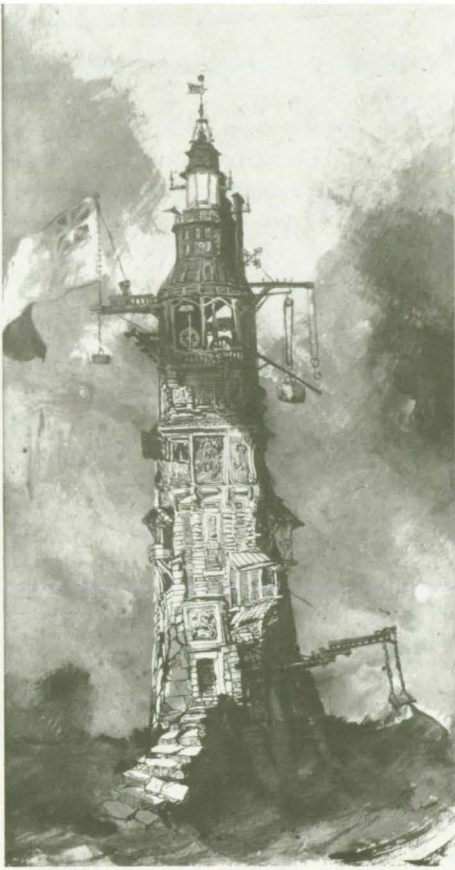
Dali'nin diğer bazı belirli yönlerini gösterdiği söz konusu aksaklıklara, Breton, Eluard, Péret, Char gibi hemen hemen tüm Sürrealist şairlerin, yabancı oldukları görülür. Bana göre bu resim, "olağanüstü"nün sıçrama gücünü bulduğu bir "iç model"nin temsilcisi olduğu söylenebilecek netameli bir araçtır (bu aksaklığı pek yakından olmak koşuluyla fotoğrafçılık ve sinema izler). Tekniklerin Sürrealist mesajı, dört başı mamur bir durumda bırakmadıklarını biliyoruz. Bu mesajın üzerinde ressamlar bir —belki de daha çok— yönden, şairlerse diğer yönden durmuşlardır. Bu mesaj aynı zamanda kuramcılar tarafından bilmiş, moda üstadları tarafından aza indirgenmiş ve dogmatikler tarafından da kesilip atılmıştır. Bu mesajı yalnızca André Breton'un düşünceleri içine sığdırmak mümkün olsa bile (ki buna hiçbir zaman olanak bulunamaz); bunu tam anlamıyla ne bir yere, ne de bir zaman dilimine yerleştirmek olanağı yoktur.

Ancak Sürrealizmin ilkesi ortadadır ve belirli bir tutarlılığa sahiptir. Sözcük, tarihteki yerini almıştır. Ben burada Sürrealist resmin, özelliklerinin yanı sıra, Sürrealist akıma özgü ruhsal ve duysal temellere uyup uymadığını da göstermek amacındayım. Sürrealist resmin kaynak kitaplarda belirgin bir yere sahip olduğu kesindir; ancak diğer sanat akımlarında olduğu gibi burada da aynı tehlike, yani bir ideolojiye kurban gitme tehlikesi vardır. Gene de Sürrealist sanat, bir ideolojinin doğmasına yol açmış ve böyle bir ideoloji yaratmıştır. Ancak bu da, Sürrealizm'in şu belli başlı gereksinimini karşılamıştır: İnsanların sanat dallarında, dilde, hayatta ve hatta siyasal alanda tüm yarattıkları, şiirsel olmalıdır.

Fantastik öncüler:

Oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle Sürrealizm, sayısız öncüleriyle soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır. Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlanagelmış ve zaman zaman herbirine mitolojiler ya da dinler sahip çıkmış olsa da, gücünden hiçbir şey yitirmeyen fantezi, simgecilik, ima, büyü ve çılgınlıklar sayıca zenginleşmeyi, bollaşmayı sürdürmüşlerdir.

Fantastik resmin tarihine kolay bir geri dönüş yapılabilir ve dinsel inançlara yardım edecekleri yerde, açıktan açığa şehvet duygusuyla dolu doğaüstü bir dünyanın kapılarını, hayal gücüne aralayan çok sayıda dinsel putlar arasından bir seçme de yapılabilir. "Fantastik Orta Çağ"¹², onbeşinci yüzyılın cinli perili tahta oymaları, ilmi simya ile ilgili simgeler, *St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması* konusunu işleyen çeşitli tablolar (Grünwald, 1515; Hieronymus Bosch, 1505; Huys, 1547), Altdorfer'in uzay çağrışımı peyzajları, Cranach'ın gizemle dolu ve insanı irkiltten figürleri, Flaman resimlerindeki canavarlar ve sefahat alemleri,



BOSCH
St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması. Detay. 1505

VICTOR HUGO
Eddystone Feneri. 1866

yaşlı Pieter Bruegel, Lucas van Leyden (Louvre'daki *Lot ve Kızları*), zulüm sahneleri (*Quattrocento*'nun —kadın ve erkek— Hristiyanlık uğruna ölenleri, Gérard David'in Bruges' deki *Sisam'lıların Öldürülmesi* ya da ünlü Goya'lar), Varşova'daki olağanüstü *Gotik Maria Aegyptica* (dişi tilki, kürklü Venüs, hayvanlığın Melusina'sı, ya da Floransa'da Uffizzi Galerisi'nin loş bir köşesinde duran Gorgon başı, Chantilly'deki Piero di Cosimo'nun o mü-kemmel *Simonetta Vespucci'si* —bu yapıt Sürrealist portre ressamlığının önde gelenlerindendir—, Antoine Caron'un olağanüstü Barok kompozisyonları, Viterbo yakınlarındaki Bomarzo Bahçelerinde¹³ Vicino Orsini için yaratılan canavar heykelleri (1564), *Perspectiva corporum regularium* (1568), Arcimboldo'nun optik oyunları, Bracelli'nin *Garip Şeyler*'i anamorfoz'lar, Callot ve grotesk'leri, onsekizinci yüzyılın kozmonotlara özgü düşleri (burada düşlerden söz etmek mümkündür, bu suretle yüzyılın gerçeklerini o zamanki Sürrealistlerin şaşırtmacaları olarak görebiliriz¹⁴), sefahat konulu resimlerin en iyileri, Morghen'in oymaları (*Recolta delle Cose*, 1764), Piranesi'nin mimarlık görüşü (1745), William Blake'in mistik resimleri, Hoffmann'ın *Masalları* ve zamanın *romans noirs*'ı için yapılan ondokuzuncu yüzyıl resimleri; Goya, Grandville, Bresdin, Félicien Rops (çarmıhtaki İsa'nın yerine bir fahişeyi yerleştiren kişi)'ün tüm fantastik oymaları, Lewis Carroll'un ya da Jules Verne'nin resimleyicileri ve o dönemin popüler yapıtları¹⁵ —Füseli'nin resimleri, Victor Hugo'nun yaldızlı çizimleri, Gustave Doré'nin çizimleri, çeşitli *images d'Epinal* dizilerinin popüler baskıları ve benzeri çalışmalar, yüzyıl başlangıcındaki dolambaçlı biçimler ve oyma taşları. Klimt'in vahşi erotizm'i— yani kısacası *Minotaure*'un çeşitli Sürrealistlere ait repro-

düksiyonlar olarak yayınladığı ve gariplikleriyle *Verne* ciltlerini dolduran tüm belgeler, çikış noktalarının örneklerini oluştururlar. Bu örneklerle şüphesiz Afrika, Okyanusya ve Amerika'daki eski uygarlıkların süslü silahları, gündelik gereçleri, objeleri, fetişleri, putları, gene tarih öncesine ve özellikle Kelt'lere ait olanların yanı sıra, tarihçilerle etnologların çabaları sonucunda, gözler önüne serilmiş bulunan diğerleri de katılabilir.

Gerçekte, yüzyılın başlangıcında Sürrealist sanat, bu kadar çok sayıda nesnel kaynak ve rilere sahip değildi. Sade, Lautréamont ve Jarry'nin resim alanındaki eşdeğerlerini keşfedebilmek için araştırmaya kalkarsanız, boş yere çaba harcamış olursunuz. Aynı durum, yalnız şairler için değil, grubun kuramcıları için de geçerlidir. Sürrealist resim sanatının ürünleriyle ilgili ilginç bir nokta, Masson'un kum resimlerinde, 1924'ün Miro'larında ve Max Ernst'in frotaj(*frottage*)'larında görülen mutlak yeniliğin, Tzara, Breton, Eluard veya Char'ın en olağanüstü ve en kişisel şiirlerinde bile görülememesidir.

Sürrealist sanatın "edebi" niteliği, İngiliz Pre-Rafaelitlerinden, Avrupa Sembolistlerine ve az sayıdaki ilkel yapıtlara kadar inen bir çizgi olarak tanımlanabilir. Bunlardan önce, 1783'ten itibaren William Blake, büyük Romantik okulu başlatmış ve bunu görsel bir uğraş alanıyla süslemişti: Michelangelo'nunkileri anımsatan çıplak erkeklerin havada ve ateşte gezindikleri kutsal bir dünya. Bu yapıtlar ortaya çıkmakta olan Romantizmin dinsel fantezileridir ve Sürrealistler, bu özgürce anlayışın grafik değerlerinden pek çok şey öğrenmişlerdir.

Pre-Rafaelit Birlik, 1848'de Rossetti, Hunt ve Millais tarafından kurulmuştur. Resme ve şiire set çekme uğraşları yanında, Birliğin ideolojik güce sahip bir unsur haline geldiği görülür. Birlik, törelerini yitiren iş toplumunun makine kültürü ve akademizmine, Orta Çağ'ın "gerçek", dinsel ve önemli kavramlarına ve sembolizme karşı savaşıma girişmiştir. Ruskin, 1857'de Burne-Jones'un ve William Morris'in de katılmasıyla güçlenen bu akımı destekleyerek, Empresyonizme karşı çıkmıştır. İçlerine kapanıp, kendilerinden başkalarıyla ilişki kurmama, manevi çabalar harcama gibi özelliklerinden başka, bazı üyelerinin siyasal bağlantıları (örneğin Morris'in, 1883'te bir Sosyal demokrat kimliğine bürünmesi), günlük yaşamın süsleme sanatları ve Modern Stilin doğuşuyla, sanatsal bir ilgi alanı içine girme gereksinimi açısından Pre-Rafaelit Birlik, iki ana kaynağı olan Dada zorbalığı ile psikanaliz'den yoksun olarak düşünülürse, Sürrealizm'in nasıl gelişebileceğini merak etmemizin bir nedeni olabilmektedir. Oldukça çekingen ya da "incelmış" bazı Sürrealistlerin, Pre-Rafaelitlere epeyce yaklaştıkları görülmektedir: Leonor Fini'nin *Yararsız Tuvalet* adlı yapıtında, Millais'in *Ophelia*'sından birşeyler vardır. Bunun gibi Burne-Jones'un *Altın Merdivenler*'i ile Delvaux arasında da ilinti kurmak mümkündür.

Gelişimleri hayli yazınsal ve müzikal olan Neo-romantizm ve Sembolizmin, Avrupa kıtasında resim ve heykel dallarında daha yaygın bir yol tutturdıkları görülür. Delacroix, Gustave Moreau'nun ilk dönemlerini etkilemiştir (*Şarkıların Şarkısı*, 1853). Ancak Moreau, İtalya'yı ziyaret ettikten sonra (1858-60) efsane ve masallardan daha fazla yararlanmaya başlamıştır. *Oedipus ve Sfenks* (Salon, 1864), *Galatea*, *Jupiter ve Semele*, *Orpheus Eurydice'in Mezarında* (son çalışması, 1898), seçkin ve sanat yönünden usta resimlerdir. Hymans'ın çok beğendiği Moreau'nun aynı zamanda, Matisse, Marquet ve Rouault gibi öğrencisi olan sanatçıları etkisi altına aldığı, Güzel Sanatlar'daki öğretim üyeliğinin nedenini de bunlarla açıklayabiliyoruz. Moreau'yu 1950'lerde yeniden "lirik abstraksiyon"un doruğunda diye nitelenerek aranan biri haline getiren ve hiçbirini bitirilmemiş olan çok sayıda taslak Paris'te, ölümünden sonra Devlete bıraktığı, Rue de la Rochefoucauld'daki evindedir. *İki Amfora'lı Havva*'ya pek uygun düşen yumuşak, bir bakıma ince kadın bedenleri, *Arcane 17*'nin yazarından esinlenerek yapılmıştır. 1965 yılında geriye bıraktığımız zaman, Sürrealizmin öncüleri arasında Gustave Moreau'ya belirgin bir yer vermek hiç de şaşırtıcı olmaz.

Basel'li sanatçı Arnold Böcklin (1827-1901)'in Münih'te, 1907-1909 yılları arasında Chirico üzerinde, doğrudan etkisi olmuştur. Böcklin tarafından pek sık olarak işlenen ölüm teması, *Pittura metafisica*'nın bunalım-dolu yönleriyle ilgilidir. Gabriel Cornelius Max (1840-1915)'in, anlaşılması güç ve öznel yönü güçlü olan yapıtları da Sürrealizmin değişmez yapıtlarına uygun düşmektedir.

Başka neo-romantikler de vardır: Feuerbach (1829-80, Manet gibi, o da Couture'un bir öğrencisidir), Swiss Welter (Böcklin'in öğrencisi) *Olimpus'taki İsa*'nın yaratıcısı Max Klinger (1857-1920), Hans von Marées (1837-87), Bern'li ressam Ferdinand Hodler (1853-1918) ve Hodler'le birlikte 1897'de Viyana Birliğini kuran Klimt ve Munch, bunlar arasında sayılabilirler. Adı anılan bu sanatçılar, 1895'den itibaren Romantik Sembolizmin Fransa'ya, İngiltere'den ithal olunan Modern Stil'e paralel olarak *Jugendstil* akımının nasıl beslendiğini de ortaya koymuşlardır.

Almanca konuşan ülkelerde *Sezession* deyiminin, ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlangıcını simgelediğini belirtmekte yarar görüyorum. Bu akımın başlıca özelliği, sanat olayları ve sergilerden yararlanarak, geçmişle olan bağları —ne olursa olsun— koparmak diye özetlenebilir. 1892'de Münih'te, 1889'da Berlin'de (Liebermann, Slevogt, Corinth, Hodler), 1900'de de Viyana'da açılan *Sezession*'lar, yirminci yüzyıl Alman resim sanatının doğuşunu belirleyen olaylar arasındadır.

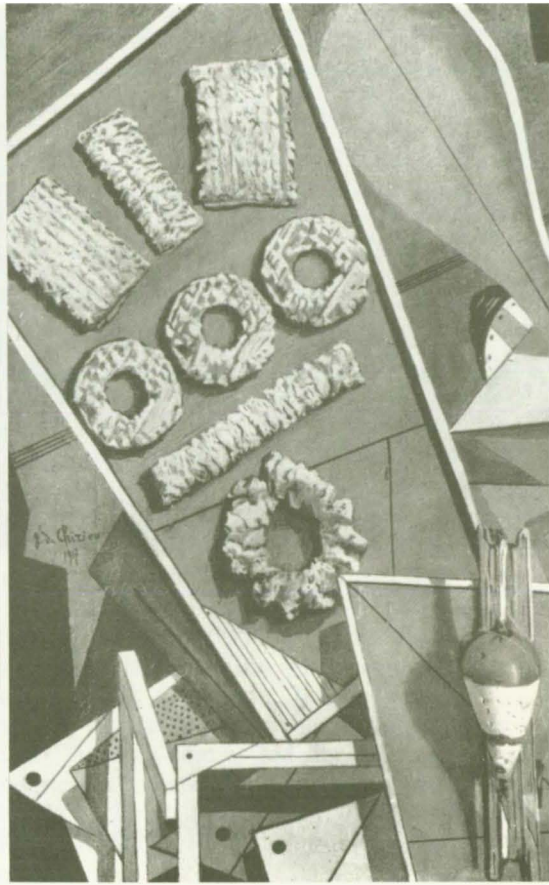
New York kentinde, 1903'ten beri yayınlanmakta olan *Camera-Work*'un yayımcısı Stieglitz, 1906'da "Photo-Secession Gallery"i kurduğu zaman, deyimini aynı anlamda kullanmıştır. Stieglitz'in öngördüğü, yani Dadacı isyanının bir ön belirtisi olan, geçmişle bağları koparmak fikri, pek de yeni belirlenmiş bir tavır sayılmazdı. Yeni bir çağın başladığı yolundaki sav ise, Sürrealizmin özelliği değildir. Romantik çağdan beri, yenilik getiren tüm akımlar "ortadan kaybolmuştu". Bu akımların ilk attıkları adımsa, sanayileşen topluma özgü değerlerin ne kendilerine ne de sanat, şiir ve gerçek bilime özgü değerlerle bir ilgisinin bulunmadığını keşfetmek olmuştur. Pozitivizmi düşleyen bir uygarlıkta, bu çeşit düşünceler açıkça savunulabiliyordu. Sürrealizmin, böyle bir savunmayı el birliğiyle yönetebilmiş olması da, söz konusu toplumun kabule zorladığı sınırlamaların ancak ne kadar gücü olduğunu göstermeye yetmektedir.

Pre-Rafaelitler, Neo-Romantikler ve Sembolistler, Romantizmin edebi kaynaklarına yöneldiler. "1860-70 döneminin Sembolizmi"¹⁶ olarak bilinen akım, Empresyonizmden önce ortaya çıkmış ve Empresyonizm, Avrupa akademizminin engellerini yıktığında, buna karşı tepki, Sembolizmden gelmişti. Bu sırada Sembolizm, akademik ya da geleneksel olarak nitelendirilmek tehlikesiyle de karşı karşıya idi. Bresdin'in 1860 yılında litografi çevresiyle tanıştığı Odilon Redon'a göre, "sanatta hiçbir şey, sadece istemekle gerçekleştirilemez. Herşey, doğruluğun bilinçaltı'na uysalca teslim olmasıyla ortaya çıkar"¹⁷. Bu, Sürrealist bir ifade olarak değerlendirilebilir. Gene Redon'a göre, *Limbo (Düş-Dünyası)* serisinden) ve daha çok *Biçimsiz Polip* (1883) gibi litograflar, "bilinmezler dünyasında yaygın ve etkin bir tür yaratmak" amacına yönelik yapıtlardı¹⁸. Breton, Sürrealizmin öncüleri arasında Redon'dan daha çok, Seurat'ın sözünü etmektedir. Seurat'ın artistik bir yenilikçi oluşumu, popüler renkli-baskılardan (Özellikle *Sirk*'ten) esinlenmiş olması mı, yoksa *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*'daki ressamca tutumu mu, Breton'ca göz önüne alınmaktadır, bu tartışılabilir. Aynı günlerde —özellikle Pont-Aven'da— Empresyonizmle Sembolizm birleştirilmişti. Bunu gerçekleştirenler "Albert Aurier'nin ideizm olarak adlandırdığını" oluşturmak çabasıydılar. İdeizm, düşünceleri özel bir dille açığa vurma sanatıydı. Bu dil, başka bir biçime dönüştürülmesi olanaksız bir resim diliydi.¹⁹. Breton'un gözünde Pont-Aven grubunun en ustası, Jarry tarafından da övülen Filiger'di. Seurat'ın izleyicileri arasında ise, en iyisi Charles Angrand idi. Bu sanatçılar artık "iç dünyaya" doğru yönelmişlerdi"²⁰.



BALTHUS
Sokak. 1933

GIORGIO DE CHIRICO
Metafizik İçdünya. 1917

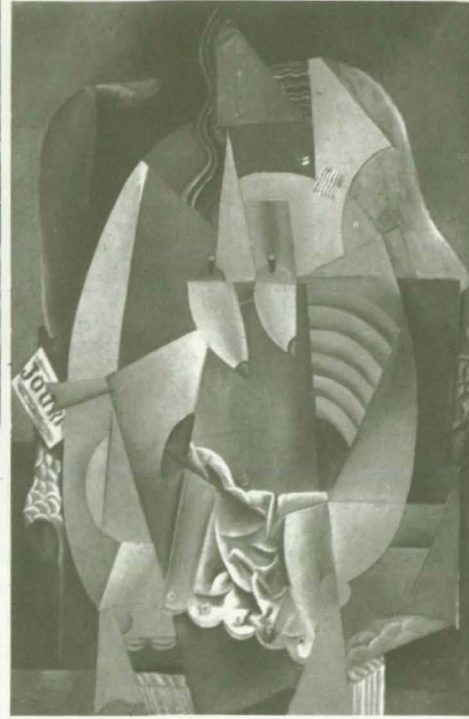


Gerçekte Redon bir çeşit düş kaydını denemişti. Buna karşılık Seurat, Douanier Rousseau ve daha sonra da Chirico, oneirizm'i ya da düş içeriğini dünyaya yansıtmak yolunu aradılar. Sürrealistlerin düş-çalışmaları, geleneksel fantastik kategorisiyle sınırlı değildir. Roger Caillois, "fantezinin kalbinde"²¹ bir ayrıntının daha çok acayiplikler, tuhaflıklarla önem taşıdığını, bir resimdeki çekiciliğin, resmin açıklanması olanaksız doğasında bulunduğunu, doğruca hayalinse, çoğu kez bayağı olduğunu —örneğin Balthus'un *Sokak* adlı eserinde olduğu gibi— söylemiş, bununla da geleneksel fantastik resimden çok Sürrealizmi tanımlamıştı. Ancak başta Dali olmak üzere birçok Sürrealist, tual üzerinde gerçek bir düşü en ham biçimiyle yansıtmaya çabasından caymamışlardır.

Chirico, bu sanatçılar arasında değildi. Onun kentleri, kemerleri, bir meydandaki anıtları, geçen trenleri, terzi mankenleri, durumlarını belirsiz bir beklenti haline sokan bir ışık seli içindeydi. Bu, bir akşam ışığıydı; çarpıktı, ılıktı, gecenin müjdecisiydi. Gölge, resmin dışındaki bir kimsenin gölgesi idi; ama gecenin gündüzün içinde olamayışı gibi, var olmaksızın ordaki yerini alıyordu, ya da hemen hemen ordaki yerini almak üzereydi. Chirico'nun resminde acı vardı. Bu sanatçının 1911-1918 yılları arasındaki tüm çalışmalarını "metafizik resim" olarak adlandırmak pek yanlış olmaz. (Carra, Chirico ile 1915'te Ferrara'da bir araya gelmiştir.) Resim, dünyanın o yanıtlanması olanaksız sorusunu—yani *niçin*'i, gözle görülebilir bir hale getirecek ölçüde nadiren başarı kazanmıştır. Chirico'nun arkadaşları, onun yapıtlarına *Zamanın Bilmecesi* (1912), *Şairin Kaygısı*, *Sıkıntılı Yolculuk* (1913) gibi adlar veriyorlar, bu adlarla resmin psikanalistleri ilgilendiren felsefi değerlendirmelerine yaklaşmış oluyorlardı.



HENRI ROUSSEAU
Düş. 1910



PABLO PICASSO
Koltukta Oturan Kombinezonlu Kadın. 1913-14

Chirico'nun kaygısı, objeleri çoğaltan ya da "yücelten" ışığın içine yerleştirdiği zaman açığa çıkıveriyordu. Yitik baba, ressamın çocukluk çağını pek çabuk bırakıp giden bir adamın mühendislik tutkusunu yansıtan lokomotifler (*Meydan*), anne'nin hayal gibi gözüken varlığı, yağlı yağlı gövdeli antik heykeller, muzlar, terzinin boş gözleriyle tinsel dünyaya sitemle bakan mankenler, belleğin çabucak unutmayı yeğleyeceği-zamanın hareketsizliği ve aranılanın hiçbir zaman bulunamayacağı garipçesine etkili bir boşluk başlıca öğelerdi. Piranesi, Bresdin ve daha başka birçoklarından sonra, bu dalgınlığın mimarisi, Chirico'da, gergin ve hoşgörüsüz bir sükun ortamı olmuştur. Bu lâbirentin içine her dalındığında, Kafka'nın karanlık ecel yargısından uzak bir sükûnetle, işe yaramaz bir yapışkanlık hüküm sürmeye başlar. 1915-18 dönemindeki *Metafizik içdünya*, ressamın kendi iç evrenini belirli bir ölçüde farkettiğini göstermektedir. Bu evreni Chirico genişletmiş ve tüketmiştir. Benim görüşüme göre burada ressam, çağa ters düşmek bakımından, başkalarından daha derin bir nedene sahiptir. Soru yanıtlanmaksızın kaldığı ve yanıtlanması da çok güç olduğu için Chirico, bunu yanıtlanmaktan caymış ve insan düşüncelerinin çorak alanlarını terketmiştir. Ancak bu sırada farkına varamadığı, insan ruhunun bu alanlarda durmak ve sorunları denemek suretiyle onurlu bir eylemde bulunmuş olmasıdır. Chirico giderek "la grand peinture"e dönmüş ve ün-kazanmanın yoluna düşmüştür.

Henri Rousseau (Douanier), çalışmalarında "Martinik'li yılan terbiyecisi"²²ni bulmanın mümkün olduğu, hem daha naif ve hem de Wifredo Lam'in sonraları tahta putları arasına koyduğundan daha oneirik bir ressamdır. Doğal olarak Sürrealistler, manzara ressamları değildirler; ancak Breton, tıpkı alçak gönüllü Rousseau'nun Paris'teki gezintileri sırasında Modern Stil'in dönemeçlerine, Paris Metro istasyonlarının *Art Nouveau*'suna karşılık verdiği gibi, Adaların bereketli bitkilerine karşılık aramıştır. Düşlerinin birçoğunda egzotizm'

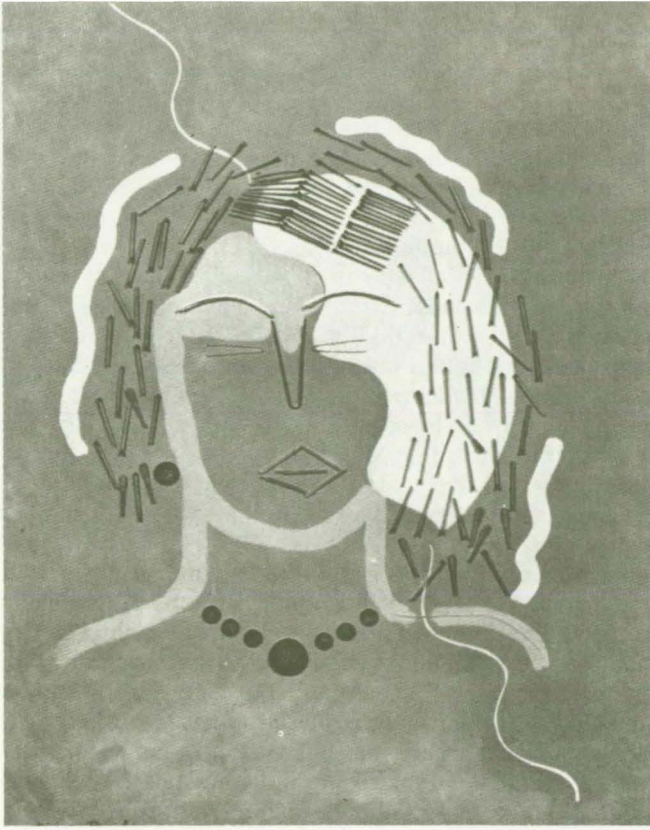
in en Batılı kavranışı ile haşır neşir olan Rousseau, giderek cevherinin tükendiğini de kabul etmiştir. Normandiya'nın yerlisi olduğundan, bitki örtüsünün bereketli görünümünden çok etkilenmiş olsa gerektir. Nitekim tropik ülkelerde doğan bir sanatçı için de, Normandiya'daki elma ağaçları ancak bir düşün öğeleri olabilir. Kaldı ki, bitki ve hayvan dünyasının anormal belirsizliği, örneğin etobur bitkiler ve yapmacık hayvanlar, yorumda sapmalara yönelme ve kaçamaklar aramaya alışkın bir hayal gücünü besleyen olanakları da getirir. *Düş*, bir Afrika ormanının ortasında, kırmızı renkli bir divan üzerinde bir Hint kavalını dinleyen küçük bir çıplağı canlandırmaktadır. Acaba burada düş gören kimdir? Kadın mı, yoksa kaval çalan mı? Bunun yanıtını kimse bilemez. Bu resmi seyrederken, biz de Rousseau ile birlikte düş kurarız. Divan, ressamın odasındaki divandır ve sanatçı bunu doğadaki bir çevreye taşımıştır. Burada Rousseau bize, kentin dışına çıkıp, banliyöye doğru uzanan yolu göstermekle görevli biri rolünde görünüyor.

Rus asıllı fakir ve musevi bir kökenden gelen Marc Chagall, saf sofuluğu ve ağır başlı keyfiyle, havalarda uçan sevgililerin ve müzisyen eşeklerin yaşadığı olağanüstü bir ülkeye bizleri götürmektedir. Bununla birlikte Chagall, gerçek bir Sürrealist olarak anılmaz. Dinsel eğilimleri ve kişisel bağımsızlığı, onun Sürrealist akımdan uzak kalmasına yol açmıştır. Ancak 1941'deki *Genèse et perspective* adlı yapıtında Breton, Sürrealizmin Chagall'ı gerçek bir şair olarak kabullenmesindeki gecikmeden yakınarak, sanatçı hakkında şunları söylemektedir: "Sadece onun iç dünyasındaki engin karmaşıklık, daha o tarihte (1911) modern resme girişin zaferini ilân etmiştir"²³. Yasaların bozduğu fizik gerçeklere, hemen hemen tümüyle kayıtsız olmasına karşın Chagall, sözlü durumları tasvirde çoğu kez başarılı olmuştur: *Sarhoş* (1911) "kendinden geçer", sevgililerse bir "yedinci cennet"tedirler. Chagall'ın esinleri kuşkusuz bu türden sözlü tekniklere indirgenemez; ancak sanatçının yanı başında bir dereceye kadar sözlü değerler bulmak imkânı da vardır. Chagall'ın sözcükle hayal arasında kurduğu köprü, Sürrealizmin izleyeceği yolu oluşturmuştur. Savaşın hemen sonraki dönemde daha başka görüş açıları da ortaya atılmıştır.

Chagall'ın keyifle dolu fantezisi sadece Chirico ya da Breton'la Eluard'ı büyüleyen *Kombinezonlu Kadın* (1913)'in yaratıcısı Picasso ile değil, aynı zamanda Kandinsky'nin denemeleri ve 1911 yılında Münih'te başlayan *Blaue Reiter* akımı ile de çağdaştır. Bu da Sürrealist resmin kaynaklarından biridir. Kandinsky, daha sonra Picabia'nın ve Sürrealistlerin otomatizm diye adlandırdıkları devrimci uygulama ile kendi lirik dönemini başlatmıştır. *Über das Geistige in der Kunst (Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine)* (1912) adlı yapıtında Kandinsky, iç dünyayı sanatsal esinin ayrıcalıklı yeri olarak tanımlamakta ve resmi, gözle görülebilen nesnelere olan geleneksel bağımlılığından kurtarmaktadır. Lirik otomatizm yolunu izleyen Sürrealistler —diğer bir deyimle düş anlatıcıları— lirik dönem'in Kandinsky'sine saygı borçludurlar.

Duchamp ve Picabia

Sürrealizm'in dünyaya girdiği kapının öbür yanında, yaşamla sanatı yüzleştirmenin iki büyük ustası, kutsallığın iki baş düşmanı olan Marcel Duchamp ve Picabia yer alır. Duchamp, sadece ailesi içinde olanlarla, aşına olduğu öbür sanatçıları, bir entellektüel küstahlığıyla yüzleştirmektedir. Duchamp "resmin fizik yönlerinden uzaklaşmak" ve "resmi bir kez daha öznel-düşünsel düzene yerleştirmek" istemiştir. Kısaca şunu belirtmiştir "Beni ilgilendiren yalnızca görsel ürünler değil, düşüncelerdir..."²⁴. Ve sanatçı "göze hitab eden sanatı", belli-belirsiz kınamaktadır. Tüm Sembolistlerin gittiği bu yolda ilerleyerek hazır-yapıtlara ulaşmış ve hazır-yapıt'lardan yola çıkarak, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (*Büyük Can*)'in mekanik kurgusuna varmıştır.



FRANCIS PICABIA
Kibritli Kadın. 1920

Hazır-yapıt hiçbir zaman, sadece bulunduğu koşullardan çekilip alınarak, kendisindeki gizli çekiciliği açığa çıkaran bir imzanın yardımıyla bir sanat yapıtı haline getirilemez. Bu sanat için ayrılmış bir mekâna (bir galeri, müze ya da salon) yabancı sokulan saçma bir obje'dir. Yani, deyimim tüm anlamıyla yerinden edilmiş bir obje'dir. Sizleri bir şaheser olarak şişe-altlığı beğenmeye davet edebiliriz. Doğal olarak objenin —bir tabureye monte edilmiş bisiklet tekerleğinin ya da yüzen bir bavulun— her zaman hayal gücünü uyarması mümkündür. Fakat Duchamp'ın New York'taki, New Society for Independent Artists - Yeni Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun ilk sergisine gönderdiği (ancak sergiye kabul edilmeyen) "Richard Mutt" imzalı porselen idrar kabı, sanatın ulu papazlarına bir nanik yapmanın ötesinde bir anlam taşımamaktadır. Ancak kimin ve neyin adına? Yaşamın ve daha doğrusu Duchamp'ın "aldırmazlık özgürlüğü", mükemmel'in soyut bir temelini yaratmaktır. "Aldırmazlık güzelliği"²⁵ şu veya bu obje için karar verme'nin soyut temelini oluşturmaktadır. Çirkin ve önemsiz de olsa, ortaya konan iş "güzel objeler" kategorisine girmektedir. Bu yargılar sözde bir sanata özgüdür.

Birkaç yıl sonra Max Ernst (daha sonra yok ettiği) *Fiat modes, pereat ars* adlı birkaç çizime isim verdi. Günümüzde, üzerinde birçok sıkıcı vaazlar verilen sanatın ölümü konusu, doğruca kendi içinde sanatın güçlü cenin'ini taşıyan bir yaşamın şiddetli saldırısına uğramış zorlu bir ölüm olmalıdır. Yaratıcı yaşam, bunu yaparken onu yeniden canlandırsa bile, sanatı öldürmektedir. Marcel Duchamp pek iyi bilinen ve 1922'de bitirmeden bıraktığı Büyük Cam adlı yapıtını meydana getirirken bu çelişkiye takılmış ve tüm moralini yitirmiştir. Sanatçı hazır-yapıtlarını hesaplı, azimli, alşimist-ancak aynı zamanda da artistik bir sanat

çalışması haline getirdi. Hazır-yapıtlar artık “kakao öğütücüleri” veya “şişe altlıkları” değildi; bunlar çağdaş sanayi dünyasının ürünleri olmaktan da çıkmıştı; bir sanatçının doğal, felsefi ve kadından nefret eden hayal gücünün eseri idi. Hazırlayıcı ve açıklayıcı dökümanlarıyla²⁶ birlikte, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*; (*Büyük Cam*) ne Dadaist, ne Fütürist, ne de Sürrealist bir yapıttır. Günümüzün büyük müzelerinden birinin gözbebeği olan bu resim, yirminci yüzyılın üç, dört fetiş yapıtından biridir.

Arkadaşı Picabia ile birlikte Duchamp, *Mona Lisa*’nın bir reproduksiyonuna, boyayla bıyık ve sakal taktığı zaman,²⁷ gerçekte bir fetiş haline gelmiş bulunan bir sanat yapıtına saldırmaktaydı. *Mona Lisa*’ya bakmak ve tüm gerçeğiyle L.H.O.O.Q. (“Elle a chaud au cul - “Sıcak bir kıçı var”) demek, resme ait iki kutsal değeri umursamamak anlamına gelir. Bu değerler Kadın ve Resim sanatı’dır. Moda-yaratan arabaları, dünya çapındaki başarısı ve duygusal alayları ile gösterişli Picabia, çocukça dehası ile de her zaman böbürlenmiştir. Duchamp gibi o da sanatsever bir aileye mensuptur. Anne tarafından büyükbabası ve Nader’in arkadaşı olan fotoğrafçı Davanne, gene de sanatın o denli önem taşımadığını söylemiş bir kimseydi. Genç Francis, on yedi yaşında iken *Artistes français*’in sergilerine katılmıştır. Ancak önce tüm Avrupa’da henüz güçlü egemenliğini sürdüren Empresyonizm, daha sonra birazcık Fovizm ve daha sonra da soyutlama yönündeki ilk cesur girişimler²⁸, kısacası rutin bir gidiş yavaş yavaş bu sanatçıyı rahatsız etmiştir. Çünkü Baudelaire gibi Picabia da, acıklı yönlerine dayanamadığı için bu işlerden sıkılmaktaydı. Yetenekli Picabia, oyuncak gibi oynadığı tüm okullardan ve kuramlardan etkilenmedi. Duchamp’dan da, bezginlik kavramına hiç de yabancı olmayan Vaché’den de daha az kibirli idi; ne varki gene de onlara kıyasla zevk duyarak alay edebilecek derecede aklı başında ve değişken mizaçlıydı. Yaşamı, sanatın gülünç geleneklerine karşı kullanmak istedi. Ancak bu yolda yapmak istediği neydi? Yaşam, “hain yaşam”²⁹ burada söz konusu olamazdı. İfade etmek istediği bilgi idi; yani hiçbir şey demek değildi. Ancak en azından, sanat yardakçılarının gevezeliklerini çürütebiliyor ve kendine özgü çocuksu gücü kullanarak sanatı öldürebiliyordu: Olmak, ancak hiçbir şey olmaktı.

391 ve *Cannibale*, Dada dönemine ilişkin çalışmalar olarak, *Aşk Gösterisi*’nden ve *Annesiz Doğan Kız*’dan³⁰ (dönemin düş resimlerine çok şey borçlu olan bir resimdir bu) çok, 1919-20’lerin işleridir. *Kibritli Kadın II*’deki toplum portresine neler olduğunu anımsayınız. Manzara resimleri ve portreler, her çeşit ek’ten yararlanılarak yapılmıştı; çelik kalem uçları, saç yerine kullanılan bir tarak ve elektrik sigortaları. Daha sonra *Hera* (1928) ve *Salome* (1929) gibi cam üzerine yapılmış resimlerindeyse Picabia, donuk renkler ve perdelama yöntemiyle, önceleri ustalığını gösterdiği tekniğe yeniden dönmüştür.

Resimde “Passé” tekniği, Fütüristlerin saldırısına uğramıştı. Her çeşit malzemeden yararlanarak yağlıboya alanının sınırlarını aşmaktı bu. Picasso ve Braque (1912)’in *papiers collés*’leri, bu sanatçıların günlük bir gazete esintisi taşıyan dışa uyumları ile oluşturulmuştu. Picasso’nun Kübizminde yararlandığı yazıtlar, örneğin *Güzelim*, okullara sadık kalma zorunluluğundan sıyrılmamızı sağlamıştır. Dada’dan önce New York’da, Stieglitz ve *Camera-Work* dergisiyle birlikte³¹ eski sanat, zaten geçmişe gömülmüştü. Man Ray, Duchamp ve Picabia’nın çevresinde, “akıl almaz bir seks özgürlüğüyle caz ve alkolün patlaması” diye özetlenebilecek bir atmosferde³² gece yaşamının ateşli konuşmaları yapıyor, konu olarak da “resmin unutulması” hakkındaki önemli sorun işleniyordu. Cam üzerine yapılan çalışmalar hızla ilerlemişti ve çok sayıda ekler kullanılmaktaydı. Man Ray, aerograf’larında bir hava tabancasından yararlanmıştı. Sürrealizm’in geliştirdiği laboratuvarın ruhuna oranla daha belirgin olansa, heyecan ateşi ve isyancı neşe atmosferiydi. 1915, Hans Arp için de önemi olan bir yıldır. Daha sonraları (1922 yılında) evlendiği Sophie Taeuber ile 1915’de tanışan Arp, onunla birlikte Zürih’te kumaş ve kâğıt kompozisyonları üzerinde çalışmıştır. Voltaire Kabare’sinin havası, Hans Richter³³ tarafından da belirtildiği gibi “çete”nin üyelerinin

en olağanüstü buluşları yapmalarına olanak sağlayacak ölçüde kızıışmıştı. Tzara'nın canlılığı da Hugo Ball'ın "derinlemesine aldırılmazlığı"nı tamamlamaktaydı. Hans Arp'ın arkadaşları olan, ancak Dada grubuna hiçbir zaman karışmamış bulunan Schwitters, bir derviş sabırla "saçma sonat"larını yarattı ve yıllar boyu ilk ve tek üyesi olarak kaldığı *Merz* akımını başlattı. Üzerindeki *Commerz* kelimesinin yalnızca son hecesinin görüldüğü bir Alman kâğıt parasını da içeren bir kolaj, Schwitters'in dergisini, çalışmalarını, hatta evlerini adlandırdığı sözcüğü ortaya çıkardı ve sonunda sanatçı, "Ben bir Merz'im" diyecek kadar ileri gitti³⁴. Böylece sanat, yaşamın sınırlarını bir kez daha zorlamış oluyordu.

Önce Fütürizm tarafından ortaya atılmış bulunan, 1948'lerin gerçekdışı ifadelerini, daha bundan otuz yıl kadar önce, Schwitters ve Hausmann işlemişlerdi. Arman'ın yığma objeleri ve Spoerri'nin resimleri, öncü Schwitters'in oldukça doygun izleyicilerine ait yapıtlardır. Süprüntüleriyle birlikte günlük yaşam, kendine böyle yapıtlarla değer kazandırdı. 1965'in Sürrealizmi, André Breton'un dediği gibi, "yeni Dadaist" Rauschenberg'in, gerçeğin tanıkları grubu'na girmesine imkân veriyordu.

Breton ve Resim

Breton tarafından yayınlanan ve *Chroniques* adını taşıyan resimle ilgili dergilere³⁵ bir göz atıldığında, devamlı olarak kendi kökenine dönen bir kuramın iç mantığıyla karşılaşılır. Breton, resim sanatına ışık tutabilmek için çapraşık bir geçmiş taramıştır. Sanatçı gelecekte çok geçmişle ilgilenmiş ve geçen süre içinde, Ekim 1917'ye ait umutların da tükendiği göz önüne alınırsa, karamsar olmaya yol açabilecek nedenler bulabilmiştir. Bu yüzden Breton'un Sembolizm üstüne olağanüstü makalesi, derginin 1965 baskısındaki ilginç yerini alabilmiştir. Sürrealizm'in tarihsel başlangıcı, herhalde bu akımın aynı zamanda yazgısını da belirleyen bir işaret olmalıdır.

Breton, *La Révolution Surréaliste* adlı dergide resim sanatı üzerine makaleler yayınlamaya başladığında, yakın arkadaşlarından bazıları, akımın önemli özelliği olan "otomatik diktasyon"a kara çalınmadan da, Sürrealist resmin var olabileceği görüşünü ileri sürmüşlerdi³⁶. Gerçi Masson ve Miro ilk kendiliğindenci yapıtlarında, gerçeküstü'nün yararlandığı değerli cevheri göstermediler; ama Max Ernst'in kolajları, Chirico'nun metafizik dönemindeki oneirik resimleri, Picasso ve Kandinsky gibi büyük ustalarla aşırı dindar Chagall'ın yanı sıra, akımın çok sayıdaki ilk sanatçılarına, resimde hayal ile gerçeğin kaynaşabilme imkânını savunma alışkanlığını sağlamışlardı.

Breton'un otomatizmden³⁷ sonra geldiğini söylediği, düşleri anlatma yöntemi, kronolojik olarak daha önce gelir ve Dali'nin "paranoya-kritisizm" yöntemi de, 1929'da Breton tarafından "birinci sınıf bir araç" olarak sevinçle karşılanmıştır³⁸. Breton'un özellikle Chirico olmak üzere diğerlerince de paylaşılan ve Sürrealist grubu etkisi altına alan "ton-sağırılığı", bu sanatçının non-figüratif "plastik müziği" anlayışla karşılamamasına neden olmuş ve bu nedenle Breton, Hartung'u tanımamıştır. Doğal olarak Breton'un uygulamaları, aracılık etmekten çok, mekanik olmak, bilinmeyi açığa çıkarmaktan çok, tekrarlayıcı olmak gibi eğilimler taşımıştır. Bu durum, sanatçının lirik abstraksiyonun son derece "göze yönelik" biçimleri karşısında neden sessiz kaldığını gösterir. Chirico'dan kaynaklanan ve Tanguy, Dali, Magritte, Delvaux ve az sayıda diğerlerinin de uyguladığı biçimci oneirizm, Sürrealist düşünce'nin Breton'cu kanadı bakımından her zaman bağlı kalınacak bir yöntem niteliğini korumuştur. Biçimci oneirizm, psikanalizmin etkisiyle zenginleşen bir tür Sembolizm olarak tanımlanabilir. Burada Marksizm'in bazı yönleri de etkin olmuştur. Oneirik ve erotik olağanüstülüğün de burada rolü vardır.

Resim ve heykel sanatındaki otomatizm ile yeni tekniklerin icad edilmesi —Miro'nun bi-

çimsel levhaları³⁹, Masson'un kum resimleri, Max Ernst'in kolaj ve frotajları, Dominguez'in "non-objektif dekalkomani"leri, Paalen'in *füma*j'ları, Man Ray'ın fotografik dökme objeleri— yeni olma'nın üstünlüklerini taşımaktaydı. İlk ortaya çıktıklarında bile, her zaman için "olağanüstü" idiler. Ancak sonunda Breton'un "iç model"ini, kayda geçirmekten çok, yeni baştan yaratmak eğilimine sahip çıktılar. Çok sayıdaki görüş ayrılıklarını, bu gerçekle açıklamak mümkündür. Resim sanatının, soyut ekspresyonizm doğrultusunda gelişmesi ve teknik alanlara kayması, iki dünya savaşı arasındaki sanat tarihinin mantıksal evreleridir. Breton için resim sanatı, içimizdeki "karanlığın özünden" kaynaklanan şehevî değişim tarafından desteklenmedikçe, "acıklı bir ifade yolu"⁴⁰ndan başka bir şey değildir. Bu değişim ister yataкта geçsin, ister yazılı bir sayfa ya da boyalı bir tual üzerinde ifadesini bulsun, sanatın tüm çeşitlerini canlandıran bir etken niteliğindedir.

Böylesine bir kaynağa sahip olan resim sanatı, kendisine uygun bir amaç bulmak zorundadır. Bu amaç, Empresyonizmin yanar-döner duygusallığından değişik bir sonuca ulaşabilmelidir. Breton'un formülünü anımsayalım: "Bence bir resmi, bir pencereden ayırt etmek, ondan ayrı düşünmek olanaksızdır. Bu durumda da ilk aklıma gelen, dışarıda neyin bulunduğunu anlamaya çalışmaktır"⁴¹. Yani tıpkı bir pencereden dışarıya bakar gibi, resimden de dışarıya bakmak zorundayız. Ne var ki, resim tüm dünyaya açılan bir penceredir, yani biz bu pencereden yalnız belirli bir yeri görebiliriz; ama resimden tüm dünyaya açılabilme olanağımız da vardır. Resim şiirdir, şiirse bilgi demektir. Sembolist tutkuya bir dönüş ya da bir tekrar söz konusu oluyor böylece. Breton'un kuramı, bu yoldan kendi sınırlarını aramaktadır. Ve daha sonra, tıpkı bir insanın temel bir amacı sınırlarına kadar sürükleyişinde görüldüğü gibi, çelişki ortaya çıkıyor. Breton ve Sürrealizm açısından bir iş, herhangi biri, onu meydana getirmek için çaba harcıyorsa, anlamsız ve uydurma olmaktadır. Bir davranış ürünü olduğu gibi "hayalin ışığı" yanmadan önce, hayal ortadan kayboluyor⁴². Breton'a ait yazıların pek çoğu, sanat çalışması kavramını çürütmek, sanatçının ayrıcalığını ortadan kaldırmak ve kariyerizm'in moral yanılığı olduğu bir alanda, kariyer yapmak isteyenlerin sağlığıyla alay etmek amacını taşımıştır. "Şiir herşeye aittir; ama hiçbir şeye ait değildir"⁴³. Acaba bu yargı, resimsel şiir için de geçerli midir?

Gerçekler ortadadır. Bunun benimsendiği sürede "Biz yetenek sahibi değiliz"⁴⁴ de denmiştir. Bunu söyleyen sanatçılar "resim yapmayı unutmaya" ve "resim sanatını öldürmeye" uğraşan kimselerdir⁴⁵, ne varki, Sürrealizmin bağrında birer ressam olarak yer almışlardır. Bunu yaparken de Aragon ve Eluard gibiler, bir analitik belgenin, bir şiir ya da bir resmin ne olduğunu, neyi nasıl anlatabileceğini bilen Breton'un nimetlerinden yararlanmışlardır. Sanat çalışması, pat diye bir yana atılamaz. En iyi durumlarda bile yapılabilen, yaratı *simülasyon*larıyla (taklitleriyle) bunun saflaştırılması olmuştur. Sürrealist resmin tarihçesi, sanat çalışması reddedildiğinde, sanatın tüm gücüyle ve diyalektik olarak kendini kanıtladığı olaylarla doludur.

Sorun, doğrulandığı an doygunluk vereceği umut edilen bir bilme isteğiyle aynı ortamda belirmektedir. Ama sonunda bu istek, gene bir bilmece olarak kalıyor. Görüleceği gibi Magritte, adeta alay edencesine hiçbir çözümü olmayan bilmeceler ortaya koyacak kadar ileri gitmiştir. Resim sanatında kişiyi zorlayan, ancak kendi kendini açıklayamayan bir hoşnutluk ilkesidir. Cinsel istek, sanat çalışmasını doğrulayabilir; ancak bir bilme isteğinin hem kaynağını, hem de sonucunu aynı zamanda oluşturmaz. Sanat, kendi topraklarında bilimi yıpratmaya ve bilime kapalı olan boyutları açmaya giriştiğinde (Romantizm, Sembolizm ve Sürrealizmin ortak yanları budur) mantıksızlığın, gerçekte mantıksızlık yoluyla bilinebileceği akla gelebilir. Ancak gene de o her zamanki bilen akıldır. Breton (Bachelard'dan sonra) aklın tanımını şu şekilde yapmaktadır: "mantıksızlığın sürekli olarak özümsemesi"⁴⁶. Akıl, sanat çalışmasını ince eleyip-sık dokudukça ve bunu bir düşünce şeması içinde bütünleştirdikçe kendini bulmaktadır.

Resim sanatının Dada ve Sürrealizmde açık-son'lu bir aklın yükselmesine nasıl bir katkıda bulunduğu karar vermek zorundayız (bu açıdan Dada ve Sürrealizm, tek bir sanat akımı olarak ele alınabilir)⁴⁷. Otomatik yaklaşımın sanatı, özgür kılmanın yanı sıra, yeni tekniklerin doğmasına da yol açtığı görülmektedir. Oneirizmin “öbür yolu” Sürrealistleri “resmin dışında” ve “simgesel işlevlere sahip objelerin arasında” izlememize olanak vermektedir. Sürrealizm'in bu yönlerini inceleyecek olursak, meydana getirdiği garip nesneleri iç istek ve dış toplum olarak iki maddeye indirgeme olanağını bulabiliriz.

Bu yol izlenecek olursa, Sürrealizmin, gerçekte aşmak istediği yaratıcı yaklaşımlarla sınırlı olmasına karşın, bu etkinliklerin yapısal doğasını açığa kavuşturduğu da görülür: Sanat yoluyla hiçbir bilim yapılamaz. Ferdinand Alquie bu nedenle “bitmemiş Platonizm”den söz etmiştir⁴⁸. Anlaşılması kolaylaşmış bir Platonizm, artık boş bir üstünlüğü kavrayabilmek olanağını yitirir. Temelin ne olduğunu biliyorum diyen tüm sanat ve şiir, sadece hiçliğe açılır. Aynı hiçlik, insan ruhunu soluğa kavuşturmak ve ona üstün durumunu kazandırmak gibi değerli etkilere de sahiptir. Buradaki çelişki, hiçliğin hiçbir şeyle sonuçlanmasıdır.

Gerçeküstü'ne (Surreal'e) Giriş

Benim için *hiçbir şey* sözcüğü, anlaşılamama tehlikesinden kaçabilme bağlamında birçok anlamlar içermektedir. Camus ne düşünürse düşünsün, Sürrealistler nihilist değildir⁴⁹. Lao-Tse'nin duru aldırmaılığı onlara yabancısıdır, fizik sofuluğun mutluluğu için de aynı şey söylenebilir. Onlar Doğu'yu yalnızca çok uzak bir serap olarak görmüşlerdir. Böyle sorunlar karşısında çok huzursuz ve gerçekten çok Batıcı olan Sürrealistler, İspanyol mistiklerinin *Nada*'sını kuşkuyla karşılamışlardır. Sürrealistlerin hiçbir şeyi, Jaques Vaché'ninkinin yerini almıştır. Alaycı, pırıltılı, saldırgan özellik gösteren bu hiçbir şey, bir isteğin peşindedir. Bu hiçbir şey, kendi kendine sağladığı doyunluğun sarhoşluğunda açık-saçık bir şekilde sereserpe uzanmış yatan bir dünya'nın kökten reddedilmesidir. Bu dünyada meydana gelecek en ufak bir değişikliğin, ona karşı koymanın yolunu açabileceği umudu vardır. Ancak intihar girişiminde bulunduğu Vaché, kendi nihilizminin kısır döngüsü içindeydi. Sürrealistlerde ise onları intihara sürükleyecek herhangi bir duygu ya da boşluk kaygısı yoktu⁵⁰. Bazı Sürrealistlerin adlarını, yirminci yüzyılın “bu dünyayı, tıpkı dumanla dolu bir odadan dışarı çıkarcasına terkedin” düsturunu güden Stoacılık akımının aydın kişileri ve şairlerine özgü uzun listede görebilmek için, İkinci Dünya Savaşı sonralarına kadar beklememiz gerekir.

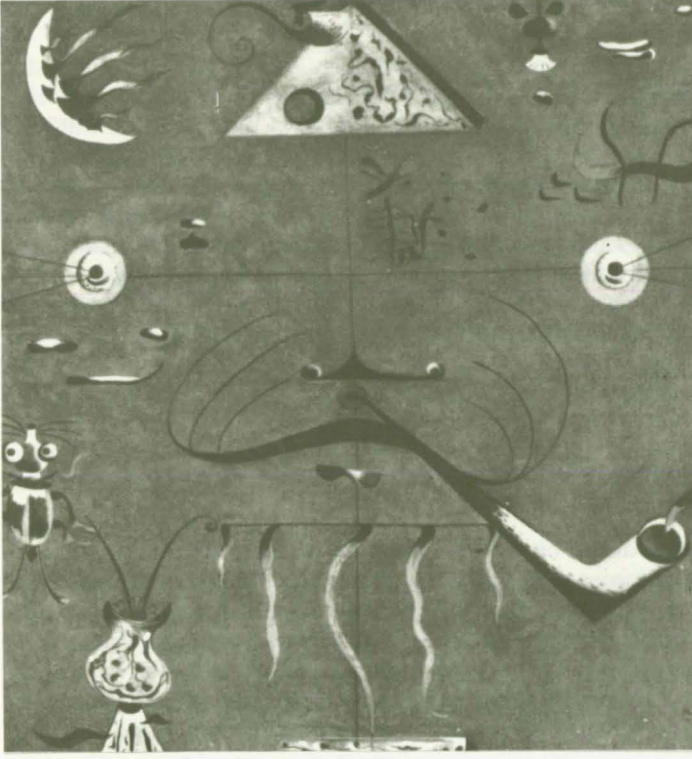
Sürrealistler belki de intihar girişimine karşı aşırı hayranlıkla doluydular. Sefil bir varlığın “hiçliğini” duymak, onlar arasındaki uzun ağıtı oluşturuyordu; çünkü “beğenilecek olanı sevin” türünden soylu değerlerin alevlenmesi söz konusuydu. Özellikle *İkinci Manifesto*'daki (1929) bazı belirli deyişlere göz attığımızda, Sürreal'i dinlerin doğaüstü nitelikleriyle karıştırabiliriz. Burada Breton, “Sürrealizmin otantik ve derin büyüünü aramakta, astrolojik kurgulara kapılmakta ve akım'ı simya ve esoterisizm'in bir devamı olarak tanımlamaktaydı”. Otomatik yazı ve oneirizm çağında Aragon, doğal olarak düşünce'den ayrı olan bir “zihinsel madde”den söz etmiştir⁵¹. 1925'te Sürrealist'lere ait bir belgeyi okuyalım: “Sürrealist devrimin yakın gerçeği, ruhları harekete geçirmek için, eşyanın gözle görünen fizik özelliklerinde var olan herhangi bir olguyu değiştirmek yolunda açıklanamaz. Ne türden olursa olsun, Sürrealist bir devrimin görüşü, maddenin derinlikleriyle ve düşünce biçimiyle ilgilidir.... Bu da tümüyle, yeni bir mistisizm türünün üzerindedir”⁵². Sürrealistler, Batı akılcılığını yıkabilmek için *Adresse au dalai-Lama* ve *Lettre aux écoles Bouddha* adlı yapıtları meydana getirmişlerdir. Bunun henüz bir yanığı ve deneme dönemi

olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü Sürrealizm, düzensiz bir sub-mistisizm'e teslim olmazdı.

Savaş'tan önce de sonra da buna geri dönülmemiştir. Anti-rasyonalist inancı bir meslek haline getiren ve işe yaramaz devrimci partileri eleştiren *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942)'da Sürrealizm, kendisini "yeni bir toplumsal mit" yaratmaya adanmış gerektiğini vurgulayan bir ifadeye yer verdi. "Mistisizm'in suçlanması" söz konusu olsa bile, bunun böyle olması gerekliydi. André Breton'un kendisi, Sürrealist mizaha ait en küçük bir belirti bile taşımayan herhangi bir öneriyi reddetmemiştir: "*grands transparents*" efsanesi. İnsanoğlu evren'in merkezi olmadığından, insanoğlunun sınırlarını aşmış, hayvansal bir dünyaya sızma tehlikesini göze alabiliriz. Bu hayvansal dünya, insanın bir balina ya da mayıssineğine yabancı kalışı gibi insana yabancı kalmaktadır". Novalis, William James ve diğerleri "geniş bir spekülasyon düşüncesi açısından bu görüşü destekleyecekti" fikrini pekiştirebilmek yolunda çaba harcadılar. Breton'un 1945 yılı sonunda Paris'e dönmesinden sonra, Sürrealist çabalar bir tüm olarak anlaşılması zor ve mezhepçi bir eğilim kazanmıştır ve "Carrouges olayı" doğal olarak bundan filizlenmiştir. *A la niche les glapisseurs de Dieu* (1948), bu eğilimin kanıtıdır. Söz konusu eğilim, Sürrealistlerin politik uğraşlar ve kişisel kavgalar dışında etkin bir reform yapamamalarının gerçek nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bundan sonra Sürrealist resimde dinsel bir sanat eğiliminin temellerini mi aramamız gerekecek? Acaba Sürrealizm, gerçekte ateistik bir din midir, az ya da çok "aydınlatılmış" bir metafizik midir? Kiliseye karşı çıkmak, tüm mistik yönelişlerin ortak özelliğidir ve Sürrealistlerin kiliseye karşı olmaları, Gnostisizm'in bir çeşit geri dönüşü olabilir. İmparatorluk otoritesiyle, onları yenen güce karşı, ortadan kaybolup gitmiş olan bu mezhebin yeniden canlanması olarak nitelendirilebilir. Bu güç, söz konusu mezhep yeniden hayat kazansa bile, onu dinin kabul ettiklerine aykırı düşüncelerin sınırına hapsetmiş durumdadır. Sürrealistler, aykırı düşüncelere sahip oldukları için, dinin karşısındadırlar. Zafere ilişkin herhangi bir görüşleri yoktur; hatta Stalin'i şiddetle kınadıkları ve Troçki ile Stirner arasında gidip geldikleri politik yaşamlarında bile, öylesi bir görüşe sahip değillerdir. Kendilerini cinsel sapıkların, ilaç düşkünlerinin, delilerin, isteriklerin, cezalandırılan çocukların, fahişelerin, boyunduruk altında yaşayanların, serserilerin, Kızılderili'lerin, Zenci'lerin kardeşi olarak görür ve tüm bu sayılanlar azınlıkta olsun ya da olmasınlar, onları erdemin taşıyıcıları olarak kabul ederler. Dinsizlikleri, din kavramını kurutamayacağı gibi, siyasal görüşleri de mistisizm'den kurtulamaz. Aşk, özgürlük, bilgi, görünüm soyluluğu, mizah, cömertlik gibi kavramların anlamları başka yerde değil, yaşamın ortasında bulunabilir. Ve yeryüzünde olsa bile hiçbir cennet, insanı yaratsa bile hiçbir Tanrı, bu şairleri tapınmak için kendisine secde etmeye zorlayamaz.

Surrealite (Gerçeküstücülük) ne bir manevi meta, ne bir zihinsel maddedir, ne bir ruh'tur ve ne de bir Tanrı; sadece yönelinmesi gerekli bir *nokta*'dır. Breton şöyle yazmıştır: "Görünüşte birbirinin zıddı olan iki durumun, yani düş'le gerçeğin gelecekte çözüme ulaşacağına inanıyorum. Yine benim inancıma göre, bunlar bir çeşit soyut gerçekte-gerçeküstü bir durumda çözümlenecektir. Hiçbir zaman ulaşamayacağım o noktaya doğru ilerliyorum, ancak son ölümümün, onlara alabilecekleri zevkleri belirli bir dereceye kadar sağlayacağı konusunda kaygı duymayarak"⁵³. Yine Breton, meşhur *İkinci Manifesto*'sunda şöyle demektedir: "Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yüksekğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar". Daha sonraları Breton, Max Ernst'i kastederek "Surrealite, herşeyin vazgeçilebileceği irade işlevimiz olacaktır"⁵⁴ dediğinde bu umut, aktif bir eyleme dönüşmektedir. Bu vazgeçme ya da Breton'



JOAN MIRO
Bir Catalan Köylüsünün Başı. 1924-5

un Picasso'yu ima ettiği gibi "kaçınma ruhu", düşler alemine yapılan nörotik bir uçuşla da, belli belirsiz özlemlerle de ilgisizdir. Sürrealistler öncelikle ve her zaman birer realist'tirler. İsimlerinden de anlaşılabilceği gibi, realistlerin kendilerine en çok güven duyanlarıdır. Sağduyuları dünya ve bu dünyada yaşayan insanlara çevrilmiştir —zaten başka neyle ilgili olabilir ki?— ancak ister Sosyalizm'den-isterse Coca Cola'dan söz etsinler, tüm geleksel realistlerin maskelerini düşürür ve görünümelerini darmadağın ederler. Sürrealistler gerçeğin ve "gerçek düşünce işi"nin yanında yer alırlar. "Sevdiğim herşey, düşünüp hissettiğim herşey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır. Burada sürrealite, doğrucu realitenin kendisindedir; onun ne üzerinde, ne de dışındadır. Bir şeyi içeren, aynı zamanda o şey tarafından içerilen de olabileceğinden, bunun tersi de doğru olabilir"⁵⁵.

Sürrealist resimde yirminci yüzyıl sanatının en parlak serüvenleri, bu resmin hiçbirşey'le herşey'in diyalektik karşıtlığına sahip oluşundan kaynaklanır. Bu demektir ki, görünen ve görünmeyen tüm gerçeğin ifade olanakları aranarak görünen gerçekliğin bir çeşit inkârına ulaşılmaktadır. Her yapılan resim, yalnız imgesel ya da gerçek olanın buluşturulmasından ibaret kalmamalı, hiçe indirgenebilen algılarla düşlere karışan görünümle de birleştirilmelidir. Çünkü böylece varlığın tümü belirlenebilir. Michel Leiris'in deyiimiyle Miro, "anlamsızlığın" anlamına⁵⁶ eriştiğinde, Sürrealizmin en az başvurulan yollarından birini zorlamıştır. Bu yönde mutlak sessizliğin sınırındaki en anlamsız biçim bile herşeyin göstergesi olabilir. Sürreel hiç, Heidegger ve Sartre'ın sözünü etmiş oldukları "varlık içindeki boşluk yarığı" ya da kendi boşluk korkularının keyfine metafizik yoldan erişenkin düşlediği dünyanın kıyısındaki uçurum değilse, bu sürreel hiç başka herşey'de karşılığı bulunan bir herşey demektir. Yani Dadacı bir şakayla "herşey herşeyi, ya da tersine hiçbir şey hiçbir şeyi içerir".

Herşey'in bu herşey yönünü, örneğin Miro'nun *Bir Catalan Köylüsünün Başı* (1925) adlı resimde görebiliriz. Bu, mavi renge boyanmış bir tualdir (eğer sanatçının diğer resimlerini değerlendirecek olursak, rüyalara özgü bir renktir bu mavi⁵⁷). Bu mavilik ne gökyüzüne, ne de suya aittir; ama bu renkle her ikisi birden kastolunmuştur; donuk, ama canlı bir renktir bu. Burada ne yumuşak-ne de kaba olan, ama her ikisinin de geçerli olduğu bir boşluk tanımlanmıştır. Descartes'ın koordinatlarını andıran bazı dik açılı biçimler vardır bu resimde. Catalonia'ı, köylü kadınlarını, kuşları, geceyi ve gözleri (bunlara Miro'nun lirik yapıtlarında sık sık rastlarız) anımsatan yarı alayla dolu biçimler; yukarıdan bakılan bir denizi ya da aşağıdan seyredilen bir gökyüzünü ve zevki ya da saflığı, çocukluğu, inceliği, "Varlığın varoluşu"nu (Heidegger, Descartes) ve yaşamın akıp gidişini (Heraclitus), ayla birlikte güneşi ve burçları anımsatan çizgiler görülür bu resimde. Sanatçının 1939'da Varengeville'de başladığı ve kısa zaman sonra Montroig'de bitirdiği guaj serisi, doğru bir deyişle *Constellations* (Takım yıldızlar) diye anılmaktadır. İşaretler ve çizgilerin birlikte örülmüş olması—ki bu belki de Max Ernst'in tualindeki canavarla özdeştir— sonunda Breton'a, Miro'nun sadece düşleri ve istenen objeleri birleştirmekte çok üstün başarılı bir düzeye varmakla kalmadığını, aynı zamanda resmin içindeki olasılıklar toplamını da bir araya getirebildiğini göstermiştir.

Temel bir enerjinin paylaşıldığı böyle bir düzeye erişildiği zaman, dünya mutlak bir skandala dönüşmektedir. Çoğu kez doğanın yasaları olduğu ileri sürülen toplumsal suçlamaların, dinsel korkutmaların ve heybetli ahmaklıkların, saf (devrimci) bir çılgılla gülünç, değersiz ve anlamsızlaşmış birer belirtiden başka birşey olmadıklarını söylemek de pek yarar sağlamaz. Herhangi bir toplumdan çok daha zorba olan doğa, ölümün kaçınılmaz oluşu yüzünden, tıpkı Rus ruletindeki gibi bir yazgı ya da fizyolojik bir çaresizlikle karşı karşıya kalmakta ve sanki bir böcek gibi tuali kemirmektedir. Aldırmazlıktan daha önce de söz etmiştim. Sürrealizm, tıpkı şiir ve mutlak soyluluğun tutkusu gibi, yazgıya razı olmaktan ayrılmaktadır. Sürrealizm, herşeyden çok "bize bağımlı olmayan şeylerle" ilgilidir. Burada duygusuzluğa karşı koymak değil-duyarlılığın en onurlusunu sergilemek söz konusudur.

Otomatizm

“Kanatlı otomatizm”

“Büyülü Sürrealist sanatın sırları. Yazınsal Sürrealist kompozisyon, yani ilk ve son kez kaleme alınan belge: Size yazı malzemesi getirecek birini bulacak, zihninizin olancasına yüksek derecede konsantre olabileceği bir pozisyona gireceksiniz. Kendinizi elinizden geldiğince en pasif ya da algılayıcı duruma getirip, benliğinizi koruyucu meleğinizden, yeteneklerinizden ve başka herkesin koruyucu meleklerinden ve yeteneklerinden koparacaksınız”. 1924’te yayınlanan *Manifesto*’da Breton, otomatik yazı’da esinlerinize nasıl yön vermeniz ya da vermemeniz gerektiğini böyle anlatıyordu. Burada usta’nın tutumu açıkça bellidir. (bu bölümü yazıyla ilgili ilk ve en önemli konular izlemektedir; ancak tüm metin, sanki bir teknik ressam tarafından hazırlanmış gibi yorumlanabilir). Zihinsel-ruhsal konsantrasyona yardım eden iki ayrıcalıklı öge’den de söz edilmekteydi. Bu öğeler dinsel ya da “büyüsel” oluşlarından daha az kabaydılar. Daha sonra edilgin ya da algılayıcı hale gelmek için belli bir çaba harcanmalı, bu sırada yapılabilecek herşey denenmeliydi: yazın’da ve resim’de olduğu gibi. Daha sonra da gülünç kurallar gelmekteydi. Bu kurallar arasında, kişinin kalbini “yerinden oynatmak” sorunu, kendisini Valery’nin *Narcissus*’unda olduğu gibi seyretmesi sorunu değildir. Böyle olsaydı, kişi kendini rahatlatmış olurdu, bu da yanlış bir yol olarak, kişinin merkez olarak alındığı bir hoşgörünün sonucunu karşımıza koyardı. Sürrealist, kendini unutmalıdır. Bununla birlikte onun umut dolu bir ilgisi de vardır. Nesnel bir durumdan doğacak sözcükleri ve şeyleri, karakteristikleri arar. Bunların serbestçe gelmesini ister; ancak onların uyumuna herhangi bir zarar vermek istemez. Kısacası yalnız göz değil, aynı zamanda el de bir “doğa ifadesi” taşımalıdır.

“Ressamın eli gerçekten onunla (André Masson) birlikte *uçmaktadır*; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem-dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar”. Breton, şöyle devam etmektedir⁵⁸: “Sürrealizmin temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip birşey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır.”

Burada kendisinden söz edilen André Masson gerçekte, otomatik Sürrealist çizim’in mucididir. Sanatçının 1923-1924’te yaptığı çizimlerin bir kuşa ya da bir memeye ait dış çizgi-

ler olarak yorumlanması mümkündür. Ancak bunları sakın bir plajda, kıyıya vurup-çekilen dalgaların hareketini andıran “gezginci çizgiler” gibi oluşturma alışkanlığını kazandığında, Masson kendi halinde bir Kübist’ti. Ressam yapışkan dünyaya ancak şöylece bir dokunduğu, hoşnutluk uyandıran bir tür acıcılıkla uğraşmaktaydı. Ne varki her ayrı çizginin gizemli hızı farkolunuyordu bu uğraшта. Doğal olarak bu gibi resimler onlara baktığımızda, sanki ressamın ellerini görüyormuşuz gibi, zihnimizde yeniden çizilmekte olduklarına dair bir izlenim bırakırlar. Bu çizgiler sözcüğün Sürrealist anlamıyla bile bize herhangi bir özel izlenim vermek amacı da gütmeyiz. Bunlar insanı olasılıklar ülkesine götüren bir gücün yansımalarıdır.

Çizginin gevşekliliği, “Rue Blomet Grubu”nun⁵⁹ otomatizm alanındaki deneyimlerinin temel özelliğidir. Bu grupta, Masson’un komşusu olan Miro, daha önceden sözünü ettiğim, “resmin katledilmesi” eylemine hazırlanmaktaydı. İki ressamı karşılaştıracak olursak, Barselona’da ve daha sonra Picasso ile tanıştığı Paris’te, 1919’un Dada yolunu izleyen Miro’nun, herhangi bir şiddet yorumu taşımayan ve acıcı bir çizgi kıvraklığını aşmamış olan Masson’a oranla daha haşın olduğunu görürüz. Herhangi bir iğneleme huyu, ya da resim sanatına karşı herhangi bir saldırganlığı olmayan Masson’u Miro, bu yüzden “Taş Devri’nden Kalma” diye tanımlamaktadır⁶⁰. Oysa sözü edilen tutumuyla Masson, otomatizm için gerekli ön-koşullara sahip çıkmıştır. Kuşkusuz Masson, Miro’ya oranla kendi koruyucu meleğinden, yeteneklerinden ve diğerlerinin koruyucu meleklerinden kendini daha çok kurtarmıştır. Breton Masson’u saygınlıkla karşılamış ve onun resimlerine *La Révolution surréaliste*’te sık sık rastlanır olmuştur.

Miro ve Masson’un yanı sıra yazılı otomatizm yandaşı olan daha başka sanatçı ve ressamlar da vardır. Bunların bazıları-özellikle Tanguy ve Dali, Kendilerini rüyaların “diğer yolu”na adanmışlardır. Tanguy’nün oneirizm alanına girmeden önce edindiği deneyimler özellikle dikkati çekmektedir. Sürrealizmle yakından ya da uzaktan herhangi bir ilişkisi olmayan (ve Breton’un önemsemediği) sanatçılar arasında lirik veya hareketli abstraksiyon’un öncüsü olan Hans Hartung’tan da söz etmek gerekir. Sürrealistlerin yararlandıkları ilk eserlerini Hartung, 1922 yılında vermeye başlamıştır⁶¹. Gerçekte ilkin kimin yaptığı sorusunu soracak olursak, Sürrealizmin en büyük komşularından biri olan Kandinsky’den de söz etmemiz gerekir. Kandinsky, 1910 ya da 1911 yıllarına rastlayan “lirik dönem”inde, patlayıcı bir boşluk içerisinde yer alan olağanüstü arayıcı çizgi’ler yaratmıştır. Ancak Kandinsky ruhların diyalogundan hoşlanan bir sanatçıydı⁶². Buna karşılık bilme isteklerine rağmen Sürrealistler (bu istek onların daima güncel nitelik taşıyan bir sorunu olmuştur), kısa zamanda, grafik veya sözlü “passivité”lerine dikkatli bir merakla eğilmişlerdir.

Bazı hastalarda sözlü olarak rastladığımız endophasia⁶³, ağızlarından çıkanların garipliğini tamamen örten bir durumdur. Bunun gibi çok sayıda patolojik çizim de, denetimsiz dışa-vurumlar niteliğindedir. Bu dışa-vurumlar, Sürrealist reçete’nin isteklerini karşılayabilir; ancak bunun için Sürrealist reçetenin gerçek dünya anlayışına ait gereksinimlerinin dozunu biraz azaltmak gerekir. Akıl hastalarının hemen tümü, yaptıkları iş üzerinde tutkuyla konsantre olurlar. Bunların yapıtlarında çizgilerin gevşekliliği ve esnekliği, bir çeşit düğümlemiş biçimden daha seyrek rastlanan bir durumdur. Bazı Sürrealist şairlerin “anlamsız sanat”’a karşı büyük ilgi duyduklarını bilmemize rağmen, bunların yapıtları arasındaki uzaklığı kolayca fark edebiliriz. Delilerin sanatı sadece, hastalıklı beyinleriyle mükemmel sağlık durumlarının itiraf derecesinde karanlık bir hayalini verir. Şairler içinse bu, bir öykünme sorunudur. *L’Immaculée Conception*, bu taklitlerin bir koleksiyonu halindedir. 1928’de Breton’dan ayrılan Artaud dışında, grubun hiçbir şairi, ilaçlardan yararlanarak “tüm duyularımızın sistematik olarak düzensizleştirilmesi” yolunda⁶⁴ herhangi bir çaba harcamamıştır. Breton grubunun dışında kalan Michaux⁶⁵ ise, mescaline adlı ilacı kullanmıştır. Michaux “iç deyimi, sözcüksüz cümleyi, hem kendi içinde, hem kendisiyle birlikte olan güçlü cüm-



HANS HARTUNG
Saydam ve Gri Renkler. 1922

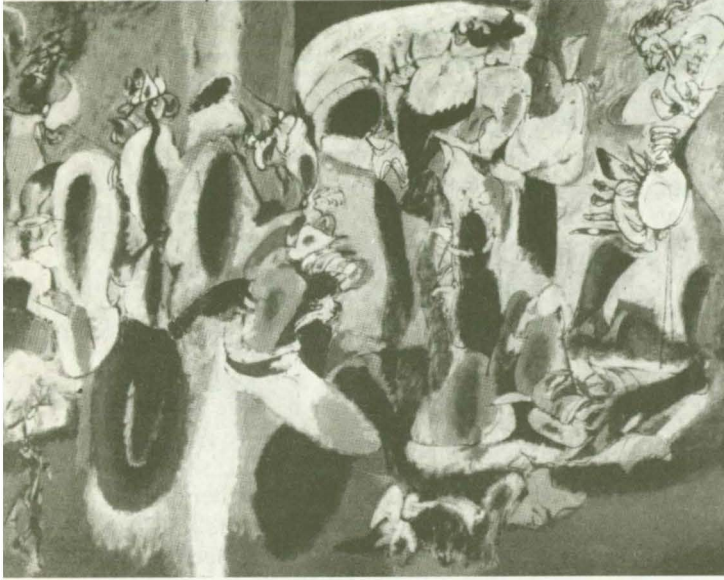
ANDRÉ MASSON
Uyurgezer. 1926

leyi”⁶⁶ açıklamak için soruna daha güçlü bir biçimde yaklaşmış sayılabilir. “Rüya dönemi”nin parahipnotik deneyleri aksayınca *Le Grand Jeu* grubu ile Breton’un arkadaşlarını, bu çeşit ürkek deneyimlerden doygunluk duydukları için kınamışlardır. Fakat bir adam, cehennemden kısıtlı korkuya kapılabilir. Sürrealistler, serbest ve dimdik dururken delilerin, hastaların ve mahkumların yerini almak istemenin bir aptallık olduğunu pek kısa zamanda fark etmişlerdir. Acaba Sürrealistler gerçekte delilikten, anlamsızlıktan ne elde etmişlerdir? Ahlaki bir ders, yaratıcı saflığa ait bir örnek. “İlk bakışta çelişkili görülen ve günümüzde sanatı, akıl sağlığı bozuk kimselere özgü diye sınıflandıranlara karşı, ahlak sağlığının bir deposu olarak savunan görüşü ileri sürmekten korkmuyorum. Bu görüş, ilgilendiğimiz sorunlar ve aldığımız dış etkilerin, hesapların, başarıların veya toplum düzeyindeki aldanmaların etkisi altındaki kanıtları geçersiz kılmaya çalışmak anlamına gelmez. Böylece sanatsal yaratıların oluş düzeni, tüm zincirlerden kurtulmuş oluyor. Tüm boş şeylerin ve yararların terk edilmesi, bireysel açıdan dokunaklı görülseler de, başka türlü bir yaşamda bulamayacağımız ve gün geçtikçe daha da arayacağımız güvenilirliğin koruyucularıdır.”⁶⁷ Bu sözleri ahlâkı hor gören deyişler olarak değerlendirmek hiç de zor değildir.

Biraz da “delilik sanatı”ndan söz edelim. Ve onların özel hastanelerindeki yaşamlarının, toplumsal dünyanın ahmaklıkları ve hileleri dışında olduğunu kabul edelim (bu henüz açıklığa kavuşmuş bir konu değilse de). *Art Brut*’te olduğu gibi Sürrealistleri, deli sanatında gerçekten etkileyen, bu sanatın olumlu asosyal bir niteliğe sahip bulunmasıdır. Aynı şey, çoğu kez obsesyonel karakter taşıyan lirisizmlerin, toplumsal eleştirilerine uygun olarak, günlük yaşam içinde bazı özel yerlerde karşımıza çıkan karalamalar için de doğrudur. Genel tuvaletlerin duvarlarında gördüğümüz bu çeşit karalamaların bir bakıma Sürrealist etkinliğe, hatta sanata eşit olduğunu inkâr edemeyiz. Burada sadece gerçek ve hayal dünyasının kendilerine özgü zorbalıkları değişmektedir.

Çocukların, yetişkinlerin herhangi bir koşullandırmasıyla etkilenmeden bir hayal dünyası içinde yaptığı çizimler de, bir çizimsel faaliyet için gereken deha ve yeteneklerin, kişilik kazanılmadan önce çok daha kolayca kaybolduğunu bütün açıklığıyla savunur. Breton, Miro'yu da aynı özelliklere sahip bir kişi olarak tanımlar: "Kişiliği bebeklik dönemine ait bir evrede duraklamış ve bu sayede kendisini tutarsızlıktan, sıkıcılıktan ve önemsiz hareketlerden korumuş, kendi kanıtlarına bilgece sınırlar koymuş biridir"⁶⁸. Bir başka yerde yine Breton "Sürrealizmin içerdiği ruh hali, çocukluğun en iyi günlerini coşkun bir şekilde yeniden yaşamaktır."⁶⁹ der. Buradaki belirsizlik ortadadır. Kötü bir şekilde oynanan oyun, insanda "doğal olan" hiçbir şeyi özgürleştirmez; hiçbir şeyi serbest bırakmaz. Derinliklerimizde kalan çocukluk dönemi, en iyi zamanlarında bile kutsallaşma, ef-sanelerin ve toplumsal ön yargıların bir kölesi haline gelme tehlikesi içindedir. Aynı durum, "primitif"lerin serbestliği için de geçerlidir.

Doğal olarak Miro, kendi ifade olanaklarını karalamalarla ve çocukların çizimleriyle beslemektedir. Bu, mutlaka çocuksu bir gerilemeyi gerektirmez. Çocuklardan ilham almak, erişkinlerin yararlandıkları bir yoldur. Erişkin, çocuğun çizgi alanındaki serbestliğini paylaşmalıdır. Gerekli olan temel budur. Erişkin aynı zamanda çocuğun kavramsal ve jenerik



ARSHILE GORKY.
Yaşayan, Horzibigidir. 1944

kullanımlarını da ödünç alabilir: Bir çocuk bir kuşu veya insanı canlandırabilmek için yalnız birkaç çizgiyle yetinmektedir. Çok sayıda sanatçı *Art Brut* (özellikle Dubuffet)'ten ilham almıştır. Bu esin kaynağı, resmin kaynaklarını araştırırken çocuklara özgü sanat uğraşları hakkında zengin bir birikime sahip olmuştur. Ancak bu onların, araştırma yaparken yollarını kaybettikleri anlamına gelmez.

Bir keresinde "kapalı sentetik biçimler" evresindeki dört yaşında bir erkek çocuğun, iki yaşındaki kızkardeşine ait çizgisel "döküntüleri" küçük görerek reddettiğine tanık olmuştum (Bunula çocuk, Sürrealizmin en iyi derslerini bilen çizerlerin, "soyutlama" diye bilinen olayın sonunda keşfettikleri ince, birbirine karışmış çizgileri kastetmektedir; şans eseri olarak onlar bunu, biçimsel referansların kuralları dışına çıkarak varlıklarını sürdürme aracılığıyla başarmışlardır). Eğer çok küçük bir çocuktan öğrenmemiz gereken birşey varsa,

o da ne soyut, ne de biçimsel niteliği olmayan, ancak el hareketleriyle meydana getirilen çizim'dir.

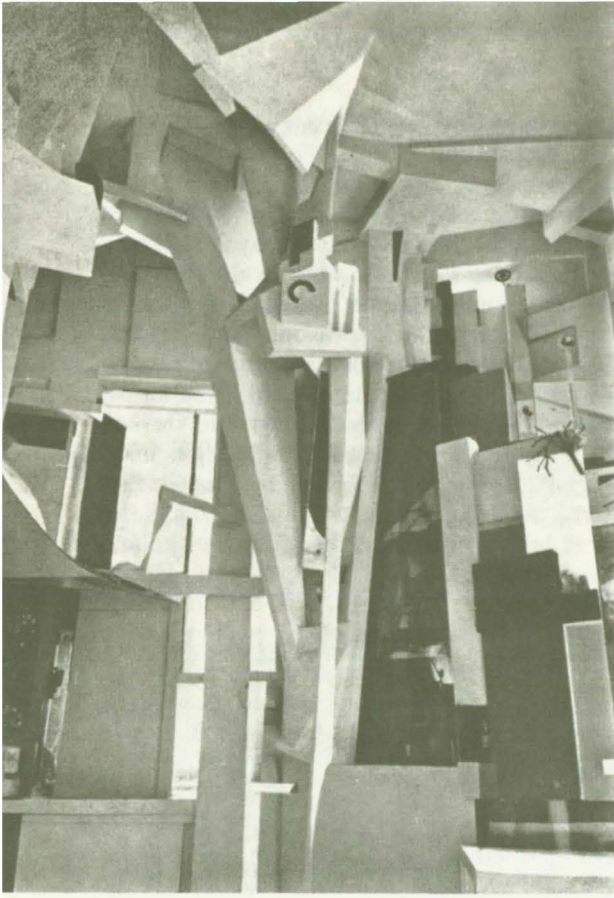
Erişkin kimse de bir dünya düşleyebilir ve sanat işte bu noktada başlar. Unica Zürn (Bellmer'in metresi)'ün resimlerinde çizgiler ağ gibi oluşum meydana getirirler, tekrar tekrar keşirler, birbirlerine karışırlar ve içinden çıkılmazlık noktasına varırlar. Aynı çeşit serbestiyi Danimarkalı deneysel ressamalarda-örneğin Jorn'da, 1948'de Kobra akımında yenden gruplaşan bir grup Sürrealist genç ressamda ve Edouard Jaguer'in dergisi *Phases*'da savunduğu az ya da çok bazı lirik Tachist'lerde, özellikle Karl-Otto Götz'de bulmak mümkündür. Wols'un *Cathédrales éclatées* adlı tumturaklı örneği sayesinde lirik soyutlama, ilk başta yalnızca çizimle sınırlanan resim sanatına bir serbestlik gücü vermiştir. Grafik çizimlerine ne bir yenilik, ne de bir şans eklememiş olan Sürrealist ressamlar arasında, Arshile Gorky'yi anmak gerekir. Sanatçı'nın *Istrap* (1947) adlı yapıtında Miro'dan bazı belirgin izler görmek mümkündür. Ancak yine aynı sanatçı *İğfal Eden Adamın Günlüğü* adlı yapıtında olduğu gibi otomatik serbestlik yolunda büyük adımlar atmıştır. Doğal olarak kendiliğinden yaklaşım, resimde ya da heykelde özel teknik sorunlarla karşı karşıya kalma tehlikesi taşır; buna karşılık bir kalem aracılığıyla, marifetler çok daha kolayca ortaya dökülebilir. Resim sanatını yenme çabaları sırasında Sürrealistler, bu alanı teknik açıdan binlerce yoldan zenginleştirmişlerdir.

Medyum'ların otomatizmi

Yaklaşımlarındaki gevşeklikle, biçimleri gerçekten akıcı hale getiren bazı sanatçılar da vardır. Bunun yanında tekrar tekrar çalışmak ve son derece dikkatli olmak koşuluyla diğer spontaneist'ler, büyü ya da ayin düşünceleriyle dolu kompakt resimler yapmışlardır. Bunlar bazen, medyum niteliğini taşıyan insanlardır. Paris'teki Institut Métaphysique'i dekore eden Joseph Crépin, Breton'un *Art Brut* göstericileri arasında keşfettiği bir kurşun ve çinko işçisidir. Kendi yaşamının duygusal baskısı altında, ressamın benimsediği spiritualizm'i kabul etmek zorunda olmasak da onun bu konuda söyledikleri okunmaya değer. Bunun yerine biz bu çeşit kimselerin, hayrete düştüklerinde ve elleri denetimleri dışında çalışmaya başladığında, içinde bulundukları durumu incelemeliyiz. "Spiritualist sanat", parapsikolojik bir kanıt olmak açısından, geçmişe ait felsefelerin kuramsal tartışmasından çok daha fazla değer taşır. Crépin gibi madenci olan Lesage da, son derece ayrıntılı ve simetrik, gizemli saraylar inşa etmiştir. Lesage'ın yapıtlarını Institut Metaphysique'in dosyaları arasında bulmak olasıdır. Simetri, çoğu kez kutsal bir olgu meydana getirme eğiliminde olan sanatın sözde-dinsel biçimlenişi açısından geçerli temel ilkelerden biridir ve bu nedenle de üzerinde durulması gerekir.

İskoçya'dan göç ederek Toronto'ya yerleşen mobilya satıcısı "Scottie" Wilson'un mürekkeple yaptığı çizimlerde böylesine karmaşık bir düzen yoktur; ancak sanatçının çalışmaları tüm deseni kapsayan bölmeler ve dikkatle çizilmiş biçimlerde paralel çizgiler içerir ve Kuzey Amerika Kızılderililerinin totemik sanatını anımsatır. Scottie'nin yapıtları ilk kez 1945'te, Londra'daki Mesens'te sergilenmiştir. Bu arada Marianne van Hirtum'dan da söz etmek gerekir⁷⁰. Olağandışı bir şair olan van Hirtum, tüm gecelerini bir kâğıda küçük delikler delerek geçirir, sonra da gözünün ve elinin kâğıttaki inişleri izlemesi sonucunda sabahleyin uykulu uykulu masadan kalktığı zaman, geride olağanüstü biçimler bırakırdı. Alçıdan yaptığı fetişler gibi bu çizimlerini de bir ay büyüçülüğünün yapıtları olarak kabul etmek mümkündür.

Çocuklar, deliler ya da ruh hastaları gibi, medyum olsun, olmasın yalnızca boş vakitlerini değil, aynı zamanda uyanık kaldıkları tüm saatleri de zaptolunması olanaksız dürtülerine



KURT SCHWITTERS
Hanover'deki 'Merzbau'nun içi. 1925

adayan bu sanatçılar; görünürde spontan nitelik taşıyan sanatlarını uyguladıkları duruma girmek için özel bir çaba harcamamışlardır. Bunlar esin kaynağı aramamışlar; kelimenin en şeytani anlamıyla *zaptedilmişlerdir*. Wölflü, Aloyse, Séraphine de Senlis, Hirschfield, Hector Hyppolyte ve Miguel Hernandez gibi sanatçılar “dehalarının unutmak” zorunda değillerdi. Sadece herşeyi akışına bırakmışlar ve yaşamlarını, esinlerine kurban etmişlerdir. Postacı Cheval, çevresindeki taşları toplamış ve onlardan, düşlerinin “ideal saray”ını yapmak için yararlanmıştır. Yanıp tutuşan bu sanatçılar için sanat çalışmasını “yiyip bitiren bir canavar”⁷¹ haline getiren yaratma kaygısı, onların günlük yaşamlarını tüketen ve kılık değişikliğine uğratan birşeydir.

Rothéneufs menkıbesini yeniden yaratan Abbé Fouéré, evini deniz kabuklarıyla donatan Sables d'Olonne'lu gemici Massé; Chartres mezarlığında süpürgesi olan ve çevresindeki herşeyi kırık çanak parçalarıyla örten Raymond Isidore, şöyle söylemekteydi: “Yaşamımı sanki bir ruhun kılavuzluğu altındaymışçasına harcadım. Bu ruh neyi ve nasıl yapmamı bana söyledi. Kafam gerçekten dolduğunda ve bu tüm bedenime, ellerime, parmaklarıma yayıldığında çalışmaya zorlanıyorum”⁷² François Portrat'ın Pont-sur-Yonne yakınındaki bahçesi, amblemlerle ve pırıldayan büyük tekerleklerle zenginleşmiş bir “Trocadero”dur. Bu insanların çalışmalarındaki büyümlü kalite ve şevk, mimarlar ve dekoratörlerin titiz çizimler ve ressamlarla olan ortak noktalarını göstermektedir. Herbiri kendi tapınağını inşa eder ya da kendilerini “zapteden” şeytan'a boyun eğler. Tüm bunlar Kurt Schwitters'in *Merzbau*'unu inşa ettiği zaman yaptıklarının aynısıdır. Schwitters, zaman sırasıyla bunlardan üç tane meydana getirmiştir: Hanover'de (1925), Norveç'te (1932) ve Ambleside-İngiltere'de (1945).

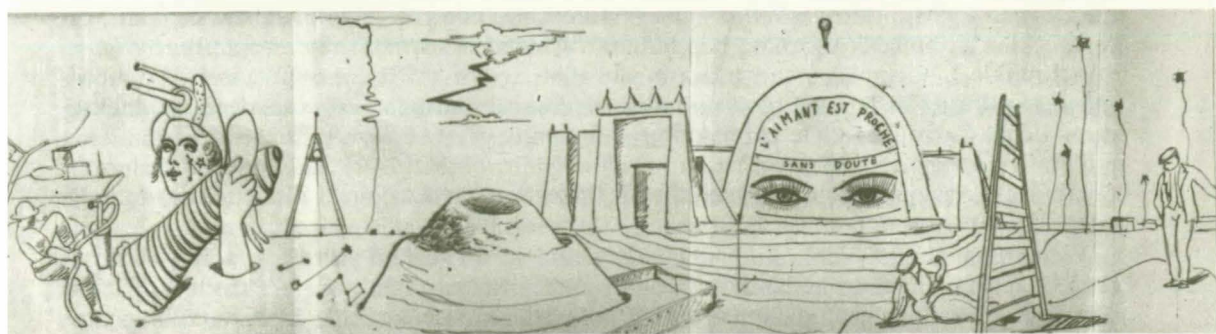
Arp'le olan arkadaşlığı ve dergisi olan *Merz* (1920-32) kendisinin bir Dada kıskırtıcısı olmadığını göstermektedir. Schwitters, alçısında ve kâğıt parçalarında günlük yaşamın küçük birikimlerini bir araya getirmiş ve kendi "kutsal yapısının" dışına çıkmıştır.⁷³

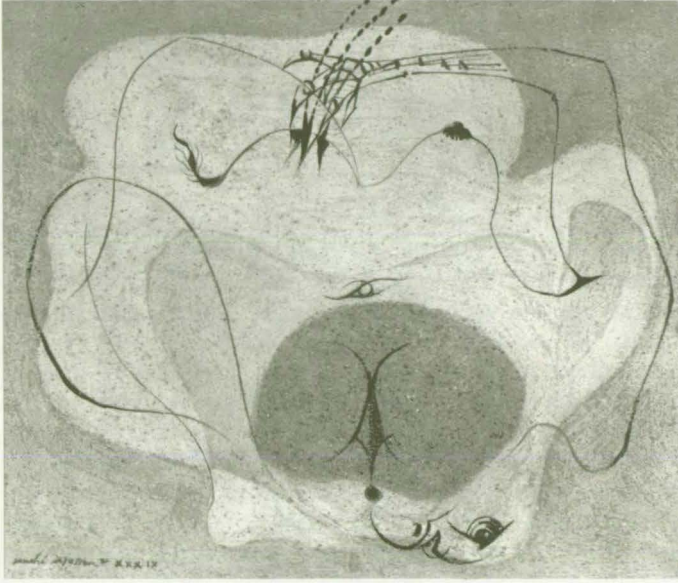
Şans sanatı

Sürrealistlerin yaratılarından herhangi bir bölümünü şansa bıraktıklarına inanmak, böyle birşeyin olabileceğini düşünmek kolay değildir. Bu, akımın özüne ihanet olurdu. Tek-tük etkiler ihmal edilebilir. Yaratıcı dürtüyü şansa bırakmak içinse Arp, Ernst, Masson, Dominguez ya da Duchamp ve Man Ray gibi bir sanatçı olmak gerekir. Asıl Sürrealizmin dışında kalan Yves Klein, "canlı fırçası" ile yarattığı "antropometri"lerinde (1960), "yağmur ve rüzgâr" resimlerinde, "yangın resimlerinde" (1962) şansa oldukça fazla yer vermiştir. İster bir otomobilin önüne takılmış bir tualin üzerine çarpan yağmur damlaları, ister bir örtü üzerinde yuvarlanarak bedenini maviye boyayan çıplak olsun, otomatizm psikologlarından çok fizikçileri ilgilendirir. Oysa Sürrealizmin psikolojik köklere de sahip olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Çalışmasının yönetimini şansa bırakan bir kimse, aynen kendi öznel yayımlılarını belirli bir kibirle karşıarcasına, ruhsal açıdan yapıtıyla kendisi arasında belli bir uzaklığı korumak zorundadır. 1913'te, Dada akımı henüz ufukta bile görünmemişken, Marcel Duchamp, Yves Klein'den daha haşin bir şekilde *stopaj*'larında şansa çok büyük yer vermiştir. Bir metre yükseklikten, bir metre uzunluğunda üç ip parçasını bırakmış ve düşükleri yere, düşükleri gibi yapıstırarak "şans yoluyla biçimler elde ederek, onları oldukları gibi korumuş"tur. Bu kesinlikle, sanatçının fizikçi'ye dönüşmesinin bir örneğidir.

Şansın istemli olarak kullanılışı, günümüzde gelişigüzel diye nitelendirilebilecek bir sanatın çeşitli konumlarında son derece gelişmiş ve sistemleşmiş olarak karşımıza çıkar. Yapıtın nihai benimsenişi, sanatçının vazgeçilmesi olanaksız özgürlüğüne bağlı olmasına karşın bu durum, sanatçının öznel yaşamında Sürrealist bir seçim yapabilmesine pek olanak vermez. Sanatçıların çalışmaları ve yaşamlarında "şansa bağlı olduklarını" söyleyenler bakımından, Dubuffet'nin davranışı Sürrealizme daha yakındır. Ressamın paleti aynı zamanda, aralarındaki tepkileri önceden kestirmemize olanak bulunamayan heterojen maddelerin karıştığı bir alandır. Dubuffet "şans deyimi hatalıdır" demektedir; "bunun yerine asi madde'nin uyuma yanaşmasından" söz etmemiz gerekir. Teknik, "sanatçının avı" olan mutlu olaylara yatkındır ve ressamca tekniğin bir bölümü de "maddeye bağlı raslantıları nasıl mey-

MAX ERNST
Otomatik Yazı Dersi. 1924





ANDRÉ MASSON
Dünya. 1939

dana getirip onlara nasıl sahip olunacağını” bilmektir⁷⁴. College of Pataphysics ve Père Ubu’ de, Dubuffet, Dada’yı bu anlamda kabul etmektedir. Dubuffet aynı zamanda bizlere, günlük yaşamda önceden kestirilemeyecek olayların sanat çalışmasını nasıl aksatabileceğini de anlatmaktadır. *Büyük Antrasit Çıplak* adlı yapıtı, kendisine henüz teslim edilmiş olan antrasitle kadın arasındaki interpolasyon’un sonucudur⁷⁵. Böyle bir karşılaşmada mizah, şiirle karışmaktadır. Dada, anti-sanatsal etkinlikler sırasında, sözünü etmiş olduğum çeşitli şans olgularıyla birleşmiş durumdadır. Dada’nın Köln’deki kurucularından biri olan Hans Arp (1919’da Ernst ve Baargeld ile birlikte), otomatik çizimlerini 1916’da yaratmış ve Sophie Taeuber ile birlikte çok çeşitli maddeler kullanarak çok sayıda deney yapmıştır. 1916’da yaptığı kolajlarından biri *Talih Yasalarına Göre* adını taşımaktadır.

Ancak sanırım ben, konum olan otomatik yazı’dan uzaklaştım. “Objektif şans”, yeniden konuya dönmemi sağlayacaktır. Bağımsız iki nedensel dizinin umulmadık karşılaşması olması dışında “objektif şans”, bir işarettir, meydana gelirken kendisine tanık olan kimse tarafından az ya da çok farkına varılmış olan bir olaydır. Bu kimse tarafından kısa zamanda “olağanüstü bir işaret” ya da kaderin uyarısı olarak da değerlendirilir. Breton’un *La Nuit du tournesol* gibi şiirleri ve *Nadja* ya da *L’Amour fou*’nun pek iyi bilinen bazı sayfaları, esrarlı etkilerini bu çeşit uyarılara borçludurlar. Çevreden kaynaklanan bu işaretlere dikkati yöneltmekle medyumların sanatı arasındaki ilinti açıktır. “Düşüncenin otomatik yazdırılması”, kuşkusuz bizleri, bu çeşit mesajları algılayacak duruma getirme amacını gütmektedir. Michel Carrouges şöyle yazmaktadır: “Otomatik yazı, objektif şansın yeni baştan ifade edilebilir bir biçim almasından başka birşey değildir; objektif şans ise görünüşte ham gerçek olarak, yazgının otomatik yazısıdır.”⁷⁶ İfadeyle yazgı arasındaki ilişki, resim sanatıyla yazgı (kader) arasında da vardır.

Victor Brauner 1938’de cam parçalarıyla yaralanıp sol gözünü yitirdikten sonra arkadaşları, bu yolda bir ifade kullandılar. Ressam Romanya’ya gitmek üzere Paris’ten ayrıldıktan yedi yıl kadar önce, göze olan tutkusunu gösteren birçok resim yapmıştı. Bunlar ara-

sında *Kapı ve Çıkarılmış Gözle Kendi Portresi* (1931) adını taşıyanlar özellikle sayılabilir. Freud'un semptomatik uğraşlar kavramını objektif şans ya da uyarıyla birleştiren Dr. Mabile, *Kendi Portresini* ve ressamın geçirdiği kazayı aynı mazohistik dürtünün işaretleri olarak değerlendirmektedir. Bu dürtü doğal olarak, "kör" olan eskilerin grubuna katıldığı konusunda, sanatçının katılmış inancıyla dengelenmektedir.⁷⁷ İlk resmi (Paris, 1925) *Medium Kent* adıyla anılan Brauner, bazı spirüalist toplantılarında bir çocuk olarak gelenlere tanıştırmıştı. Çalışmalarının hayal gücüne dayanan yapıtları, örneğin 1939'da *Chimera*, 1940'ta *Filozof taşı* veya 1951'de *Bilinç Etkisiyle Geri Çekilmiş, Kırılmış ve Gözetlenmiş* ve 1957'de *Eşleşmenin Gerçekleşmesi*'ndeki parlak tabut, kuşkusuz fantastik bir görüştürten kaynaklanmıştır. Brauner'i Sürrealist medyumların önde gelenlerinden birisi yapan, bu ileriye-dönük ifadeleridir.

Eğer Sürrealist spontaneistler "objektif şans" dile ya da sanata "yeniden sokmak" iddiasında iseler, çok sayıda teknik buluşla karşılaşmamız hiç de şaşırtıcı olmamalıdır. Bunlar manevi mesajların bireyler tarafından değerlendirilmesi değildir; mucize olarak yansıyan şaşkınlık ürünleridir. Sürrealizmin ciddi yanıyla, gözün hoşnutluğu arasındaki ayrıcılık budur.

Masson, çizimlerinde olduğu gibi resimlerinde de aynı serbestliğin etkisinde kalmıştır ve bunu, bir çeşit *coup de force* altında uygulamıştır. Kum-resimlerini nasıl bulduğunu anlatırken, bundan da söz etmektedir: "Çizimlerimle resimlerim arasındaki uzaklığı fark ettiğimde birincilerin hızı, ikincilerinse ölümcül yansıması yüzünden onları ne denli gereksindiğimi gördüm. Deniz kenarında, çeşitli ayrıntıları ve mattan-parlağa değişen özellikleriyle, kumun güzelliğini seyrederken, birden soruna bir yanıt bulduğumu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tual yaydım, birçok yerlerine iri damlalar halinde zambak döktüm ve daha sonra tüm tualı plajdan getirdiğim kumla kapladım.... Çeşitli yerlere zambak ekleyerek yapıtı zenginleştirdim. Sonunda, aynen mürekkeple yaptığım çizimlerde olduğu gibi biçimsel bir görünüme gereksindim ve bir fırça ile saf renkler kullanılarak, bilinen kurallara aykırı olan bu resmi tamamladım."⁷⁸ Daha sonra Tapiès gibi bazı *matérisit*'ler kumu, biçimsel herhangi bir ek koymadan olduğu gibi bırakmayı yeğlediler. Grémillon'un *Dört Element* adlı filminde (Masson'un anısına yapılmıştır) bu büyümlü olay gösterilmektedir: Bitmiş bir resim yere konmakta, üzerine zambak yayılmakta ve üzeri, altında gizli bir olay cereyan ediyormuşçasına kumla örtülmektedir. Daha sonra tual kaldırılıp silkelendiğinde kumlar düşmekte, sadece zambaklı yerlerdeki kum tanecikleri yerlerinde kalmaktadır. Filme çekilen bu umulmadık görünüm soluk kesicidir. Çünkü bir resmin tasarlanarak yapılma sürecine oranla, bu özel süre içinde yapılan resmin daha fazla yaratıcı bir güç taşıdığını göstermektedir. Bu ilk ve önde gelen bir "tavır"dır ve ancak bu tavırla ressamın sanki eliyle yapmış gibi imzalayabileceği birtakım izler ortaya çıkmaktadır.

Jackson Pollock'un "damlaları" da buna benzer. Aynı özelliği yardımcı bir yöntem olarak Max Ernst'in *Öklidci Olmayan Bir Sineğin İnsanı Şaşkına Çeviren Uçuşu* (1947) ve Masson'un *Göktaşlarının Yarışması* adlı yapıtlarında da görmek mümkündür. Burada tual yine yere serilmekte ve üzerine delikli bir teneke kutudaki boya damlatılmaktadır. Daha sonra ressam tüm bedeniyile dansedercesine hareketler yapmaya başlamakta ve tualin üzerinde sanki toprağı sulayan bir kimse gibi az-çok ritmik hareketlerde bulunmaktadır. Bu sırada meydana getirdiği biçimler üzerinde herhangi bir denetim sahibi değildir. Daha sonra sanatçı geri çekilmekte ve meydana getirdiklerinin bir "Pollock" olup olmadığına bakmaktadır. Eylem-Resim öncülerinden birinin Sürrealizm neslinden gelmişçesine sınıflandırılması garip değildir; çünkü bu çeşit uygulamaların hemen tüm Sürrealistlerce yapılan uygulamalara olan benzerliği açıktır. Ayrıca burada tarihsel bir etki de söz konusudur. Pollock'un damla tekniğini benimsemesi, doğrudan doğruya Sürrealistlerin ABD'ye gitmeleriyle, Max Ernst'in savaş süresince orada kalmasıyla, yine Ernst'in 1941'de evlendiği Peggy Guggenheim'la kar-

şlaşmasıyla ve Peggy Guggenheim'in New York'taki meşhur "Art of the Century" galerisinin sahibi oluşuyla ilgilidir. Pollock "damlalarını" 1946'da, bu galeride sergilemiştir.

New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde bir odanın tümü, Monet'in *Nilüferler* adlı yapıtının bir versiyonuna ayrılmış durumdadır. Bu, en modern gözler için bile zengin bir deneyimdir. Pek uzak olmayan bir yerde Pollock'un yapıtlarını görebilirsiniz. Pointillizm'lerinde Empresyonizmle ilgili herhangi bir özellik yoktur. Bunlar gözün değil elin, vücudun, dansın ve baş dönmesinin ürünleridir. Kaba görünürler. Öfke ile *angst*'i karıştırırlar. Her çizginin diğer çizgilerin serbestliğiyle karşılaşan ve onları bölen kendine özgü serbestliği, sonunda noktalardan, sürüngenlerden ve kabartılardan yapılmış bir hapishane meydana getirmektedir. Simgelere tepki gösterecek olursanız, onları kirli bir ortam içinde bulursunuz. Bu ortam, büyük kentlerin ve beceriksizce liberal bir toplum ormanının soluduğu atmosferdir. Bu atmosferde dehşet ve ilâçlar her köşe başında sizi bekler durumdadır. Öte yanda dev bombardıman uçakları, dünyayı birbirine katmak için hazır beklemektedirler.

Daha yirmi yıl kadar önce, deniz kenarında (Masson gibi-rastlantı mı, yoksa değil mi?) Max Ernst de, görünümle olan ilgisini koparmıştır. Bunun için gerekli vazgeçirme gücünü, yalnız elinden neler gelebileceğini bekleyerek değil, aynı zamanda gözlerinde izlenim bırakanları da birdenbire yakalayarak bulmuştur. Bu izlenimleri, doğal, yarı-uyanık durumdayken, iyice-fırçalanmış bir döşemedeki damarlı kalaslardan edinmiştir. Bu bölümün başında belirttiğim Breton'a ait deyişleri, Max Ernst'in "Esin gücünüzü nasıl zorlarsınız"⁷⁹ konusundaki sözleriyle de pekiştirmek gerekir.

"Çocukluk günlerimin anılarında, yatağımın karşısında yüzüme karşı duran yalancı maun'dan yapılmış bir pano, yarı-uykulu halimde optik bir tahrik unsuru taşıdığı için oldukça önemli bir role sahiptir. Böylece kendimi yağmurlu bir günde, denize yakın bir handa buldum. Gözümü diktığım döşemeden yükselen manyetizmayla sarsıldım. Döşemedeki kalasın damarları binlerce kez ovulmaktan ötürü iyice belirginleşmişti. Bu düşüncenin neyi simgelediğini incelemeye karar verdim ve düşüncemle hayal gücüne yardım edebilmek için kalasın üzerine kâğıt serip bir kurşun kalem bastırarak, kalemi gezdirmek suretiyle bir dizi desen elde ettim. Böylece elde ettiğim çizimlere dikkatle baktığımda koyu kısımları, gölgeli yerleri gördüm ve görsel yeteneklerimin birdenbire yoğunlaşmasına; genellikle, hatırlanan bir aşk'ın özelliği olan hız ve unutulmazlıkla birbiri üzerine binen aykırı görüntülerin peş peşe dizilmesi karşısında şaşırdım kaldım."

"Merakım uyanmıştı ve sevinmişim, aynı yollardan giderek görme alanıma giren her çeşit maddenin etkilerini gelişigüzel keşfetmeye çalıştım: Yapraklar ve üzerindeki damarlar, bir parça çuval bezinin aşınmış kenarları, "modern" bir resmin üzerindeki fırça izleri, karmakarışık bir iplik yumağı vb. bunlar arasında sayılabilir."

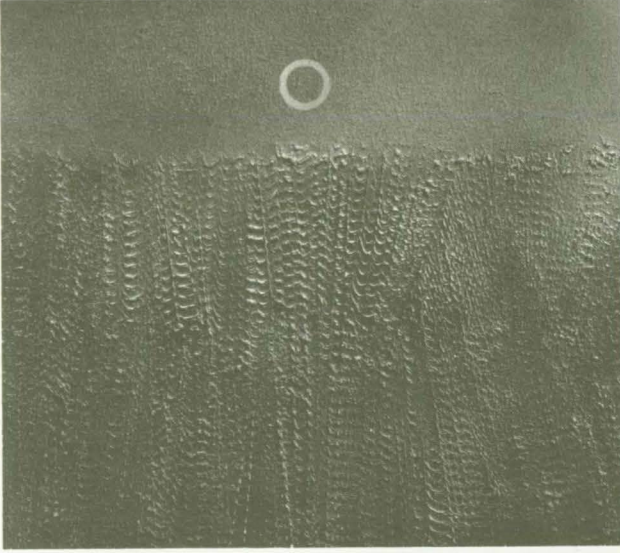
O zaman (her zaman olduğu gibi) tam bir Sürrealist ve içine dönük bir kişi olan Max Ernst, imalı görüşüyle seçtiği biçim olasılıklarını ortaya dökmüştür. Ernst, kapalı sistemlerin doğasını öğrenmişti. *Frotaj*'ı bir sanat çalışması düzeyine yükseltmek, çalışmanın eşsizliğini anlatmak için şiirsel bir dil kullanmak, Sürrealizmin vazgeçilmez gereksinimlerinden olan hayalleri süsleme özelliğine uymaktadır. Masson sonunda kum resimlerini az sayıda işaret koyarak tamamlamıştır. Max Ernst yapıtlarını adlandırırken son derecede etkili isimler kullanmıştır. Bu isimler, seyircinin bilinçaltını bir anlam düşleyebilme özgürlüğünden yoksun kılar. *Rüzgârın Gelini*, *Aşılınmış Ekmek* veya *Solar Para Sistemi* gibi isimler, doğal olarak insanların düşlerini de içeren tekmil doğa'yı uyandırma güçleriyle *Doğal Tarih* albümündeki⁸⁰ yerlerini alabilirler.

Aynı gerçek 1935'te Dominguez'in, "objesiz dekalkomani'ler" ya da "önceden tasarlanmış yorumlarıyla otomatik dekalkomani'ler"den söz ettiği zaman da geçerliliğini sürdürmüştür. Bunlar tektip'tirler ve birçok sanatçı tarafından defalarca kullanılmış eski bir olayın yeni yeni versiyonlarını oluştururlar. Bunun için herhangi bir yüzey (kâğıt, kumaş, cam ya

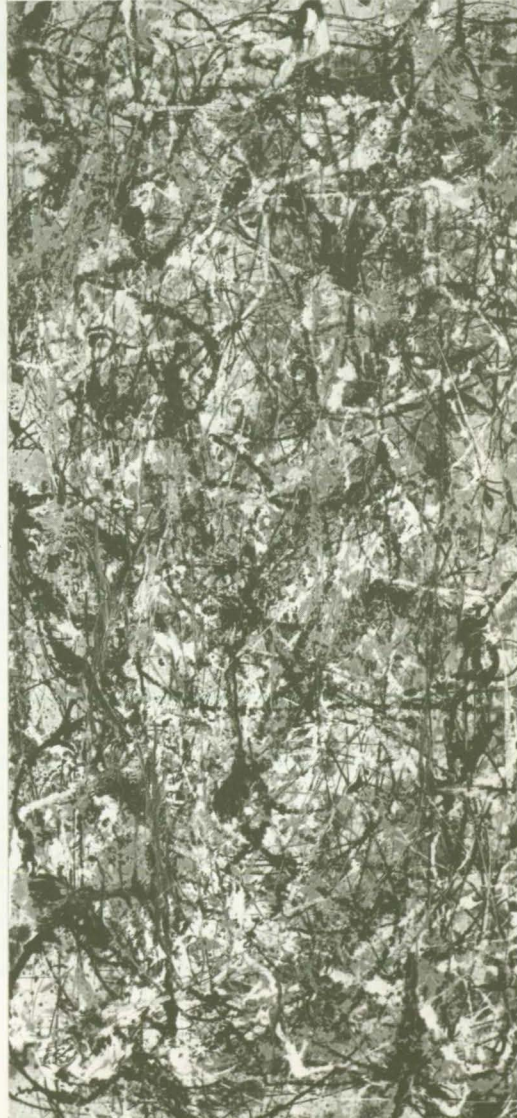
da mermer), boyayla (genellikle guaj) ya da mürekkep ve suyla hazırlanır; üzerine bir tabaka kâğıt serilir ve elle hafifçe bastırılır. Daha sonra kâğıt tabakası kaldırılır, daha doğrusu sıyrılarak kaldırılır ve geride son derece güzel ve çağrısı cömert olan umulmadık etkiler bırakır, ya da zaten var olan bu çeşit etkileri açığa çıkarır. Dominguez ve Marcel Jean değerlendirme işini —Rorschach'ın mürekkep lekelerinde olduğu gibi— seyircinin hayal gücüne bırakmamışlardır. Seyircilerin gelişigüzel tarzda yeni dünyalar görmelerine izin vermek yerine, onları deşifre etmek konusunda inat etmişlerdir.⁸¹ Max Ernst Arizona'da iken bu olayı kullandığında, şansın zengin alanına, biçimsel bir öge de katmıştır.

Ancak şiir, yalnız resim ve biçimle bulunan birşey değildir. Frotajda boya bir cetvel ya da tarakla kazınabilir, ya da tarama işine yani raklaja geçilebilir. Max Ernst 1927'de meşhur Ormanlar'ında raklajını, 1953'te de *Paler*'teki frotajını saklamamıştır. Yaklaşık 1946'da Ku-

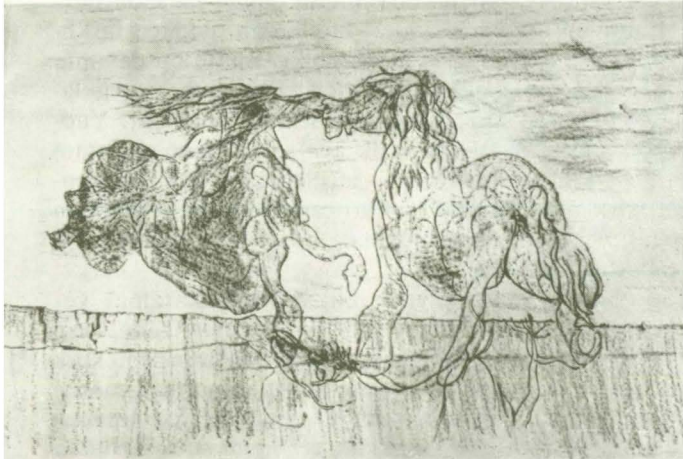
MAX ERNST
Taşlaşmış Orman. 1929



JACKSON POLLOCK
Katedral. 1947



MAX ERNST
Ayır ve Rüzgâr'ın Gelecekteki Karısı. 1925





OSCAR DOMINGUEZ
Dekalkomania. 1936

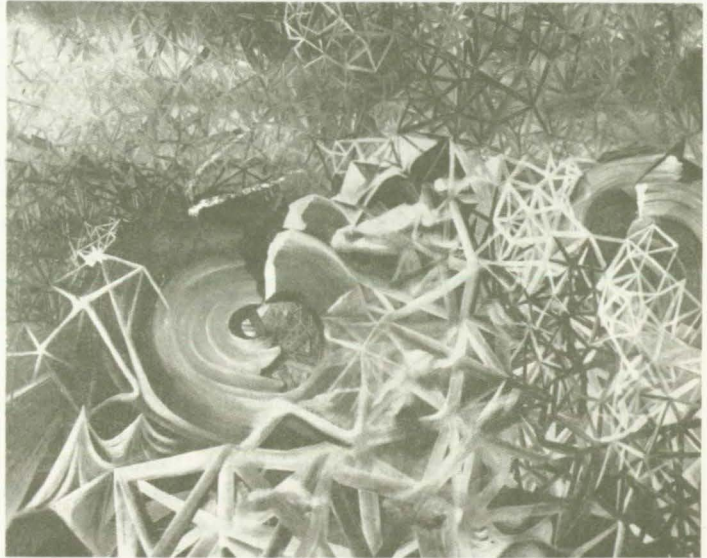
jawski, onun tarak-kazımlarına dikkati çekmiştir. Sürrealistlerin materyellerine ait etkilere hoşlanabilecekleri birçok fırsat vardır. Geçmişte Dadaizmin, günümüzde de “matierist”lerin optiko-kinetik sanatçıların ve teknolojik sanatçıların yeni bir teknik arama uğruna harcadıkları ateşli çabalara karşın, yağlı boya halen, son derece zengin bir yaratı imkânı olma özelliğini korumaktadır. Diğer yandan bilinen yöntemlerin daima ön saflarında yer almak Sürrealist ressamı, André Lhote’un (kendi resimleri bunlardan oldukça farklıdır) “teknik isteri”⁸² diye adlandırdığı bir doyum noktasına ulaştırabilir. Lhote bu deyimle ressamın kendi yapıtını denetim altında tutma yeteneğini gerçekten yitirdiğini ve uygulamada bilinci tarafından konulan herhangi bir sınırlamayı aştığını belirtmek istemiştir. Yaptığı resim tamamlandığında, bunun nasıl yapıldığını ressama ilk kez soran, yine ressamın kendisidir. Sanatçı artık gerilimlerini —“madde’nin risklerini”— incelemeyi, ancak (en azından sanatsal çılgınlığın hüküm sürdüğü birkaç dakika için) onları çağırır ve bu gerilimden yararlanarak iyice yapısallaşmış üslubunu, becerisini ve yanıtlamak amacıyla esin kaynağını “zorladığı” olayı kesintiye uğratmak çabasına girer.

Ancak tam keşfin yapıldığı anda yepyeni bir yaklaşım, yeni yeni yöntemler aramak yerine, rutin tekniği aşmak suretiyle mutlu bir sona ulaşılabilir. Bu bakımdan hem Dada, hem de Sürrealizm cevval, serüvenci deneysel tekniklerdir. Sanatın çeşitli dallarında teknik açıdan yaptıkları buluşların sayısı otuz’dan az değildir⁸³. Meydana getirilen her çalışmanın özgürlüğünü hesaba katarsak, çevremizdeki materyeller yığınına ait henüz keşfolunmamış olanakların hırslı bir şekilde araştırıldığını görürüz. Bu olanakları, ressamın stüdyosundan çok, çevremizdeki dünyada, şehirde, kırdan, deniz kenarında ve yaşamda bulabiliriz.

1939 ya da daha yakın bir tarihte Dominguez, arkadaşlarıyla çene çalarak bir bardak şarap içerken fırcasını bir günü aşkın bir süre boyunca aynı yüzey üzerinde birçok kez dolaştırmak suretiyle, yeni birşey bulmuş değildir. Bunun yerine elini istemli olarak bilincinin çerçevesinde dolaştırmış ve elinin düş-olaylarını saptayan bir gereç olabilmesini sağlamıştır. Dominguez bu grafik “konuşmaları”nı “kaydedici-taş yüzeyler” olarak adlandırmıştır; çünkü bu yapıtlar geçen zamanın ardarda gelen katmanlarını işlemektedir. Marcel Jean ve Arpad Mezei’nin “saf tembellik” olarak adlandırdıkları yapıtlar⁸⁴, Dominguez’in yaşamında en zengin buluş sürelerinden birini oluşturan “kozmetik dönem”i kapsamaktadır. Az önce sözünü ettiklerim gibi, Dominguez’in çalışmaları da; yazgısını dikkatle inceleme yolunu seçmeyen Sürrealist ressamların, şans hazineleriyle yine de bağıntı kurabileceklerini göstermektedir.

Paul Eluard, “*Şiirsel objektiflik* şairin sadece sahibi değil, aynı zamanda kölesi olduğu tüm sübjektif öğelerin birbiri ardına gelerek bir şebeke oluşturması yoluyla elde edilebilir”⁸⁵ diye yazdığı zaman, görünürde Dominguez’i onaylamaktaydı. Ancak Eluard aynı zamanda “istemli (iradeye bağlı olmayan) şiir”e karşı “kasıtlı şiir”i ortaya atmıştır. Bu açık ayrıcalık, bir şairi hem efendi, hem de köle durumuna getirmektedir. Bu niteliklerin her ikisi de, belirli bir noktadan sonra karşılıklı olarak özlerini yalnızca kendilerine saklayamadıkları türdendirler. Her ikisi de, görüş açılarının çeşitli biçimlere sokulduğu aynı içsel etkinliğin yönleridir. Resim gibi şiir de; otomatik (istemli) yazı ile oluşturulan yapıtların konulara kesin bir şekilde bağlı kaldığı (kasıtlı) yapıtlar arasında sallanıp durdukça organize olacak; ama henüz özgür bir esin uygulaması olarak kalacaktır. Kasıtlı yapıtların bağlı kaldığı konularsa mucize, olağanüstü, tutku, zulüm, aşk gibi olanlardır.

Eluard aynı zamanda şöyle demektedir: “Şiirlerin gerektiğinde tanımlanmış bir istek sonucu formüle edilmiş bir umut ya da umutsuzluğun yansıması olup olmadığını bilmek durumundayız”⁸⁶. Breton’un (*Birinci Manifesto*’daki) “Bizler yeteneksiz” yolundaki kışkırtıcı deyişini paylaşan Aragon, Sürrealizmde kendilerine sığınak bulabilen zihinsel tembelliğin tüm çeşitlerini kınadığı *Traité du style*’inde, bazı haşin ifadeler kullanmaktadır: “Sürrealizm bahanesi altında saçmasapan yapıtlarını gerçek şiirle eşdeğer tutmaya çabalayan al-



OSCAR DOMINGUEZ
Boşluk Özlemi. 1939

çaklar var”⁸⁷. Buna benzer olarak (gerçeğe ve duygusallığa “sadece duygunun yayılabileceği yaşayan bir aile ocağına” dönmek isteyen) Breton, şöyle yazmaktadır: “Yoğun olmasına karşın, öznel duygular sanatta doğrudan doğruya yaratıcı değildir. Bunlar ancak sanatçının çizmek zorunda olduğu duyguların kaynağına dönebildikleri ve onlarla dolaylı olarak bağlantı kurabildikleri zaman değer taşırlar”⁸⁸. Burada Breton “çizmek” deyimiyle, “seçmek” kavramını kastetmektedir.

İlk kez Olivier Revault d’Allonnes⁸⁹ tarafından yayınlanmış olan 1920’lere ait bir mektupta Picabia şöyle yazmaktadır: “Psikanaliz deyimleriyle Dadaistlerin kendilerini adadıkları çocukluğa dönmek, *erken bunama* ile tamamen ilişkisizdir. Bu kolayca ispatlanabilir: *bunama*, iradenin ortadan kalkmasını veya en azından körelmesini gerektirir. Ancak *biz, irademize sahibiz*. Beynimizin fizik olaylardan edindiği düşünce ve sözcüklerin bileşimlerinden istediklerimizi seçeriz. Bizim çalışmalarımızı bazen, sizlerin dediği gibi, “çalışarak elde edilen bir mantıksızlık” haline getiren de bu seçimdir. İrademizin nasıl işlediğini size anlatırsam, herşeyi açıkça anlayacağınıza eminim: düşünceler bireşimin olduğu sürede olumsuzdur; ancak bunu izleyen seçim sırasında olumluluk kazanır”⁹⁰.....” Spontaneite’nin (kendiliğindenliğin) ilk hareketini, ressam için çoğu kez teknik bir özen işi olan sorumlu bir seçim izler. Miro bu noktada gayet açıktır: Materyel önünde duygusallıktan yola çıktığı zaman, tutkularının tümüyle açığa çıkmasına olanak tanımaktadır. Daha sonra, o “ilk ateş söndüğünde”, tualini bazen birkaç ay boyunca unutmakta, bir daha yanına uğramamaktadır. Daha sonra birgün yeniden tualin başına geçer ve “sıradan bir ressam gibi, soğukkanlılıkla” çalışır”⁹¹.

Dada ve Sürrealizmin savundukları “otomatizm”de, kendimizi kendi hoşgörümüze teslim etmemiz söz konusu değildir. Dada ve Sürrealizme göre otomatizm yaşayan şiiire ait bir sanat, devamlı ve kalıcı yaratının ahlâki bir unsurudur. Burada özgürlük, ölçülebilen bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir amacıdır. Sanatçının yalnızca, denetim altına alınması olanaksız doğanın bir oyuncağı olduğu Romantik kadercilikte ve insanın kendi doğasına sahip olduğu ve akılcı geleneklere sıkıca bağlanmış bulunduğu humanizm’deki güç sentezcilik, Sürrealizmin felsefi konularıdır. Sürrealizm psikolojik spontaneite’nin kapaklarını açtığında, insan çevresinden uzaklaşamaz; bilinçaltı ve düşler dünyasını tıkayarak ya da deha’yı oluşturan güçleri öfkelerendirerek de bunu başaramaz. Otomatizmi benimsemek yönünden Sürrealizm, düşler dünyasıyla pek az ilgilenmiş olan Dadayı kat kat aşmış durumdadır.

Oneirizm

Hayal ve olağanüstü

Birçok Sürrealist yayında, özellikle *Le Paysan de Paris*, *Nadja* ve *L'Amour Fou*'da gece yürüyüşleri, kentin büyüğü⁹², kent gizemleri ve talihin cilvesi olan garip karşılaşmalar, çeşitli bölümlerin fiziksel özellikleri olarak işlenmiştir. Bu bölümler arasında en az ilginç olanı kuşkusuz, kuşaktan kuşağa pek çok düşünce birikimine sahne olan ve "Paris'in cinsiyet organı" haline gelen Place Dauphine⁹³ değildir. Bulvarlarıyla birlikte Montmartre, kozmopolit Montparnasse, Tour Saint Jacques'ta Şövalye'lerin Büyük Ustası'nın yakıldığı Ile de la Cité'ye kadar tüm bu "büyülü köşeler", Sürrealist şairlerce yeniden canlandırılmıştır.

Man Ray'ın ve Brassai'nin fotoğraflarını da unutmamalıyız. Bunların yardımıyla o yılların izleri tam olarak silinmekten kurtulmuştur. Örneğin bir gece kulübündeki dansçının *Air de nager*'si, "Uğur" işareti taşıyan bir genelev gibidir. Sürrealist fotoğraf hem bir şiir, hem de belgedir. Günümüzde popüler diye nitelenen, zaman zaman toplumsal portreler ve savaş röportajlarının tatsızlığıyla sınırlanan bir sanatın tümüyle yenilenmesi demektir bu. Bir sanat olarak fotoğrafın teknik olanakları, başlangıcından bu yana gelişip durmuştur. 1916'da Christian Schad "schadograph"ları bulmuş, birkaç yıl sonra Man Ray "rayogram" ve "solarizasyon"larını yaratmıştır. 1937'de de Raoul Ubac kabartma-fotolarında Paris görüntülerinin acayip "fosilizasyonlarını" vermiştir. Ancak *Gecenin içinde Edgar Quinet Bulvarı* (Man Ray, 1925)'nin soyut karakterinden Les Halles'de bir Köşe'nin (Brassai) karışıklığına kadar, her acayıklık ve olağanüstülüğü ifade edebilmek için foto-şiir her zaman özel aygıtlar ya da yöntemlere başvurmak gereksinimini de duymamıştır. Cartier-Bresson ve Eluard'ın kitapları için fotoğraflar çeken Jean Clergue'ın, aynı zamanda gerçeğin ortasındaki hayale ait belirtilere dikkat ettikleri göze çarpmaktadır. Objektif zorlukları çözümleyen fotoğraf merceğinin şansıdır.

Paris'in dışında daha nice yörelerin geceleri de Sürrealistleri etkilemiştir. Nantes, Sade'ın yaşadığı Chateau Lacoste, Martinique (Douanier Rousseau'nun yılanlı adası), "Avrupa'nın büyüğü başkenti" Prag; Sürrealistlerin ömürlerini geçirmek için gittikleri Penne-du-tarn, Saint-Martin d'Ardèche gibi unutulmuş köyler; Tanguy'un metresi Kay Sage'ın resimlerini yaptığı Arizona'nın hayalet-kentleri bunlar arasındadır. Doğanın bazı belirgin egzotik etkileri altında kalmalarına karşın Sürrealistler, peyzaj sanatçısı değildirler. Giono ya da Ramuz'un kırsal romanlarında rastlanan sahne ve uğraşlar, Sürrealistlerin pek azına çekici

gelmiştir. Onlara göre kırsal alanlar, insan yüzü kadar duygusuz ve sıkıcıdır. Breton, portreye olan tutkusu nedeniyle Giacometti'yi kınamaktadır: “Kısacası biz, bir başın ne olduğunu gerçekten biliriz. Kırsal bölgelerle ormanların da, biz ne olduklarını bilmekteyiz. Sürrealistler, kentte yaşayan kimselerdir; kentlerin havası solunabilir hale geleliberi onlar, şarap tircilerinin yaşadığı toprağın sakinleridir. Sürrealistler çeşitli konuları tartışabilmek için buluştukları birçok café'den ayrılamazlar. Passage de l'Opéra'daki Certa, Montparnasse'daki Dôme, Place Blanche'taki Cyrano, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Deux Magots gibi café'lerde ve daha birçoğunda Beaujolais ve Cabernet içip sohbet etmişlerdir. Paris café'leri hemen hemen caddeyle birdir. Bir gözünüz serüvenleri kaçırmamak için açık ve diliniz konuşma sanatına yatkınsa, şaşkın bir kahkaha ile bir yerden diğerine geçmek, son derece kolaydır. Saint-Ouen gibi bazı bitpazarları da hayal kurmak için birer av alanıdır. Sürrealistler buraya daha sonra hiçbir işlerine yaramayan “hurda nesneler” aramak ve satın almak için, ya da talih eseri hayaller yakalayabilmek için giderler. Acayip ve olağanüstü mutlaka bir yerlerde bulunmalıdır. Lautréamont'un teşrih masası üzerindeki şemsiye ile dikiş makinesinin bir “talih eseri rastlaşmaları” gibi, Sürrealist hayaller “istemsiz şiir”in dehasından her zaman sağlanabilir ve aynı zamanda o dehayı besler de.

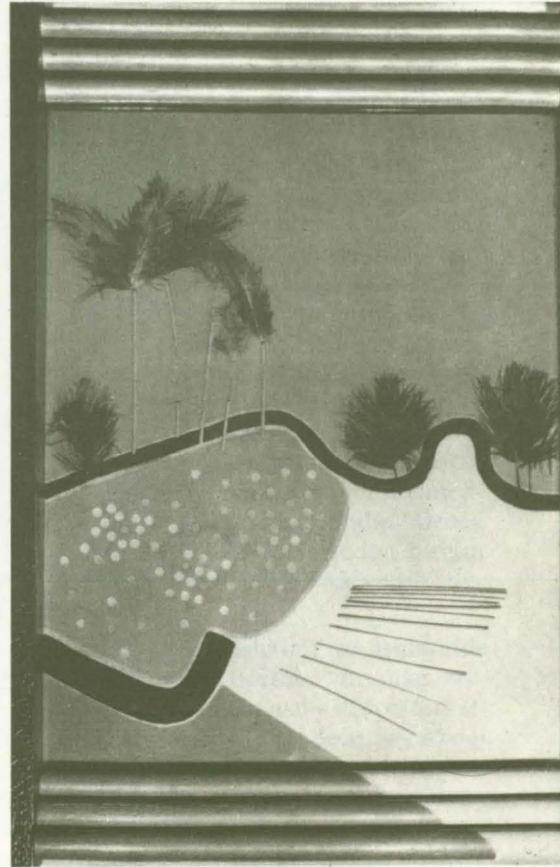
Reverdy günlük yaşamın şekil değiştirebileceğini bir bakıma hayal aracılığıyla kavramıştır. “Geçmişin yerine koymak istediğimiz bir dünyanın temel yaratıcı ögesi, şairlerin hayal (imaj) diye adlandırdığından başka birşey değildir... Umulmadık ve birdenbire karşıma çıkan yönleriyle yalnızca hayal, özgürlük olasılığını tüm genişliği içinde ve beni korkutacak kadar tam olarak duymamı sağlamaktadır. Tüm “gerçek” devrimler, ancak hayalin sahip olduğu güçle zamanında gerçekleştirilebilmiştir. Bazı hayallerde bir yer sarsıntısının başlangıcını bile algılayabilirsiniz. İnsanoğlu bu eşsiz güçten yani hayal gücünden yararlanabilir ve eğer isterse onu sonsuza dek kullanabilir”⁹⁴. 1925'teki yayının son birkaç satırında ima olunan tehlike ise bizi, “sahte” devrimlerin hatalı yoluna sürükleyebilir. “Yeni efsane”lerin bizleri nerelere sürükleyebileceğini, ancak farklı politik inançlar ve “kişilik mezhepleri”nin kitlesel ortamından doğarak gelişen, günümüzün “hayal uygarlığı”nda bilebiliyoruz. Pop Art'ı, piç de olsa, Sürrealizmin çocuğu sanatların yaptıkları gibi. Sürrealist hayal herkesin kurabildiği hayalle karıştırılmamalıdır. Sürrealist hayal bir kopya değil, bir olaydır, bir rastlantıdır. Bizim en duyarlı olmamız gereken ışık, iki deyim in bir arada bulunmasıyla oluşmaktadır. Bu ışık imge ışığıdır. Bir imgenin değeri, çaktırdığı kıvılcımın güzelliğiyle orantılıdır.”⁹⁵ Daha sonra Breton, Sürrealist imgenin “convulsive” (çarpınışı) doğasına dikkatleri çekti. Bu özellik bir yer sarsıntısını anımsatır, fakat Sürrealist imge-olayı şimşek gibidir, tıpkı onun gibi kısa sürüp büyümlü gücünü zamanla yitireceği düşünülebilir. Ne varki, acaba sorun bu mudur? İmge, seyredilmek için yaratılmamıştır ki. Bunun yaşamda tekrar tekrar keşfolunması gerekir. Eğer bu imgelerden çok fazlasına sahip olursak, onları silkeleyip atıveririz.

Max Ernst'in 1919'da kolajlarını nasıl bulduğunu anlatışı, onun günlük yaşamdan yararlanma tarzını göstermesi bakımından ilginçtir: “Bir kataloga ait sayfaların büyüyle, çarpılmış döndüm. Katalog antropolojik, mikroskopik, psikolojik, mineralojik ve paleontolojik amaçlar için yapılmış olan obje resimleriyle doluydu”⁹⁶. Bu dökümanların “Saçma” rastlantısı, Ernst'in iğneleyici seslenişleriyle birleşince imge oluşuyordu. Mesens, Max Ernst'in kolajlarını, Picasso ya da Braque'in *papiers collés*'inden farklı görmektedir. Ona göre öbürleri “gerçek bir maddeyi (tahta, mermer, gazete) taklit eden kesilmiş parçalarla, sanatçının değerlendirdiği veya keşfettiği çizgiler ya da biçimler halinde oluşturulan basit bir plastik çözüme ulaşırlar. Diğer yandan Max Ernst kolajlarında plastik konstrüksiyonlarla ikinci derecede ilgilenmiştir. Amacı bildiğimiz dünyanın öğelerini karşı karşıya getirip düşüncenin ve mantığın geleneksel yasalarını sarsan yapıtlar ortaya çıkarmaktır.... Bir sanat devrimine ilişkin olgu, Ernst'in bu yaklaşımıyla bir çeşit zihinsel yıkım haline gelmiştir.”⁹⁷

İki ya da daha çok heterojen ögenin düşündürmekten de öteye götüren hızlı birleşmesine aracılık eden hallusinatuar (sanrisal) uyarı, gerçekte nesnelerin şehvetli bir güçle desteklenen garip görünümünü empoze etmektedir. Sanatçı olsun olmasın, tüm Sürrealist şairlerin, kolajlar, obje-şiirler, "sembolik fonksiyonu olan objeler" ve "*cadavres exquis*"le anlatmaya çalıştıkları şey budur. Breton, Eluard, Styrsky, Prévert, Bona (Mandiargue'in karısı), Léo Malet (imgeyi çoğaltan ve dönüşüme uğratan ayna oyunlarından yararlanmıştır) Hayter, Herold, Malkine, Penrose ve Bucaille çağdaş oymalardan ve süreli yayınlardan ilginç koleksiyon-



RENÉ PASSERON
Judith. 1965

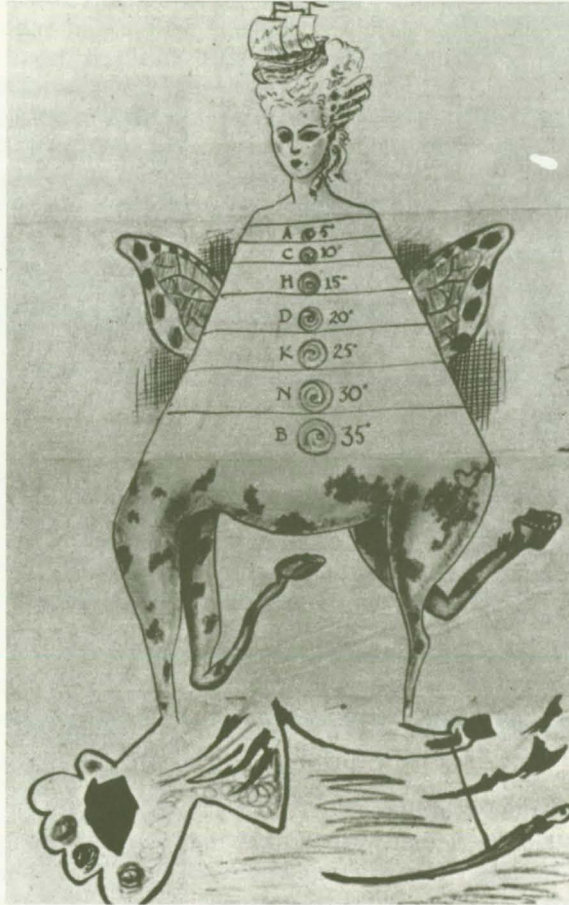


FRANCIS PICABIA
Tüylar. 1921

lara sahiptiler. Raoul Hausmann veya Hannah Höch'un (1920) fotomontajları da aynı cinstendi. Simya teknikleri "uygarlığımızın" imgelerini tanınması olanaksız kıldığından bu yana birçok çeşitler meydana getirilmiştir. Jiri Kolar aynı resimden kestiği paralel bantları yerleştirerek rolaj(*rollage*)'larını bulmuştur. Burada optik etki, hallusinatar (sanrısall) etkiyle ilginç bir şekilde karışmaktadır.

Breton'u ileri derecede etkileyen Taine'in sözlerini anımsayacak olursak, burada hallusinasyon (sanrı), abartılı kullanılmış bir deyim değildir: Duyularımızla dünyadan, fizik ve psişik yollardan algıladığımız pek az şeye, pek çok şey katmaktayız. Hallusinasyonlar gören akıl hastasında, sadece bunun daha ilerlemiş olduğu söylenebilir. Bunlar önemli dertler diye sınıflandırılırlar, fakat burada en kötü şey, kurbanın, yani akıl hastasının, neyin gerçek, neyin hayal olduğunu ayırabilme yeteneğini yitirmiş olmasıdır. Sürrealistlerin hallusinasyon güçleri hakikatte, gerçeikle oyun oynamaktır. Sanatçının başarılarındaki yabancılaşmamış bi-

MAX MORISE, MAN RAY, YVES TANGUY, JOAN MIRO
Cadavre exquis



reyselliği bir vizyon halinde belirleyen güç, esinden çok daha gerçektir. Bundan sonra hal-lusinasyondan söz edebiliriz. Bu deyim, yeniden düzenlenmiş parçalardan değil, bir der-gideki resimden jilette kesilerek öznel bir görüşün çarçabuk biçimlendirildiği kolajlar için doğru olduğu söylenebilir. İkinci imgenin “psikolojik kriz”ini kıskırtan, birinci imgenin bir ayrıntısıdır. Örneğin Elle dergisinin Noel sayısı kapağından alınan *Judith*’te bir zırh göm-leği ve kırmızı kazak kana dönüşmekte, kulağını bir atın yaladığı jokeyin tebessümü gö-rülmektedir.

Gerçekte tüm “hallusinasyonlar” “imge ışığını” içermez. Bir Sürrealist olabilmek için fan-teziler yaratmak yeterli değildir. Bunun bir örneğini Dalı’nın Hitler çalışmalarıyla görebil-iriz. Sürrealist bir sanat dünyası vardır, ya da Sürrealizmin bir rüya ahlakı. Sanat, yaşamın kalbinde, rüyaların köklendiği duyuşal dehşette yerleşmiştir. Onun gömüldüğü derinlikler-den, olağanüstü pınarlar kaynar. Bu sanat sık sık çok eski teknikleri, örneğin bazı parti oyun-larını kullanır. Bunlar “Sürrealist oyunlar” sınıfını oluşturmuşlardır.

“Güzelim ceset, yeni şarabı içecek”; 1923’te 54 Rue du Château’da, sıradan bir oyundan ayrılmayacak nitelikteki bir oyunda söylenen ilk cümleydi. Oyuna katılan herkes, bir-biri ardından ve kendinden öncekinin yaptığından habersiz olarak birşey yazmakta veya çiz-mektedir. Oyunun bitiminde kâğıt parçasının kıvrımları açılmakta ve ortaya neyin çıktığına bakılmaktaydı. Bu çocukça mıydı? Herşey, hatta aşk veya savaş bile çocukça olabilir. Her-hangi birşey ciddi olabilir, hatta bir oyun bile. Sürrealistler bu “dalgınlıkları” psikolojinin kenarında neyin ortaya çıkabileceğini araştıran bir deney amacıyla kullanmaktaydılar. On-lara göre sözlü ya da çizgili ifadeler sözcük ya da resimler çoğu zaman, saçmalığın aracılık-larıyla bir takım mutlu olayları açıklayamazlardı. “Condition” olarak adlandırdıkları, şu nitelikte bir oyundu: “Y.T.: Eğer çocuklar babalarına vururlarsa.... A.B.: Tüm genç in-sanlar birer beyaz at sahibi olacaktır”⁹⁸ Ya da ortada birtakım soru ve yanıtlar vardır. Sizin soru sorma sıranız gelir, “Benim bir sorum var” dersiniz. Bir diğer oyuncu “Benim verile-cek bir yanıtlım var” der. Bir üçüncüsü “Benim karşıt bir sorum var” diye devam eder. Da-ha sonra herbiri aynı sırayla, aklına gelen cümleyi açıklar. Bunu bir kez deneyiniz. Bazıla-rı, hatta bundan çok daha tehlikeli olan diğer oyunlar bile, grubun beğenisini kazanabilir: Örneğin gerçek oyunu, ya da İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen önceki dönemin bazı belir-gin erotik oyunları gibi. Bu oyunlar ortak bir sempati bağı oluşturmaktan çok, katılanlar-dan herbirinin manevi gücünü, örneğin gerçekçiliğinin kanıtlanması amacıyla gütmektedir. Sürrealistler herhangi bir kimsenin düşünebileceğinden daha duygulu, daha düşsel kimse-lerdir. Gerçeğe olan aşırı tutkuları, ayrıca kendiliğinden gelen esinle yaratılan bencil uy-gulamaların o dayanılmaz çekiciliğine olan düşkünlükleri, onları, yeni ile belirsizi birbirine karıştıran ya da aptalca olan herşeyin Sürrealist nitelik taşıdığını düşünenlerden ayırıyordu. Sürrealist erotizm’in *dolce vita*’yla da herhangi bir ilişkisi yoktu. “Şiirin yatakta yaratılaca-ğına” inanmalarına karşın, Sürrealistler için tensel aşk; şiirle aynı kaynaklardan beslenmek-te ve sadece şiir tarafından biçim değiştirilip yüceltildiği zaman hayranlık uyandırabilecek bir olay niteliğinde görülürdü. *L’Amour la poésie*, Eluard’ın koleksiyonlarından birinin başlığıydı. Eğer hayattan gerçek anlamda esinleniliyorsa, şu iki sözcük, yani aşk ve şiir, ay-nı anlama gelmekteydi. Olağanüstü olan da buydu.

Sadakatın de, zevkin de, trajedinin de üzerinde tuttıkları arkadaşlıkları ve aşklarında Sürrealistler neyin gerçekten olağanüstü olduğunu göstermişlerdir. Breton, “insanlar ara-sında hiçbir zaman sona ermeyecek iletişimin tek kaynağı, kendini olağanüstü’ye terket-mektir” diyebiliyordu⁹⁹. Sürrealist grup, kavgaların ve baştan atmaların sadece, hayatı de-ğiştirme isteğinin olumsuz birer ifadesi olarak değerlendirildiği karşılıklı bir inandırma mer-kezi durumundaydı. Oynadıkları oyunlar ve ne yazık ki hiçbir aygıt tarafından kaydedilme-miş bulunan konuşmaları, onları oneirizm’in derinliklerindeki gizemli keşiflere hazırlamış-tı. Herbirinin çalışmaları, bu derinliklerden kaynaklanıyordu.

Düş kurma sanatı

Düş işlevinin önceden tasarlanmış biçimde ve psikolojik deyişle “üstün” bir etkinlik olarak sanatsal bir yaratış eyleminin içine sokulması, (Desnos veya Crevel gibi pek az sanatçının gösterdiği kolaylığa rağmen) karmaşık ve tehlikeli bir olaydır. Bununla birlikte Freud,¹⁰⁰ “açık ve mantıklı” düşleri (özellikle bilinçli bir isteğin hayalleriyle doyurulan çocuk düşlerini), mantıklı, fakat şaşırtıcı düşleri, bilinç söz konusu olduğunda da, “belirgin içerikleri” sadece kaotik bir nitelik taşıyan, yani “gizli düşüncelerin” ve “baskı altındaki isteklerin”, uykuda sansür gücünün zayıflamasından yararlanarak açığa çıkardığı diğer düşleri birbirinden ayırmıştır. Söz konusu işlevsel taşıma, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve simgeleme gibi olaylardan yararlanan “düş çalışması”nın ürünüdür. Böylece düşlere karşılık oluşturan kabulü olanaksız uyarı ve dürtüler ve bunlar yardımıyla başarıya ulaşılması olanaksız eylemler, kişi’nin bilinçli düşüncesi dışında kalmakta, bunlara ancak psikanaliz yapan kimse erişebilmektedir.

“Rüya çalışması” ile sanatçının işini bu yönde ayırt etmek konusunda herhangi bir sorun yoktur. Düş dünyasını değerlendiren sanatçı (tıpkı Sürrealistler gibi^{100b}); kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışmaları bir bakıma oneirik çabalarını desteklemekte ve sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş çalışmasının çarpıtılması, daha da karmaşık bir hal almaktadır. Eğer sanatçının çalışması aynı zamanda, “düş çalışmasını” durdurmak üzereyse, biçim değişikliğiyle karşı karşıya kalmakta ve analitik olarak, imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır. Sanatçı daha sonra, kendi buluşları, bahaneleri ya da sanatsal geleneklerle, yani sanat modasının ve geleneklerinin belirlediği bir estetikle bunu da bozmaktadır.

Ad hoc malzemesiyle psikanaliz gereksinimlerini karşılayan Sürrealist resmin az sayıda örneklerine karşın, özellikle imgenin açık olmaktan çok (Chirico, Magritte), daha az kaotik olduğu (Dali) durumlarda, psikanalizin bilimsel temellerine güvenmek için pek çok nedenler bulabiliriz. Birçok sanatsal eylem düş çalışmasıyla resim çalışması arasında yer alır ve resimsel ürün, düşsel olarak değer taşımama kuşkusundan kurtulur. Düş de aynen resim gibi gerçeğe sadıktır. Yalanların üstüste gelmesiyle son ürün, bir sanat çalışması niteliği kazanan bir eylem olur.

Bununla birlikte oneirik sanat, bence aldatmaca bir iş değildir. Kendileri ister “düş anlatıcılar”ı olsun, ister olmasınlar, Sürrealistlerin beslediği imgeler çoğu kez, Freud’un “düş-uyaranlar” diye adlandırdıklarıdır. Bizleri (hemen ya da daha sonra) düş kurmaya yönelten yetenekleri, Sürrealistlerin sarsıcı içeriklerini haklı çıkarır; çünkü bildiğimiz kadarınca, düş ne bilince ait bir lükstür, ne de bilincin artık-ürünüdür, olsa olsa psikolojik rahatlatmanın eseridir. Biz belki Henri Rousseau ile düş kuramayız; ama düş kurabildiğimiz için ona da teşekkür borçluyuz. Aynı şey Ernst, Tanguy, Dali, Toyen, Magritte, Delvaux ve daha başkaları için de söylenebilir.

Sürrealist düş-sanatı, üç farklı kategori ya da tarza ayrılabilir. Kendisini büyüleyen “kışkırtıcı” biçim ya da özel bir imgenin dışında kalan herşeyi görmezlikten gelen sanatçı, daha önceden sözünü etmiş olduğum hallusinasyonların başlayacağını umar; çoğu kez de bir şans eseri olarak bunu yakalar. Düşte çakan bir şimşek gibidir bu, sönüp giderken yakalanması ve imge halinde saptanması gerekir. Max Ernst’in kolajları bunun tipik örnekleridir. Bu yapıtlarda (uyanmakta olan) düşün, sanat işinin asıl ustası olduğu görülür. Kolaj’ın yasaları da yoğunlaştırma ve besleme’dir. Ernst, bir kâhyanın yakasına bir şahin başı yapıştırmakta ve bir kuş-adam meydana gelmektedir. Bu sanatçı resim mekânlarına horozlar koyar. samimi bir toplantıya Easter Adalarından gelen birini çağırmıştır. koridorlara çıplak kadınlar

yerleştirir ve dalgaların uyuyan kadınların yataklarına kadar ortalığı kaplamasına karşı çıkmaz. Bunların tümünü bir karabasan gecesinden çıkarmıştır. Ernst'le aynı kaynaklardan yararlanarak çizen Max Bucaille gibi diğer sanatçıların kolajları; erotik gaddarlıkları, müt-hiş hayvansallıkları ve aşırı oransızlıklarıyla Romantik oymaların düşsel gücünü sömürmekte ve "hallusinatuvar yeteneklerini" böylece uygulamaktadırlar. Ancak makas ve zamk el altında olmalı, imge'nin vur-kaç kategorisinde kalmasına izin verilmemelidir. Herkes gündüz düş görebilir. Sürrealist sanat imgeyi düşlendiği gibi korumaya, onu bir böcek gibi iğneleyerek, olduğu yere mıhlamaya çalışmaktadır.



PIERRE ROY
Merdivendeki Tehlike. 1927

DOROTHEA TANNING
Doğumgünü. 1942

Geceleri çok düş gören ve uyandıklarında kafaları bu düşlere ait imgelerle dolu olan kişiler, belleklerine dayanarak çizebilir ve en son gördükleri düşün tual üzerinde yineleyebilirler. Postacı Cheval'in *İdeal Saray*'ı, otuz yaşlarındayken görmüş olduğu bir düşün ürünüdür. Pierre Roy da merdivenlerden inen yılanı, kesinlikle düşünde görmüştür (*Merdivendeki Tehlike*, 1927). Dorothea Tanning, *Doğumgünü* (1942) adlı resminde sonu olmayan boş bir koridorun kapılarını açmakta ve yarı çıplak bir kadının yanında küçük bir kanatlı canavar, pençeleriyle döşeme tahtalarına tutunmuş olarak durmaktadır. Valentine Hugo, resimlerinden birine *17 Ocak Düşü* (1934) adını vermiş, Dali de, *Belleğin Devamı* (1931)'nda "durur gözlemlerindeki" "yapışkan dönem"e olan saygısını vurgulamıştır. Chirico'nun belleğin olur olmaz uydurma eylemleri olarak ele alınmaması gereken tüm düşsel resimlerinde düş ve bellek, birbirlerine son derece yakın öğeler görünümündedir. *Minotaure* (No 3, 1934)'daki bir yazısında Giacometti, nasıl çalıştığını bize şöyle anlatmaktadır: "Şimdi birkaç yıldan beri, zihnimde bitmiş biçimleriyle canlanan heykeller yapmaktayım. Hiçbir şeyi değiştirmeksizin, onları boşlukta yinelemekten başka birşey yapmıyorum.... (yapmak zorunda olduğum tek şey, bir bölümü değiştirmek ya da o şeyin tümüyle kaybolmasını ve etkisini yitirmesini sağlamak için şunun ya da bunun doğru olduğunu düşünmektir)". Gündüz görülen düşün, dalgınlık derecesinde derin düşünmenin yaratıcı rolü *Sabahın Dördünde Saray*'da açıkça belirtilmiştir: "Bu, 1932'nin sonunda yavaş yavaş aklımda biçimlenmeye başladı. Sonbaharda o denli gerçektir ki, onu boşlukta canlandırmak yalnızca bir günümü aldı". Titiz bir imgesel hazırlık dönemi sonunda ortaya çıkan bu üretim hızı, düşsel imgenin birdenbire kaybolması konusunda duyulan kaygıyı göstermektedir. Hemen tüm Sürrealistler bu zorluğu duymuşlardır.

Sanatçılar herhalde yaratıcı bir coşkunluk durumunda iken resim yapmakta ve böylece tümüyle egemen oldukları bir teknikte, düş imgelerini, tıpkı bilinçte doğdukları gibi tual üzerine koymaktadırlar. Dali bu imgeleri, neredeyse uykunun kapılarında yakalama girişiminde bulunmuştur. Sanatçı, zaman zaman düşleri yakalamak ve onları resimlerinde canlandırmak için kullandığı, bir bakıma naif bir yöntemi şöyle anlatmaktadır: "Tan yeri ağarırken kalkar ve elimi yüzümü yıkamadan, giysilerimi giymeden yatağımın karşısında duran resim sehпасının başına otururum. Böylece sabah kalkar kalkmaz ilk gördüğüm imge, tualimin imgesidir; aynen uykuya dalmazdan önce en son gördüğüm imge gibi. Gözlerim tual üzerinde sabitleşmiş bir durumda uyumaya çalışırım, böylece uyuduğumda onun biçimi aklımda kalmış olur. Ara sıra geceyarılarında, birdenbire yataktan kalkar ve tuale ayışığında bir kez daha bakarım. Ya da tam iki uykü kestirme arasında, zihnimi hiçbir zaman boş bırakmayan işi gerçekleştirmek için ışıkları yakarım. Gün boyu sehпamın başında otururken, bir medyum gibi gözümü tuale dikerek devamlı bakar ve kendi imgelem gücümün öğelerini beklerim, beklerim ki tualden fırlayıp dışarı çıksınlar. İmgeler böylece ortaya çıktığında onları sıcaklığına, bulundukları yerde resmederim. Ancak bazen sehпamın başında saatler boyu, hiçbir şey yapmadan, elimde fırça, hareketsiz olarak ve herhangi bir imgeyi yakalayamadan oturduğum olur"¹⁰¹ Dehasının çıkagelmesini bekleyerek sinirli bir hareket-sizlik içinde oturup bekleyen medyum, yani Dali aynı zamanda Sürrealistlerin en ipe sapa gelmez olanı sanılmasına karşın, hayli şaşırtıcı bir sabır sergilemektedir.

Düş içeriğini resmedebilmenin bu üç yolu, özel tekniklerdir. Uyanıkken düş görme, Bachelard tarafından "düş uğraşı" diye adlandırılır ve ressamın çoğu kez başına gelen bu olay, gecelere özgü oneirizm'den farklıdır. Böylece imgesel, yaratıcı sohbet; resmedilen imgenin evrelerini bulmakla eşanlamli olmaktadır. Mantığa aykırı görünen resimleriyle, çoğu kez düşlerin dünyasındaki objeleri yansıtan Tanguy, Kay Sage, Ernst, Delveaux, Labisse, hatıta Magritte için bu böyledir. Dali'nin resimlerinde, sehпасında kullanmaya çalıştığı uykusunun izlerini pek az görürüz. Şiirsel yaşam oneirizm'e, kişinin en uyanık olduğu zamanlarda girmektedir. Dali, bu masala benzeyen aşırı-uyarılmanın kuramını da ortaya atmıştır.

Dali ve “paranoya-kritisizm”

Tekniği bulanlara, özellikle Picabia ve Dadaistlere ait kanıtlardan otomatik yazı'nın, göründüğünden daha pasif olduğunu biliyoruz. Bununla birlikte Dali, 1929'da “paranoyak-kritikal yöntem”ini ortaya attığında; otomatizm'in “pasif” durumuna bir destek getirdiğini ya da bir ek yaptığını; böylece “dalınlığı sistematize edebilmenin ve gerçekler dünyasına ait toplam güvensizliğe bir katkıda bulunabilmenin” mümkün olduğunu ileri sürüyordu⁹². Kendisi de “zorlu esin” yolunu tuttu ve çoğu kez kendisini bu esin noktasına ulaşmaya zorladı. Yine de Dali, düş dünyasının yasalarına ve kaprislerine uygun resimler yapabilmek için öbürlerinden çok daha fazla çaba harcamıştır. Düş kurma “otomatik” değildir. Uyandırırken ya da gündüz görülen düşleri resim uygulamasına sokabilmek için, resmin doğruca kendisi bir düş malzemesi olmalıdır. Desnos yarı-uyku durumunda iradesini kandırabiliyor ve gerçek anlamda bir söz akımının ağzından çıkmasını sağlayabiliyordu (ancak bunu sonradan, uygulama sırasında yaptığı ses kayıtlarını dinlerken farkedebiliyordu). Böylece Desnos, bir beyin işlevinin otomatizminden yararlanmış oluyordu. Ancak “resimsel dil” denen olgu her zaman aynı amaca ulaşmaz. Kendisini Desnos'un tanımladığı duruma getirmiş olarak ya da uyur-gezer bir halde resim yapan bir ressam düşünülemez. Resim ve düş dünyası güçlerini birleştireceklerse, bunun tam anlamıyla psikolojik bir disiplin içerisinde uygulanması gerekir.

İster “paranoya-kritisizm” isterse “otomatik yazı” yoluyla olsun, sanat çalışması, düşlerin temel malzeme ve planını izlemekte yetersiz kalabilmektedir. Eski Mısır'daki kutsal yazıtları yazanlar olağanüstü yollar denemiş olabilirler, fakat tarihte resimden söz eden pek az örnek vardır. Resimde üstüste binen sahnelerin ya da aynı kişiye ait çoğaltılmış imgelerin kullanılması, hareketsizlik boyunduruğunu kıramaz. Bu bakımdan film, çok daha elverişli bir tekniktir ve Dali, filmin bu üstünlüklerini de kullanmıştır.

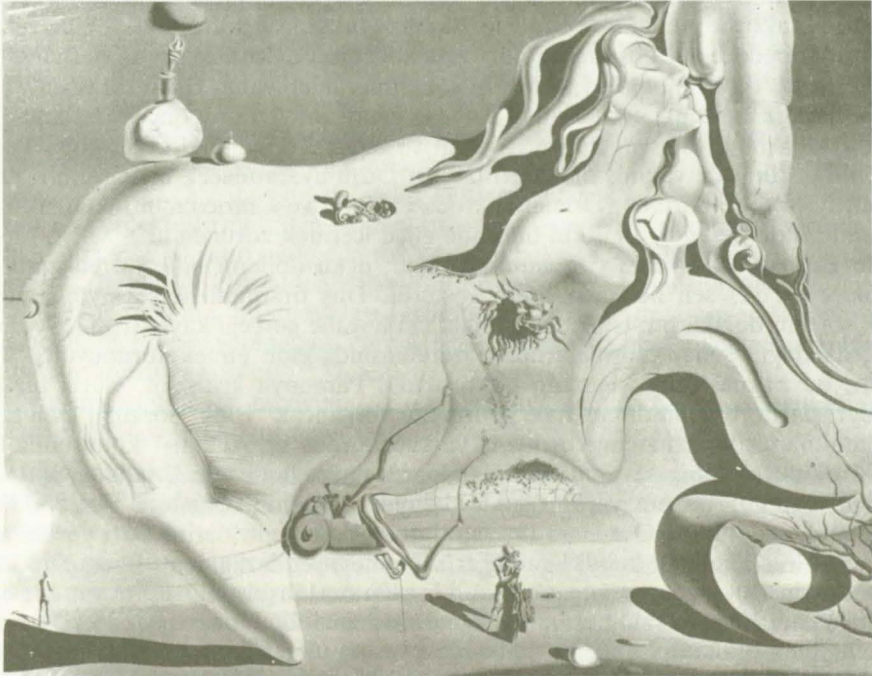
Gerçekte resim, oneirik değildir; ancak yaratıcı olayı başlatmak üzere düş-içeren bir imge kullandığı taktirde, dinamik bir güçle gündüz görülen düşü destekleyebilir ve tema'nın izleyiciye hükmedeceğini düşündürebilir. Aşırı biçimsel ayrıntılar ya da herhangi bir çeşit potpuri, Miro ya da Brauner'in yarı-abstre yöntemlerinden yahut Ernst, Masson ve Pollock'ta karşılaştığımız malzeme etkilerinden daha az uyarıcıdır. Düş'ün önce tasarlanması gerekli midir? Bazılarının, örneğin Pierre Roy'nın ve biçimci döneminde Dorothea Tanning ve diğerlerinin görünürde yapmış oldukları budur. Düşü uyatabilecek biçimsel bir imge, Man Ray'ın en iyi fotoğraflarında, Douanier Rousseau'nun ve Chirico'nun metafizik dönemindeki resimlerinde olduğu gibi etkin bir ifade gücü içermek zorundadır.

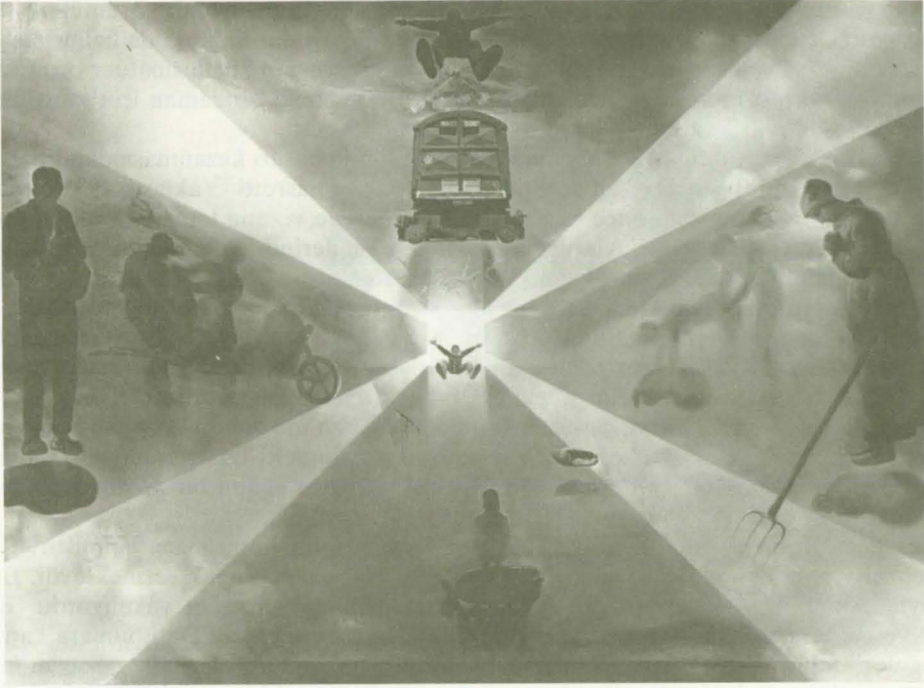
1934'te Breton, *Les Vases communicants*'da, “uyku dönemi”nde Sürrealizmin yutulup yitirilebileceği “düş seli”ne karşı tepki gösterdi. Düş tiranının herşeyi yönetmesine göz yummak sorunu değildi bu; isteği doyurmak için hayalle gerçeği kaynaştırmak ve bu işi dökümanlarda değil, sanat çalışmalarının yaratılmasında elde etmek sorunuydu. “Paranoya-kritisizm, bu kaynaştırma işleminin bir türüydü. Paranoya kritisizm, alaycı bir biçimde, günlük uğraşların tümünü düşsel hale getirmekteydi, ancak “istek” sözcüğü Dali tarafından pek kullanılmamıştır. Sanatçının erotizmi ve “her türden sapıklıkları” konusunda (en azından sözlü olarak) yaptığı savunmalara yeniden değineceğim. Ancak sanatçı, içe-dönük bir serbestliğin gereğini duyamayacak ölçüde doluydu. Dali'nin resimleri, filmleri, heykelleri kendi dehasıyla doludur. O zaman bu yapıtlardan psikolojik derinlikleri yorumlamalarını nasıl isteyebiliriz? Sanatçı, kendi kendini tahlil etmeyi reddettiği için, Breton'un karşısında yer almaktaydı. Bu durum sanatçının Freud'la olan özel ilişkisini⁹³ açıklayan bir özelliktir. Onlar için kendi kendini tahlil etme, psikanalizin temel ilkelerine ters düşer. Bununla birlikte, sanat bir boşalma olarak, bir anlamda zamana uydurulmuş ve Sürrealizm, psikanaliz aracılığıyla köklerini yenilemiştir. Ancak psikanaliz, aynen neurosis'in tedavisinde ol-

duğu gibi bu noktada da bilimsel suskunluğunu korumuş, bu konuyu irdeleme işine girişmemiştir.

Sürrealizmin uğrunda zorlu, savaşimler verdiği bir özgürlük kavramı olan istek, düşü ancak gerçeğin kusurlu olduğu zamanlarda bir çıkış yolu olarak görür ve gerçekte hemen herkes, gerçeğe erişmenin düşe erişmekten daha zevkli olduğunu kabul eder. Bu nedenle aynı zamanda entellektüel ve erotik olan emir, biçimlenir: Dünyayı değiştirin!". İsteğin sınırsız oluşu, toplumsal yasaklardan, geleneksel kültür ve polisin baskı altına alan yapısından daha başka engellerle de karşı karşıyadır. Örneğin insanın doğası, her gece bir düş-yaratığı olarak geri gelen sevilen'in gerçeğinin yeniden keşfedilmesine olanak tanımaz. Bu, Breaton'un filmi *Peter Ibbetson*¹⁰⁴'da vurgulanan bir konudur. Düşsel gaddarlıklar, sonsuz gösteriye doğru düş uçuşları ve erotik atılımlar, gerçek yaşama ait engellerle karşılaşacaktır: Kurbanların tükenmesi ve ölümü (Sade'ın kitabındaki Justine, tüm yaptıklarına karşın her zaman suçsuz, her zaman tazedir), zayıflatıcı güçler ve insan vücudunun tamamen toprağa bağlı doğası gibi. Böylece sanat, her türlü sansür ortadan kalktığında (sanatın ölümü, dinlerin ölümüne eşlik edecektir) amaçsız bir kompensasyon aracı değil, aynı zamanda insan doğasının bir *üçüncü özelliğine* ulaşma aracı olarak da işe yarar. Doğasının bu yanıyla insan, gerçeğin utopia'sına giden üstün yolu da alaycı bir biçimde kavrayacaktır. Bu yol gerçeğe —aslında "aşırı" gerçeğe— imgesel, öznel, hatta nörotik yol arasında mutlu bir aracı olabilir. İnsanın bu üçüncü doğasına giden yol, sanatın yoludur ve Sürrealistler bunun aynı zamanda devrim yolu olduğunu da anlamışlardır. Doğal olarak Dalí'nin gözden kaçırdığı işte budur, yani ne denli dahi bir devrimci olduğunu hiçbir zaman gerçekten bilememiştir.

SALVADOR DALÍ
Büyük İstirnacı. 1929





SALVADOR DALÍ
Dali'ye Bakan Gala. 1965

“Paranoya-kritisizm”, mitomanyak bir tarzdan ya da bilimsel kökenli bir eksitasyondan çok, paranoya'nın az taklit edilmiş (ya da taklit edilmiş) bir yoludur; “şiişsel yaşam” olarak adlandırılabilir olana da çok yakındır. Jacques Lacan'ın paranoya üzerindeki tıbbi tezi *De la paranoia ses rapports avec la personnalité* (Kişilikle ilişkileri açısından paranoya); Sürrealistler tarafından dikkatle okunmuş ve inançlarına destek olmuştur. Freud açısından bir değerlendirme delirium'u olan paranoya tablosu, zulüm ve büyüklük hayallerinin iki tamamlayıcı ögesi olarak sınıflandırılmakta ve normal işlevlerini yapan zihin yetenekleriyle birlikte varlığını koruyarak, Sürrealistlerin algılanan nesnelerle ilgili “minimal gerçek” konusundaki ısrarlarına destek olmaktadır. Ancak paranoyanın sistematik ve sert yönleri, onları otoriter megalomani (bir çeşit büyüklük deliriumu)'nin tehlikelerine karşı uyarılmış olmalıdır. Gilles Deleuze, *Anti-Oedipe*¹⁰⁵ de faşist paranoayaklarla şizofrenleri karşılaştırmada daha başarılı olmuş ve onları biçimlenmiş bir yaşam görüntüsünün gerçek utopyalıları olarak görmüştür. Diğer yandan Lacan'ın, Aimée'nin paranoyasındaki deyimlerle (tezinde incelediği tek vaka-öyküsü budur) “tedavi edilebilir” bir mazohistik kompleks¹⁰⁶ olarak tanımladığı Sürrealistleri, Freud düzeyindeki incelemesiyle, kültürel olarak kabul edilemedikleri bir dönemde psikanalize karşı desteklemiştir. 1930'larda psikanaliz ve birlikte olduğu kuramlar, örneğin lirik çelişiklerini, “delusyonel olayların kritik yorumlayıcı birliğine dayanan spontan akılsız idrak yöntemleri” olarak tanımlayan kişileri darıltacak kadar yenilikçiydi¹⁰⁷. Bu karışık tanımlama, bir psikoz olarak paranoya'nın, herhangi bir deliliğin değerlendirilmesi ya da yorumlayıcı birliği olmadığını, buna karşılık bilinçsiz bir değerlendirme delirium'u ya da gerçek algılanan dünyanın delusyonel bir değerlendirme sistemi olduğunu bilmezlikten gelmek demektir. Dalí'nin sözünü ettiği

hezeyanlar, uyutucu fenomenler, gündüz görülen düşler, “yarı-uyanık görüntüler” (Ernst’in terminolojisine göre), gece görülen düşler ve bazı belirli durumlarda da hallusinasyonlar (sanrılar)’dı. Hezeyan sanatı (delusional art) Dali için, Ernst’in “hallusinatuvar (sanrısız) yetenekler” olarak adlandırdıklarını, ressamın ya da şairin belli bir zaman için sabit fikir haline getirdiği konularla besleyerek canlı tutmasından ibaretti.

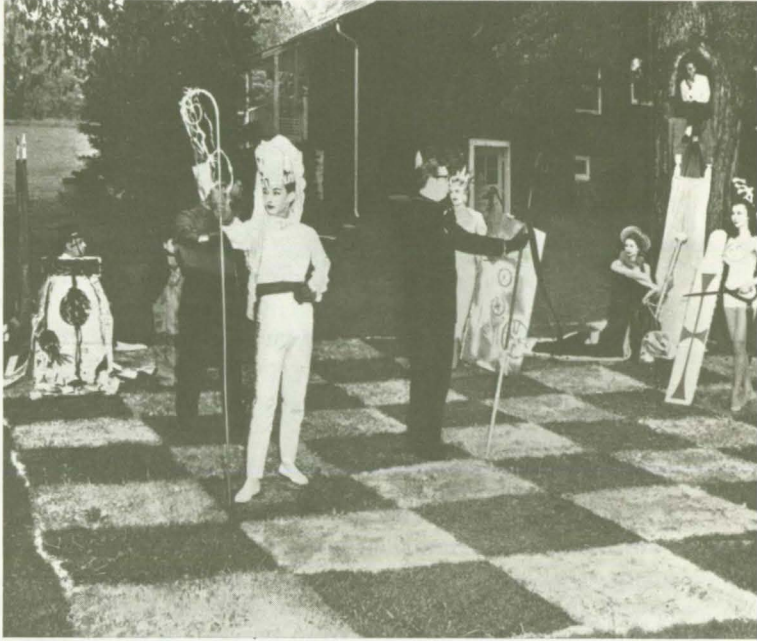
Bunuel’le birlikte yaptığı *Un Chien andalou* adlı filmin başarı kazanmasından kısa zaman sonra Dali, zamanını William Tell ve *Büyük İstismacı*’ya hasretti. Yaklaşık 1931’lerde kop-rofajik konulara kaymazdan önce kastrasyon örnekleriyle ve ana temasıyla meşgul olmuştu. 1933’te Millet’in *Angelus*’uyla ilgilendi. Bunu resimlerinde kullandı ve Gala imgesiyle birleştirerek gülünç bir erotizm biçimi olarak değerlendirdi. Dali ve karısı için bir tarlada dua eden bu kimsesiz köylüler, tersine bir narsisizm (kendine hayranlık) içindedirler. Dali, Meissonier’ye dönerek onu bir Sürrealizm öncüsü haline getirmeye çalıştı. Geceleri Hitler hakkında gördüğü düşlerden söz eden Dali, arkadaşlarının ve Sürrealizmin önünde kendini kesinlikle mazur gösteremeyeceğini anlayınca, bu noktayı hemen düzeltti¹⁰⁸. Daha sonra Dali, hamile Bakire Meryem’ine ve çarmıhtaki St. John Mesih’ine döndü. Toplum portrelerinin Amerikan dönemi, gelenekselleşmiş dinsel biçimler halindeki bu “paranoyak” saldırılara uygun bir tamamlayıcı ortam olarak belirmiştir. Söz konusu eğilim bir *Mistik Manifesto* ile sürüp gitti.

Dali’nin ateşli hayal gücü kendisini her zaman parlak bir konuşmacı yapmıştır. Konuşkan dehası, “patafiziksel” cinsten sözlü cevherler yaratmasına olanak vermektedir. Burada zekâsıyla Anamorfoz sanatının özel yönlerini anlatabilmek fırsatını yakalıyordu. Bunlar Dürer ve Rönesans ezoterikleri¹⁰⁹ tarafından pek iyi bilinmekte ve Dali bunlara “anamorfik imgeler” adını vermektedir. Bunlar panayırdaki kakhaha aynalarında yansıyan imgele-re, hezeyan dolu analogik işaretlere benzemektedir: Resimsel bir masal olarak entellektüel bir olay. Dali’nin kendisi tarafından ileri sürülen makul sınırların ardında *ana* ön takısı, *para*noya’nın *para* ön takısı ile karıştırılmamalıdır. Paralojizm, bir analogi değildir. Ve Dali, ikincinin dünyasında kalmayı yeğlemiştir. Magritte ise paralojizm’i ve onun lirik olanaklarını verimli bir şekilde kullanmıştır. Dali’nin 20 Kasım 1929’da Paris’te Galerie Surréaliste’deki ilk sergisinin sunuş yazısını yazan Breton, *paranoya-kritisizm*’i “gerçekten birinci sınıf bir araç” olarak alkışlamakta gecikmedi. Burada “araç” sözcüğü kuşkusuz, küçük düşürücü bir anlamda kullanılmıştır. Resim bir araçtır; bu nedenle “gülünç”tür; *paranoya-kritisizm* ise bir varoluş yoludur. Dali, *paranoyak* ya da *şizoid* olmaktan çok, *histerik* bir kimsedir, zaptolunmaz kakhahası, Sürrealistleri büyülemiştir. Lirik oyunların gönüllü kurbanı olurken, onu aşıp geçebilecek yeteneklerini geliştirmiştir. Özel emosyonel tipin önde gelen özelliklerinden biri olan kendi kendine fikir yürütme (auto-suggestion), kendi alaylı sohbetleri için en iyi besini, Dali’de olduğu gibi doğruca sanatçının kendi dehasında bulmaktadır. Modern sanatın kurtarıcısı olan Dali, kendisini devamlı *Dali de Draeger* olarak adlandırmıştır¹¹⁰. *Gizli Yaşam*’ın başlangıcında “Ben bir deha mıyım?” diye sormaktadır¹¹¹. Gerçekte sanatçının tüm yaşamı, buna verilecek tek yanıtın “Evet” olabileceğini gösterircesine geçmiştir.

“Hayal ve gerçeğin kaynaşması”

Başlangıçta Dali ressam olduğu halde, düş tekniklerini resmin dışındaki alanlarda sergilemiştir. Dali ve daha sonra Giacometti, sadece filmler yapmakla kalmayan, fakat aynı zamanda belirgin “simgesel işlevi olan nesneler” yaratmış olan ilk Sürrealistlerdir. Bu nesneler, düşlerin içe doğru çevrilmesini aşmış ve daha yüksek bir düzeyde “hayal ile gerçeği kaynaştırmayı” başarmıştır.

HANS RICHTER
'8 x 8' adlı filminden sahne. 1956-7



LUIS BUNUEL
L'Age d'or filminden fotoğraf. 1930



Man Ray 1929'dan önce de filmler yapmıştır. 1926'da *Emak Bakia*'yı çevirmiş, bunu kısa zaman sonra *Retour à la raison* (Rigault ile birlikte) ve *L'Etoile de mer* (senaryosu Desnos tarafından hazırlanmıştır) adını taşıyan filmler izlemiştir. *Mystères du château de dés*'te olduğu gibi Dali ve Bunuel'in birlikte hazırladıkları *Un Chien andalou*, aynı yıl, yani 1929'da çevrilmiş ve ötekileri gölgede bırakmıştır. 1930'da çevrilen *L'Age d'or* gibi, bu film de bir karabasan olarak hazırlanmıştır. Bu filmler Fütürist ve Dadaist yenilikçilerin deneyimlerin-

den çok Fritz Lang ve Murnau'a yakındır. Ado Kyrrou'nun dediği gibi eğer sinema "temel-de Sürrealist" ise,¹¹² bu bir gerçek değildir. Çünkü sinemada "herşey mümkündür", ama fazladan hareketli hayaller bir filmde, düş olayının evrimine diğer herhangi bir sanattan daha çok yaklaşmaktadır. Dadaistlerin az sayıda film yapmalarının nedeni de budur. Richter'in *Ritmeler*'i (1921, 1923, 1925), *Film Çalışmaları* (1926) *Chapeau vol-au-vent* (1927)'i; Duchamp ve Allégret'nin *Anemik sinema* (tam yerinde bir isim)'ları çok "oynak" filmlerdir ve Picabia ile René Clair'in meşhur *Entr'acte* filmini izlemektedir (*Relâche* balesi, 1924).

Diğer yandan Dali ile Bunuel'in sadizm ve saldırganlığı konu aldıkları için skandallara yol açan iki filmi, tamamen düşle doludur. Daha sonra Bunuel'in *Viridiana* (1961) ve *The Exterminating Angel* (1962) adlı filmleri, Sürrealizm etkisinin varlığının tanıklarındır. Sürrealizmin etkisi Prévert ve Carné'in filmleriyle geniş bir topluma seslenebilmiştir. Bunuel'in *L'Age d'or*'daki yardımcıları olan J.-B.-Brunius'un *Record*; Storck ve Labisse'in *La Mort de Vénus* (1930) Richter'in Amerika'da çevirdiği *Dreams that Money Can Buy* (1944) ve 8 q 8: *Dadascope* (1957) ve *Passe-temps passionné*'nin alındığı yapıtlar; Freddie'inin *Refus définitif d'une demande de baiser* (1949) ve *Les Horizons mangés* (1950) adlı yapıtları; Raymond Borde'un Molinier hakkındaki filmi (1966) ve hepsinin üzerinde Bédouin ve Zimbacca'nın *L'Invention du monde* adlı filmleri (1952); Breton, Man Ray ve Eluard'ın *Essai de simulation du délire cinématographique* adlı filme çekilmiş olan heves ve istekleriyle uyum halindedirler. Bitirilmemiş olan bu son filmin bazı sahneleri, 1935'te *Cahiers d'Art*'da yayınlanmıştır. Bu, acayip bir çalışmadır. İtiraf edildiği gibi *Immaculée Conception*, şizofreni veya paranoya'nın sözlerle taklit edilmesidir. Ne varki sinema bir psikoz olmadığı gibi, gerçekte kendisi için doğal nitelik taşıyan bir çeşit hezeyanı taklit etme gereksiniminde de değildir. Düş sanatı çeşitli teknik olgular tarafından engellenmektedir, bu yüzden Sürrealizm bu alandaki yaratıcı gücünü güçlkle geliştirebilmiştir.

Diğer yandan dekoratif olmayan, yararsız, ancak düş ve şehvetle dolu önemli nesnelerin yapımı. Sürrealizmin çağın duyarlılığına yaptığı en büyük katkısıdır.

Cahiers d'Art'ın özel sayısına (1936) bakacak ya da aynı yıl Ratton'da açılan serginin Breton tarafından "*Crise de l'objet*"¹¹³ adını verdiği giriş yazısıyla başlayan kataloguna bir göz atacak olursanız, sizi ilk sarsacak şey şair belleğinin ne denli geniş bir alanda çalıştığını görmek olacaktır. Anlamlı, "düşündürücü" maden ve sebzelerin dışında karınca-yiyen ve armadillo gibi bazı hayvanlara da rastlanmaktadır. Bu doğal nesnelerin bazıları, kompozisyonlar olarak değerlendirilmiş ya da bu çeşit kompozisyonlarda öge olarak kullanılmıştır. "Karışık nesneler" (volkanik oluşumlar veya topraktaki maden tuzlarının etkisiyle ilginç biçimler almış camlar gibi) ve bazıları "yorumlanmış", çoğaltılmış ya da büyütülmüş dökme objeler bunlar arasında sayılabilir. Kısa zaman sonra Roger Caillois, mineralojik örnekleri imzalayarak ondokuzuncu yüzyıl Çin sanatçıları'nı taklit etmiştir¹¹⁴. O sıralar gemi ve jet uçağı enkazlarının biriktirilip gösterilmesi, cilâlanmış, rüzgârla, tuzlarla aşınmış camlar ve tahtaların sergilenmesi, çok tutulan bir uğraştı. Jean Carteret gibi bir şair (Sürrealist biri olarak hiçbir zaman tek bir mısra yazma düzeyine inmemiş bir sanatçı) odasını, acayip ve olağanüstü şeylerin sergi yeri halinde düzenlemişti.

Ratton sergisinde Amerika ve Okyanusya'dan toplanmış etnolojik objeler, analitik geometrik montajlar (bir Sürrealist, aynı zamanda bir matematikçi de olabilir) ve Duchamp'ın hazır-yapıtları da vardı. Bundan başka özel bir bölmede Giacometti, Dominguez, Arp, Maurice Henry ve Marcel Jean'ın Sürrealist objeleri; Breton'la karısı Jacqueline Lamba'nın; Hayter, Hugnet, Miro, Picasso, Tanguy ve daha başka diğerlerinin resim-objeleri yer almaktaydı. Bunlar arasında büyümlü notalarını bir yaşam tablosundan almış olan bazı galeri objeleri de vardır. Meret Oppenheim'in *Kürklerle Kaplı Fincan ve Tabak*, bu çeşit nesnelere örnek olarak verilebilir. Seligmann'ın üç kadın bacağı içeren *Ultra-mobilya'sı*; Brauner'in *Kurt-Masa'sı*, Meret Oppenheim'in kızarmış birer pilic görünümü verilmiş *Benim Yöneticim*



VICTOR BRAUNER
Kurt-Masa. 1939-47

MARCEL JEAN
Gardenia'nın Hayaleti. 1936

adlı bir çift eski pabucu da, bunlar arasında sayılabilir. Magritte, bir kız biçimi ya da daha kabaca bir havuç biçimi verdiği bir şarap şişesini sergilemişti. *Bana Televizyon Cihazı Görevi Yapan Bulunmuş Nesne*'nin (1964 kolaj-obje) düğmesini çevirebilir, Tanguy'un *Beş Parçalı Pano*'sunu kullanabilirdiniz (1936-9). Oynayabileceğiniz en iyi oyun, Bellmer'in *Bebek*'iyle olardı. Çocuklar gaddardır ve çocukluk çağı bir eziyettir; ancak bu oyuncak bebek, organlarının alabileceği sayısız biçimlerle bir erişkinin aklını başından alabilirdi. Dali'nin *Aphrodizyak Yelek* (giyilmesi oldukça zor bir parça) ya da Arp'ın *Gemisi Batan Bir Denizciye Paket* gibi nesnelere gereksinim duymayacağınızdan eminiz. Ancak kız arkadaşınız yapılmış saçını. Dali tarzı bir *Terlik Şapkası*'na ya da Hiquily'nin (1959) sinsi gözlü biretta'sına kaptırabilirdi. Fildişi-örtülü sandalyenizden kalkarken (Paalen, *Sandal'ye Örtüsü*, 1936) çeşitli dinlenme şekillerini görebilirdiniz. Burada Sürréalizmin iki ana bölümü karşımıza çıkıyordu: Yaratıcı tembellik ve Sterpini'nin *Kollu Koltuk*'undaki (1965) bireysel ayaklanma. Zihninizi bu gördüklerinizden arındırmak için bir bilmece çözmeye kalkışırsanız, Tanguy tarafından yeni-



KURT SELIGMANN
Ultra-mobilya. 1938



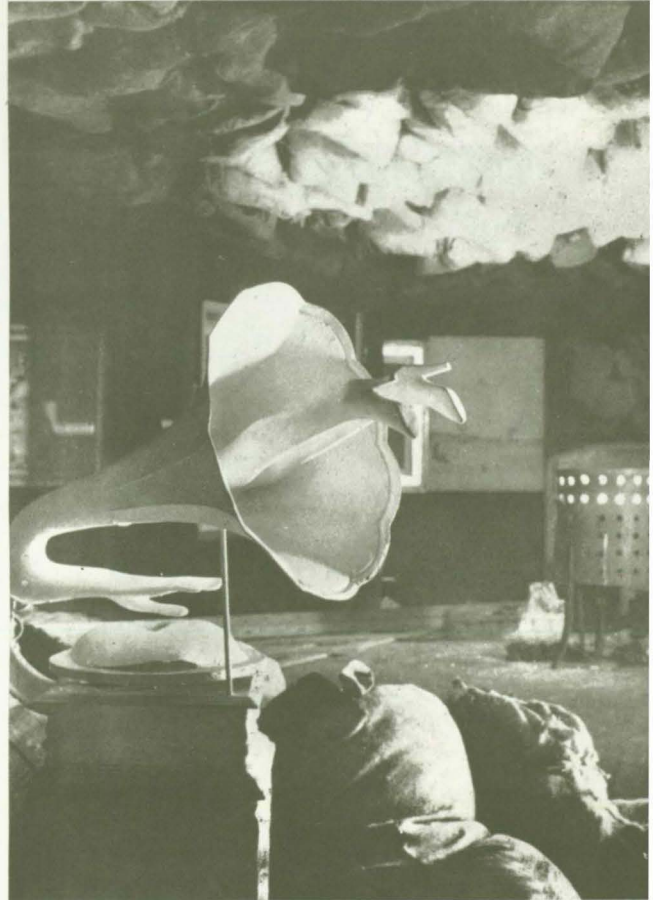
WILHELM FREDDIE
Obje. 1936

den resimlendirilen (1934) Petit Larousse'tan yararlanabilirdiniz. Ancak telefon çalacak olursa, aşırı derecede geveze olmaya dikkat edin; çünkü Dali alıcıyı, canlı bir istakozla değiştirmiştir. Yok eğer arkadaşınız için bir taksiye gereksiniminiz varsa, sakın Dali'nin *Yağmurlu Taksi*'sini çağırmayın, çünkü içinde gövdesi sümüksüklüböceklerle örtülmüş olan olağanüstü güzellikte bir kadın oturmaktadır. Bununla birlikte sakın üzülmeysin, Dominguez tarafından döşenen ve imzalanan bir el arabası hazır beklemektedir; kız arkadaşınıza bir Le-long giysisi giydirerek bunun içinde Man Ray'e fotoğrafını çektebilirsiniz (1937).

1947 sergisinde André Breton, Giacometti'nin *Görünmez Obje*'sini Sürrealist fetişler arasında göstermek istedi. Elleri, orada olmayan birşeyi tutmakta olan bu belli-belirsiz Afrika heykeli, onun *Bulunmuş Nesnenin Denklemi* için bir temel oluşturmuştur.¹¹⁵ Bu yapıt, Giacometti'nin kısa süreli Sürrealist döneminde yarattığı objelerin en sonucusudur. Bunlar-

dan birincisi olan *The Time of Traces* (1930) öncelikle Dali olmak üzere, objelerle çalışan herkesi etkilemiş, onlara esin kaynağı olmuştur. Bu yapıt hem basit, hem de düşündürücüdür; yakından bakıldığında bazı gizli uyarılabilirlikleri açığa çıkarabilir. Bunlar söz konusu yapıtta mekanik kısırlıkla bir istimna düşüncesi uyarmaktadır. Herhangi bir sembolik obje, psikolojik anlamda bir organizmanın ya da çiftin projeksiyonu olarak değerlendirilebilirse, *The Time of Traces* son derece basit bir yapı içinde son derece güçlü etkiler uyandırabilecek bir yapıttır.

Hans Arp'ın neredeyse tamamen klasik ve zengin heykellere eşdeğer ölçüde soyut niteliği, duysal fısıltıları yönünden benzer bir etkiye sahiptir. Heykel haline getirilmiş olan kitlenin objektif hareketsizliği, Giacometti'nin zaman-sarkacı'ndakinden daha ince ve daha çeşitli hareketleri akla getirmektedir. Ne olursa olsun Giacometti'nin *Time of Traces*'i, birbirinden farklı hemen tüm izleyicilerin *soğukkanlılığını* bozabilecek montajlardan biridir. Léo Malet'nin *Sürrealist Sokak*'ında (1938) kibar model, midesinin yerinde bir akvaryumun içindeki kırmızı bir balığı taşımaktadır ve sergi için çok düşündürücü olarak nitelendirilmiştir. Pol Bury'nin objelerinde de benzer bir duysal mesaj bulmak mümkündür. Salon Comparaison'da ağaç bir sütun üzerinde, dış karakteristiklerinin organik hareketlerini birdenbire keşfeden ve kendisini ondan ayıramayan bir kız görmüştüm. Bury, çeşitli ritimlerde çok



Uluslararası Sürrealizm Sergisi. 1938

yavaş olarak dönen tahtalardan yapılan ve resmin aldığı biçimi göstermeden değiştiren *Multi-Plan*'larını keşfettikten sonra (1957-8), bunların üstünü kumaş ya da bir plastikle örterek altlarındaki hareketi gizliyordu. Örtünün üstünden bakıldığında görülen kuşku çarpınmalar, en esrarengiz spazm düşüncelerini uyarmaktaydı.¹¹⁶

Uluslararası Sürrealist sergilerin birçok çeşitleri vardır¹¹⁷. Bunların üçü 1938'de Galerie des Beaux-Arts'da, 1947'de Maeght Galerisinde ve 1959-60'ta Cardier'de (EROS sergisi) olmak üzere Paris'te açıldı. Bu sergilerde bir boşluğun yaratıcı biçim değişikliğine uğraması ve iç mimarinin de buna bir sanat objesi olarak katılmasının örnekleri ortaya konuldu. Duchamp bu işin ustasıydı; 1938'deki serginin açıldığı büyük salonun tavanına asılan 1200 kömür çuvalı, tabanı tamamen kaplayan çürümüş yapraklar, köşelere yerleştirilmiş olan yataklar ve ortadaki mangal, tümü onun marifetleriydi. Reid Mansion (New York, 1942)'un perdesi, "yağmur odasındaki" bilardo masası (1947) ve yükseltilmiş gül-beyazı tavan (1960)

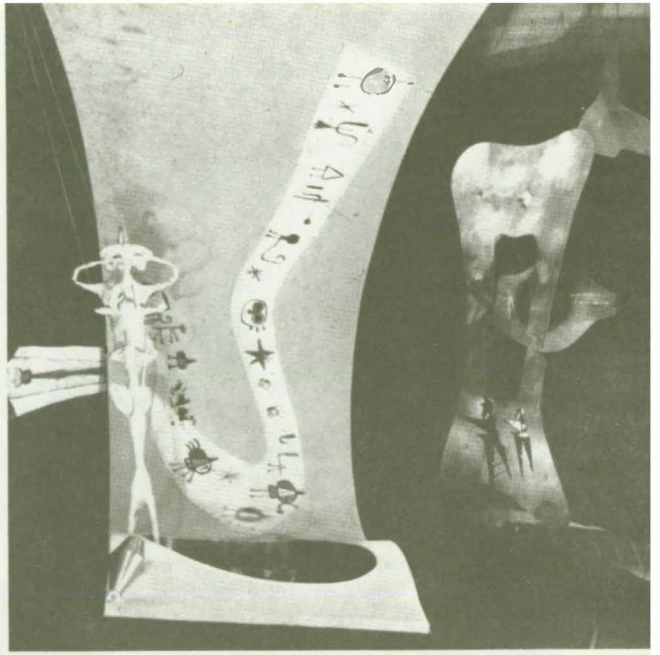


MAN RAY
Oscar Dominguez'in *El Arabasında Çekilmiş*
Lucien Lelong'a Ait Elbisenin Fotoğrafı. 1937



SALVADOR DALÍ
Yağmurlu Taksi (detay). 1938

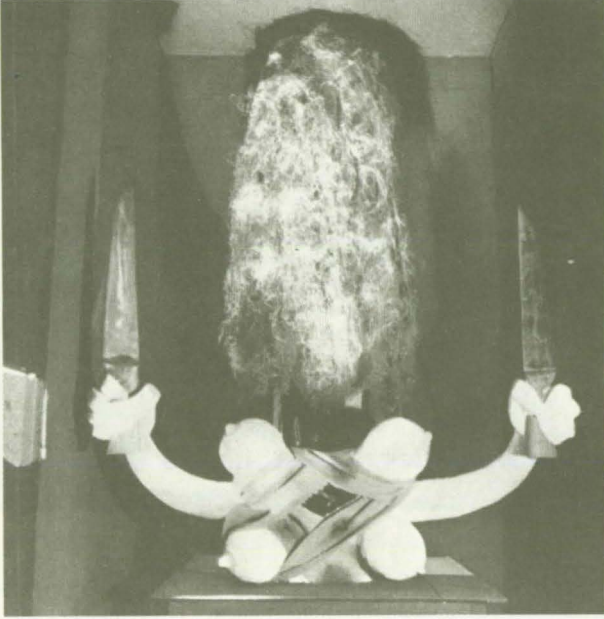
*Uluslararası Sürrealizm Sergisi. 1947
Batıl İtikatlar Salonu*



da gene onun işiydi. Bu Sürrealist sergilerin ortak yanı, adeta bir ayın havasında hazırlanmaları ve bir çeşit Kutsalların Kutsalı niteliğine bürünmeye çalışmalarıdır. Bu sergiler çemberinin temalarında oluşan değişiklikleri izleyerek, Sürrealizmin 1938 ile 1960 arasındaki gelişimini anlayabilmek mümkündür. Savaşın önce Sürrealizm, sokağa inmişti. İlk önce Dalí'nin yağmurlu taksi'siyle karşılaşmaktaydınız; bu taksinin olağanüstü güzellikteki yolcusu, üzerine tırmanmış olan sümüklühöceklere hiç aldırmaz, onları hoşnutlukla karşılar görünümdeydi. Daha sonra Sürrealist sokağın balmumundan yapılmış 20 tane ka-



*MAX ERNST
Öklid. 1945*



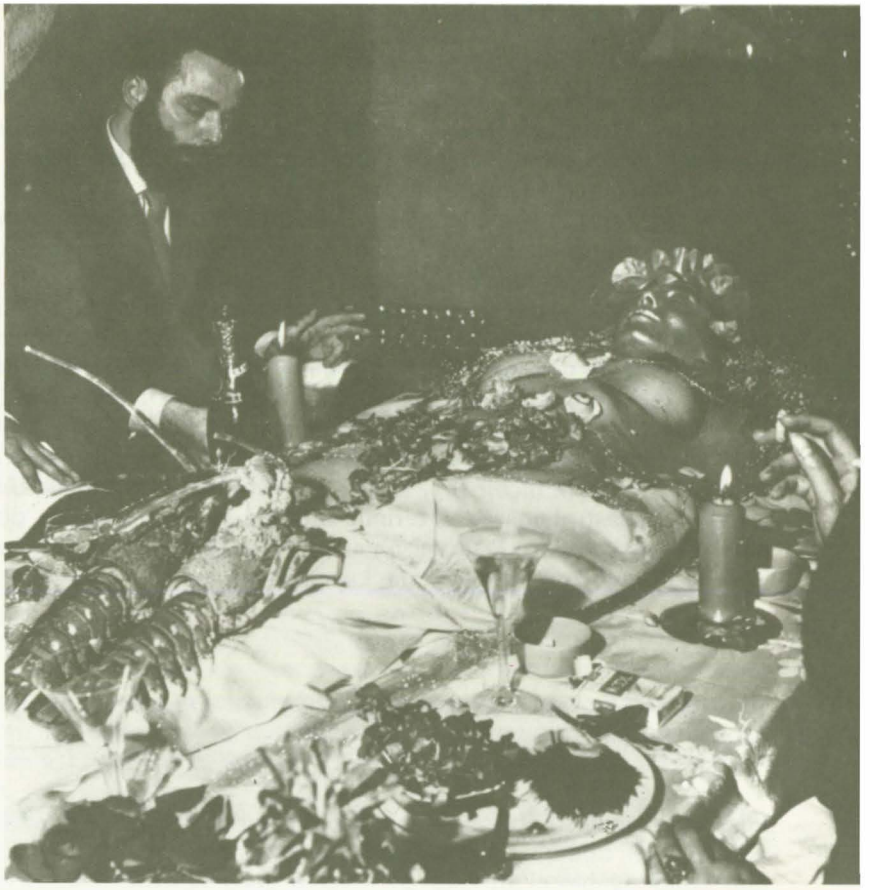
WIFREDO LAM
'Chants de Maldoror'dan 'La Chevelure de Falmer' için Sunak.
1947



JACQUES HÉROLD
André Breton'un 'Grands Transparents'ı için Sunak. 1947

dın modelini görmekteydiniz; bunların bir kısmı giyinik, bir kısmı da Sürrealist grubun üyeleri tarafından soyulmuş durumdaydı. Bu sokak sizi Duchamp'ın salonuna götürüyordu. Bu salonun dumanlı, kirli havası, kent kokusu taşınaktaydı. Dominguez, başlıca yapıtlarından birini buraya yerleştirmişti: Bir insan eline benzeyen pikap kolunun altında dönmekte olan insan karnı'ndan yapılmış sessiz gramofon. Bunun ağız kısmından yüksek topuklu ayakkabılar giymiş bir çift kadın bacağı sarmakta, adeta gramofon tarafından yutulmaktaydı. *Ultra-mobilya* ile *Kürkle Kaplı Fincan ve Tabağı* da buradaydı. Loş olan her yerde eller hazırды. Açılıştaki hoparlörler, Alman ordu marşını çalıyordu.

1947'de dinsel motifler moda oldu ve ton derecelenmeleri de geleneksel büyücülükler sanata yeni bir hava verdi. Tarot'nun yirmi bir motifi, Maeght Galerisindeki yirmi bir



Uluslararası Sürrealizm Sergisi
Yamyam Sofrası. 1959-60

merdivene yerleştirilmişti. Birinci oda *Batıl İtikatlar* olarak adlandırılmıştı. Doğal olarak Sürrealistler, aslında bu çeşit inançları olan kimseler değildi ve sözcüğe onsekizinci yüzyıldaki anlamını vermişlerdi. Odanın yumurta biçimi olması, sembolik bir anlam taşıyordu. Bu anlam herhalde, şiire ulaşabilmek için batıl inancı simgeleyen yumurtadan dışarı çıkmak gerektiğini vurguluyordu. Bu odada sergilenen diğer yapıtlar arasında Max Ernst'in *Öklid* adlı tablosu, mimar Kiesler'in *Dinlerin Totemi* adlı yapıtı, Diego'nun bir vampiri ve Donati'nin *Şeytan Gözü* de vardı. Buradan çıkıp Sürrealizme adanmış bir düzine sunağın bulunduğu labirente girmeden önce, Tanguy imzalı bir platformun altından geçmek ve saflaştırıcı bir yağmur yemek zorundaydınız. Gerçek-üstü'nün tüm hayvanları da oradaydı: denetimsiz cinsel isteğin simgeleştirilmiş şekli olan *Dünyevi Kaplan* (Jean Ferry cinsel isteğin bir opera fuayesinde nasıl ortada dolaştığını ve her insanın gönlünde bir kaplan, ama uyuyan bir kaplan taşıdığını simgelemek amacı taşıyan bir öykü yaratmıştır.), öbür efsanevi ya da gerçek yaratıklar ki, bunların içinde dişleri arasında tuttuğu nesneyi hiçbir zaman bırakmayacak olan *Suspected Heloderm*, *Sekreter Kuşu*, *The Condylure* (keten-yüzlü bir köstebek) ve bir bebek beşiği gibi tüllerle örtülmüş olan Brauner'in *Kurt-Masa'sı* da bulunuyordu. Bu çok çeşitli hayvanlar arasında Lautrémont'un köpek-balığı ve biti, Wifredo Lam'ın *La Chevelure de Fabner* adlı yapıtı¹¹⁸ görülebilir. Hérold, Breton'un *Grands Transparents*'i için bir heykel dikmiştir. Ancak tüm bu düzenlemede sadece iki tane kadın kahraman vardır: Jerry'nin ordu fahişesi olan *Dragon*'la, Breton tarafından Rimbaud'nun *Dévotion*'undan alınan Léonie Aubois d'Ashby. Germaine Berton'dan Justine'e, Violette Nozière, la Chimère ve

Nadja'dan Mélusine'e kadar, çeşitli sanatçıların, kadını, yukarda adı geçenler ölçüsünde simgesel bir etkinlikte karşımıza çıkaramadıklarını söyleyebiliriz. EROS sergisi gözden kaçmış olan bu gerçeği tamamlamıştır.

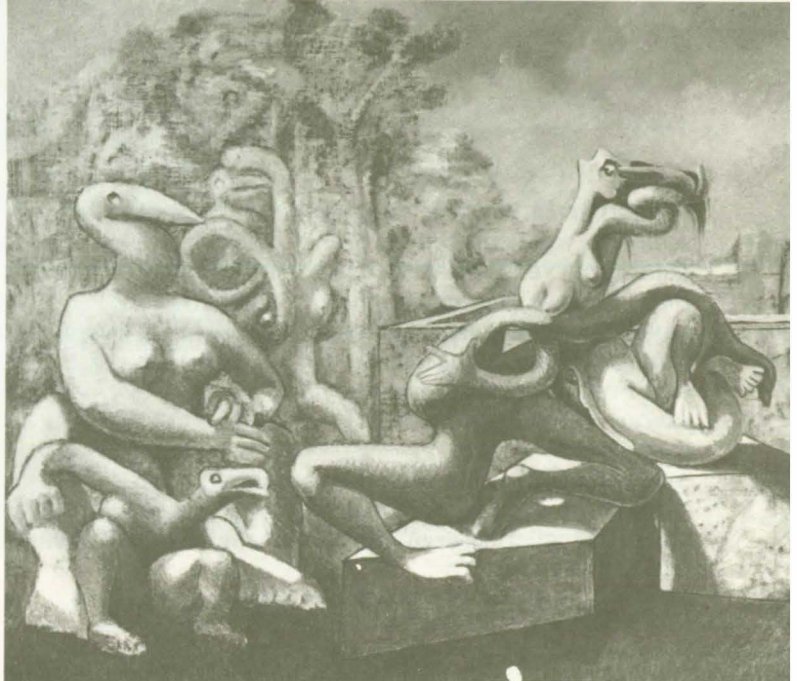
EROS gösterisi, ziyaretçileri ölümler için yapılan bir ayine çağırıyordu. Girişte Duchamp tarafından gerilmiş olan pembe sateni geçtikten sonra bir "vaginal kapı"dan geçmek ve uğultularla dolu bir labirent'i katetmek ve yol üzerinde fetişlerle dolu bir odadan geçerek yamyam festivalinin yapıldığı kırmızı odaya girmek zorundaydınız¹⁹. Bu asil ziyafette bir masa örtüsünün üzerine serilmiş yatan bir güzel vardı. Altın yaldızının altında bile, salyangozların saldırısına uğramış atalarından daha hoştu. Bu ziyafette muzlar, hindistancevizleri ve elmalar da vardı. Bir bütün olarak Breton'dan çok Dali'ye ya da Gayelord Hausér'e yakındı. Masayı Meret Oppenheim hazırlamıştı. Bellmer'in *Bebek*'i oradaydı. Az sayıda gazette sinirli aile reisleri ve diğer bazı yaşlı kimseler, bu tür olayların kokuşmuş gidişatından yakındılar. Ancak hiçbir şey, *L'Age D'or*'un ya da *Un Chien andalou*'nun büyük skandallarıyla karşılaştırılamazdı. Üzerinde oldukça güçlü bir şekilde durulmasına karşın bu serginin dinsel konuları, kışla mizahını ve açık-saçıklığı dışarıda bırakmaktaydı. Bunların her ikisi de Puritanizmin temel utanç kaynaklarını oluşturmaktaydı.

Sürrealist Resimde: Erotizm, Politika ve Mantık

A macım Sürrealist ressamların yaratıcı etkinliklerini dile getirmek ve Sürrealizm “poetiği” olarak adlandırabileceğimiz kavrama katkıda bulunmaktadır²⁰. Diğer yazarların ayrıntılı olarak ele aldıkları farklı üslup yaklaşımları ve Sürrealizmin estetiği hakkında sadece kısa özetler vermekle yetineceğim.

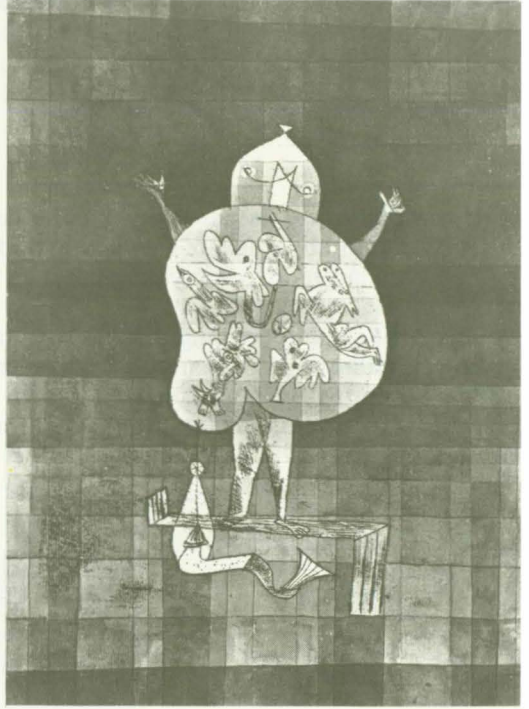
Sürrealist sanatın çeşitliliği hakkında fazla birşey söylemek niyetinde değilim; zaten Mensens tarafından 1945’te Londra’da düzenlenmiş olan *Sürrealist Diversity* adlı sergi, bunun yeterli kanıtıdır. Biçimsel konular Miro ve Dali, Masson ve Magritte’in olduğu kadar tüm zıt ya da farklı yaklaşımların ardında belirmektedir. Tema’lar şu şekildedir:

MAX ERNST
Le Déjeuner sur l’Herbe. 1935-6





FRANCIS PICABIA
Hera. 1928



PAUL KLEE
Vantrolog. 1923

Yapışkanlık. Sartre “yapışkanlığın fenomenolojisi”ni ortaya atmazdan önce *Art Nouveau*’nun yapışkanlıklarına özlem duyan Sürrealist ressamalar; iki savaş arası dönemde hüküm süren Neo-Kübit estetiğe karşı çıktılar. Masson otomatik yazılarında, Ernst *Bir Erkek Baş* (1934) ve *Déjeuner sur l’Herbe* (Kırda Öğle Yemeği) (1935-6)’de ve Arizona döneminin büyük “yorumlanmış dekalkomani”lerinde bu eğilimi yansıttılar. Dali’yi “berrak saatler”iyle, *Yumuşak Kemanlarla Kâbus* ve *Bilinemez Simge*’yle (1932); Dali’nin talebelerinden biri olan Freddie’yi bazı çalışmalarıyla ve bu arada bir çıplığı güneş ışığına tutarak *Maddenin Düşünceye Göre Önceliği* (1931) adıyla adlandıran Man Ray’i de aynı eğilim yönünde unutmamak gerekir.

Şeffaflık. Eluard’ın ışıklı dünyasına yaklaşan ya da Alquie’nin Sürrealist duyarlığın temel karakterini gördüğü *Soluble Fish*’in sıvı “de-realizasyon”unu sergileyen Sürrealist “şeffaflıklar”, kendilerine özgü bir öneme sahiptirler. Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak*

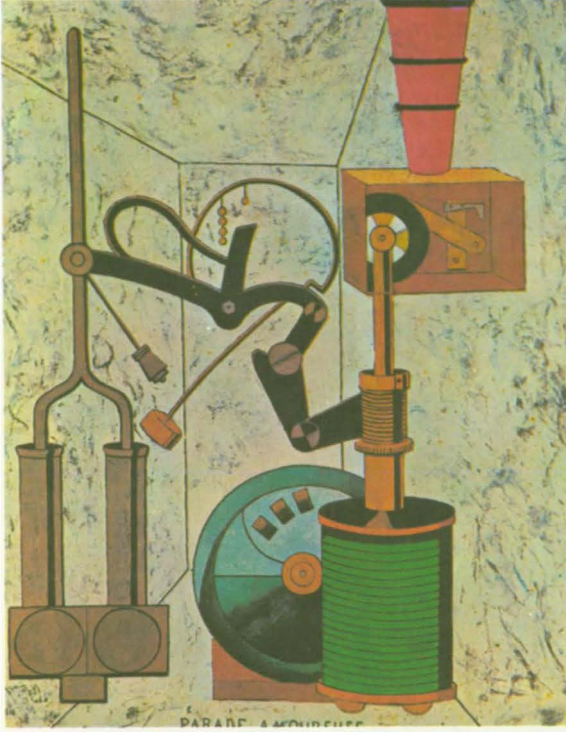
Soyulan Gelin'i cam üzerine yapmıştır. Klee'nin *Hetaera* (1922) ve *Vantrilok* (1923) gibi çizgisel karakterler oluşturması, şeffaf dönemin Picabia'ları (*Hera*, 1928), Brauner'in berak loşlukları, Man Ray ve Masson'un bazı belirli çizgileri, Tanguy'un yumuşak ufukları, Matta'nın dipsiz boşluğu, Giacometti'nin *Sabahın Dördünde Saray*'ı, Calder'in tel figürleri, Raoul Ubac'ın foto-fosilleri ve hepsinin üstünde Bellmer'in erotik sorunsalı, sürrealist bakışın görüntü ötesine nasıl geçtiğini sergileyen örneklerdir.



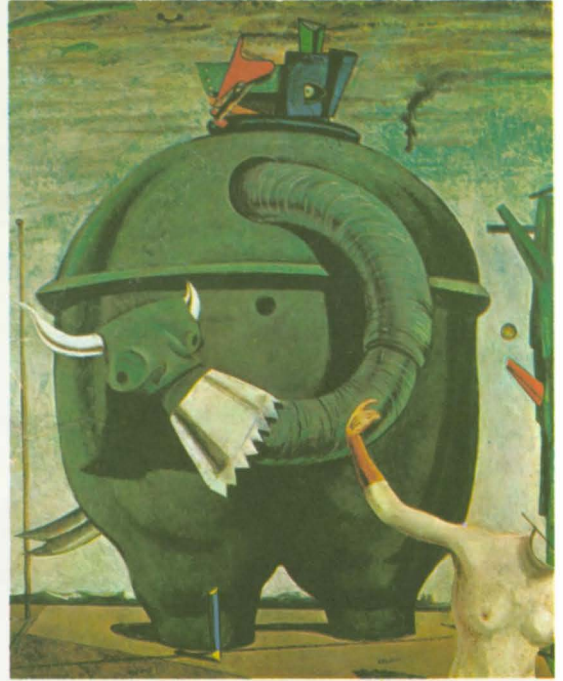
RENÉ MAGRITTE
Meme. 1960



GIORGIO DE CHIRICO
İki Kızkardeş. 1915



FRANCIS PICABIA
Aşk Gösterisi. 1917



MAX ERNST
Fil Celebes. 1921

Boşluk. Boşluk görüşü gerçeküstü'nün Yokluğu üzerinde odaklanır, bunu biliyoruz. Issızlığın resimsel ifadesi, Giorgio de Chirico'nun *Bir Öğleden sonra Melankoli* (1913) ve *İki Kızkardeş* (1915) adlı resimlerindeki terk edilmiş kasabalarda olduğu gibi, kesinlikle metafizik niteliktedir. Toyen'in *Uykucu'su* ve terk edilmiş evde ana'nın olmayışıyla felaket duygusu uyandıran *Meme'si* de bunun diğer örnekleridir. Miro ise ıssızlık anlayışına biçimsel desen yoluyla ulaşmaktadır.

Somutlaştırmak. Canlı maddeleri madenler ya da makinelere, insanları da hayvanlara ya da eşyalara indirgeyen somutlaştırma eylemi, Dada ruhunun bir belirtisidir. Sürrealist



GIORGIO DE CHIRICO
Bir Öğleden Sonra Melankoli. 1913

İmge'nin "yücelen yanı"nı savunan Breton, Tzara'nın "gitar, şarkı söyleyen birey"ini kınar. Picabia'nın *Aşk Gösterisi* (1917) ve Duchamp'ın *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin'i*; Ernst'in *Fil Celebes'ini* önceden haber vermektedir. Dadaist küçümsemenin sonucunu, Magritte'de çoğu kez karşımıza çıkan ağaçların veya kuşların taşlaştırılması ya da olağanüstü *Özel Günlük I* (1951)'inde bulmak mümkündür. Dali'ye gelince o da, Mae West'in yüzünü bir apartman biçimi vererek değiştirmiştir.

Öforik yükselme, uçuş düşlerinin bir özelliğidir ve Chagall'da devamlı olarak karşımıza çıkar. Bu sorun Max Ernst'te kuş motifi ile birleşir (*Kuşlara Anıt*, 1927). Paalen'in *Satürn Prenslerinin Savaşı* adlı yapıtında da (1938) bunu görebiliriz. Ve Magritte ağırlıksızlığı *Golconda'lı küçük burjuvalar* (1953) ile, *Pirene'lerdeki Şato'sundaki kayada* göstermektedir. (1959). Calder'in hareketli objelerinin yukardan asılmış olduklarını da unutmamak gerekir.

Karışıklık iş bunun tam aksine, bunalımlara batmış temalarda daima karşımıza çıkmaktadır. Bu yolda obje birikimleri örümcek ağlarına dönüştürülebilir. Tanguy'un acayip yaratıkları, Dominguez ve Ernst'in yorumlanmış dekalakomani'leri, Wifredo Lam'ın ormanı andıran kalabalığı, Masson ve Alechinsky'nin doygunluğa erişmiş biçimleri, Le Maréchal'ın son derece ayrıntılı hayal dünyası veya Dado'nun düzensiz kalabalıkları, Pollock'un bü-

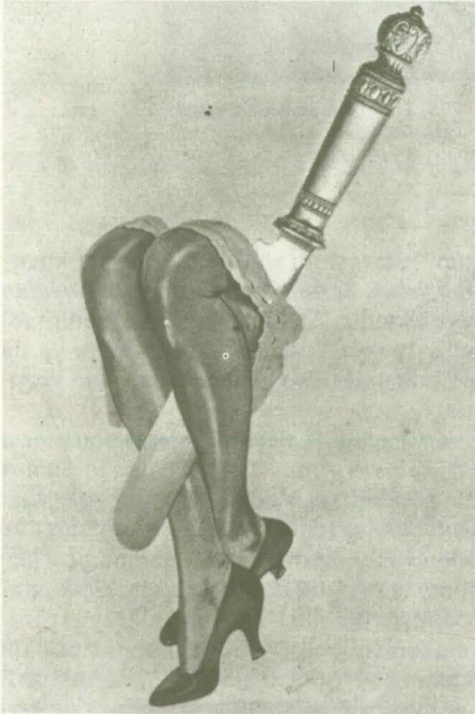
yük damlalı tualleri ya da Miro'nun burçlarındaki biçimsel bolluk hep aynı esine dayanmaktadır.

Bu biçimsel konular, resmin içeriğinin üç bölgede çözümlenebilmesine olanak vermektedir. Sürrealist sanat bu alanlarda, kuramcılarla şairlerin doktrinal sağlamlığını değiştirme çabasıdır.

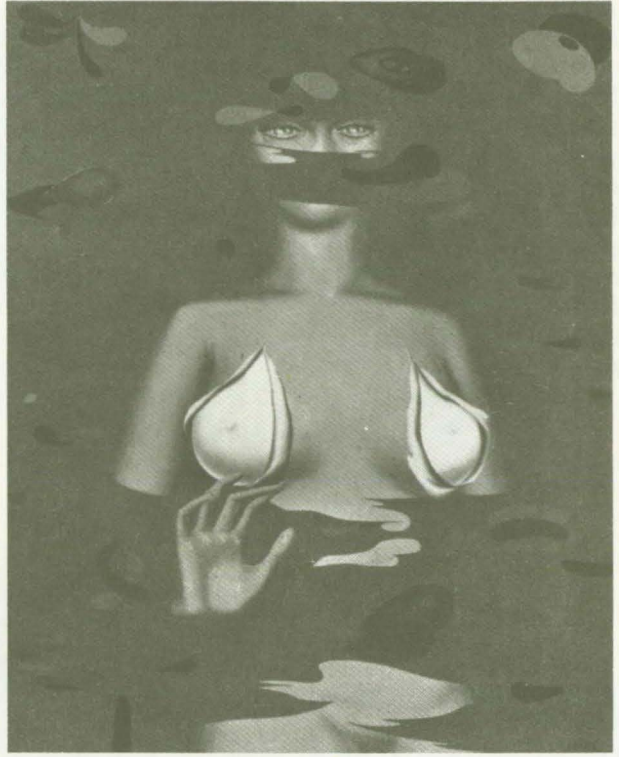
Erotizm

Eğer Bellmer, Dali, Labisse, Miro, Molinier ve Clovis Troille'in bu kitaptaki en şehvi resimlerini inceleyecek ve Aragon, Breton, Eluard ve Péret'nin aşk şiirlerini anımsayacak olursanız, şairlerle ressamın kadın konusuna zıt yaklaşımlarda bulunduklarını görürsünüz. Sürrealist resim, Eluard'dan çok Sade'a yakın durumda görünmektedir. Xavière Gauthier, Freud'e özgü deyimler kullanarak ve erkeksi kısırlaşma korkularının karışıklığıyla ilgili düş-yorumlama işinde özel bir resimsel imgelemden yararlanarak bunu şöyle açıklamaya çalışmaktadır: "Sürrealist şiirde kadın iyi ve tapınılacak bir yaratıktır; Sürrealist resimde ise kötü ve kin duyulacak biri."¹²¹

Miro'nun *Bir Kadın Başı* (1938)'na ve Picasso'nun Boisgeloup dönemine ne demeli? Bu sanatsal tutuma yön veren sadece kötü kadınlar değildir ve Nike de Saint-Phalle'nin *Nana*'sı bu tipin uniseks olduğunu göstermektedir. Çekici genç kızlar bile kolayca birer canavara dönüştürülebilir. Styrsky bize bir kadının bacaklarının bir bıçağa kılıf ödevi gördüğünü göstermektedir (*Kolaj*). Ve Max Ernst'in kolajlarında sadizmin her çeşidini bulmak mümkündür. Bellmer buluş-öncesi bir kız çocuğunun bacaklarını ayırmakta ve görünüşte bu kız, acı



JINDŘICH STYRSKY
Kolaj. 1934



FÉLIX LABISSE
Peşesiz Gelecek. 1955

çekeceği oyunlara özlem duymaktadır. Toyen'in *İnfazın Tehiri*'nde bacaklarından asılı bir kadın görülmektedir. Brunius'un yaptığı kolajdaki kadın, sakallı bir adam tarafından hırpalanmaktadır. Dali, uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan iki kaplan çizmiştir (1944). Labisse'in *Peşesiz Gelecek*'inde kadın yavaş yavaş ölüme doğru solarken memeleri açıkta olarak bir tür fetişizm'e katkıda bulunmaktadır. Leonor Fini'nin *Deneme*'sinde (1966) de bir kadın terzisi, ince bir telle bir kadını bağlamaktadır. Clovis Trouill'in *Şehvet*'inde "Yüce Markiz" in kamçısı altındaki kadın, görünürde pek acı çekmemektedir; ama herhalde bu, erkeksi düşlerde temellenen bir olgudur.

Arcane 17—Sade'in zindanda haykıran kurbanının tanrısal eşi—'den esinlenen *İki Amforalı Havva*'nın yüceliği, Surrealist resimden kaybolmuş değildir. André Breton tarafından "restore edilen" Gustave Moreau'yu bir yana bırakırsak, Max Ernst'in kadınları genellikle güzeldir ve onların çıplaklığı, kolajların karabasanlarına uygun görünmektedir. Bu kadınlar, dekalkomaniak şıklığın fetişist boyunduruğu altında da yorumlanmış olabilirler. (Çalınan Ayna, 1939, *Napoléon Çölde*, 1940-1). Brauner için o, gizli güçlerle dolu ışıltıyan *Chimera* ve *İç Yaşam* (1939), ya da *Kent* (1939)'in büyülenmiş gezginleridir. Magritte kadını, dokunulmazlığı olan yüce bir çıplak haline getirir; onun gözünde erkek, gülünç melon şapkalı bir küçük burjuvadır. Delveaux, noktürnal yapıtlarında kadın gururunu över. Leonor Fini hiyeratik bir anlayışla *Yumurtanın Bekçisi*'ni verir, fakat öte yandan bir erkeğin düşlerine giren dişi sfenksler de yaratır. Clovis Trouille daha popüler bir biçimde çalışır ve kadın kahramanın bir *Güzelliğin Ölümü* olmasına karşın küçük, seksi kadını över. Şi-

zofrenik Aloyse, tarihin tüm talihsiz kadınlarından öç alır. F. Schröder-Sonnenstern, *Uygulama* adlı yapıtında kadını tanımlar. Svanberg ise her zaman neşeli kadınları kutsar.

Sürrealist erotizmin tek konusu kadın değildir. Sevişmenin birçok çeşitleri, özellikle sapık biçimde olanlarının ele alındığı birçok yapıt vardır. Bellmer'in ve erotizmi vahşet derecesinde işleyen Molinier'nin yapıtları, bu konuda örnek oluşturabilir. Erotik bir konuyu işleyen bir ressam, (kendi resimleri konusunda) bir vuayör(voyeur)'dür. Aynı şey bazı Sürrealist kadın ressamlar için de geçerlidir. Dorothea Tanning'in kadınlarla köpekleri birlikte kullanması, Bona ve "spiral"leri; *O'nun hikâyesi*'ni resimleyen ve "trendeki gözlemlerini" pastel olarak kaydeden (*Yolculuk*, 1965, *Mızıkça-Tren*, 1966, *Beyaz Tren*, 1966, *Yol Boyunca*, 1967) Leonor Fini; bu bakımdan Lolita'ları yaratan Balthus'tan, *Kendi İffetiyle Kendini Kirleten Genç Bakire*'siyle Dalí'den; *Un Chien andalou*'yu yapan Bunuel'den ya da Lya Lya'nın *L'Age d'or*'daki emiş-öpücüğünden farklı değildir. Sade'ı resimleyen Bellmer'le *Göklere*'yi yaratan (fotomontaj, 1972) Molinier de aynı yolda çalışmışlardır.

Xavière Gauthier *Göklere*'de "Sürrealizm gerçeği"ni oldukça hafif görmüştür. Yapıt, ver-

CLOVIS TROUILLE
Güzelin Ölümü

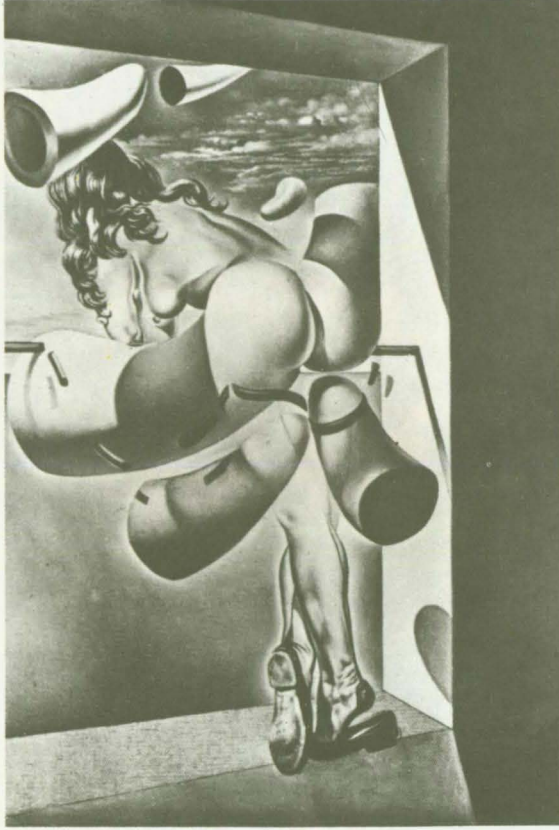
MAX ERNST
Napoléon Çölde. 1941





MAX-WALTER SVANBERG
G'ye On Evrede Yabancı Burçların Anısına. 1964

diği hoşnutluklara karşın, modalaşan porno jimnastiğine ve Aragon'un saldırıya giriştiği cinsel ef kitaplarına dayanıyordu. "Gövdeler bir piramit oluşturduklarında, hayal dünyalarının en alt düzeyine ulaşıyorlardı."¹²² Sürrealistler bu tür jimnastikten pek bir tat almıyorlardı. Tıpkı sadece göze hitap eden (retinal) resim gibi, duyusalılık da onlar için yeterli değildi. Cinsellikle ilgili olan ilk önemli gerçek, onun bizi nereye götürdüğüydü. Erotizmle ilintileri "evrendeki karanlığın özüne girmek istekleri" ile zıt düşmesine karşın, durum böyleydi¹²³.



SALVADOR DALÍ
Kendi İffetleriyle Kendini Kirleten Genç Bakire. 1954

Erotik açıdan en serbest resimlerinde bile Sürrealistler, gerçek aşkı yeğ tuttuklarını vurguladılar, bu aşkı deha kadar yüceleştirdiler. Ne var ki görüldüğü kadarıyla aşk ve deha, idealistçe kavramlardı.

Politika

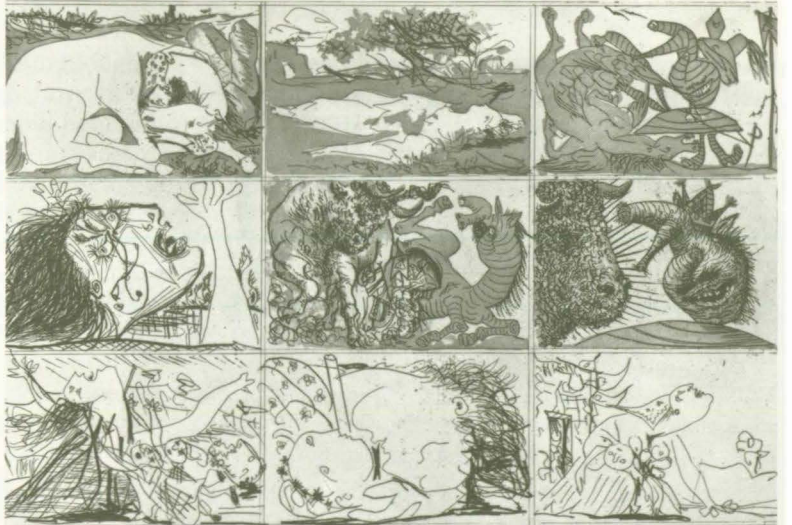
Eğer “yaşamın değişmesi” deyimi, “aşkın yeniden keşfolunması” kavramıyla aynıysa, ya da bunun tersi geçerliyse, ideolojik basitleştirmelerle en az uğraşanlar için, “karanlığın sadeleştirilemeyen özü” tam ve özgür bir toplum için beslenen, önüne geçilemez bir umudu temsil edecektir. Marx’tan Troçki’ye ve Troçki’den Fourier’e yürüyen eylemlerinde Breton’a eşlik eden Sürrealistlerin politik düşünceleri (Reich’in Marksizm’le bağlantılı olarak görmeğe çalıştığı Freud’un Sürrealist versiyonunu da unutmamak gerekir) uygulama aşamasında daima azınlıkta ya da tek başına kalmaya mahkum olmuştur. Ancak Sürrealistler doğru yolda olduklarından emin, La Mothe Le Vayer’yi yinelemekteydiler: “*Vae soli*, tek başına kalmak talihsizliktir, yanlış arkadaşlar arasında bulunmaksa, korkunçtur”. Sürrealizm ve

politika'ya birlikte değinmek istemiyorum. Burada sadece resmin, her ikisinin beraberliği ve ilişkileri üzerindeki rolünü anlatacağım.

Bu rol son derece kısıtlıydı. Surrealist resim, hiçbir zaman kendi buluşlarıyla yaşadığını ileri sürmemiş, ancak içerikle ilgili bir sanat olduğundan söz ederek soyutlamanın çeşitli yollarına karşı çıkmıştır. Bu nedenle Surrealist ressamlardan polemik çabalar, toplumun efendilerine karşı bir sınırlama ya da katliamlar ve büyük yangınları adeta önceden haber veren görüntüler beklenebilir. Orta Çağlara kadar giden bir geleneğin, devrimci rüya çalışmalarının (dream-work) (bu ne erotizm'i, ne de fantazi'yi çıkarıp atmaktadır), adamakıllı ortadan kalktığı söylenebilir. Ancak bunun yerini acaba ne almıştır? Picasso'nun *Franco'nun Düşleri ve Yalanları* adlı Serisi, İç Savaş sırasında İspanya Cumhuriyeti'ne yarar sağlamak



PABLO PICASSO
*Franco'nun Düşleri
ve Yalanları. 1937*



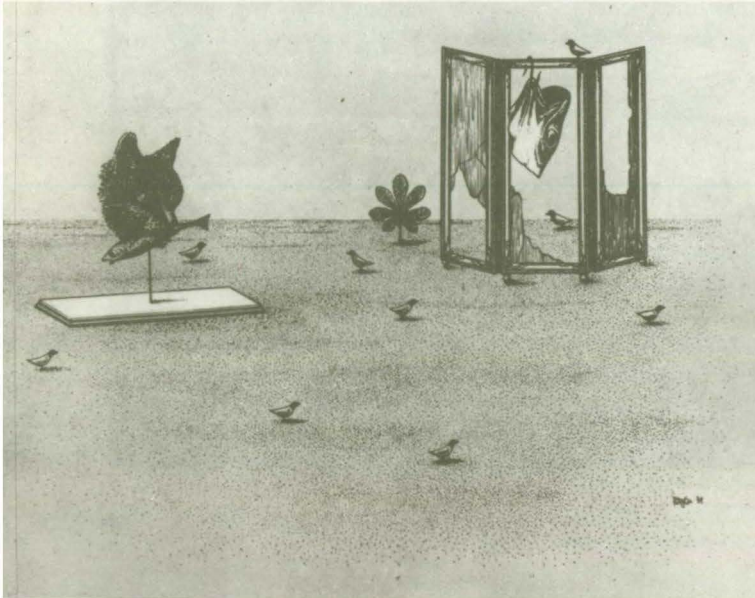
PABLO PICASSO
*Franco'nun Düşleri
ve Yalanları. 1937*

amacıyla satılan kartpostallar; Toyen'in *Atış*, *Kendinizi Sakının*, *Savaş!* adlı albümleri, Freddie'nin Naziler tarafından sürülmesine ve ölümüne yol açan resimleri: *Hürriyet*, *Eşitlik*, *Kardeşlik*, *Savaş Anıtı* (1936), *Anti-Nazi Aşk Üzerinde Meditasyon* ve *Cephede Gezinti* adlı yapıtlar gösterilebilir. Freddie Dali'ye yaklaşan etkileriyle intikamcı bir lirizm'e erişmiştir. Bu arada Matta'nın Rosenberg'lerin anısına yaptığı bazı çalışmaları (*Rosenbelles*), Cezayir Savaşıyla ilgili yapıtlarını (*Djamilla Sorunu*) ve Maurice Henry'nin mizah kokan çizgilerini de unutmamak gerekir.

Breton'un "politik (filozofik) ve sanatsal çizgilerin kesiştiği noktayı bulmak "ve" bu noktadan itibaren her ikisinin de aynı devrimci bilinçle, içeriklerini oluşturan farklı vurgulamaları birbirine karıştırmaksızın sürdürecekleri umut edilen duruma ulaşmak"¹²⁴ için ileri sürdüğü formülü izleyecek olursak, çok çaba harcamamız gerekmez. Zaten sanat ve politika da yaratıcılığı belirleyen uyarıcılar, devrimci çıkış noktalarıyla birlikte birbirlerinden pek de farklı değildirler. Sürrealist sanatı ve şiiri gerçek devrimci utopya ve diğer uğraşlar kadar, istek de yönetmektedir.

Sürrealizmin her zaman için saldırganlığını gösterdiği anti-Hıristiyan ve kiliseyi hedef alan konularda iğneleyici sözler, sadece Clovis Trouille gibi kenarda yer alan bir kişide ya da *L'Age d'or* ve *Viridiana* gibi bazı filmlerde sürüp gitmiştir. Doğal olarak Max Ernst'e, *Üç Tanığın Gözü Önünde Bebek İsa'yı Cezalandıran Bakire: André Breton, Paul Eluard ve Sanatçının Bizzat Kendisi* adlı resmi yapma fikrini, André Breton aşlamıştır (1928). Bu resim Köln'de sergilendiğinde, büyük bir skandala yol açmıştır. Ancak türünün tek örneğidir.

Gerçekte erotizm, kalbin sağduyusuyla anlaşıp ve politika da sağduyu ve bilim olmaksızın ilerleyemez. Sürrealist kuramın duyuşal kökleriyle genel anti-rasyonalist genellemesinin birliğine karşın, Sürrealizmin politik itirazları, gene de Freud'un bilimsel çabası gibi, temel rasyonalist akıma yönelmiş olarak görülmelidir. Sanatın genelinde olduğu gibi, resim de özel anlamlarıyla düşünüldüğünde yargı çabasının güçsüz bir gerecidir. Romanın, sinemanın ve hatta müziğin aksine, Sürrealizmin pek fazla ses çıkaramadığı sanat dalları arasında resim de bence koşulların gerektirdiği uygulamalı etkiyi yaratabilmekten uzaktır. Ancak bu anlamda Sürrealist resmi bir çeşit yetersizlikle suçlamış olmuyorum. Eyleme karşı Sürrealizmin gene de resmi seçtiği, doğal bir gerçektir.



TOYEN
Atış. 1939



MAX ERNST
Üç Tanığın Gözü Önünde Bebek İsa'yı Cezalandıran Bakire. 1928

Mantık

Geniş kapsamlı olarak düşünüldüğünde mantık, tutarlılık çabasında olan bir ruha sahip olma kavramıysa, (başlangıçta pozitivizmin beslemesi durumunda olan, ancak 1936'da Bachelard'ın "surrasyonalizm"ini benimseyen) Sürrealizm, kim ne derse desin Bergsoncu ya da egzistansiyalist tipte bir anti-rasyonalizm değildir. Sürrealizmde, Dadaizmdeki gibi bir mantık eğilimi vardır ve böylece evrensellik duygusunu, ulusal, ailevi, dinsel aşırı duyarlıklara karşı uyarmak istemiştir. Sürrealizmle Marx arasında bir çatışma geçmişse, bu çatışma modern rasyonalizm'in aşırı-optimist babası olan Hegel'in sofrasında olmuştur. Descartes, Spinoza ve Kant yorumcusu olan Ferdinand Alquié, arkadaşı André Breton'un felsefesinde Platonizme ait izlere rastladıysa bunun nedeni; Sürrealizmin kalbe, karna ya da başa karşı olmaması, tıpkı Platon gibi insanın bir bütün olarak mağara illüzyonlarını reddetmesi gerektiğine inanmasıdır. Platon'u, mantığı emperyalistçe kullanmış olmasından dolayı bağışlayamayız. Sürrealistler de emperyalizme katlanabilecek kimseler değildir. Breton'un Bachelard-stiline uyararak, "irrasyonel'in devamlı asimilasyonu" olarak tanımladığı mantık, hareketli ve açıktır;¹²⁵ özdeşlik ilkesine sıkı sıkıya bağlanmaksızın "maneviyat noktası"na nasıl ulaşılacağını bilir ve bu noktada tüm zıtlıkların, birbirlerine "karşıt oluşları da sona ermekte"dir.¹²⁶

Ne olursa olsun, tüm çeşitlerinde mantıkla pek ilişkisi olmamasına karşın Sürrealist resim, Magritte'in çalışmalarında Dadaya özgü bir rasyonel ima niteliğindedir.

Magritte uyuklayan bir ressam değildir. "Ben sadece dünyanın gizemini duyuran imgele-ri resmederim" der, yaptığım tek şey, olabildiğince uyanık kalmaktır"¹²⁷ Bu sanatçıyı ne uyanıkken düş gören düş çözümleyicileri, ne de otomatizm'in medyumları arasına sokamayız. Soğukkanlı ve yoğun bir biçimde "gerçekçi" olan tanımlamaları, resmi sıfır noktasına götürmekle birlikte, özellikle 1926-7 yıllarında yapmış olduğu *Münzevi Yolcunun Düşünceleri* ve-ya *Saldırı Tehdidi* gibi resimlerinde dikkati çeken düşsel önsezilere de yer vermektedir. Temel amaç, ressamın "düşünce" olarak adlandırdıklarını dışa vurmak, sözlü şakalara analog karşılıklar bularak, paralojizmin sınırlarına ulaşan objeleri yöneten doğal yasalara karşı koymaktır.

Magritte bir kafesin içine kuş yerine yumurta koyduğunda (*Seçilmiş İlişkiler*, 1933), bir benzetme oyunu oynamıyordu. Bir yumurtayla bir kuş arasında herhangi bir biçimsel, hatta biyolojik benzerlik yoktur. Bunlar olsa olsa doğal bir olayın evrelerini akla getirirler, ama bunun da mantıkla herhangi bir ilintisi yoktur. Ancak bu olayın temelinde gene de mantıksal bir eğilim vardır.¹²⁸ Kuş, ağaç ve gökyüzü, buzul ve kartal, kadın ve şişe arasında olduğu gibi doğal olarak yumurtayla kuş arasında da bir "akrabalık" söz konusudur. Ancak Magritte bununla kalmamakta, bir tuğla kuşunu, ateşte bir trombon (guaj, 1938)'u plajda rüzgâr-la çarpıp duran bir kapıyı (*Zafer*, 1939) ve tabutlarında yaşayan ölüleri ele alabilmektedir.

Magritte istem dışı safsataları değil, hem doğru, hem de anlamsız olan imgeleri birleştirir. Kartal-buzul açık bir objedir ve bir çeşit alaylı zevk izlenimi vermektedir. Bu çift obje, bizleri ikili görmeye zorlamaktadır. Magritte buna benzer başka çizim ve resimleri arasında *Düş anahtarı*'nı (1930) verdiğinde, Sürrealist oyunlardan edinilen dersi anımsatma çabasındadır. Bu resimde her objenin altında yazılı olan sözcük, tanımlamayı altüst etmektedir (paralojizm). Öte yandan aynı zamanda bir imgenin iki ögesi arasında raslantısal ve aydınlatıcı bir çatışmaya yol açmakta ve özdeşliğin niteliğini açığa çıkarmaktadır. Örneğin yumurta akasyadır, melon şapka kardır, çekiç çöldür. Ya da bir pipo resmi, pipoyo çok benzeyen bir nesnenin resmi vardır, ama altındaki açıklamada "Bu bir pipo değildir" denmektedir.¹²⁹ Bunlarda "görsel imgenin sistematik süreci"nden (Breton) daha da ileri gidilmekte ve kararsız perspektifler ya da fiziksel olmazlıklara erişilebilmektedir (örneğin *Kişisel Değerler*'deki tarak, yataktan büyütür). Magritte'e göre, kendi sanatı, "mutlak bir düşüncenin tanımlanmasıdır. Yani burada düşüncenin anlamı, aynen dünyanın anlamı gibi bilinmez" dir"¹³⁰. Önümüze anahtarsız bilmeceler serer ve resimlerine metafizik bir özellik verir; burada evrenin yaratıcısı rolünü oynayan da insan ruhunun bizzat kendisidir.

Sürrealizmin özelliği olan bilgi susuzluğu, resimlerde üç düzeyde doygunluğa ulaşmış olabilir:

1. Giacometti'nin düzeyi. Burada objenin her ayrıntısı, bir çeşit düşsel uydurma ile verilmektedir¹³¹. Duchamp'ın *Üç Yeşil Kutu*'da Büyük Cam'ı için sunduğu açıklamalar da aynı çeşittendir. Sembolizm ve allegori ara sıra ezoterik gelenekleri anımsatan anlaşılması zor komplikasyonlar halini almaktadır. Bu koşullarda taşıdıkları sırrı anlayabilmek için, bunlara konulan "altlıkları" deşifre etmek zorunda kalıyoruz.

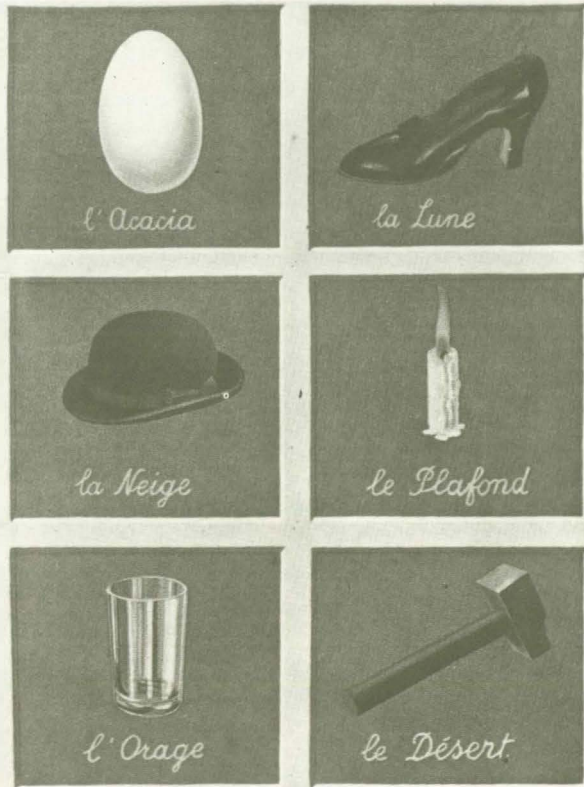
2. Dali'nin ve düş yorumcularının düzeyi. Bu gibiler psikanalistlere iyi birer konu oluşturur ve onlara psikolojik kanıt bakımından zengin, deşifre edilebilecek imgeler sağlarlar. Dali şöyle yazmaktadır: "Benim anlamadığım gerçek, kendi resimlerimin herhangi bir anlam taşımadıkları anlamına gelmemeleridir."¹³²

3. Magritte'in düzeyi. Bu düzeydekiler için dünyanın gizemi ve iç model (modèle intérieur) birdir ve aynıdır. Bunlarda Chirico'dan daha bilinçli olarak sadece metafizik görünümde anımsayabileceğimiz imgelerin yaratıldığı dikkati çeker. Bu imgelerde mantığın, sınırları aşılarak hiçliğin kanıtları bize sunulmuş olur.

Bu akımda Platonizmin arta kalmış izleri yoktur. Bu da herşey ya da hiçbir şey demektir. Sürrealizm açısından "bir mağaradaki muhteşem bir tören" de herşey *oradadır*. Çiçeklerle uğraşan şairler Platon'u kendilerinden uzaklaştırmışlardır. Sürrealizmin temaları son derece dünyevidir: isteğin varlığı, mutluluk ve insanın değeri. Kozmik mağaranın derinliklerinde, karanlıkta kuşklarını tartışan bireylerle, orada onları prangaya vuran gelenekler arasında bir sınır vardır. Canlı öznenin bu aşırı bireyselliği, istekleri, azapları, düşleriyle dıştaki toplumsal düzeni ve ideolojileri reddeder. Birlik felsefesinde böylece bir ikilik ortaya çıkar. Doğal olarak insan bunun hem içinde, hem dışındadır. Gelenekler hâlâ insancıldır, fakat insanın bireysel ürünlerinin çok küçük bir bölümünü oluştururlar. Böylece Sürrealizmin temel konularında bir ikiye ayrılma belirir. Sürrealizm bir yandan bilinçaltının mesajlarını seslendirmek için psikolojik derinlikleri tarar, diğer yandan da sınıfsal reddedişler ve aydınlatıcı saldırılarla moral ve politik düzeylerde aracılık yapar. Burada Sürrealistlerin yan yana koymaktan zevk aldıkları iki formül ortaya çıkmakta ve bunların birleşme umudunu daima taşımaktadırlar. Rimbaud'un formülü ve Marx'ın formülü: "yaşamı değiştirin" ya da "dünyayı değiştirin".

Marksistler dünyayı değiştirerek yaşamın da değiştirileceğini düşünürler ve uyarımları hiçbir zaman bitmeyecek bir doğada bulunmayan iç dünyanın da bir öyküsü olduğunu sanırlar. En ileri dönemlerinde Marksizmin etkisinde kalan Sürrealistler. bununla birlikte çeşitli psikolojik işlevleri, isteği, bireyi ve düşün ta kendisini öyküleştirmeye girişmemişler-

RENÉ MAGRITTE
Düş anahıtları. 1930



dir. Bunlar insan gerçeklerinin ayrıntılı bir felsefesini yapmaktansa, şiir akımının ortaya çıkması ve toplumsal yapıları yenmesine çalışmışlardır. Sürrealizmin temalarındaki tüm özellikler yaşamdan, özden, irinden, spermden ve kandan gelmektedir. Ancak Sürrealistlerin moral gereksinimleri hiçbir zaman, akılcı düşüncenin keskin silâhını terketmemiştir. Ne varki, aynı zamanda bir çeşit gaddar sevgiyle kötü yoldan tedavi edilmişlerdir. Sürrealist resim imgeleri ve biçimlerini, insan koşullarının hayran olunabilir, ancak aynı zamanda vahşi olan kritiğinden almıştır.

Not: Sürrealist şiirin antolojisinden yararlanarak bilgilerini genişletmek isteyen okurların *La Poesie Surrealiste* (Paris, ikinci baskı, 1975/yayımcı L.Bédouin) ve *English and American Poetry*, yayımcı Edward B.Germain (Harmondsworth, 1978) adlı kaynaklara başvurmaları önerilir.

Öncüler

ALTDORFER Albrecht (1480'de Resenburg'da doğup 1538'de aynı kentte öldüğü tahmin edilen sanatçı) 1505 yılında Resenburg kentinin hemşerisi ve daha sonra da belediye başkanı ol-



ALBRECHT ALTDORFER
Büyük İskender'in Zaferi. 1529

muştur. Yaşamının sonlarına doğru kendini mimariye verdi. Göze görünen ve görünmeyen dünyalar üzerindeki kuramı, Paracelsus'un kine benzer. Sık ormanlarında (St George, 1510) ve özellikle *İskender'in Savaşı*'ndaki fantastik güneş batışında, sanatçının kozmik peyzajları, en büyük karabasan imgelerin trajik yoğunluğunu yansıtır.

APOLLINAIRE Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, Guillaume olarak bilinir. (Roma 1880 -Paris 1918). André Breton 1927'de "Apollinaire'i tanımak, büyük bir ayrıcalık kazanmaktır"

demistir. *Alcools* adlı romanların yazarı, Kübist Ressamlar'ın eleştirmeni ve *Paris Geceleri* adlı filmin yönetmeni olan bu sanatçının, Breton'u henüz Sürrealizmi biçimlendirme aşamasında iken büyük ölçüde etkilemiş olduğu kuşkusuzdur. Breton sanatçının kişisel gücünden, çağdaş duygularından, ifadelerinden ve resim alanındaki olağanüstü seçimlerinden etkilenmiştir. Sürrealist deyimini borçlu olduğumuz kişi de Apollinaire'dir (Mart 1917'de Paul Dermeée'ye yazdığı mektuba bakınız. Bu yıl aynı zamanda *Les Mamelles Tirésias* adlı "sürrealist" oyunun sahnelendiği yıldır). Seçip toplama konusunda gösterdiği tüm başarıya karşın sanatçı, Sürrealist akımın, kendi engin yaratıcılığını nasıl destekleyebileceğini önceden kestirememiştir.

ARCIMBOLDO Giuseppe (Milano 1527-Milano 1593). II. Maximilian ve II. Rudolf'un koruması altında yaşamış bir sanatçıdır. Sürrea-



GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Kış. 1569

listler, dikkatlerin onun üzerinde toplanmasına neden olduktan sonra, assemblajları sayısız kez çoğaltılmıştır. *Ateş, Su* (1566) *Yaz ve Kış* (1569) hayvan ya da bitki imgelerinden yapılmış allegorik baş figürleridir.

BEARDSLEY Aubrey (Brighton 1872-Menton 1898). Bir oymacı ve resimleyici olan Aubrey, aynı zamanda Oscar Wilde'in de arkadaşıdır. Çizimlerinden bazılarını sanat yayımcısı olduğu Sarı Kitap'ta görebiliriz. Kendisi Viktorya dö-



AUBREY BEARDSLEY
Oscar Wilde'in *Salome*'si için bir resimleme. 1894

nemi İngiltere'sinin son temsilcilerini ince mi-zahları ve mübağalalı davranışlarıyla sarsan "dekadent" (buzulmuş)lerdendir.

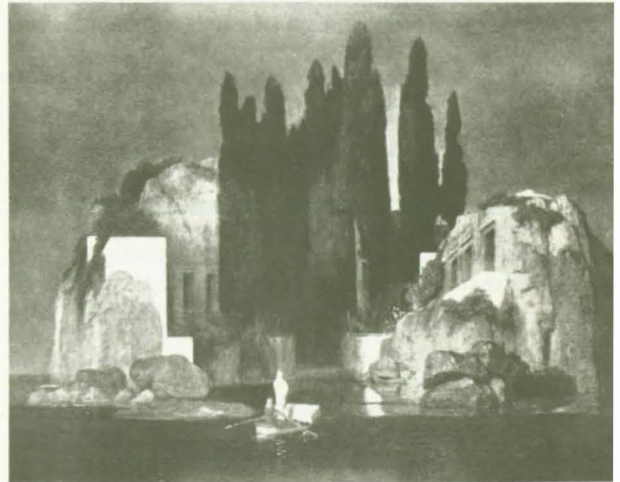
BLAKE William (Londra 1757-Londra 1827). Çocukluk çağından beri duyarlı gösterilere ve mistik görüntülere alışkın olan sanatçı, yedi yıllık bir çıraklık döneminden sonra oymacılığa başlamıştır. Kendisine teklif olunan resmi bir görev yerine, eşiyle birlikte zor yaşam koşulları altında yaşamayı yeğlemiştir. Yaşamının büyük bölümünü, mistik görüşlerini uygun bir şekilde ifade edebilme arayışı içerisinde geçirmiştir. Dante'yi resimlemiş, Swedenborg'u okumuş ve aralarında *Suçsuzluk* ve *Deneyim Şarkısı* ile *Cennetle Cehennem*in Evliliği adlarını taşıyanlar da bulunan çok sayıda kitap yazmıştır. Bu kitapları kendi basmış ve suluboyayla kabartılmış oymalarla resimlemiştir. Sonuç olarak "olağan-üstü ustalıkta" bir dizi yapıt oluşturmuştur.



WILLIAM BLAKE
Şehvet Çemberi: Paolo ve Francesca. 1824-7

BÖCKLIN Arnold (Basel 1827-San Domenico, İtalya, 1901). Aşırı derecede çalışkan bir ressam, romantik eğilimde bir müzisyen ve aydın bir humanist olan Böcklin, ölüm kavramıyla uğraşmıştır. Devamlı olarak çiçekle doldurduğu atelyesinde *Ölüm Adası*'nın dokuz versiyonunu yapmıştır. Çalışmaları stil açısından mitolojik ve akademik özellik taşır. Örneğin *Deniz Kenarındaki Villa*, *Avcı Diana* ya da *Fırtına*'da olduğu gibi, Böcklin'in yapıtları yirminci yüzyılın başlarına kadar Alman kültürünü etkilemiş olan düş-benzeri bir ruhsal bunalımın etkisinde mey-

ARNOLD BÖCKLIN
Ölüm Adası. 1880





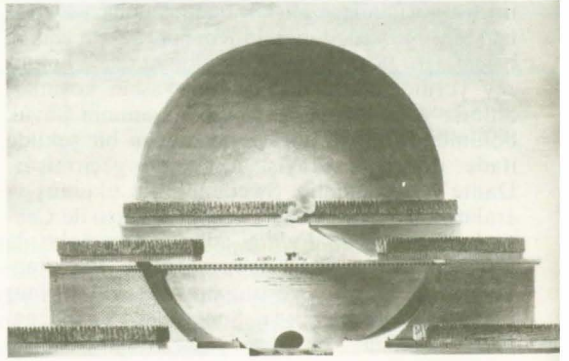
JÉRÔME BOSCH
Dünyevi Zevkler Bahçesi. Üçe katlanan bir levhanın ortasındaki resim

dana getirilmişlerdir. Giorgio de Chirico da Böcklin'in etkisinde kalanlardan biridir.

BOSCH Hieronymus van Aeken Jérôme Bosch olarak bilinir. (Hertogenbosch 1450-Hertogenbosch 1516). Doğduğu kasabada yaşamış olan Bosch'un, 1495-1505 yılları arasında Castile'de kaldığı tahmin edilir. II. Philip, ünlü *Son Yargı*'yı kendisinden almıştır. Sanatçı popüler ortaçağ gelenekleriyle çalışmıştır. Bilindiği gibi burada şeytan ve canavar figürleri, dehşet imgeleridir. Bosch küçümseyici, erotik ve sadık motiflerle dolu hayal dünyasını adeta başıboş bırakmıştır. Günlük yaşamı yakından gözleyen, cehennem ateşinin ve karanlık zevklerin farkında olan bir sanatçıdır. *St Anthony'nin Baştan Çıkarılması*, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, *Müzikal Cehennem*, *Oturan Fil* (Bosch tarafından yitirilen bir resimden sonra Alaert du Hameel tarafından oyulmuştur) ve *Dinleyen Orman* gibi yapıtlarında

şiddetli bir sanrısız vurguyu görmek mümkündür. Ünü ve Hıristiyan yanlısı olması yüzünden kendisini pek söz konusu etmemiş olsalar da,

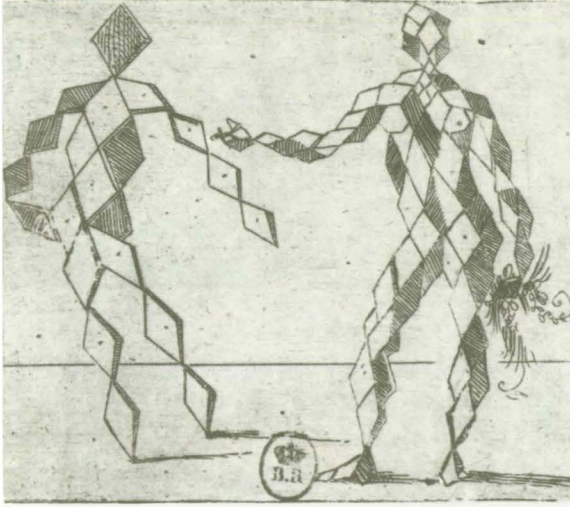
ETIENNE BOLLÉE
Isaac Newton'un Anısına bir Abide Projesi. 1784



Surrealistler Bosch'dan en azından bir kaynak olarak yararlanmıştır.

BOULÉE Etienne Louis (1728-1799). Bir mimarın oğlu olan Boulée, çalışmalarını tamamladığında ressam olmuş, daha sonra mimari alana geçmiştir. 1788'den sonra Paris aristokrasisi için bazı fantezi evler yapmış, ancak kendisine parasal destek sağlayan Nicolas Beaujon'la geçinemediği için yeniden gerçek binalar inşa etmeğe başlamıştır. Öte yandan kendini, uygulanma olasılıklarının bulunup bulunmadığını düşünmediği projeler üzerinde çalışmaya adanmıştır. *Isaac Newton'un Anısına bir Abide Projesi* (1784) adlı yapıtında anıtlara olan düşkünlüğü ve hayal dünyasını serbestçe kullandığı görülür.

BRACELLI Giovanni-Battista (yaklaşık 1624-1629) yılları arasında Floransa ve Roma'da ya-



GIOVANNI-BATTISTA BRACELLI
Karma Şekil. 1624

şadığı söylenmektedir. *Garip Şeyler* (Floransa, 1624)'te gördüğümüz bazı mekanik figürler işlemiştir. Tristan Tzara bunlar hakkında şöyle demektedir: "bu dizi önüne geçilmesi olanaksız bir hayal gücü ve serbest fantaziye vurgulamaktadır" (Paris, Bibliothèque Nationale, 1965'te yayınlanan *Quelques ancêtres du surréalisme*' in katalogundan).

BRESIDIN Rodolphe (Ingrandes 1875-Sèvres 1885). İlk yapıtlarını 1839'da verdi. Özne yaklaşımının geleneksel olmasına karşın çok geniş alanda fantastik görüş örnekleri oluşturdu: ör-



RODOLPHE BRESIDIN
Merhametli Kimse. 1860

neğin *Merhametli Kimse* ve *Kudüs'ün fethi* gibi. Sanatçı Odilon Redon'u tanıttı ve Gustave Doré ile birlikte çalıştı. Champfleury, *Chien-caillou* adlı romanında sanatçıyı bir karakter olarak kullandı. Bresdin, ondokuzuncu yüzyıl oymacılarının en güçlü olanlarından biridir.

BROWN Ford Madox (Calais 1821-Londra 1893). Belçika ve Fransa'da çalışmalar yaptıktan sonra, İngiltere'ye gitti; Rossetti ve Pre-Rafaelit hareketiyle ilgilendi. Bazen toplumsal konularla uğraştı (*Çalışma*) ve kendini süsleme sanatlarına, özellikle boyalı camlara adadı.

BRUEGEL Pieter, Yaşlı Bruegel olarak bilinir (Breda 1528-Brüksel 1569). Bir köylünün oğlu olan sanatçı, resim alanında Hieronymus Bosch'u izledi. 1551'de Antwerp loncasına serbest-mason olarak kabul edildi. Bundan hemen sonra İtalya'ya gitti. 1553'te Roma'ya vardı ve ertesi yıl, daha sonra Brüksel'e gitmek üzere on



PIETER BRUEGEL
Ölümün Zaferi

yıl kadar kalacağı Antwerp'e geri döndü. Pieter ve Jan adlı iki ressam oğlundan başka, torunları arasında da birçok ressam vardır. Brüksel'de düşünceye dalmış humanist gözüyle hayat dolu Flander ruhunu birleştiren, ünlü gerçekçi resimlerini yaptı. *Deli Margot (Dulle Griet, 1564)* adlı yapıtı bir cinnet çalışmasıdır. Bruegel'in yaptığı fantastik resimlerinde, kendisine güvenen hasta insanların hallusinasyonlarını kaydettiği ileri sürülmüştür (T.M.Torilhon, *La Pathologie chez Bruegel*, Paris, 1958). Tek başına bu bile, sanatçının, Sürrealist akımla olan ilintisini göstermeye yeterlidir.

BURNE-JONES Edward (Birmingham 1833-Londra 1898). William Morris'in arkadaşı olan Burne-Jones, 1857'de Pre-Rafaelit harekete katıldı. Ruskin'le birlikte İtalya'yı ziyaret etti. Ruskin, edebi ve resimsel değerleri kaynaştırma girişiminde Pre-Rafaelitleri candan destekleyen bir kişidir. Burne-Jones, söz konusu akımın ikinci evresinde göze çarptı ve süsleme yetene-

ğiyle beğeni kazandı. *Denizin Derinlikleri* (siren) ve *Altın Merdivenler* adlı yapıtları Delvaux'yu anımsatır.

CALLOT Jacques (Nancy 1592-Nancy 1635). Lorraine sarayında bir kılıç ustasının oğlu olan Callot, yirmi yaşlarındayken bir çingene grubuyla birlikte İtalya'ya kaçtı. Daha sonra İtalya'ya başka ziyaretler de yaptı ve Cosimo II de Medici (1614)'nin koruması altına girmeden önce, Roma'da ve Floransa'da öğrenim gördü. 1621'de Lorraine'e dönmeden önce, İtalya'da *Caprici de varie figure* ve *Impruneta Fair* adlı 'asitle indirme'lerini yaptı. Lorraine'e döndükten sonra *Balli, Dilenciler, İşkenceler* ve *Breda Kuşatması* adlı tanınmış dizilerini meydana getirdi. Nancy kenti 1633'te kral on üçüncü Louis tarafından alınınca, *Savaşın Sefaleti* adlı yapıtını verdi. Öldüğü yıl ünlü *St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması* adlı yapıtını meydana getirmişti. Bu fantastik görüş içinde ateş, trajik mesajı destekliyordu.

CALVERT Edward (Appledore 1799-Londra 1833) Resimle uğraşan bir denizci olan Calvert, büyük bir başarıyla tahta üzerine İncil'den alınmış konular işledi. *İlkel Kent* ve *İdeal Kırsal Yaşam*, verdiği önemli yapıtlar arasındadır. Calvert Romantizminin özelliklerini yansıtmaktadır.

CARON Antoine (Beauvais 1521-Paris 1599). Doğduğu yerde bir takım yapıtlar oluşturduktan sonra (bunlar ortadan kaybolmuştur), Caron, Primaticcio ve daha sonra da Germain Pilon'la birlikte çalıştığı Fontainebleau'ya gitti. Bir süre sonra III. Henri, IV. Henri ve Catherine de Medici'nin ressamı oldu. Ovid'in *Metamorphoses*'unu resimledi. Resimlerinin büyük bir bölümü, son zamanlara kadar keşfedilmemiştir. *Yazın Zaferi*, *Kışın Zaferi*, *Bir Güneş Tutulmasını İzleyen Astronom'lar*, *İmparator*



ANTOINE CARON
Triumvir'lerin Katliamı. Detay

Augustus ve Tiburtin Sibyl, *Semele'nin Apotheosis'i* ve *Bir İhtiyar Adamın Şehit Düşmesi* adlı yapıtlar, Caron'u hayal güçleri en ileri olan Barok ressamlar arasına sokmuştur.



FERDINAND CHEVAL
İdeal Saray. 1912

CHEVAL Ferdinand, Postacı olarak bilinir-Faktör Cheval (1836-1924). Hauterives (Drome, Fransa)'da bir postacı olan Cheval, otuz üç yıllık postacılığı sırasında yerlerden topladığı taşlarla, yirmi dokuz yaşında iken düşünde gördüğü "ideal-saray"ı yaptı. Hauterive'deki sarayın fantastik stili, Sürrealistler tarafından genellikle, düş-yaşamının gerçek dünyaya girişine bir örnek olarak gösterilmektedir.

CRANACH Lucas, yaşlı Cranach olarak bilinir (Kronach, Bavyera 1472-Weimar 1553). Önce Viyana'da, daha sonra da Wittenberg'te yaşadı. Cranach adıyla tanınan Lucas Müller, zamanının birçok büyük humanistyle tanıştı ve kendisini "aziz kuzenimiz" diye adlandıran Luther'le karşılaştı. Verimli çalışmaları, saray resimleri ve ısmarlama portreleri, ortaçağla ilgili temaların izlerini taşır. Oymacılığı resimlerindeki kadın figürlerine son derece güzel, ancak aynı zamanda ileri derecede gizemli bir görünüm kazandırmış ve bu, aralarında Michel Leiris de olmak üzere çok sayıda sanatçıyı etkilemiştir. *Ayakta duna Venüs* (1509), *İlkbaharda Peri* (1518), *Havva* (1528), *Paris'in Yargılanması*, *Orijinal Günah*, *Lucretia*, *Judith* ve Frankfurt



LUCAS CRANACH
St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması. 1506

taki büyüleyici *Venüs* (1532) adlı yapıtları, fetişist saç stilleri, mücevherleri ve tülleriyle hem yapmacıklı, hem de sade olan çıplak kadın temasını sergilemektedir.

CSONTVARY Tivadar Kasztk (Kisszeben, günümüzün Yugoslavya'sındaki Sabinov 1853-Budapeşte 1919). Polonya aristokrassine mensup bir ailenin Macaristan dalından gelen Cson-tovary, ilk önce eczacılık öğrenimi gördü. 1880 yılında gördüğü "vahiy niteliğinde" bir düşten sonra birden bire resme başladı. Başlangıçta resim hakkında hiçbir şey bilmemesine karşın "Rafael'den daha büyük" olmaya karar verdi. 1881'de Roma'ya gitti. 1894'te eczanesini başkasına kiralayarak resim öğrenimi için Münih'e geldi. Primitiflerin çalışmalarına yakın olan sanatında Ekspresyonizmin ve *Art Nouveau*'nun etkileri görülebilir. 1907'de Paris'te, 1908'de de Budapeşte'de sergiler açtı. 1910'dan sonra çalışmayı bıraktı. Hayatının son bölümü hastalık ve acılar içinde geçti. *Arpadian Zaferi* gibi bazı çizimleri, Sürrealist akımın öncülerinden sayılır. Cson-tvary'nin tüm çalışmaları, onu düş ressam-ları arasında görmemizin nedenidir.

DAVID Gérard (Oudewater 1460-Bruges 1523). Bruges loncasının bir üyesi olarak işe başlayan sanatçı, Memling'in ölümünden sonra (1494)

CSONTVARY
Yalnız Sedir. 1907



kentin resmi ressamı oldu. *Cambyse'nin Hükümü* (1498)'nün *Sisam'lıların Öldürülmesi*'ni gösteren ikinci panosu, Batı resminin en şiddetli ve zulüm dolu karabasan sahnelerinden biri kabul edilir.

DORE Gustave (Strasbourg 1832-Paris 1883). On bir yaşından itibaren bir litograf ve tahta oymacısı olarak çalışan Doré, Rabelais (1854)'nin



GUSTAVE DORÉ
Balzac'ın *Gülünç Hikâyeler*'i için resimleme. 1855

kitaplarını resimlemekle ün kazandı. *Folies gouloises* (1859) albümü için levhalar oydu ve daha sonra yüzyirmi'den fazla kitabı resimledi. Bunlar arasında Balzac'ın *Gülünç Hikâyeler*'i, Perault'nun *Masallar*'ı, İncil, *Pantagruel*, *İlahi Komedi*, *Orlando Furioso* sayılabilir. Aşırı canlılığı ve lirik uyarımları ile, ondokuzuncu yüzyılın tüm fantastik oymalarını etkilemiştir. Yaşamının



GUSTAVE DORÉ
Don Kişot için Resimleme

GUSTAVE DORÉ
Dünya ile Cennet Arasında



sonlarına doğru Londra'ya yerleşti ve burada dinsel, mitolojik konuları işlediği, son derece büyük tualler üzerinde (20 x 30 m.) çalıştı. *Cennetle Dünya Arasında* adlı resmi, ustalığının en önemli kanıtıdır.

DÜRER Albrecht (Nuremberg 1471-Nuremberg 1528). Macar kökenli bir kuyumcu ailenin onsekiz çocuğundan üçüncüsü olan Dürer, çıraklık döneminden sonra dört yıl süren bir geziye çıktı. Ancak bu gezinin programını tam istediği gibi gerçekleştiremedi. 1494'de doğduğu kentte mız-mız bir kadınla evlendi. İlk Tiziano ve Gior-



ALBRECHT DÜRER
Apocalypse: Babil'in Büyük Fahişesi. 1498

gione ile tanıştığı Venedik'e, (1494-5), daha sonra da Hollanda'ya (1520-1) olmak üzere başka geziler de yaptı. *Onbin Hristiyanın Kaledilmesi* (1508) gibi dinsel konulu resimleri, kendisine ün kazandırmıştır. Ancak asıl ününü bakır levhalar üzerine yaptığı oymalara borçludur. Bu oymalar günümüzde bile hayranlık uyandıran birinci sınıf yapıtlar olarak değerlendirilmektedir. Dürer hem Luther'in, hem de Raphael'in arkadaşıdır ve zamanının humanistleri arasında sayılabilir. *Dört Büyücü, Doktor'un Rüyası, Bir Kadını Taşıyan Deniz Canavarı, Apocalypse* ve



ALBRECHT DÜRER
Deniz Canavarı c.1500

Melankoli (1514) adlı yapıtları düş simgeleri bakımından zengindir. Bir gece, düşünde dünyanın sonunu gömnüş ve bu karabasan sahnenin dehşeti, çok sayıda yapıtını etkilemiştir.

ENSOR James (Ostend 1860-Ostend 1949). Öğrenimini bitirdikten sonra Félicien Rops'un teşvikiyle, 1881'de yapıtlarını sergilemeye başladı. Güçlü fırça tekniği, Ensor'u Ekspresyonizm'in ustalarından biri haline getirmiş olmakla birlikte, bu sanatçının özgün üslup tarzına herhangi bir ad vermek mümkün değildir. *İsa'nın Brüksel'e Girişi, Siyah Leydi, Et, Paten* (1892) gibi resimleri önce büyük bir tepkiyle karşılanmalarından çok sonra, 1954 (Paris) ve 1958 (Brüksel)'deki geriye dönük (retrospektif) sergilerde izlenebilmiştir. 1885'lere doğru sanatçı ilk oyma işlerine başladı: *Salgın Kralı ve Asılmış bir Adamın Üzerinde Kavga Eden İskeletler*, sanatçının içine battığı karabasan evrenini belirten bazı adlardır. Ensor'un satirik etkilerini Georg Grosz'da da bulmak mümkündür. Sanatçı Sürrealizmin öncüleri arasında sınıflandırılabilir. Ancak Breton'un Chagall'da fazlasıyla bulduğu mecazi parlaklık, Ensor'da yoktur.



JAMES ENSOR
Acayip Maskeler. 1892

FEUERBACH Anselm (Speyer 1829-Venedik 1880) Bu "tarihsel ressam". önce Münih'te, daha sonra da Amiens ve Paris'te çalıştı. Üç yıl boyunca Viyana'da profesörlük yaptı. Üslup

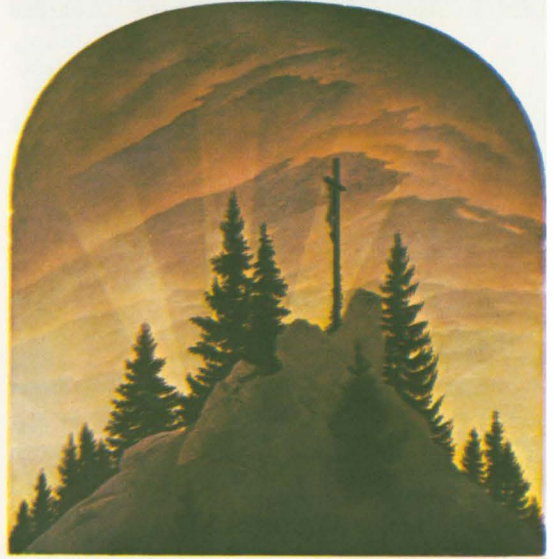
CHARLES FILIGER
Renkli İşaretleme No 1. c.1900



özellikleri Thomas Couture'ünkine yakındır, ancak günün alışkanlıkları üzerine çıkmakta ve bu da sanatçının serüveni ruhunu yansıtmaktadır. *Medea'nın Uçuşu* ve *Titan'ların Düşüşü* adlı resimleri görsel açıdan gerçekten güçlü yapıtlardır.

FILIGER Charles (Thann 1863-Brest 1928). Gauguin'in arkadaşı olan Filiger 1890'da Pouldu'ya gitti ve Brittany'da kalmaya karar verdi. Yalnız ve sessiz bir yaşam sürdürdüğü bir Trégunc hanına yerleşmeden önce bir süre çevreyi gezmiştir. Jarry tarafından dikkat çekilen mistik guajları, Breton tarafından *Surréalisme et la peinture* (1965)ün son baskısında, hayranlık duyulan sembolist çalışmalar arasında gösterilmiştir.

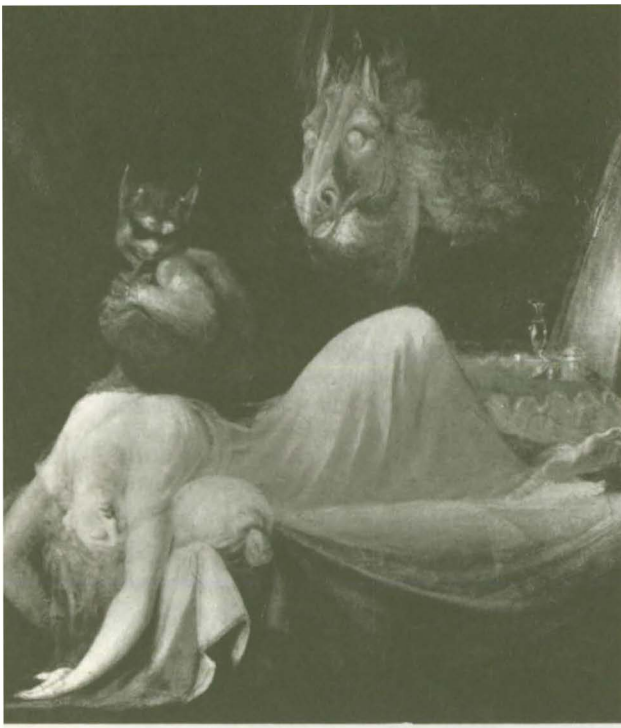
FRIEDRICH Caspar David (Greifswald 1774-Dresden 1840). Kopenhag'da eğitim gören Friedrich, 1795'te Dresden'e gitti. Alman Romantik ekolünün ustalarından biridir. Hem gerçekçi, hem de sembolist yaklaşımları bulunan sanatçı,



CASPAR DAVID FRIEDRICH
Dağdaki Çarmıh. 1808

iç dünyasını bulanık ve ayışığı peyzajlarında dışa vurmuştur. Tiksindirici olmaktan kaçan sanatçı, Romantizmin kendisinden büyük ölçüde esinlendiği bir düş evreni yaratmıştır.

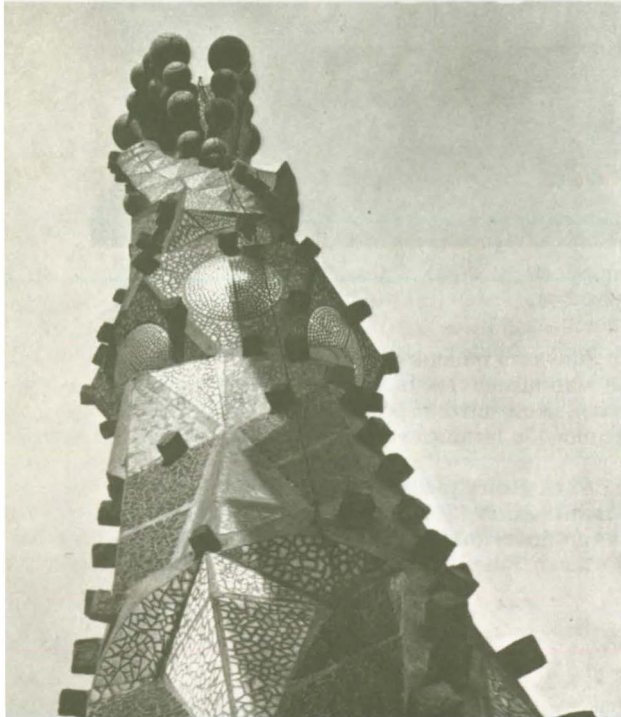
FUSELI Henry (orijinal olarak **Johann Heinrich Füssli**) (Zürich 1741-Londra 1825). Çekişmeli bir dergi yayınladıktan sonra İsviçre'den kaçmaya zorlanan Fuseli, İngiltere'de yerleşti. Jean-Jac-



HENRICH FÜSSLİ
Karabasan. Detay. 1782

ques Rousseau'nun yandaşı olan sanatçı, edebi kariyer yapmak istedi; ancak Reynolds kendisini, resim sanatına yöneltti. 1770'den 1779'a kadar İtalya'yı gezdi, Shakespeare'e duyduğu hayran-

ANTONİ GAUDİ
La Sagrada Família. c.1924



lık Michelangelo'ya duyduğu hayranlıkla perçinlendi. *Karabasan* (1782) adlı tablosu düş-erotizmi'nin karakteristiğidir ve Sürrealistler tarafından 1965'te Paris'te açılan l'Ecart absolu sergisinde gösterilmiştir.

GAUDİ Antoni (Reus 1852-Barcelona 1926). Sagrada Família'nın ve Güell Park'ın mimarı olan Gaudi, Sürrealizm üzerinde kuşkusuz kesin bir etkiye sahiptir. Kuru ve köşeli estetiğın hakim olduğu bir dönemde, Gaudi'nin visköz sanatı geri getirmesi ilginçtir. Bu durum Dali tarafından "mazohizm mimarisi" şeklinde adlandırılmıştır. Dali *Minotaure*'da (1933, 3 ve 4. sayılar) "Modern Mimarının Korkutucu ve Ezici Güzelliği" adlı bir yazı yayınladı. En çok düşe-benzeyen fantazilerde bile icat serbestliğinin bulunması, Sürrealistlerin, Postacı Cheval ve diğer bazılarından öğrendikleri kadar Gaudi'den de aldıkları bir derstir. Ancak Sürrealist mimari, henüz kendini bulmuş değildir.

GOYA y Lucientes, Francisco José (Fuendetodos 1746-Bordeaux 1828). Saray çevrelerine

FRANCISCO GOYA
Los Caprichos: Güzel Kadın. 1799

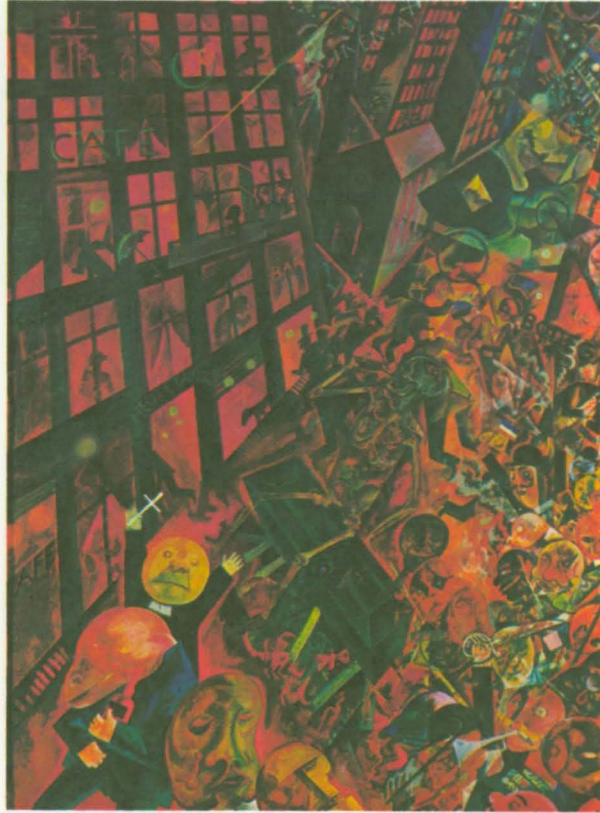


giren ve ressam olarak kralın dostluğunu kazanan Goya, yapıtlarında güçlü bir görselliğe sahip olduğunu göstermiştir. Bir hastalıktan sonra sağır kalan Goya, 1793 ve 1798 yılları arasında yalnız bir yaşam sürdürdü ve *Caprichos* adlı 'asıtle indirme'lerini yaptı (bunlar 1799'da basılmıştır). Fantastik şiirle vahşi toplumsal hicvi kaynaştırması, doğrudan doğruya Engizisyon'a karşı tutumu ile Sürrealistleri etkilemiştir. Ancak 1801-1826 yılları arasında yaptığı seksen 'asıtle indirme' (*Savaşın Musibetleri*). Napeleon'un trajik İspanya istilâsı ile dünyaya sahip olma çabasındaki gaddarlıkları simgelemektedir. Goya'ya göre rüya ve sanat birbirine bağlıdır; nitekim bu aynı gece gördüğü sekiz karabasandan esinlenerek yaptığı çizimlerde (1808'den önce, Prado, Madrid, 264'ten 271'e kadar olan numaralar) görülebilir. Bununla birlikte sanatçının duyarlılığı, temelde Sürrealistlerinkinden farklıdır.

GRANDVILLE Jean-Ignace Gérard (Nancy 1803 -Vanves 1847). Sanata babası tarafından itilen Grandville, yirmi yaşındayken Paris'e gelmiştir. *Bir Burjuvanın Pazar günü Yaşamı*, *Çocukluğun Zevkleri*, *Gençliğin Zevkleri*, *Erginliğin Zevkleri* ve *Yaşlılığın Eğlenceleri* adlı yapıtlar vermiştir. Son derece hoşlandığı sayısız taşlamacı çizimleriyle ün kazanmıştır. Giderek fan-

yapıtlar gülünç düş fantazileri nedeniyle Sürrealizme öncülük etmişlerdir.

GROSZ Georg (Berlin 1893-Berlin 1959). Berlin'de Dada hareketine katılan bir oymacı ve karikatüristtir. 1917-18'de büyük bir fantastik lirik çalışma olan *Şair Oskar Panizza'ya İlahif Edilmiştir* (*Council of Love*'un yazarı)'i yarat-



GEORG GROSZ

Şair Oskar Panizza'ya Adanmıştır. 1917-1918



GRANDVILLE

Büyük Bütçe Çukurunda Kan Emici Vergi Canavarlarına Kurban Edilen İnsanlar

tastik konulara dönüş yapan Grandville, *Gulliver'in Gezileri*'ni resimlemiş ve yaşamının sonlarında "düşler ülkesine kaçma isteği" içinde son koleksiyonlarını yaratmıştır: *Yıldızlar*, *Bir diğer Dünya* (1844). *Hayvanların Özel Yaşamlarından sahneler*, *Yüz Atasözü*, *Yaşayan Çiçekler*. Bu

mıştır. Sürrealistler bu yapıtı, 1965'teki sergilerinde (*l'Ecart absolu*, Paris) sergilemişlerdir. Almanya'daki bir davadan sonra Grosz, önce Fransa'ya (Provence), daha sonra da ABD'ye göç ederek Amerikan vatandaşı olmuştur. İlk koleksiyonunu (*Ecce Homo*) 1923'te yayınlayan sanatçı, bu çizimlerinde tüm hırçınlığını "yaşamı kirletenlere" yöneltmiştir. Paris'teki ilk geriye dönük (retrospektif) sergisini ancak 1966'dan sonra açılmıştır (Bernard Galerisi).

GRÜNEWALD Mattias (Würzburg 1455-Halle 1528). Yaşam öyküsü karanlık olmakla birlikte, sanatçının Mainz'de yaşadığını ve 1479'la 1480 (Strasbourg)'de Alsace'ı; 1513-1515 arasında da Isenheim'i ziyaret ettiğini biliyoruz. Burada, günümüzde Colmar müzesinde bulunan tanınmış mihrap resmini yapmıştır. Isenheim manastırı bir hastane idi ve sanatçı fiziksel hastalıklara ait



MATTIAS GRÜNEWALD
Ölü Aşıklar

en ilerlemiş ve çökmüş vakaları gözleme fırsatı buldu. *Çarmıha Gerilme*'ye ek olarak üçlü levhasında, *Yeniden Dirilme* ile *St Anthony'nin Baştan Çıkarılması* konularını işlemiştir. Karabaşan ve öfori'nin birleştiği yerde ölçülü gerçekçiliği, görsel mistisizm'ni aksatmamaktadır.

HÖCH Hannah (Gotha 1897). Höch, Almanya'da Gotha'da yaşadı ve burada Orlik'in öğrenciliğini yaptı. Richter anılarında onu, sessiz, akıllı bir küçük kız olarak tanımlar. Arkadaşı Raoul Hausmann ile birlikte Berlin'deki Dada gösteri-



HANNAH HÖCH
Ana. 1930

lerine katıldı. Suluboyaları ve özellikle fotomontajları (1920), Sürrealizm-öncesi bir duyarlılığı aklı getirmektedir. Hannah daha sonra Kurt Schwitters'le fırtınalı bir beraberlik yaşadı.

HODLER Ferdinand (Gürzelen 1853-Genova 1918). Fakir bir marangozun oğlu olan Hodler, çok sayıda kız ve erkek kardeşin arasında zor bir çocukluk dönemi geçirdi. Sonunda resim öğrendi ve Genova'ya yerleşti (1872). "Historik" konularını geliştirdi, ancak 1903'te Vienna Secession'daki sergisiyle başarı kazandı. Bu ün kendisine birkaç onur kazandırdı; ancak bundan kısa bir süre sonra, altmışbeş yaşındayken öldü. Çalışmaları temelde gerçekçi ve temaları da "his-



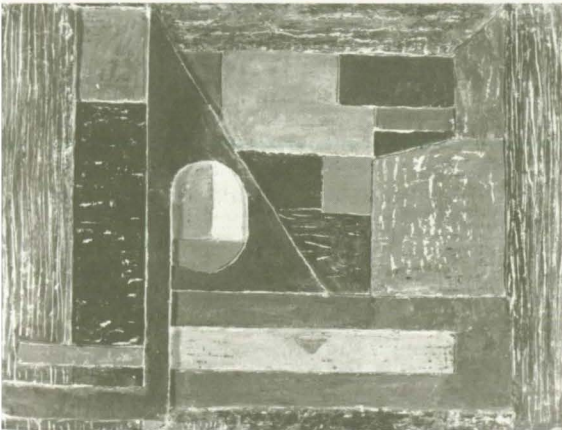
FERDINAND HODLER
Gece. 1890

torik"tir. Sanatçı aynı zamanda *Ahenkli Ritm, Gerçek ve Ebediyete Bir Bakış* adlı sembolist allegoriler de yaratmıştır.

HUNT William Holman (Londra 1827-Londra 1910). Millais'in arkadaşı ve Pre-Rafaelit Birliğin yardımcı-kurucusu olan (1848) Holman 1854'te *Dünyanın Işığı* adlı resmi yaptı ve bunda, adı geçen sanat akımının ilkelerini uyguladı.

JANCO Marcel (Bükreş 1895). Mimari öğrenimi gördükten sonra Tzara'yla tanışan ve onunla birlikte Zürih'e giden sanatçı, orada Cabaret

MARCEL JANCO
Berrak Bahçe Güneşi. 1918



Voltaire'de çalıştı. Janco abstraksiyon'la lirizm'i karıştıran karton maskeler ve boyalı alçı kabartmalar (*Güneşli Bahçe*) yaptı. Hans Arp ve Kurt Schwitters'le birlikte farklı malzeme çeşitlerinin lirik sanat içinde kullanılmasına katkıda bulundu. Başlangıçtaki Dada ateşi söndüğünde Janco, bir mimar olarak kariyer yapmak üzere Bükreş'e geri döndü. İsrail'de, Ein Hod adlı sanatçı köyünde yaşamını sürdürmektedir.

KANDINSKY Wassily (Moskova 1866-Neuilly-sur-Seine 1944). Hukuk öğrenimi gördükten ve bir süre gezdikten sonra Kandinsky, kendisine sunulan üniversite kürsüsünü reddetti ve kendini resme adanmıştı (1886). 1900'e kadar sanat öğrenimi gördü ve 1911'de Marc'la birlikte *Blaue Reiter* akımını kurdu. 1912'de basılan *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Ruh) adlı kitabında sanatçı kendi iç yaşamındaki lirik abstraksiyon özgürlüğünden söz etmektedir. Bu kitap yirminci-yüzyıl sanatının önemli dönüm noktalarından biridir; Resim, neyin kendisine özgü olduğunu gösterebilmek için dış dünyadaki tüm kaynaklarından sıyrılmıştır. Kandinsky bu lirik döneminden (*Cama Resim Yapmak, Chimerical Improvisation*) sonra Bauhaus'ta öğretmenlik yaptı. Bundan önce 1917'de Rusya'da, sanat komiseri olarak deneyim kazanmıştı. Resmi temelde özgürdü, giderek daha saklı bir hal aldı. Kandinsky'nin görsel müziğini "iç model"e borçlu olduğunu çok iyi bilen André Breton, bu sanatçıya hep saygı duydu ve 1933'ten sonra kendisini, çeşitli Sürrealist sergilere katılmak konusunda da kandırabildi.

Will Grohmann: *Wassily Kandinsky*, Köln, Dumont Schauberg, Paris, Flammarion, 1958



WASSILY KANDINSKY
Siyah İzler

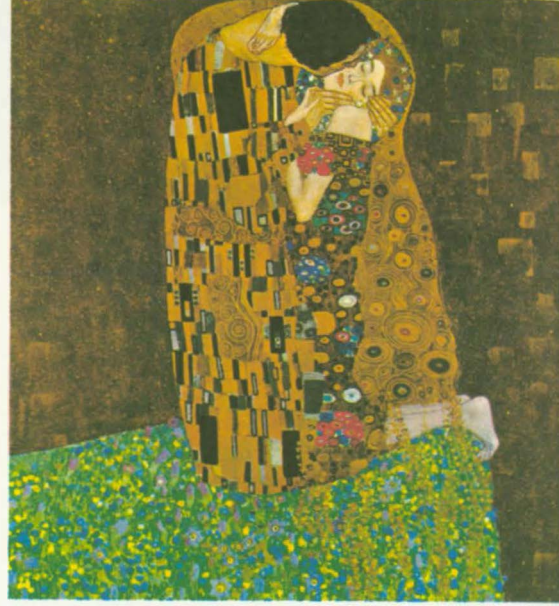
KHNOPFF Fernand (Grembergen-lez-Termonde 1858-Brüksel 1921). Khnopff 1879'da Paris'e gitti ve Gustave Moreau'nun rehberliğinde



FERNAND KHNOPFF
Kapımı Kendi Önümde Kapatım

çalışmalar yaptı. XX Grup'la, Essor ve Libre Esthétique (1884)'le birlikte oldu ve Pre-Rafaelit'lerinkine yakın duygusal bir sembolizm yarattı.

KLIMT Gustav (Viyana 1862-Viyana 1918). *Jugendstil* hareketinin son derece canlı bir merkezi olan Vienna Secession'un önde gelenlerinden birisi olan Klimt, diğerleri arasında Munch, Hodler ve Vallotton'u etkilemiştir. Hazırladığı birçok dekorasyon arasında Brüksel'deki Stoclet

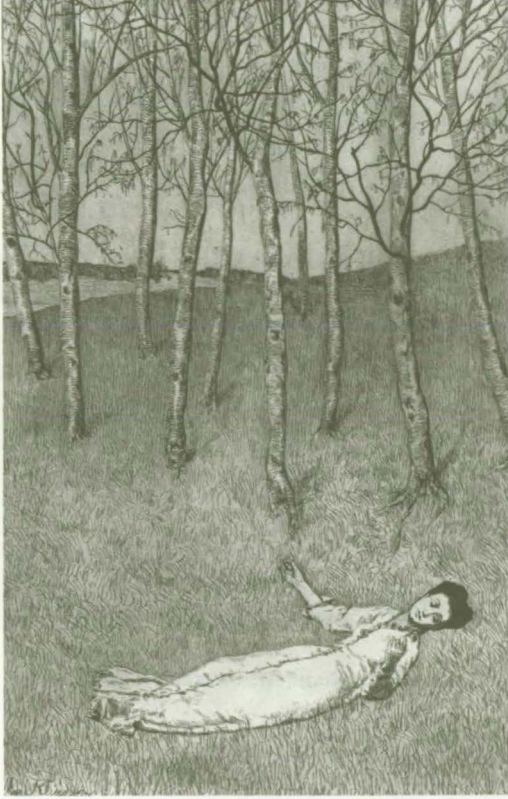


GUSTAV KLIMT
Öpüş. 1907

Sarayındaki özelliikle sözü edilmeğe değer. Kadın figürlerinin yoğunluğu, donuk dekoratif yüzeyleri ve beden konturları sanatçıyı yeterince çağdaş kılmaktadır. *Yaşayan Su* (1898)'dan *Danaë* (1907), *Öpücük* (1907) ve *Salome* (1909)'ye kadar çeşitli çalışmalarının biçimsel tamlığı, erotik yoğunlukla birlikte artmıştır.

KLINGER Max (Leipzig 1857-Grossjena 1920). Berlin'de Böcklin'in öğrencisi olan Klinger, 1878'de önce resimler, daha sonra da oymalar olmak üzere gerçekçi çalışmalar sergileyerek ortaya çıktı. Bu çalışmalar şiddetli tepkilere yol açtı. Wurtz'un etkisi altına girdiğinde Brüksel'e gitti; daha sonra 1888'de Roma'ya yerleşmeden önce Paris, Viyana ve Münih'e gitti. 1892'de Leipzig'e döndü ve burada sembolist ya da filozofik dönemini sürdürmeye başladı. Klinger sanat biçimlerinin biriden öbürüne atlayan bir yetenektir. Çağdaşlarını hayretler içerisinde bırakan bazı çok-renkli heykeller yapmaya girişti.

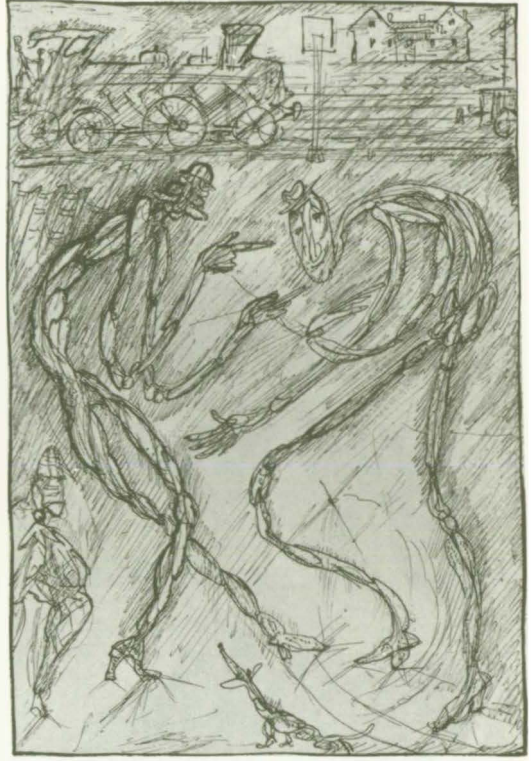
Özellikle *Ölüm Üzerine*, *Psyche'nin Aşkı* ve *Bir Yaşam* adlarını taşıyan oyma yapıtları, kendisini etki altına alan meditasyonla doludur.



MAX KLINGER
İlkbaharın Başlangıcı

KUBIN Alfred (Leitmeritz, Bohemia 1877-Zwickledt-am-Inn, Avusturya, 1959). Kubin 1898'den sonra Münih'te yaşadı. Ensor'un ve Redon'un çalışmalarının keşfi, sanatçıyı bir çeşit eksprsyonist sembolizm'e yöneltti. Paris'i ziyareti sırasında biraz da Empresyonizmin etkisi altında kalmıştır. "İç model" ve düş dünyası gene de, Kubin'in sanatında bir merkez olma durumunu hiçbir zaman yitirmedi. 1911'de Münih'te açılan ilk *Blaue Reiter* sergisine katıldı. Fantastik çizimler yapmış ve bir de roman — *Die Andere Seite* (Diğer Taraf) yazmıştır.

LARMESSIN Nicolas de. Kalabalık Larmessin ailesinin oymalarla uğraşan üç üyesi Nicolas adıyla bilinir. Bunlar Nicolas I (kitapçı), Nicolas

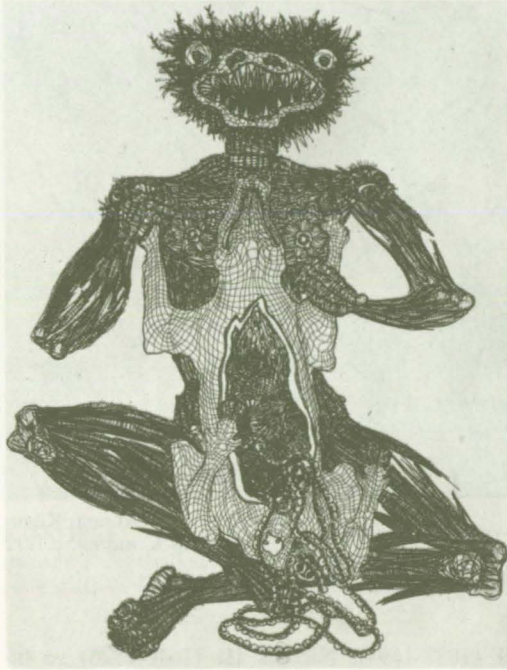


ALFRED KUBIN
Carlı Konuşma. c.1912

II (1638-1694), Nicolas III (1640-1725) ve birincinin oğlu olan Nicolas IV (1684-1755)'tür. Üçünün en iyisi, sonuncusudur. Bu sanatçı meslek yaşamını Watteau'nun ve Boucher'in ve en çok da Lancret'nin çalışmalarını çoğaltmaya adanmıştır. Bunların ruhlarını yorumlayabilecek yeteneğe sahip bir sanatçı kişiliği vardı.

LAUTREAMONT Isidore Ducasse, Kont da Lautréamont olarak bilinir (Montovideo 1846-Paris ? 1870). Tarbes'taki Pau Lycée'de öğrenim gördükten sonra Ducasse, Ecole Polytechnique'e girmek üzere Paris'e gitti. *Les Chants de Maldoror* (1869) ve *Poésies* adlı iki kitap yayınladı ve bu kitap kendisini Rimbaud ve diğer birkaç sanatçıyla birlikte Sürrealizmin önde gelen peygamberlerinden birisi haline getirmeye yetti. Maldoror'un lirik vahşeti - "Ben insanlığa karşı tek başımayım (Chant IV) - Tanrı'nın kızgınlığını günah noktasına getirmekteydi. Maldoror'un metamorfozları, adeta bir hayvanlar ansiklopedisinin tüm sayfalarını içermektedir (bit,

sülük, ahtapot, sinek, gergedan, köpekbalığı, örümcek, kılıçbalığı, sırtlan, köpek, kara kuğu, cırcırböceği). Sürrealistlerin "hayalin ışığı" olarak adlandırdıkları, Maldoror'un hayallerindeki körlemesine alaya eşlik eder. Şiirlerinde "şiir bir kişi değil, herkes tarafından yapılmalıdır" ilkesine uyulmuştur. 1936'da Sürrealist ressamlar, Lautréamont'un tüm çalışmalarını içeren bir kitabı resimlediler.

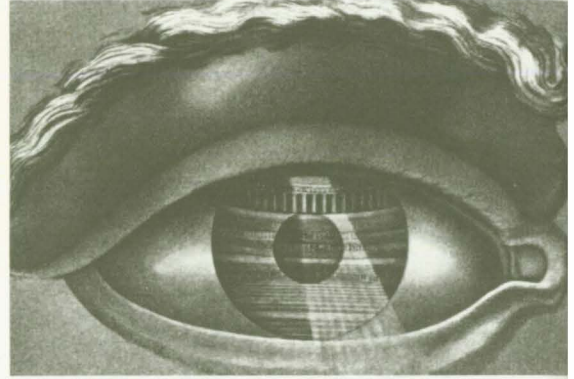


JACQUES HOUPPLAIN
Lautréamont'un 'Les Chants de Maldoror'
adlı yapıtı için resimleme. 1947

LAVIROTTE Jules (1864-1924). Guimard'ın öğrencisi olan sanatçı, binaların yüzlerine yaptığı süslemelerde kişiliğini kanıtlamış olan bir mimardır. Paris'te 29 Avenue Rapp'taki bina (1901), Lavirotte'un Art Nouveau'nun çiçekli ve kadımsı konularına getirdiği serbestlik ve zengin lirizm üslubunun göstergesidir.

LEDoux Claude-Nicolas (Dormans, Fransa 1736-Paris 1806). Bir burs kazanarak Paris'te öğrenim gördükten sonra, 1762'de dekoratif alanda ismini duyuran sanatçı, birkaç yıl sonra sosyetenin mimarı oldu ve günümüzde yıkılmış olan çok sayıda *hotel* inşa etti. 1771'de Louve-ciennes'de Mme du Barry için hazırladığı "şeh-

vet mabedi" kendisine ün kazandırdı. Louis XV, Arc-et-Senans'daki tanınmış yapıtlarını satın almıştır. Bunlar, Ledoux'a ait günümüze kalmış birkaç anıttan biridir. Zamanındaki Neo-Klasik tarzdan farklı olan mimari imgeleri, gerçekleştirilmemiş birçok yapıtı tasarlayabilmesini sağlamıştır. Bitirdiği yapıtların büyük bölümü kısa zamanda yıkıntı halini aldı. 1794'te boynunu kıl payı giyotinden kurtardı. Dinlenip kendine geldikten sonra yokluk içinde ölmezden önce *Yasa, Usul ve Sanat Açısından Mimari* adlı kitabını yazdı. Ledoux'nun zamanında bir Sürrealist olduğu kesinlikle söylenemez; ancak işlerinin



CLAUDE-NICOLAS LEDOUX
Sanat olarak mimari, *Manners and Legislation*'dan

ters gitmesi, hayal gücünü mimari alanda zorlamasının nedenidir.

Yvan Christ ve Ionel Schein: *L'Oeuvre et les rêves de Claude - Nicolas Ledoux* (Paris, 1971)

LEYDEN Lucas van (Leiden 1494-Leiden 1533). 1521'de Antwerp'te Dürer ile tanıştı ve burada ki loncaya girdi. Erken gelişmiş bir ressam ve yontucuydu. Louvre'daki *Lot ve Kızları* adlı yapıtın ona ait olduğu sanılmaktadır. Bu yapıt dinsel kitap erotizminin üslupçu bir ifadesi olarak şaşırtıcı derecede düş-benzeri bir kesinlik biçiminde tanımlanabilir.

MAREES Hans von (Elberferd, Almanya 1837 -Roma 1887). Berlin ve Münih'te öğrenim gördükten sonra Avrupa'nın hemen her yanını dolaştı ve 1873'te İtalya'ya yerleşti. Konusal temayı görsel açıdan değerlendirmesi, kendisini Feuerbach ve Böcklin gibi sembolistler arasına sokmaktadır.



LUCAS DE LEYDEN
Lot ve Kızları

MARTIN John (Haydon Bridge, Northumberland 1789-Douglas, Man adası 1854). Bu historik ressam geniş konular seçmiştir: *Kutsal Kent ve Mutluluk Nehirleri*, *Joshua Güneşe Hareketsiz Durmasını Emrediyor*, *Cehennem Heyetine Başkanlık eden Şeytan*, *Babil'in Mahvolması* (1819) *Tufan* (1821) gibi. 1806'da Londra'ya gitti ve 1806'dan sonra Kraliyet Akademisi'nde sergi açtı. Society of British Artists'in kurucularından olan Martin, çarpıcı görüntüleri ve çok büyük manzaralarıyla Fransız Romantiklerinin hayranlığını kazanmıştır. Büyük akademik çalışmalarına evrensel boyutlar kazandırmış bir sanatçıdır.

MAX Gabriel Cornelius (Prag 1840-Münih 1915). Bu romantik ve Sembolist sanatçının çalışmaları *Çarmıha Gerilmiş Kadın* (1857), *Çocuk Katilleri* (1879) veya *Astarte* (1887) gibi anlamlı adlar taşımaktadır. Mistik geleneklerin, spiritualizm'in ve transformizm'in bu büyük ustası; 1957'de bile Sürrealistlerin ilgisini çekmeye devam etmekteydi. (*Le Surréalisme même*, Cilt 3, Sonbahar 1957, sayfa 71).

MILLAIS John Everett (Southampton 1829 -Londra 1896). Zamanından önce gelişmiş yete-

JOHN EVERETT MILLAIS
Ophelia. 1852



nekli bir ressam olan Millais, Rosetti ve Hunt'la birlikte 1848'de Pre-Rafaelit Birliği'ni kurdu. *Ophelia* (1852) adlı tablosu çok sayıda ressamın esin kaynağı olmuştur (*Yararsız Tuvalet*, Leonor Fini, 1963). 1858'de P.R.B.'ni terketti ve akademik resimler yapmaya başladı.

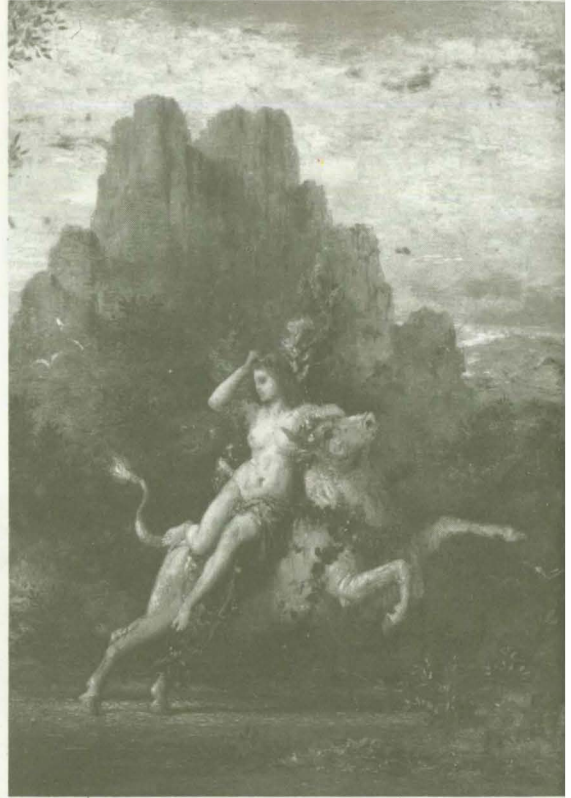
MOREAU Gustave (Paris 1826-Paris 1898). Moreau'yu Sürrealizmin bir öncüsü olarak kut-



GUSTAVE MOREAU
Jupiter ve Semele. Detay

layan Breton (*L'Art Magique* 1957) kendisinin, onaltı yaşından sonra Moreau'nun resimlerindeki kadınlara aşık olduğunu söylemektedir. Moreau'nun kadın kahramanları aynı zamanda efsanevi, çıplak uyurgezer, mücevherlerle süslenmiş, fevkalade biçimleri olan ve Sürrealist ressamın temel fantezilerinden birine cevap veren yaratıklardır. Adlarını efsanelerden ya da masallardan alırlar: *Medea ve Jason* (1865), *Orpheus'un başını taşıyan genç Trakya'lı Kadın* (1866), *Europa* (1869), *The Chimera* (1869), *Salome* (1866), *Görüntü* (suluboya, 1876), *Truva'nın Surları Üzerinde Helen* (1880) ve *Galatea* (1880) gibi. Moreau aşırı derecede bağlı olduğu annesinin ölümünden sonra Paris'te Rue de la Rochefoucauld'daki atelyesine kapandı. Burası günümüzde müze olarak kullanılmaktadır.

Ünü tüm başkente yayılmıştı. 1888'de Académie des Beaux-Arts'a üye olarak seçildi, 1892'de de Ecole de Beaux-Arts'a profesör olarak atandı. Öğrencilerinin bazıları ve özellikle Matisse ile Rouault, sanat yönünden kendisini doğrudan doğruya izlememekle birlikte büyük ün kazandılar. 1926'da yüzüncü yıl dönümü için açılan geriye-dönük sergide (Georges Petit Galerisi, Paris) öğrencilerinin anısına saygı için yaptıkları yapıtlar da sergilendi. Ancak resmin bir göz işi olmayıp, bir ruh ve düş işi olduğunu ortaya çıkaran Sürrealizm, etkisini duyurana kadar Gustave Moreau'nun gerçek yerini bulduğu söylenemez.



GUSTAVE MOREAU
Europa'nın Yakalanması. Detay

MORRIS William (Walthamstow 1834-Hammersmith 1896). Morris ressam olduğu kadar bir şair, bir dizayncı ve zanaat ehliydi. Pre-Rafaelit akımını süsleme sanatları yönünde geliştirdi. 1893'ten sonra birkaç yıl demokrat ve sosyalist bir militan olarak çalıştı.

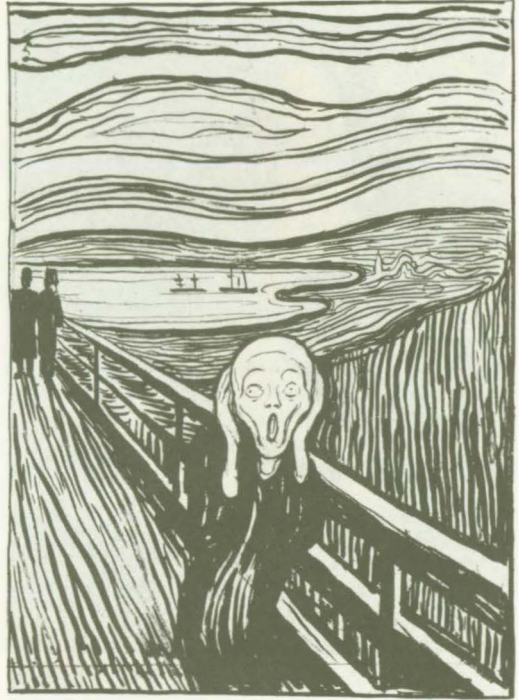


WILLIAM MORRIS
Kraliçe Guinevere. 1864

MUNCH Edvard (Loiten, Norveç 1863-Ekely 1944). Annesi ve kızkardeşlerinden biri tüberkülozdan ölünce (1868 ve 1877) genç Munch, henüz bir öğrenciyken karamsar bir yaşam görüşüne sahip oldu (1881). 1885'te Paris'teydi ve 1886'da Oslo sonbahar Salonu'nda sansasyona yol açtı. İlk sergisini (yüz on yapıt) 1889 yılında açtı. Munch'u çok fazla etkileyen babasının ölümü de bu yıla rastlar. Sık sık rahatsızlanmasına karşın Avrupa'da gezilerine devam etti. Nice, Paris, Berlin, Oslo kentlerine gitti. 1895'te Andreas adlı erkek kardeşini yitirdi. Kendi yapıtları olan *Çılgılık* (1895), *Elem* (1896) gibi çalışmalarının reproduksiyonlarını da hazırladı, bu arada Baudelaire'i resimledi. Ünlü *Yaşam Dansı*'nı yaptığından Berlin Secession'un bir üyesiydi. 1889'da ilk kez bir sanatoryum'a yattı, 1909'da da sinirsel depresyon nedeniyle bir kliniğe yatırıldı. Sonunda Oslo fjord'u Hvitsten'de yerleşti ve Oslo Üniversitesinin büyük salonunu süsledi. Hatırı sayılır derecede ün kazanmasına ve Skoyen'e yerleşmesine rağmen gezilerini sürdürdü. Ancak 1930'da, bir göz hastalığı nedeniyle yalnız bir yaşam sürmeye başladı ve Norveç'in Almanlar tarafından istilası sırasında bu yaşamı

sürdürmekteydi. Hem *Jugendstil* sanatçıları, hem de Ekspresyonistler tarafından bir usta olarak kabul edilen Munch, Sürrealistler tarafından da onurlandırıldı ve sergilerine alındı. "Doğanın büyük çılgılığı'na karşı duyarlı oluşu ve en büyük acı ifadelerini kullanması, Munch'un ateşli bir aşkla aydınlanan bir tür karanlığı işlemesine engel olmamıştır (Öpücük. 1897-8).

Arve Moen: Edvard Munch, *Age and Milieu* (Oslo, 1956)



EDVARD MUNCH
Çılgılık. 1895

PATON Joseph Noel (Wover's Abbey 1821-Edinburgh 1900). Endüstri resmi öğrendikten sonra historik resme yöneldi. Dinsel bir romantizmle yüklü olarak çalışmalarını mitolojik konular üzerinde yoğunlaştırdı. Bir heykeltraş, bir yazar ve bir şairdi. Kraliçe Victoria'nın koruması altında büyük bir ün kazandı. En çok bilinen tabloları olan *Oberon'un Titania ile Kavgası*, *Oberon'la Titania'nın Barışması*; akademizmi Barok stilin kapılarına getiren ve Victoria stiliyle ilişkisi olamayacak ölçüde erotizmle dolup taşan yapıtlardır.

PIERO DI COSIMO (Floransa 1462-Floransa 1521). Doğusunda adı Piero di Lorenzo olan sanatçı, daha sonra adını aldığı Cosimo Roselli'nin öğrenciliğini yaptı. İlk önce Roma'da Papa IV Sixtus için çalıştı. Daha sonra yine aynı kentteki San Ambrogio manastırını süsledi. Putperest şiiriyle Hristiyanlık konularını karıştırdığı için eleştirilere uğradı. Vasari'nin *Yaşamlar*'ında tanımladığı gibi, eski duvarlar üzerinde oluşan güherçile yığınlarına ya da çatlaklara bakarak fantastik kentleri ve savaşları gözünde canlandır-



PIERO DI COSIMO
Simonetta Vespucci

maktan hoşlanırdı. Piero di Cosimo'nun çok sayıda yapıtı başkalarına ait olarak tanımlanmıştır; ancak *Simonetta Vespucci* adlı portresi (Chantilly Müzesi), birinci sınıf Sürrealist yapıtlar arasında sayılmaktadır.

PIRANESI Giambattista (Mogliano di Mestre, İtalya 1720-Roma 1778). Mimar, arkeolog ve Roma harabeleriyle ilgili oymalar yapmasıyla da ün kazanan Piranesi; 1738'den sonra Roma'da çalıştı. Asabi bir kişiliği vardı, bir keresinde kendisine yeterli bilgi vermediği için oymacı ustası Vasi'yi öldürmeye kalkışmıştı. Roma'dan kısa bir zaman önce Venedik'e, daha sonra da Napoli'ye gitmişti. Sonunda Roma'ya yerleşerek hemen evlendi. Sanata spontan bir yaklaş-

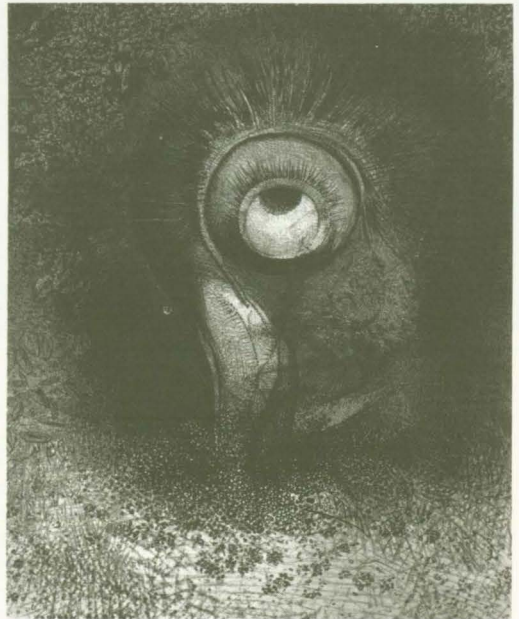


GIAMBATTISTA PIRANESI
Bir Domitian Villasına ait Kapı Kalıntıları

ma vardır. Hazırlayıcı çizimler yapmaksızın bakırı doğrudan doğruya işlemeye başladılar. *Carceri d'Invezione* adlı koleksiyonu (1745) Sürrealistlerin hayal dünyasını hâlâ uğraştırmaktadır.

REDON Odilon (Bordeaux 1840-Paris 1916). Empresyonistlerin çağdaşı olan bu sanatçı, başlangıçtan beri, sadece duyularla sınırlanmış bir sanattan kaçınmaya çalıştı. Ona göre resim ve oymacılık, daha yüksek bir amaca yönelme-

ODILON REDON
Kökenler. 1883





ODILON REDON
Düşler. 1891

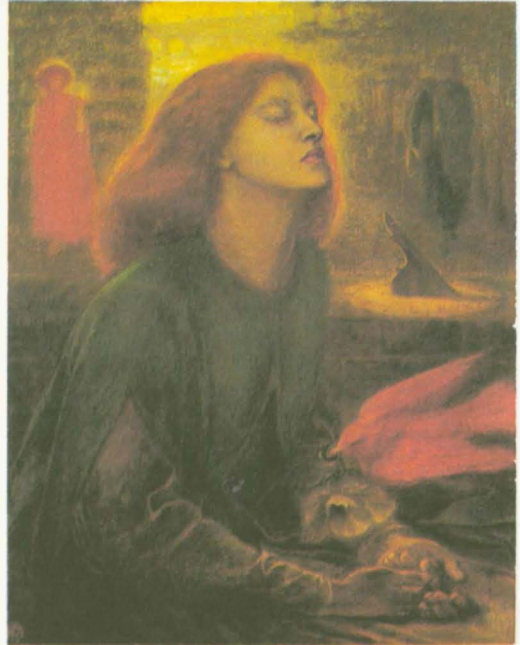
liydi. *Düşde* (1879), *Edgar Poe*'ya (1882), *Kökenler* (1883), *Goya*'ya *Saygı* (1885), *Gece* (1886), *Düşler* (1891) adlı albümleri ve Flaubert' in *Tentation de saint Antoine* ile Baudelaire'in *Fleurs de Mal* adlı kitaplarına yaptığı çizimler, Sembolistler arasında sayılmasının nedenidir. Mallarme'nin arkadaşı olan Redon bir takım notlar yazdı ve şu tarzda formüller içeren bir gazete çıkardı: "Yalnızca irade çabasıyla hiçbir şey elde edilemez. Herşey bilinçaltı'nın alçak gönüllüğüyle elde olunur". 1894'ten sonra ünü arttı; Durand-Ruel ve Vollard'ın teşvikleriyle inzivasından çıktı. *Kızıl Ölümün Maskesi* ve *Ben Kaos'un İlk Bilinciğim* gibi kömür kalem tas-lakları, tüm yapıtlarının en ezoterik bölümünü oluşturur. 1900'den sonra bir miktar pastel ve suluboya da çalışmıştır.

ROPS Félicien (Namur 1833-Essonne 1898). Hali vakti yerinde bir ailenin çocuğu olan Rops, 1861'de Courbet ile tanıştığında Belçika'da ta-nınmış ve Atelier Saint-Luc'u kurmuş olan bir sanatçıydı. Bir gazeteci olarak da çalışan sar-natçı *Crocodile* için çizdi ve *Uylenspiegel*'i kur-du. Bunda *Belçika Ordusunun Crinoline tara-*

fından Ele Geçirilmesi gibi taşlayıcı çizimler var-dı. Bir süre sonra Daumier ve Gavarni'yi anım-satan sert politik çizimler yaptı. Akuatint'in ola-naklarını çekici bulan Rops, Paris'e de gitti (1862). Bundan önce Belçika'da Baudelaire ile tanışmıştı. *Spiegel*'i bıraktı ve Baudelaire'nin etkisiyle "satanik dönem"ine girdi. Ölüm kav-ramı aklından çıkmayan ve düşmüş kadınlar ko-nusuyla büyülenen sanatçı, *İsa'nın Aşığı* gibi çi-zimler yaptı, *Kavga* veya *Absint İçen Kimse* gibi suluboya yapıtlar verdi. Dönüp dolaşıp devamlı olarak işlediği iki konu, kadın ve bebek konu-larıydı. Félicien Rops yalnızca yapıtlarındaki çapraşıklık nedeniyle Sürrealizmin öncülerin-den sayılır, fakat bunda hiçbir zaman aşırılığa kaçmamıştır.

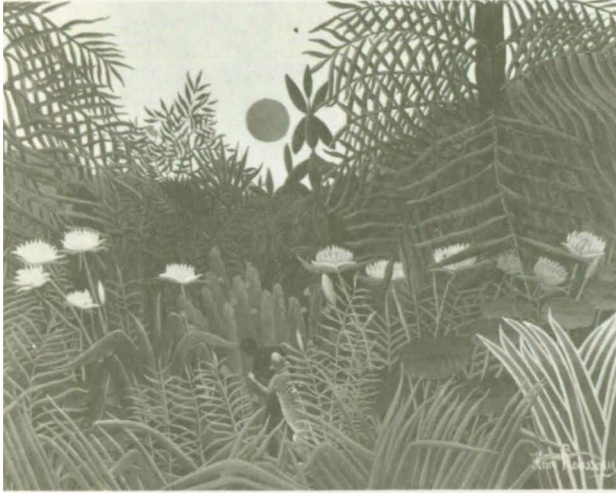
ROSSETTI Dante Gabriel (Londra 1828 - Bir-chington-on-Sea 1882). 1848'de kurulan Pre-Rafaelit Birlik'in kurucuları arasında olan Rossetti, 1854'lerde dağılan grubu 1857'de tekrar bir araya topladı. Rafael'den kaynak-lanan bir akademizme karşı bu grup P.R.B.' in gerçeği ve hakikati yeniden keşfetmesini istiyorlardı. Makine dünyasına karşı oluşlarıyla Blake'in mirasçıları (sosyalistler gibi); Orta ça-ğın idealizasyonu için uğraşanlar (romantikler

DANTE GABRIEL ROSSETTI
Beata Beatrix. 1863



gibi) ve dinsel duyguların yeniden işlenmesine karşı çıkanlar gibi çeşitli gruplara ayrılmışlardır. Rossetti'nin ilk çalışmaları dinsel bir çeşni taşımaktaydı. Ancak P.R.B.'i kurduktan sonra çoğu kez aşk temasını işledi (*Beatrice'in Ölüm Anında Dante'nin Rüyası, Beata Beatrix*) ve *The Germ* dergisini kurdu. Karmakarışık bir aşk hayatı, evlendikten iki yıl sonra karısının intihar etmesi (1860), karışıklarının eleştirileri ve intihar girişiminde bulunması, kloral adlı uyu ilacına alışmasıyla sonuçlandı.

ROUSSEAU Henri, Douanier olarak bilinir (Laval 1844-Paris 1910). 1880'de resim yapmaya başladığında, küçük bir devlet memuruydu. 1885'te çalışmakta olduğu Gümrük İdaresinden ayrıldı. Kendisi gibi Laval'da doğmuş olan Jarry'nin yardımıyla 1890'da Gauguin, Pissarro, Seurat ve Redon'la; daha sonra 1906'da Picasso



HENRI ROUSSEAU
Güneşin Batışıyla Birlikte Bakir Orman Arazisi

ve Apollinaire'in arkadaşlarıyla tanıştı. Bu zamanlarda henüz ne bu sanatçıların, ne de hayran olduğu Bouguereau'nun etkisi altında değildi. Çizdiği manzara resimlerinde bir çeşit düş dünyasını işlemekteydi. *Düş, Yılanlı Büyücü, Buffalo'ya Saldıran Kaplan, Uyuyan Çingene* adlı resimleri daha sonra Sürrealistlerin hayran oldukları yapıtlardır. Bazı konularını Galeries Lafayette'in yayınladığı *Bêtes Sauvages*'dan aldığını ve *Düş* adlı tablosundaki kırmızı divanın kendi stüdyosundaki divan olduğunu biliyoruz. Günlük konu ve objeleri egzotik bir biçime sokma çabası, Sürrealist resimsel lirizm'in önemli yollarından birini başlatmıştır.

Philippe Soupault: *Henri Rousseau, le Douanier* (Paris, 1927).

Wilhelm Uhde: *Cinq Maîtres Primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine* (Paris, 1949).

SADE Alphonse François Donatien, (Paris 1740 -Charenton 1814). Sade yaşamının yirmi yedi yılını politik rejimlere karşı çıktığı için tutukvelelerinde geçirmiştir. Bunlar arasında Devrimci Konvansiyon da vardır. Sade, zamanındaki en ileri görüşlerden bazılarını savunan bir soyluydu. Romanlarında ve hikâyelerinde —örneğin *Justine ya da Faziletin Talihsizliği* (hemen Sürrealist resmin tüm önde gelenleri tarafından resimlenmiştir)'de— ahlak dışı davranışlarla cinsel sadizm şekillerini anlatır. Bu nedenle modern psikolojinin öncülerinden biri de sayılır. Sürrealistler onu, karşı karşıya bulunduğu eleştirilere karşı savunmuşlar ve Sade'i istekle gerçeği öz-gürce kaynaştıran bir kahraman olarak alkışlamışlardır.

SAINT-AUBIN Charles Germain de (Paris 1721 -Paris 1786). Bir nakışçının oğlu olan Saint-Aubin, 1745'te ailesini terketti, evlendi, dul kaldı

CHARLES GERMAIN DE SAINT-AUBIN
İnsan Kelebekler: Fişekçiler



ve Flanders'le (1770) Provence'de dolaştı. Daha sonra Mme de Pompadour'un koruması altına girdi. Aslında bir süslemeci olarak bilinir; ama aynı zamanda botaniğe sonsuz düşkünlüğü vardır. Hayal eseri çiçeklerle dolu suluboyalar ve oymalar yapmıştır. *İnsan Kelebekler üzerine Denemeler* adlı yapıtı zarif ve kendine özgüdür.

SCHWITTERS Kurt (Hanover 1887-Ambleside, İngiltere 1948). Çelik işleriyle ilgili bir oymacı olarak çalışmaya başlamıştır. İlk yapıtları Konstrüktivist desenlerdi (1918). Ancak kısa zaman sonra kendisini süprüntülerden, işe yaramaz maddelerden oluşturduğu tanınmış montaj ve kolajlarını yapmaya adanmış. 1919'da *Merz* akı-

rüyaların tapınağı oldu. Schwitters aynı zamanda "sonata"ların yazarıdır ve 1960'larda yırtık kâğıtlarla ve objelerle kolajlar yapan sanatçıların da öncüsü olarak bilinir. Sürrealizmin öncüsü olmaktan çok, kıyısında yer alan sanatçı Dadaistlere ve daha sonra da Sürrealistlere, engellenmemiş düş örnekleri vermiştir.

SEGHERS Hercules (Haarlem 1590-Amsterdam 1638?). Haarlem loncasının bir üyesi olan sanatçı (1612). 1629'da Amsterdam'da, 1631'de de Utrecht'te görülmüştür. İtalya'yı ziyaret ettiği kesindir. Sarhoşken düşme sonucu öldüğü söylenmektedir. Rembrandt-etkisindeki oymaları peyzajlarına görsel boyutlar kazandırmıştır.



KURT SCHWITTERS
Merz 94 Green Patch. 1920

HERCULES SEGHERS
Yosunlu Çam



mini başlattı ve aynı ismi taşıyan dergiyi çıkardı. Ne varki, 1932'ye kadar (Merz 24) bu akımın tek üyesi ve tek sanatçısı olarak kaldı. Evinin içini ilk kattan itibaren yukarıya doğru bir sütun inşa ederek (*Merzsäule*) değiştirdi. Daha sonraki *Merzbau*'ları (Hanover 1925, Norveç 1932 ve Ambleside 1945) günlük yaşamın, mizahın ve

SIU-WEI (1529-1593). Akademik işlevleri olan resme karşı tepki gösteren Siu-Weu, bireysel Çin ressamlarından biridir. Yoksulluk içinde yaşamış ve tüm yaşamı boyunca tanınmadan kalmayı yeğlemiştir. Ahlaksız bir yaşam sürmekle, hatta cinayetle suçlanan sanatçı, zamanı olan Ming döneminin en çok aranan yapıtlarını vermiştir. On yedinci ve on sekizinci yüzyılın en iyi bağımsız sanatçıları üzerinde, tartışmasız etkisi vardır. Suluboyalarında kendi vahşi tabiatının izleri görülür. Bu nedenle sanatçı, otomatik yazı'nın öncülerinden biri olarak kabul edilebilir. Çünkü pratik, yüzyıllarla ölçülse bile kuramdan önce gelebilmektedir.

STÖR Lorenz. Onaltıncı yüzyıl sonu ve onyedinci yüzyıl başlarının sanatçılarından biri olan Stör, Nuremberg'de yaşamıştır. Tahta oymacılığı yapan sanatçı, 1555'te *Geometria et Perspectiva*'yı yayınlamıştır. Bu yapıtın mimari levhalarındaki zengin fantezi açısından sözü edilmeye değer.

TENNIEL John (Londra 1820-Londra 1914). Ünlü bir suluboyacı olan Tenniel, 1850'den sonra yayımcılığını da üzerine aldığı *Punch* dergisinde çizmiş ve bu dergide basılan çizimlerinin sayısı 2500'ü aşmıştır. Sürrealist açıdan en ilginç çalışmaları Lewis Carroll'un *Alis Harikalar Diyarında'sı* ve *Aynadan* adlı kitaplar için yaptığı resimlemelerdir.

JOHANNES THEODORUS TOOROP
Üç Gelin. 1893

TOOROP Johannes Theodorus (Poerworedjo, Java 1858-The Hague 1928). On dört yaşındayken Hollanda'ya gelen Toorop, The Hague'da yerleşmiştir (1888). Ensor'un ve Belçikalı Sembolistlerin arkadaşı olan sanatçı, Neo-Empresyonizmden Sembolizme geçip, Japon geleneklerine uygun teknikler uygulayarak *Art Nouveau*'nun ustalarından biri olmuştur. Örneğin *Üç Gelin*'deki figürler (pastel, 1893) bitkinlik veren bir çeşit delirium eseridirler.

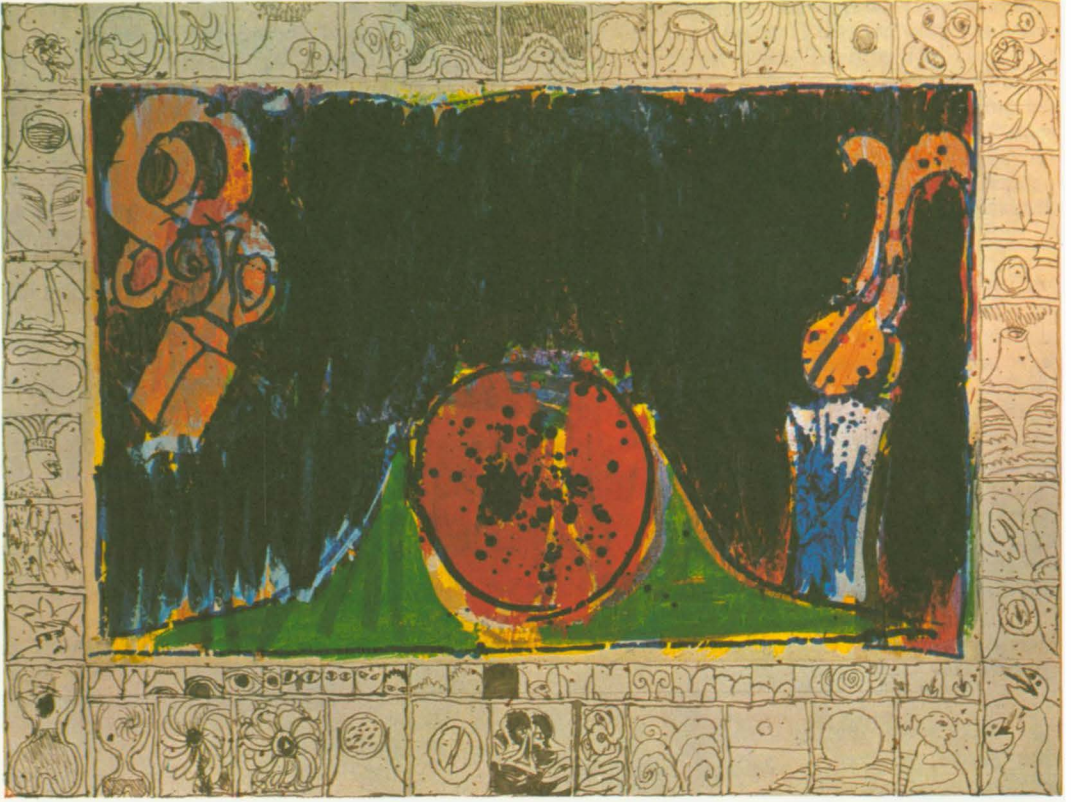
WÖFLI Adolf (Berne 1864-Berne 1930). Çiftlikte geçirdiği çocukluk döneminden sonra, ırza tecavüz suçlamasıyla iki yıl hapiste yatmıştır (1890). Daha sonra da sabıkalı olarak Waldau'da tutuklanmıştır. 1899'larda renkli kalemle resimler yapmaya, roman ve müzik parçaları yazmaya başlamıştır. Gerçek bir sanat gücüyle ortaya koyduğu konularını, sekiz süslü panodan oluşan *Büyük Pano*'yu yaparak sonuçlandırmıştır. 1921'de psikiyatrist Morgenthaler, sanatçıyı, günümüzde pek iyi bilinen bir vaka-incelemesine konu yapmıştır. Sürrealistler Wölflü'yi neslin en büyük ressamlarından biri olarak görürler. Onun çizimlerinden birini 1965'teki *l'Ecart absolu*'da sergilemişler ve Art Brut grubunun sergilerinde kendisine yer vermişlerdir.

ALOYS ZÖTL
Unau. 1840



ZÖTL Aloys. 1956'da Breton (*Le Surréalisme et la peinture*) Douanier Rousseau'nun bu öncüsüne dikkati çekmiştir. Yukarı Avusturya'da boyacı olarak çalışan sanatçı, 1832-87 yılları arasında son derece güçlü hayvan resimleri yapmıştır.

Surrealistler



PIERRE ALECHINSKY
Volkan-bilim. 1970-1

ALECHINSKY Pierr (Brüksel 1927). Brüksel'de mimarlık öğrenimi gören Alechinsky, ilk sergisini 1947'de açtı. Kobra grubuna katıldı (1948-51). *Arts* dergisinin yaptığı bir araştırmaya verdiği yanıtlar sırasında André Breton, Alechinsky'yi (derginin 10-11. sayılarına bakınız. 25 Haziran 1965), yaşı ellinin altında olan on res-

PIERRE ALECHINSKY
Çok Çevik Tavşan. 1972



sam arasına soktu. Alechinsky'nin resmi ne otomatik, ne de oneirik'tir. Kendisinden önce gelen Alman ve Ekspresyonist sanatçılara çok şeyler borçludur, abstrakt ya da figüratif olarak kolay kolay sınıflandırılmaz.

ALVAREZ-RIOS (Havana 1932). Havana'da ki San Alejandro Güzel Sanatlar Okulu'na girdikten sonra 1958'de Paris'e geldi. 1962'den beri açmakta olduğu sayısız kişisel sergiler, resimlerindeki hayal gücünün basit olmasına karşın dekoratif nitelik taşıması nedeniyle dikkat çekmektedir. Bu resimler mizah ve düş kaynaklarıyla doludur. *Dengedeki Aşıklar*'ı (1972) buna örnek gösterebiliriz.

AMARAL Jim (Pleasanton, A.B.D. 1933). Öğrenimini ve Filipinlerdeki askerlik görevini bitirdikten sonra sanatçı, 1958'de Kolombiya'ya gitti. Kısa zaman sonra burada, Venezuela'da ve A.B.D.'de çeşitli sergiler açtı. 1966-7'de New York'u ziyaret etti. Bundan sonra Avrupa'ya gitti ve 1971'de Paris'te ve Loeb'te sergiler aç-



ALVAREZ-RIOS
Dengedeki Aşıklar. 1972

JIM AMARAL
Mahfaza: A Letter for Traces



tı. Çizimlerinde vücudun çeşitli yerlerini soğuk, sadist biçimlerle oluşturmaktadır: Parmaklar, ağızlar, tırnaklar, dişler, erkek cinsel organları, meme başları, görmeyen kafalar gibi. Amaral dokunma oneirizmini işlemektedir. Şimdilerde yapıtları Octave Negru'nun galerisinde sergilenmektedir.

AMATE Miguel (Cartagena 1944). 1968'den beri Paris'te yaşayan İspanyol ressam Amate, Tapiés'in etkisi görülen resimlerini ilk kez Salon de la Jeune Peinture'de ve Stockholm'da sergiledi. Büyük erotik gücü olan model-resimler yapmaya başladı. Kendi kendini yetiştirmiş bir ressamdır; Baj ve Sürrealizm hakkında hiçbir şey bilmez. Bebek-resimleri Marais'deki bir dükkânda devamlı sergilenmekte ve komşuları tarafından pek iç açıcı bulunmamaktadır. Amate'nin çalışmalarında İspanyol Ekspresyonizmiyle Sürrealizm birleşmektedir.

ARAGON Louis (Paris 1897). Aragon'un atak fiziği ve ateşli konuşmaları, 1932'deki ilk *Littérature* günlerinden beri, bu sanatçının Breton, Eluard ve Soupault ile birlikte ön-sırada yer alan Sürrealistlerden biri olmasına yol açmıştır. Dadaist toplantılarına katılmış, Chirico'nun "mezarı başında" bulunmuştur. (*Ci-gît Giorgio de Chirico*, 1926). *Traité du Style* (1928) adlı yapıtı, Sürrealizmin temel kitaplarından biridir. Plastik sanatlar üzerinde kaleme aldığı diğer bir önemli denemesi, kolaj sanatının bir çeşit ma-

MAX ERNST
Arkadaş Toplantısı'ndan detay Aragon'un portresi, 1922



nifestosu olarak tanımlayabileceğimiz *La Peinture au défi* adlı kitapçığıdır. 1932'den sonra Sovyetler Birliği'ni keşfeder. Elsa Triolet'ye aşık olur, komünist partisine bağlanır ve nasyonalist lirizmi, o güne kadar hayranlık duyduğu herşeyi reddetmesine yol açar. Sosyalist gerçekçiliği ve hatta Bemard Buffet'yi övmesine karşın Aragon, kolajlara karşı olan duyarlılığını yitirmiş değildir: "Kolajların tarihçesi doğal olarak, realizmin tarihçesi değildir. Ancak hiç kimse kolajların tarihçesine dayanmaksızın bir realizm tarihçesi yazamaz" (*Kolajlar*, bir antoloji, 1923-65, Paris, 1965, sayfa 149.). Bir başka deyimle, Sürrealizmin tarihçesi olmadan bu yazılamazdı. Aragon "Benim vefasızlığım da burada yatmaktadır" diye eklemektedir.

ARMAN Fernandez Pierre (Nice 1928). İlk sergisini 1956'da açtı. Arman, Yeni Realizm etiketi altında ve Schwitters'in çalışmalarını animsatan bir stilde yapıtlar verdi. Örneğin müzik aletlerini, banknot tomarlarını kullandı. Resmin sınırları gerisinde yaptığı deneyimler nedeniyle Arman, Sürrealizm bakımından ilginçtir. Ayrıca anti-sanat ruhu ve bazı şiirsel sürprizleri de Sürrealistleri kendine yaklaştırmıştır. Spoerri gibi Arman da natürmort'un tarihçesinde bir yer kazanmıştır.

ARP Hans (Strasbourg 1887-Locarno 1966). Weimar'daki Süsleme Sanatları Okulu'nda öğ-

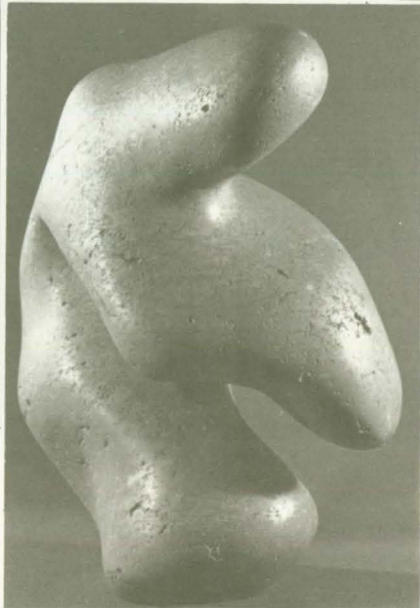
renim gördükten ve bu sırada bir Maillol gösterisinden etkilendikten sonra 1908'de Paris'e gitti (Académie Jullien'e). Modern Bund of Lucerne'in ilk sergisine katıldıktan sonra (1911) Kandinsky ve *Blaue Reiter* grubunun Münih'teki diğer üyeleriyle tanıştı. Bunlarla birlikte grubun ikinci sergisine katıldı (1912). Böylece *Blaue Reiter*'in kendiliğindenliği ve içe dönüklüğü, teknik özgürlüğe erişmenin en iyi yollarını Dada'da görmüş olan geleceğin Sürrealist hareketine buluşmuş oluyordu. 1913'te *Der Sturm*'a katıldı (Berlin) ve 1914'te Köln'de Max Jacob ile tanıştı. Delaunay'ler, Max Jacob, Picasso, Apollinaire ve Eggeling'le tanıştığı Paris'i tekrar ziyaret etti. 1915'te Zürih'te Sophie Taeuber ile tanıştı ve birlikte işlemler, *papiers collés* ve *tapestri*'ler yaptı. 1922'de onunla evlendi. Richard Huelsenbeck, Hugo Ball ve Tristan Tzara'yla birlikte Cabaret Voltaire'e katıldı ve 1917'de ilk tahta röliyelemlerini yaptı. Dada doğmuştu. Arp, Dada'yı Köln'de Ernst ve Baargeld ile birlikte başlattı; Berlin Dada grubuyla temas kurdu ve 1921'de kendisini Eluard, Ernst ve Tzara ile birlikte Tyrol'da buldu. Bunu izleyen birkaç yıl, Schwitters'le birlikte çalıştıktan sonra 1925'te Paris'e döndü; Ernst ve Miro ile komşu olduğu Avenue Tourlaque'a yerleşti. Kişisel stili çok yüksek bir noktaya ulaştı ve kurduğu arkadaşlıklara son vermesi, kendisinin Sürrealistlerle, *L'Esprit nouveau* grubunun abstraksiyonistleriyle (1938), *Cercle et Carré* grubuyla (1930)



HANS ARP
Baykuşun rüyası. 1936

HANS ARP
Muse'nin Amfora'sı. 1959

HANS ARP
Çin Gölgesi, 1947



ve *Abstraction-Création* grubu ile (1931-2) verimli işbirliğine girmesini sağladı. 1926'dan itibaren Meudon'da heykeller (*Çin Gölgesi*, *Amfora*, *Baykuşun Rüyası*) yapmaya başladı ve uluslararası büyük Sürrealist ve Abstraksiyonist sergilerine katıldı. 1946'ya kadar Meudon'a dönmedi. Bu tarihte Fransızca yazdığı şiirleri bir araya toplayan *Le Siège l'air*'i yayınladı. 1949 ve 1950 yıllarında ABD'ye yaptığı iki gezi, ününü perçinledi ve 1953 yılında Caracas'ta anıtsal bir heykel-*Bulutların Çobanı*'nı yaptı. 1954 yılına kadar Yunanistan'a gitmedi; bu tarihte Venedik Bienalinde heykelticilik alanında önemli bir ödül aldı. Seyahat etti ve daha birçok resmi ödül kazandı. Çalışmaları anıtsal niteliğe ulaştı (Paris, Bonn, Basel), bu arada Meudon'daki stüdyosunun raflarını dolduran küçük heykeller gibi, boşluktaki biçim ve hacımların, çizilen hareketlere ve resimli öykülere oranla daha zengin bir yaşam sunabildiğini de gösterdi.

Jean Cassou: Arp. Paris 1962.

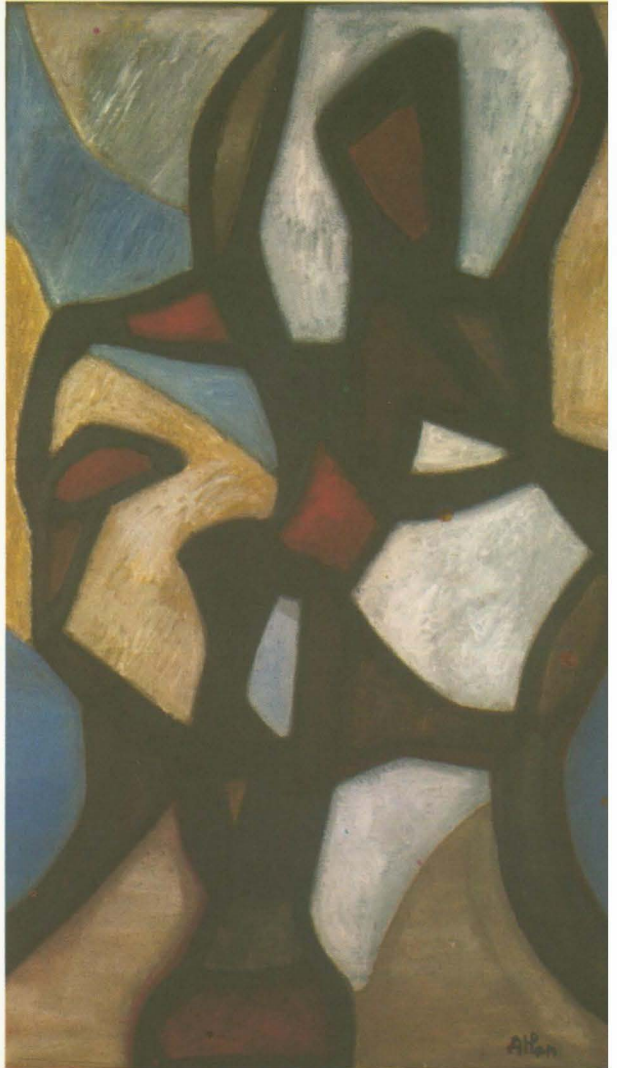
ARTAUD Antonin (Marsilya 1896-Ivry 1948). Başarılı bir aktör, bir tiyatro dehası, *La Coquille et le Clergyman* (1926, yönetmen Germaine Dulac) filminin senaryo yazarı, *Théâtre et son double* (1938)'un yazarı, birçok ressamın (Masson gibi) arkadaşı olan Artaud; resimsel Sürrealizmle de birçok bağlantıları olan birisidir. An-

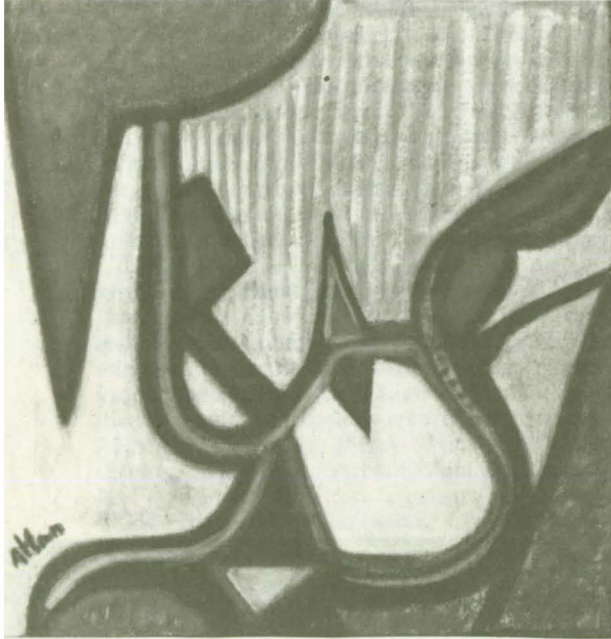
cak hepsinin üzerinde kendisini Sürrealizmle ilintili görmemize yol açan özellikleri, trajik duyarlığı, yaratıcı gaddarlık duygusu ve fizik delirium'a olan saplantısıdır. Hile yolundan "olağanüstü" bir üslubu uygulayanların kolayca sığınabilecekleri duygusal tatlılığa karşı çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sürrealizm'in içine düştüğü karamsarlık, *Arcane 17*'den çok *Lettres de Rodez* (1946) ya da *Pour in finir avec le jugement de Dieu*'da daha belirgindir.

ATLAN Jean-Michel (Constantine 1913-Paris 1960). Atlan'ın erken ölümünden sonra Paris'teki Modern Sanat Müzesi'nde açılan geriye-dönük sergi, bu ressamın önemini vurgulamaktadır. Atlan, abstrakt şekiller olarak adlandırılanları canlandırmayı denemiş ve bunda başarı

JEAN-MICHEL ATLAN
Le Kahéna

ANDRÉ MASSON
Antonin Artaud'un portresi. 1925





JEAN-MICHEL ATLAN
Kompozisyon. 1956

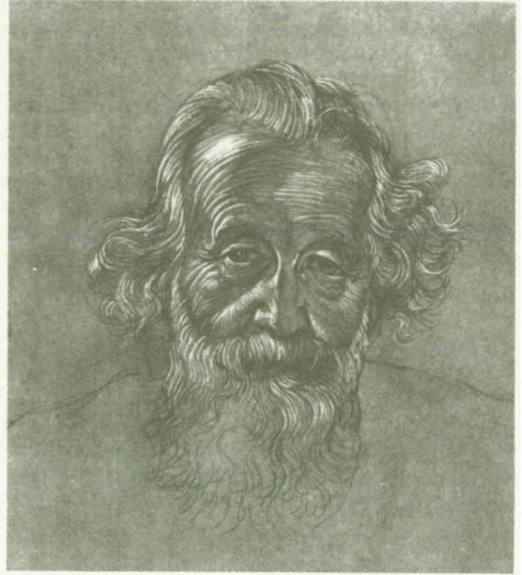
da kazanmıştır (*Kompozisyon*, 1956). Felsefe-
de belirli bir yere sahiptir. 1942'de çığırılığı
taklit ettiği çalışmaları nedeniyle tutuklandı.
1947'de "sürrealist devrimci" çalışmalara katıl-
dı. Resimleri, kuşağının en güçlüleri arasındadır.
Bu resimler tümüyle, resimsel yoğunluğu
katı bir ruh getirmektedirler.

AXELL Evelyne (Namur 1935). Magritte'in öğ-
rencisi olan Axell, 1966'da Brüksel'deki Güzel
Sanatlar Sarayı'nda sergi açtı. Daha sonra Pop
Art yönüne kaydı.

AZEVEDO Fernando (Porto 1923). Portekiz'
deki Sürrealist grubun öncü ışığı olan Azevedo,
resimlerini 1952'den itibaren sergiledi. Ününün
hem en yüksek noktası, hem de sonu böylece
gelmiş oldu.

BACHELARD Gaston (Bar-sur-aube 1884-Paris
1962). Bir bilim filozofu olan Bachelard, hayal
dünyası ile "maddenin dört ögesi"nin ilişkileri
üzerine yazılmış bir dizi ünlü çalışmanın da ya-
zarıdır. "Açık rasyonalizm"i ile Sürrealizmin
kuramsal açıdan yargılanmasını sağlamıştır.
André Breton, mantığı "irrasyonelin devamlı

özümlemesi" olarak tanımladığında, Bache-
lard'a dayanmaktadır ("Crise le objet", 1936,
Surréalisme et le Peinture, 1965). Bachelard en-
tellektüel devrimlerle sanatsal duyarlık devrim-
lerini uzlaştırmaya çabaladı. Bununla birlikte,



HANS BELLMER
Gaston Bachelard

rasyonel bilginin bir çeşit psikanalizi sayılabi-
lecek olan *La Formation de l'esprit scientifique*
(1938)'de Bachelard; hayalden temsile geçişi o
denli bilimsel bir çerçeve içinde kalmaksızın in-
celedi. Burada ruhun "epistemolojik engeller"e
karşı kazandığı zafer söz konusuydu.

BAJ Enrico (Milano 1924). Nükleer akımı baş-
latan Baj, Asger Jorn'la tanıştı ve Non-Kons-
trüktivist Bauhaus grubunun tartışmalarına katıl-
dı (1953). Şair Edouard Jaguer'in *Phases* adlı
dergisinde yazmaya başladı. 1960'da (EROS,
Galerie Cordier, Paris) ve 1965'te (l'Ecart ab-
solu, Galerie de l'Oeil, Paris) açılan uluslara-
rası Sürrealist sergilere katıldı. Kumaş parçaları
ve benzeri malzemeden yaptığı resimler (*Made-
moiselle Raucourt, Fransız Trajedi Artisti*); çoğu
zaman güçlü bir şekilde Ubuesk insanları temsil



ENRICO BAJ

Teğmen John Talbot, Birinci Shrewsbury Kontu. 1967

etmekteydi. 1970'te Paris'te Picasso'nun çalışmaları üzerindeki kişisel yorumlamalarını sergiledi. Sanatçının özgün tutumu ile Sürrealistlerin kara mizahı arasında pek bir ilinti yoktur.

Edouard Jaguer: *Enrico Baj*, New York, 1956.

BALTHUS Balthazar, Klossovski de Rola olarak bilinir (Paris 1908). İlk sergisini 1934'te Paris'teki Pierre Loeb'te açtı. New York'taki Güzel Sanatlar Müzesi'nde (1956), Paris'teki Süsleme Sanatları Müzesi'nde (1966) ve Londra'daki Tate Galerisinde (1968) açtığı geriye-dönük sergileri kendisine kesin bir ün kazandırdı (Sanatçı şimdi French School of Rome'da yöneticidir). Gizemli bir fanteziyi işlediği için *Sokak* adlı resmi, Sürrealistleri büyülemiştir. O zamandan beri Balthus, buluş-öncesi kız çocuklarının erotik düşlerindeki iç-dünyaya yönelmiştir. Akademizme yatkın bir stil bu çeşit bir erotizme uymaktadır.

BARBEAU Marcel (Montreal 1925). Ressam ve heykeltıraş olan Barbeau, ilk öğrenimini Montreal mobilyacılık okulunda gördü. 1946-54 arasında otomatist gruba girdi ve onların manifestosu olan *Le refus global* (1948)'ı imzaladı. Pa-

ris'te (1962-4), New York'ta (1964-8) ve Kaliforniya'da (1969-70) yaşadı. Şimdi heykel konusunda deneyimlerini arttırdığı Paris'te bulunmaktadır.

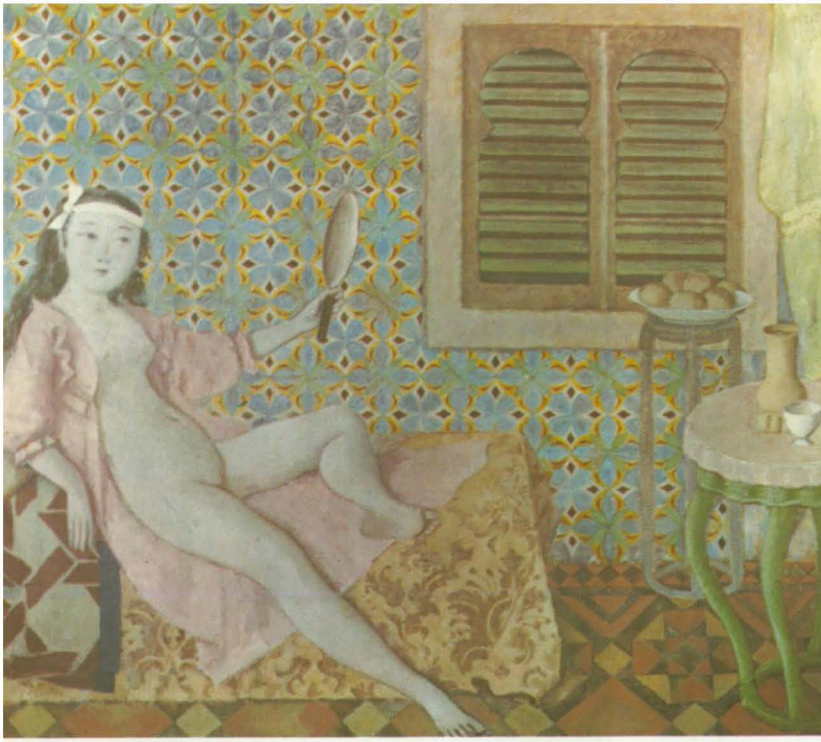
BARON Karol (Levoca, Çekoslovakya 1939). Bratislava'da öğrenim gördükten sonra Presov, Berlin, Mons, Brno ve Bratislava'da (1970) bir-



KAROL BARON
Mutantlar. 1971-2

KAROL BARON
Kelebek. 1972-3





BALTHUS
Türk Odası. 1963-6

çok sergi açtı. Günümüzdeki Prag Sürrealist grubunun üyesidir. Resimleri, özellikle *Mutanlar* dizisi, sert biçimleri acayip dökme objelerle birleştirir. Stüdyosunun tavanına asılı duran çok renkli tahtadan kelekler, rahatsız edici bir görünümündedirler.

BEDOUIN Jean-Louis (Neuilly-sur-Seine 1929). Şair ve çeşitli kitapların, özellikle *Vingt Ans de surréalisme*'in yazarıdır. Breton'un 1966'da ölümünden sonra Sürrealizme sadık kalmıştır. Aralık 1971'de Oléron plajlarından topladığı jet ve gemi enkazlarıyla objeler yapmaya başlamıştır. Bu obje-heykellerin kaba şiiri, primitif sanatı anımsatır. Özellikle Okyanusya'daki bu primitif sanat, Zimbacca ile birlikte 1952'de yaptığı filmde de işlenmiştir (*L'Invention du monde*).

BELLMER Hans (Katowice 1902-Paris 1975). Otoriter bir mühendis babanın oğlu olan Hans, kömür madenciliği konusunda eğitim görmeye ve Berlin'deki bir teknik üniversiteye gitmeye zorlandı (1923). Resme duyduğu güçlü istek, kısa zamanda ağır bastı ve daha sonra Dadayla birlikte adımı duyduğumuz Ekspresyonist bir sanatçı ve karikatürist olan Georg Grosz'dan mesleği öğrendi. Bellmer önce bir tipograf olarak çalıştı. 1927'de kendisine Berlin-Karlhorst'taki *Bebekler*'in yapımına yardım eden Margarete ile evlendi. Olasılıkla Nazizmi protesto

etmek için 1933'te resmî görevini bıraktı, kabuğuna çekildi ve kendini "bebekler"ine adadı. Bunların birincisi bir çocuğun oyuncak kutusunda bulunan oyuncak parçalarından yapılmıştı ve kolayca elde edilebilen, direnmeyen bir

JEAN-LOUIS BÉDOUIN
Şaman. 1973



HANS BELLMER
İki Arkadaş

HANS BELLMER
Bebek. 1934





HANS BELLMER
Georges Bataille'in Bir Yapıtı İçin Resimleme

genç kızın başına gelen aşırı kötülükleri simgeliyordu. Oyuncak bir çocuk, şehitlik ve istegin kraliçesidir; iki meme arasından dik dik bakar. Bu Lolita'nın erotizm'e ilişkin çıkarların anlatıldığı bir içeriği vardır. Hem ayartmakta, hem de ayartırken masum rolü oynamaktadır. Bu çalışma, Breton'un *Arcade 17*'de düşlediğinden farklı bir çocuk-kadındır. Bellmer ardarda iki dizi bebek yapmıştır. Bunlardan birincisi 1933-35 arasında yapılmıştır ve *Minotaure* No 6'da "Eklemleri bir çocuğun yapılması üzerine varyasyonlar" başlığı altında fotoğrafları yayınlanmıştır. Sonuçta Surrealistler adeta büyülenmişlerdir. Bellmer, ikinci diziyi 1937-8'de yapmış, Eluard'ın bir dizi romanını da resimlemiştir. Çalışmaları 1939'da *Messages* gazetesinde, daha sonra da 1949'da *Jeux de la poupée*'de basılmıştır (*Jeux vagues de la Poupée*). 1937'de sanatçı *Zarif Bir Durumdaki Makineli Tüfek* adlı provokatif objesini yapmıştır.

1938'de Margarete öldü ve Bellmer Berlin'i bırakarak Paris'e geldi. 1939'da burada enterne edildi ve bir Alman vatandaşı olması nedeniyle Les Milles'deki kampa gönderildi (Max Ernst

de bu kampa gönderilmişti) ve ardından serbest bırakıldı. 1941'de Castres'da pasaportunu kanalizasyona attı ve Toulouse'a sığındı. Fransa'daki ilk sergisini Joe Bousquet ile karşılaştığı yıl olan 1943'te açtı. İkinci kez evlendi ve iki kızı oldu. Ancak kısa zaman sonra karısından ayrıldı. İşgal sırasında özel bir biçimsel tema üzerinde çalıştı. Bu tema tuğlaların mimari nitelikleri üzerine kurulmuştu ve genellikle savaş sırasında cesetlerin içine atıldığı bodrumları akla getirmekteydi. 1946'da Bellmer Paris'e döndü ve savaşı izleyen yıl Maeght Galeri-

HANS BELLMER
Georges Bataille'in 'Madame Edwarda' adlı yapıtı için resimleme. 1965



sin'de açılan Sürrealist sergiye katıldı. Bu zamanda Nora Migrani ile tanıştı, fakat Migrani'nin vakitsiz ölümü, üzerinde çalışmakta olduğu kitabın, yani *Rose au cœur violet*'nin yarıda kalmasına neden oldu. Bellmer Paul Eluard, Michaux ve Tzara'dan başka *Histoire d'oeil* (1944) ve *Madame Edwarda* (1965) adlı kitaplarını resimlediği Georges Bataille'in de arkadaşıydı. Kurşun kalemle klâsik nitelikle olağanüstü portreler de yapmıştır. Bellmer'in resimleri zaman zaman *1000 Kız* (1939-41)'da olduğu gibi renkli çizimlerdir. Ancak sanatçı bu arada bazı dekal-

HANS BELLMER
Uç



HANS BELLMER
Margarete için. 1938

komani-guaj'lar (*İki Arkadaş*), kolaj-çizimler (*Margarete için*) ve çok sayıda oymalar yapmıştır. *Çizmeler* ve *Soyunmuş*, renkli litograflardır.

1953 yılında Bellmer'in yaşamında yeni bir dönem başlamıştır. Batı Berlin'e yaptığı bir gezi sırasında Unica Zürn'le tanışmış ve her ikisi 1955'ten sonra Paris'teki Rue Mouffetard'da birlikte yaşamışlardır. Bellmer onu, çizimlerinde model olarak kullanmıştır. Ancak ne yazık ki kadın bir şizofrenikti. Yineleyen birçok kriz, onun kliniklere yatırılmasına yol açtı ve yaşamlarını neredeyse bir trajediye dönüştürdü. Çırlıçıplak ve zincirlenmiş olarak Bellmer'in çektiği fotoğrafı, *Surréalisme mème*'nin 4 no'lu sayısına kapak resmi olmuştur. 1970'te Unica, pen-cereden atlayarak yaşamına son verdi.

Sanattaki erotik deneylerin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bazı Sürrealistler tarafından aşırı derecede uygulandığı bir gerçektir. Eğer



HANS BELLMER
Yanardöner Kafadanbacaklı. 1939

"şiirin yatakta yapıldığını" kabullenecek olursak; günlük yaşamla şiirin, sanatın olağanüstü evreninde iç içe kaynaşması gerekir. Bellmer, yaşamdaki erotik güçleri göstermek açısından Breton'dan çok Artaud'ya yakın olmuştur. Çalışmalarındaki trajik Sürrealizm'in, Brauner, Delveaux, Magritte ve Dali tarafından Sürre-

HANS BELLMER
Yarasa. 1968



alizme sokulan büyü, duygusal, alaycı ve fantastik biçimlerle zıtlığı görülür. Bellmer bebeklerinde olduğu gibi, fiziksel tutkularını da öykü ve benzeri tuzaklara düşmeksizin kesin çizgilerle anlatan bir teknik ressam ve oymacıydı. Oymalarına bir göz atacak olursak *Sade'a* (1961), *Yarasa* (asitle indirme, 1968), *Ölümün Başı ve Kız* (kurşunkalem, 1963) veya *Siyah Divandaki Küçük Kız* (kömür, 1960) gibi yapıtlarda ölümcül trajedinin; istek dünyasının nasıl ayarılmaz bir parçası olduğunu kolayca algılayabiliriz. Ölüm, insan anatomisine uygulanan Sürrealist bir gereç olan "saydamlık" aracılığıyla göze görünür hale gelmektedir. Bellmer birçok yazısında, derinin altında —sembolik olarak da giysilerin altında— ne bulunduğu konusundaki saplantısını açıklamaya çalışmıştır. Bunlar arasında *Petit Anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'énage* sayılabilir (1957). Sanatçı Freud'un bilinçsiz zekâsına, fizik bilinçsizliği eklemiştir. Ona göre istenen her bedende, onu isteyen kişi, ölümlülüğün bilincinde değildir. Gövdenin ölümü, asıl büyüleyici-ancak bilincinde olmadığımızı etkendir. Sadist, oral ve anal penetrasyonlar konusundaki saplantısı; 1966-8'de yaptığı eserlerde Sade'dan alıntı metinlerle birlikte karşımıza çıkmaktadır. Bunlarda vücudun erotik bölgeleri özellikle vurgulanmakta (*Uç*) ve aşırı fetişist eylemleri kendi aşırılıkları frenlemektedir.

Bu trajik erotizm grafiği, önceleri Bellmer'in pek az sayıda kişi tarafından korunmasından öteye sonuç vermemiş, ancak 1958'de William ve Noma Copley Vakfı'nın ödülünü kazanması, sanatçıya ün kazandırmıştır. Sürrealist sergiler (1947 ve 1959-60), az sayıdaki kişisel sergiler (Paris 1963, 1967 ve 1971; Münih 1967) ve diğer çalışmaları üzerine yazılan birçok kitapta Bellmer, modern erotizm'in Puritan kabalığından nasıl kurtarılacağını ve insan varlığının trajik bir görüntüsü olmaktan çıkarılarak, reddedilmesinin nasıl önleneceğini bilenler arasında ön sıraya getirilmiştir.

Joe Bousquet: *Hans Bellmer*, Paris, 1945.

André Pieyre de Mandiargues: *Lans Bellmer, oeuvre gravé*, Paris, 1969.

BENOÎT Jean (Quebec 1922). Sanatçı 1947'den beri Paris'te yaşamakta ve eşi Mimi Parent'le birlikte hayal ve gerçeği kaynaştırarak oluşturdukları tören giysileri hazırlamaktadır. *Sade'in Vasiyetinin Infazı* (1949-50) 1959'da az sayıda konunun önünde bir çeşit mazohistik tören yapılmasına neden olmuştur. Sanatçının *Nekrofilik Kostümler'i* (1964) görünürde, dehşet ve korku filmlerindeki bazı klasik imgeleri anımsatmaktadır.



BONA
Eşik Gardiyanı. 1966

BIEGAS Boleslas (Koziczin, Polonya 1877-Paris 1954). Marangoz çırağı olarak iş hayatına atılan Biegas, kazandığı burslar yardımıyla 1896'da Cracow'da heykel öğrenimi gördü ve 1901'de Paris'e gitti. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Paris Salonlarına gönderdiği alçı heykeller, ter-

ra-cotta'lar ve bronzlar; Sembolizme ve *Art Nouveau*'ya uygun özellikler taşımakta ve Apollinaire'nin dikkatini çeken fantastik bir öge içermektedir. *Düşünür* (1910, alçı), *Tanrı'nın Düşü* 1905, bronz, *Düşünce Gücü* gibi yapıtları ve *Venüs ve Pegasus* gibi resimleri (1919) Biegas'ın oneirik *Art Nouveau* sanatçıları arasına girmesini sağlamıştır.

BOLESLAS BIEGAS
Venüs ve Pegasus. 1919



BONA Bona Tibertelli de Pisis, Bona olarak bilinir (Roma 1926). Resim dünyasına amcası Filippo de Pisis tarafından tanıtılan Bona; 1947'de Paris'te André Pieyre de Mandiargues'le tanıştı ve Sürrealizmi öğrendi. *Genç Av* ve *Doğanın Derinlikleri* gibi resimleri, oneirik özellikleri olan plastik bir gücün yapıtlarıdır. *Colimaçonneries*'de (1974) ve özellikle pastellerindeki erotizm; belirli bir mizah anlayışı taşıyan oral saplantıları işlemektedir (*Hans ve Fareler*).

BORDUAS Paul-Emile (Saint-Hilaire, Quebec 1905). Lirik abstraksiyona dönüş yapmadan önce Sürrealist otomatizm'den geçen ressamlardan biridir. Sanatçı, 1948'de *Refus global* adlı kitapçık-manifesto'yu yayınlamış olan Kanadalı otomatizm grubunun öncüsüdür.



ERICH BRAUER
Kelebekli Asker. 1967

BRAUER Erich (Viyana 1929). 1951'e kadar Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören sanatçı; bir halk şarkıcısı ve dansçısı olarak Fransa, İspanya, Kuzey Afrika, Yunanistan, İsrail ve Yemen gibi ülkeleri dolaştı. 1958'de Paris'e gitti ve resme başladı. Viyana'daki Fantastik Realist grubun üyesidir ve nokturnal dünyaya güçlü renkler sokmuştur. Yaşamını Viyana, Paris ve İsrail'deki Ein Hod köyü'nde sürdürmektedir.

BRAUNER Victor (Piatra-Naemt, Romanya 1903-Paris 1966). Sanatçı 1912-13 yıllarında Balkanları sarsan politik çalkantılara ve savaşlara karşın Bükreş'te mutlu bir çocukluk yaşadı. Babası spritualizmle amatörce uğraşmaktaydı.

Ressam daha sonraki yaşamında bu anıyı zaman zaman anımsamıştır. İlk resimlerini Karadeniz kıyısındaki fantastik bir kent olan Balçık'te 1921 yılında yapmıştır. Bu ilk çalışmalar Rumano-Cézanne denemeleriydi.

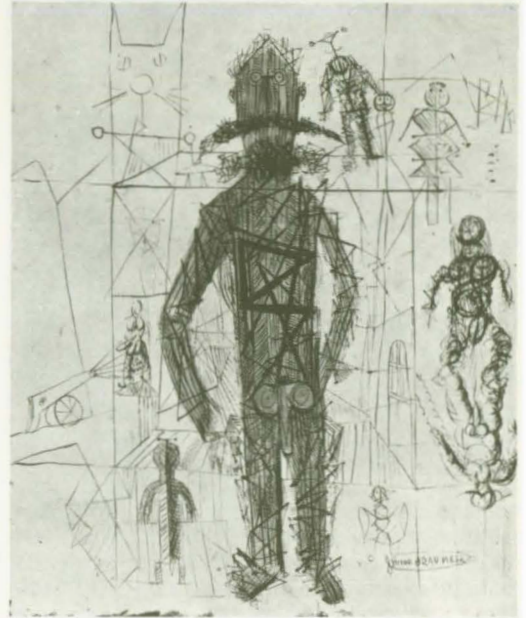
Dada ruhunun Doğu'ya ait sembolik geleneklerle yanyana hüküm sürdüğü Roman avant-garde'ına, şair arkadaşı Ilarie Voronca aracılığıyla girdi. *Kabaredeki İsa ve Fabrika Kızı* adlı yapıtları 1924'te Bükreş'teki Mozart galerisinde sergilendiğinde büyük gürültü kopardı. Bunlar yetişkinlik çağına ermiş sanatçının karşı koymalarını içeriyordu. Brauner 75 HP adlı bir dergi kurdu ve "Le Surrealisme" adlı bir yazı yayınladı. Bu sözcük yirmi yıl sonra Bachelard'ın felsefesinde sık sık karşımıza çı-

kacak olan bir sözcüğün öncüsüydü. Brauner aynı zamanda *Manifesto de la picto-poésie*'yi de yayınladı. Bu da sanatçının, Sürrealizmden habersiz olmasına karşın (Sürrealizm o sıralarda Paris'te yeni yeni yeşermekteydi) tuttuğu yolu ortaya koymaktaydı. Brauner'in resim-şiir'i, kendisinin Sürrealist gönüllerde bir yer edinmesini sağladı. Çünkü şiir, realizmin ve Kübist matematiksel denemelerin Empresyonist versiyonlarında yapılabildi; fakat Breton'un yazdığı "içe dönük model"le birlikte bulunması gereken koşulu oluşturmuyordu. Brauner'in *Unu* adlı Dadaist yayın organına girmesi, sanata karşı bir tutum almasına yol açmadı. Zaten görüşleri Dadanın boyutlarını aşarak Sürrealizme ulaşmış olan kimselerle aynı fikirleri paylaşıyordu. 1925'te Paris'e vardığında *Medyum Kent* adlı bir resim yaptı.

Sanatçı Paris'te yurttaşı heykeltraş Brancusi ile; çok geçmeden de Giacometti ve yakın komşusu olan Tanguy ile tanıştı. Tanguy'le arkadaş oldu ve onun tarafından 1933'te André Breton'a tanıtıldı. Bu dönem Brauner'in *Kapı* (1932), *Kandırıldık* (1934), *Hareket Halindeki 'Kabiline'* (1934) adlı resimlerini ve *Mr. K'nun Acayip Vakası* (1934) üzerine az sayıda resimler yaptığı bir dönemdi. *Kapı*'da üstüste binmiş iki kayıt vardı. Aşağıda bir peyzaj ve mazgalı ön planın karşısında, bir yanda bir kadına kötü muamele eden bir adam, diğer yandaysa bir delikten çıkan ve ucunda direksiyon bulunan bir çeşit çubuk yer almaktaydı; siyah bir arka plan önüne de dehşet verici bir tip yerleştirilmişti. Bu tipin sivilceli bir burnu, havuçtan yapılmış bir dili ve boş bir gözü vardı, çiftin boynuna yırtık bir bayrak saplamaktaydı. Üstte ise, gökyüzü-rengine boyanmış bir nehirin ardındaki çölde çok sayıda yarı-gerçek anıtlar görülmekteydi. Resmin ufkunda dağlar ve geceye özgü bir gökyüzü yer almaktaydı. Acaba *Kapı* neredeydi? Belki de kapı, hastalıklı "taşığıcı"nın boş duran gözüydü. Pencerenin pervazında unutulmuş duran camdan bir göz vardı.

1934'te Paris'teki sergisini açtıktan sonra Romanya'ya dönüşünden az önce Brauner, *Çıkarılmış Gözle Kendi Portresi* adlı resmini yapmıştır. Bu resimdeki cam göz ile boş ya da kapalı gözün —o zaman devamlı olarak tekrarlayıp durduğu konular— 1938'de geçireceği ve kendisini sol gözünden yoksun bırakan bir kazanın önsüzleri okuduğunu kolayca farkederiz. Arkadaşları da bu önsüzün varlığı konusunda bizler gibi düşünmekteydiler. Dr. Pierre Mabilie ("L'Oeil du peintre", *Minotaure*, No 12-13, 1939); Sarane Alexandrian ("Victor Brauner l'illuminateur", *Chaiers d'Art*, 1954) ve Alain Jouffroy (*Brauner*, Paris, 1959, sayfa 26) sanat-

çının bu olayı önceden gördüğü kanısındaydılar. 1927'de ya da az bir zaman sonra, Brancusi kendinden Paris sokaklarına ait rastgele birkaç fotoğraf çekmesini istediğinde, getirdiği fotoğraflar arasında bundan sekiz yıl sonra kazayı geçireceği ve gözünü yitireceği yerin tam bir fotoğrafı da vardı. Sanatçı 1934-38 yılları arasında Romanya'da kaldı. Bu dönemde Hitler'in etkisiyle Demir Muhafızlar adlı faşist grup ortaya çıkmıştı. Sanatçı, çıkan bir iç savaşta nasyonalistlere karşı çarpıştı. Bu sırada İspanya'daki iç savaş da büyük boyutlara ulaşıyordu. Paris'e döndüğünde iki arkadaşının kavgasına karıştı ve Dominguez tarafından atılan bir şişenin kırılmasıyla çevreye saçılan cam parçaları gözünü yaraladı. Artık tek-gözlüydü; "karanlık dönem"i başlamıştı.

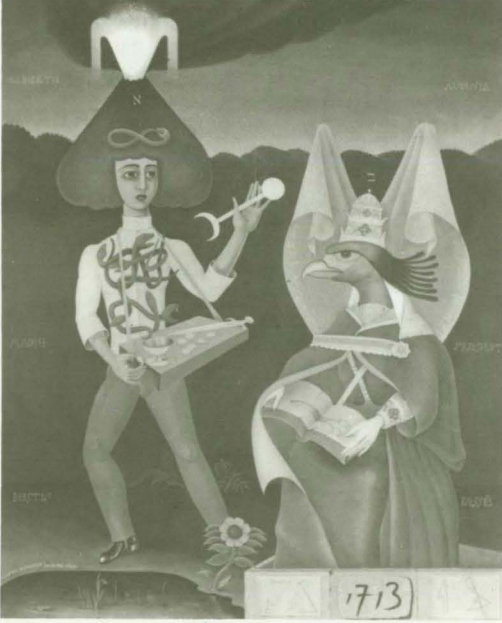


VICTOR BRAUNER
Ubu M.K. 1934

Brauner'in *The Chimera* (1939) gibisinden kadın figürleri acayip bir ışık yaymakta ve bu ışık altında sembolik bitkilerle alşimist gereçlerine ait gölgeler görünmektedir. *Filozof Taşı* (1940)'nın elması çekici bir çıplak güzelin önünde görünür. *İç Yaşam* (1939), *Anemon*, *Rüzgârın Ruhu* (1938), *Çıkış I* (1939), *Kedi Kadın* (1940), *Sunuş* (1941) bu dönemin özelliklerindedir. Açıklıkla içinden çıkılmazlığı özellikle birleştirmesi, gündüz görülen düş atmosferine

uyumaktaydı. Bu atmosfer zamanla giderek daha fazla sembollerle-yüklendi ve açıklık kazandı.

Brauner *Madde'nin Doğuşu* (1940)'ndan sonra, tasvirlerle geçişini tipik olarak simgeleyen bir resim yaptı. Bunu bir manzara resmi olarak görmek olanaksızdı; ancak yazılı bir sayfa gibi okunması gereken bir yapıtı. Profilden çıplak bir kadının gövdesi üzerinde dikey olarak dört tane yüz yerleştirilmişti. Bunlardan ikisinin gözleri kapalı, ikisinin gözleriyle açıldı. Sağda, bir çeşit pencere içerisinde kara dağlardan oluşan bir arka plan önünde gözleri örtülü bir rahibe durmaktay-



VICTOR BRAUNER
Aşıklar, Sayı Habercileri. 1947

dı. Tören giysisi memelerini ve vagina'sını açık bırakmıştı. Bir elinde bir *Mısır tau'su*; öbür elindeyse bir yılan tutmaktaydı. Başında ikili bir yüzü vardı, öndeki göz alevlerle kuşatılmıştı. *Mythotomie* (1942) adı bu resme açıklama getirmiyor, aksine verilen simgelerin bilinmezliğine katkıda bulunuyordu. Ancak önemli olan bu değildi. Önemli olan, ikon'un oneirik tabiatıydı. Bundan sonra Brauner resimde bir çeşit yazı ortaya attı (*Bilinmeyen Avcısı*); burada oymacılığın yararlanmaktaydı. Kadınlar, hayvanlar, bitkiler, yıldızlar, bazen evler, gözler, eller, pençeler, kanatlar ve pullar; psikanalistlerin "jenerik biçimler" ya da kavramsal biçim-

ler olarak adlandırdıkları biçimlerle gösterilmekteydi. Bu bir çeşit biçimsel soyutlamaydı; gerçekle hayalin bir bakıma karıştırılmasıydı. Balmumu tekniğinin kullanılması da bu hiyeroglifi andıran resmin güçlü basitliğini arttırıyordu.

Brauner Alman İşgali sırasında Fransa'daydı ve Gap yakınlarındaki Alp'lere sığındı. Elindeki malzemelerin azalması, kendisine tekniğini değiştirme fırsatını verdi. *Süper-kahraman ve Kaçak* (1943), *Alostrob*, *Balmumu Resim ve Moon Motan* (1946) ton bakımından ince oluşlarını, yapımlarında balmumunun kullanılmış olmasına borçluydular. İsteddiği malzemeleri sağlayabildikten sonra da sanatçı bu çeşit resimler yapmayı sürdürdü. Bunlar arasında Gizlilik (Anagogie) (1947), *Object Subjectivity Infracape* ya da *Aşkın Ardında Gezinti* (1957) sayılabilir.

Maeght Galerisinde açılan sergi sırasında Brauner, Surrealistlerle aktif olarak beraber çalış-



VICTOR BRAUNER
Modacı. 1962

ve tanınmış *Kurt-masa* (1947)'sını sergiledi. Ancak 1949'da Matta'nın gruptan atılması üzerine, Breton'la birlikte onlardan ayrıldı. Alplere özgü yalnızlığı içerisinde Brauner için yeni bir dönem başlamıştı. Bu dönemde sanatçının özel yaklaşımı, görünürde yoğunlaşmış durumdaydı.

Bazı eleştirmenler sanatçının bu dönemdeki resimlerinde bir çeşit megalomani kanıtlar sezdi-ler. 1941 yılında Amerika'da *View* dergisinin Sürrealizme ayrılan özel sayısında Brauner, şöyle demektedir: "Herşey benim aracılığımla, benim içimde başlar ve biter". *Yaralanmış Öz-nelliğin Totemi* (1948) adlı resimde ve *Onomatomania* dizisindeki otuz-yedi resimde iç acısını ortaya koyan kanıtların bulunmasına karşın, bunlardaki espriyi anlamamız gerekir. 1951'de Brauner "retrakte" çalışmalarını yaptığı döneme girdi. Örneğin *Bilinç Etkisiyle Geri Çekilmiş, Kırılmış ve Gözetlenmiş* gibi çalış-malarında, alaca karanlıkta edindiği izlenim-lerle simgesel yazıyı birleştirmeye çalıştı. Ta-but konusu (*Ölümün Unuttuğu*) ortaya çıktı ve sanatçının özellikle beğendiği bir resmin-de (*Eşleşmenin Gerçekleşmesi*, 1957) aydınlık ve güçlü bir plastik üslupla işlendi. Bu resim Brauner'in son dönemine aittir. Bu dönem yeni bir huzur dönemi olarak özetlenir. *Dostluğun Kurulması* ve *Yitirilmiş Ufuk* (1965) bu dönemin resimlerindendir.

Savaşın sonra çalışmalarını New York'taki Julien Levy Galerisinde sergiledikten sonra, kazandığı büyük üne karşın Brauner, Sürrealistlerin en az tanınanlarından. "Kendi-bilincine sahip" bir kimse olan sanatçı, yaşamının sonlarına doğru Hristiyan adı olan Victor'u kullanmayı yeğlemiştir. Resim-şir'inde alşimik aydınlıkla geleneksel sembolizmi, bir düş-gö-rüntüsü şeklinde birleştirmiştir.

Alain Jouffroy: *Brauner*, Paris, 1959.

BRETON André (Tincebray 1896-Paris 1966). Arkadaşları tarafından olduğu kadar, düşman-ları tarafından da Sürrealizmin papa'sı sayılan Breton, 1932 yılında *Revolver a cheveux blancs* gibi bir yapıtı meydana getirebilmiş olan büyük bir şairdir. Zengin bir düz yazıya sahip olması *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (Birleşik Kaplar) (1935), *L'Amour fou* (Çılgın Aşk) (1937) ve *Arcane 17* (1945-7) gibi çalışmaların-da lirik güçle kusursuzluğu birleştirmesine olanak sağlamıştır. Sürrealizm manifestoların-da Breton'un kişiliği o denli kendini duyur-muştur ki, Ferdinand Alquié, Sürrealizmle Breton'un düşüncelerini eşanlamli olarak kabul etmiştir. İlk *Manifesto* (1924) önceden edinilmiş deneyimlere dayanmaktaydı ve otomatik yazı ta-ararımını başlatmıştı. *İkinci Manifesto*'da ise Bre-ton, tüm otoritesini ortaya koymaktaydı. Gru-bun dışına atılanlar "Un Cadavre" adlı bir ki-tapçıkla ona yanıt verdiler. Savaş sırasında sür-gün hayatı yaşadığı ABD'de Breton; *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (1914)'i ve *Prolégomènes à un troisième manifeste du sur-*



ANDRÉ BRETON
Kendi portresi

réalisme ou non (1942)'u yayınladı. Bu yapıtlar Sürrealist sanatın, akım üzerinde ne denli etkin olduğunu vurgulamaktadır.

Breton 1925'ten (Sayı 2) beri *La Revolution Surréaliste* (Sürrealist Devrim)'in yönetmenliğini yapmaktaydı. Hoşlandığı ressamlar hakkın-da bu dergide birçok yazılar yazmıştır. Bu ya-zılar 1928'de *Surréalisme et la peinture* (Sür-realizm ve Resim) adı altında bir kitapta toplanmıştır. Bu kitabın ardarda yapılan baskıları (İngilizce çevirisi: *Surrealism and Painting*, Lon-dra, 1972) her defasında daha başka yazılarla ve açılan sergiler için kaleme alınan giriş yazıla-ryla giderek genişlemiştir. André Breton'un Sürrealist sanatın gelişimi üzerindeki düşünce-lerini belirleyen kilometre taşları, kitabı genişle-ten bu ek yazılardır. Bunları iki cümle halinde özetlemek mümkündür: "Benim için resim, dı-şında ne olduğunu bilmem gereken bir pencere-den farksızdır"; "Günümüzde herkesin görüş birliğine vardığı gerçek değerlerin mutlak bir el-den geçirilmesi gerektiği konusunu yanıtlayabil-mek için sanat, *saf bir içe dönük modele* dayan-mak zorundadır. Aksi halde sanatın varlığı sona erer". Üst düzeyde yapılan yorumlamalardan ve ayrıntılı eleştirilerden sonra Breton'un der-gisi, *olağanüstü*'nun ve Sürrealist alanın etnolo-jik, popüler, spiritüel ve büyümlü bölgelere doğ-

ru genişletilmesinin peşine düştü. Önemli nokta resmin şiir olduğu ve bu nedenle de özgür kalması zorunluluğu idi.

Savaş sırasında Breton'un düşünceleri, ABD'deki çok sayıda ressamı (Motherwell, Gorky) etkiledi. Sanatçı buradan Voodoo'ya ve büyü'lere ilgi duyan biri olarak döndü. Savaştan sonra Sürrealizmin yeniden toparlanması sırasında



CAMILLE BRYEN
İsimsiz. 1949

siyasal girişim düşlerinden cayılması önemli rol oynamıştır. Savaştan önce Sürrealistler komünist partisine olan bağlılıktan, Troçki'nin savunulmasına kadar çeşitli siyasal görüşler ileri sürmüşlerdi. Sonunda *Surréalisme et la peinture*'ün son sayısına bir Sembolizm övgüsü ekleyen Breton, görünürde 1925'teki anlayışına yeniden dönmüş oluyordu: "Gerçek devrimler sırası gelince, hayal gücüyle gerçekleştirilir".

Julien Gracq: *André Breton*, Paris, 1948.

BURUNUS Jacques-B (Paris 1906-Londra 1967). Yapıtlarının pek azı yayınlanmış bir şair olan Brunus, daha çok yaptığı filmlerle tanınır. *L'Age d'Or*'da Bunuel'in yardımcısı olan sanatçı, daha sonra *Record* gibisinden çok sayıda kısa metrajlı film çevirmiştir. 1938'den sonra İngiltere'de yaşamını sürdüren Brunus VVV dergisine (New York) yazılar yazmış ve birçok antolojiye katılmıştır: *Message from Nowhere* (Londra 1944) ve *Free Union* (Londra, 1949) gibi. 1954 yılında *En marge du cinéma français*'i yayınlamıştır.

BRYEN Camille (Nantes 1902-Paris 1977). 1927'de Paris'e giden sanatçı, 1934'te burada sergi açmıştır. Sürrealist objeler ve "bryoscopie"ler yapmıştır. Savaş sırasında resme kesin geçiş yapan sanatçı, Taşizm'in babalarından biri olarak tanınır. Hem tam, hem de ince bir informal resim stili üzerinde yoğunlaşmazdan önce *fuma* lar ya da akandil resimleri yapıyordu.

R.-V. Ginderthael: *Bryen*, Paris, 1960.

BUCAILLE Max (Sainte-Croix-la-Hague 1906). Bucaille, aynı zamanda cam üzerine resimler yapan, köklerden heykeller yontan bir matematikçi ve kolaj sanatçısıdır. 1947'de Devrimci Sürrealist Grubun üyesi olmuştur. *Perinin Çıgırlıkları* (1939), *Rüyaların Dalgıcı* (1950) adlı yapıtlarıyla Noël Arnaud'nun *L'Etat d'ébauche* adlı yapıtı için olan resimlemeleri, noktural hayalcilik bakımından kendisini Max Ernst'ten sonra gelen sanatçı durumuna sokmuştur. Resimlerinde, dekalkomani'lerinde ve *rek-laj* tekniklerinde lirik soyutlamaya yaklaşan evrensel bir görüntü yaratabilmiştir.

BUNUEL Luis (Calanda, İspanya 1900). Saragossa'lı zengin bir ailenin yedi çocuğundan en büyüğü olan Bunuel, Jesuit'lerle birlikte öğrenim görmüş ve daha sonra eğitimini Dali, Lorca ve diğerleriyle tanıştığı Madrid Üniversitesi'nde sürdürmüştür. Entomolog ya da ziraat mühendisi olmak üzere öğrenim görmesine karşın, her zaman felsefeye ve boksa karşı büyük ilgi duymuştur. 1920'de İspanya'daki ilk sinema kulübünü kuran Bunuel'dir. 1925'te Paris'e gitmiş ve burada Sürrealistlerle tanışmıştır. Epstein'in sinema kurslarına devam eden Bunuel, onun yardımcısı olmuş ve o sıralarda İspanya'da bulunan Dali ile birlikte *Un Chien andalou*'nun çekim senaryosunu yazmıştır. *La Revolution surréaliste*'in 12. sayısında kısa bir özeti verilen bu filmin kurgusu şöyledir: Geceleyin bir adam, açık bir pencerenin önünde elindeki usturayı bilemekte ve daha sonra parmaklarıyla genç bir kadının sol göz kapaklarını araladıktan sonra usturayı yavaşça kadının gözüne sok-

maktadır. Bir düş sırasında eşekler kuyruklu piyanoları çekmekte, karıncalar kapıya sıkışıp kalmış bir eli yiyip bitirmekte, kesik bir el döşemde gezinmekte, bir erkek eli bir kadının çıplak memelerini ateşli bir şekilde okşamakta ve son olarak da iki kör baş oyuncu, kurşunu bir gökyüzü altında kendilerini kuma gömmektedir. 1930 yılında Studio 28, *L'Age d'or* adlı filmi yaptı ve bunun gösterildiği sinema salonu, bir grup genç vatansever tarafından altüst edildi. Film açıkça Roma Katolik Kilisesine, orduya ve polise hücum ediyordu. Başlangıçta ilahi söyleyen din adamları hemen birer iskelete dönüşmekte, bir inek bir genç kızın yatağında yuvarlanmakta ve Lya Lys şehvetli şehvetli bir heykelin ayak parmağını emmekteydi. Belgesel olarak hazırladığı *Ekmezsiz Toprak* (1932)'ta Bunuel, gerçeği tanımlama hevesine kapıldı. Bu filmde, acılar karşısında Hristiyan yardımseverliğinin yetersizliğini vurguluyordu. Bunu izleyen yirmi yıl boyunca Bunuel, hiçbir şey yapmadı. Bu sırada uğraştığı iş New York'taydı; ancak yaşam öyküsünü yazarlar bundan söz etmemekte-

dir. 1950'de çevirdiği *Los Olvidados* adlı film, Meksika'nın dış mahallelerinde yaşayan adeta "unutulmuş" yetişkinleri ve bunların gaddar dünyasını konu edinmişti. Bunuel zaman zaman, Sürrealizm açısından çok önemli yapıtlar ortaya koymuştur. *El Bruto* (1952), *Bahçede Ölüm* (1956) ve *Nazarin* (1958) adlı filmler, mistikritik yapıtlardır ve bazı katolik eleştirmenler bunlarda, Bunuel'in değiştiğini gösteren kanıtlar aramışlardır. *The Young Girl* (1960), katoliklerin pek hoşlanmadıkları ve 1961 Cannes ödülünü kazanan *Viridiana*'nın bir öncüsü niteliğindedir. *Viridiana*, erdemli bir Hristiyan genç kızın öyküsüdür. Genç kız, kendi kendini öldürmeye kalkışan ihtiyar aristokrat Don Jaime'nin erotik hedefidir. *Viridiana* kendisini fakirlere adamaya ve onlara yardım etmeye karar verir. Filmin çok ünlü bir sahnesinde sarhoş dilenciler tarafından ırzına geçilir. Bu dilenciler Leonardo'nun *Son Yemek* adlı tablosunun kâfircesine bir benzeri olan sefahat sahnesinde bu tecavüzü gerçekleştirirler. Bundan sonraki yıl Bunuel *Yokedici Melek*'i, daha sonra da Mir-

LUIS BUNUEL

'Discreet Charm of the Bourgeoisie' adlı filminden bir sahne



beau'nun romanından alınan *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü*'nü yaptı. Yokedici Melek, bir yüksek sosyete toplantısında misafirleri dans etmekte oldukları odalara kapatmaktaydı. Bu insanların içine düştükleri karabasan dünyası ve soysuzlaşmalar, Bunuel'in kesik eller gibi bazı saplantılarını andırmaktaydı. Bu film Sürrealizmin özelliği olan düş ve gerçeğin kaynaştırılması eyleminin tam bir realizasyonu olarak tanınmaktadır. *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*'de gerçeğe düş-benzeri, zıtlasmaktadır. Bir dünyadan diğerine yapılan ani geçiş, Bunuel'in esprisini bir trajedi havasına sokmaktadır. *Hürriyet Hayaleti* (1974) Bunuel'deki Sürrealist ruhun, aradan yıllar geçtikçe körelmekten çok-derinleştiğini gösterir. İlk filmlerindeki edebe aykırı şiir, yıllar sonra son filmlerindeki şiirle tamamlanmaktadır.

BURY Pol (Haine Saint-Pierre, Belçika 1922), 1947'de *Multi-plan*'larını icat etti. Burada trizler, a-ritmik olarak yavaşça hareket etmekteydi. Bunların yüzeyleri plastik örtülerle kaplanmıştı. Bury'nin obje ve heykellerinden birçoğunda, farkına zor varılan bu türden hareketler vardır. Yapıtların erotik ve oneirik büyüü, şekillerin soyut basitliğiyle daha da güç kazanmaktadır.

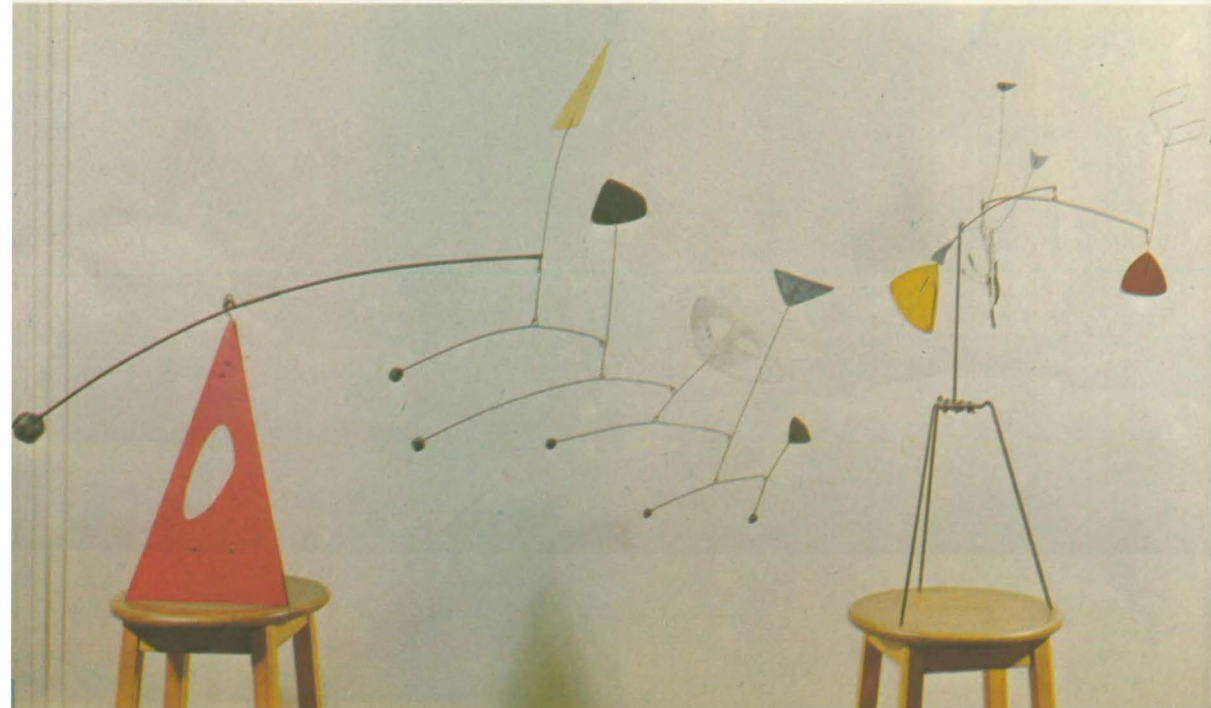
CALDER Alexander (Philadelphia 1898-New York 1976). Bir sanatçı babanın oğlu ve yine sanatçı bir büyükbabanın torunu olan Calder, erkenden kendini şu üç tutkuya kaptırdı: Tek-



ALEXANDER CALDER
Tom'un. 1974

noloji, resim ve sirk. 1926'da Paris'teki Salon des Humoristes'te sergilenen telden oluşan minyatür bir sirk yaptı. Bundan sonra montajları daha soyut bir karakter kazandı. Abstraction-Creation grubunun üyesiydi ve hareketli yapıtlarını 1932'de Paris'te sergiledi. Hans Arp'ın, Duchamp'ın ve Miro'nun arkadaşısıydı. 1933'te ABD'ye döndü ve bir çiftlikte yaşamaya başlayarak orada kendisini herkese tanıtan *aerial mobil*'lerini icat etti. Sabit yapıtlarını ise New York'ta ilk kez 1943'te, Modern Sanat Müzesi'nde teşhir etti. 1953'te Loire vadisindeki Sac'h'e'ye yerleşti; buradaki *mobil* ve *stabil*'lerinin boyutları çok büyüktür; bazı siyah levha canavarlarında bir Minotaur'un gücü vardır.

ALEXANDER CALDER
Kırmızı Piramid



JORGE CAMACHO
Kuşlar. 1973

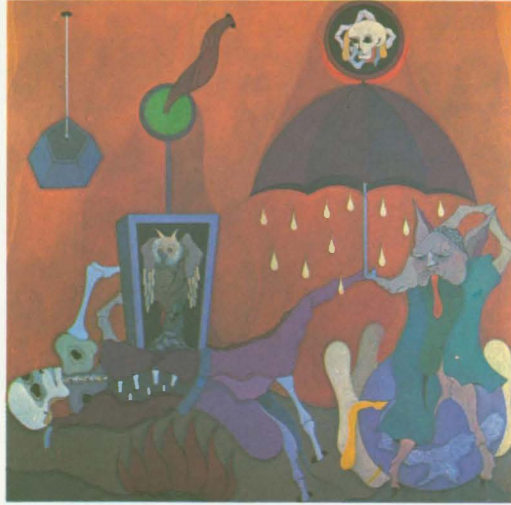


CAPACCI Bruno (Venedik 1906). Önce doğ-
duğu yerde, daha sonra da Floransa ve New

BRUNO CAPACCI
Öykü Yasaları. 1946



JORGE CAMACHO
Ölümün Dansı, Opus 15. 1976



CAMACHO Jorge (Havana 1934) 1959'da Pa-
ris'e giden bu sanatçı, yeni Sürrealist kuşağın en
ilginç ressamlarından biridir. Sade ve Bataille'
ın etkisi altında özel bir grafik üslupla erotiz-
min trajik yönlerini işler. Genellikle yapıtlar-
ında acı çeken bir hayvan vardır (*Bravo Ayak-
lanması*, *Sarı Gökyüzü*) ve bunlarda bir kam-
çının şeritlerini aşağıya doğru sallanır durum-
da görmek mümkündür. (*Kuşlar*, 1973) Re-
simlerinde her zaman klostrofobik bir odaya
kapanırız. Bu oda usta'nın çektiği ziyafete bir
boğulma hissi de katmaktadır.

York'ta öğrenim gören Capacci; Paris'e (1932-9) ve Brüksel'e (1940-6) gittikten sonra 1947-55 yılları arasında Paris'li Surrealistlerle birlikte oldu. Daha sonra da Belçika'lı Surrealistlerle arkadaşlık kurdu. Yapıtları *Öykü Yasaları*'nda olduğu gibi plastik hayalleri özgürce birleştirir ve biraz da Chirico'nun izlerini taşır.

CARDENAS Agustin (Matanzas, Küba 1927). Paris'te ilk sergisini 1959'da açan ve daha sonra 1960 ve 1965'teki uluslararası Surrealizm sergilerine katılan bu heykeltıraşın yapıtları, yaşamın belirsiz acıklılıklarının soyut hacimlere sokulabileceğini ortaya koymaktadır.

CARRINGTON Leonora (Londra 1917). İngiliz yüksek tabakasına mensup olan Carrington bir süre Amédée Ozenfant'dan ders almıştır (1936). Londra'da Max Ernst'le tanışmış ve 1937 yılında Ernst'in peşinden Paris'e gittikten sonra Saint-Martin d'Ardèche'de onunla birlikte ya-

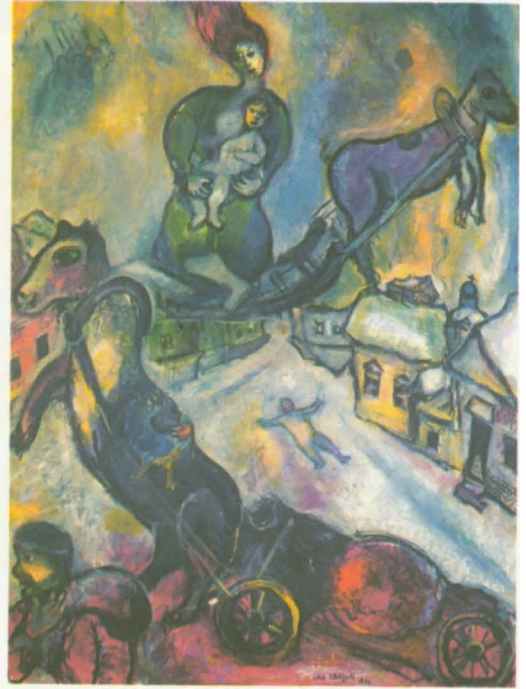


LEONORA CARRINGTON
St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması, 1946

şamıştır. Hatırı sayılır bir şiir gücü olan fantastik öyküler yazmış ve bunları 1938 ve 1939 yıllarında birer ciltte toplamıştır (*Korku evi* ve *Beyzi Kadın*). Resimlerini, kitaplarını resimlemek için yapmış olmalıdır. 1939'da Ernst bir Alman vatandaşı olduğu için, bir toplama kam-

pında enterne edilince çok yalnız kalmış ve huzuru bozulmuştur. Evini yörenin yerlilerine bıraktıktan sonra İspanya'ya gitmiş ve bir süre sinir tedavisi görmüştür. Bu deneyimini 1944'te yayınladığı bir kitapta anlatır. Daha sonra New York'a dönen sanatçı, sonunda Mexico'ya yerleşmiş ve burada yaptığı resimleri Kolumbia-öncesi mitolojisinden aldığı motiflerle zenginleştirmiştir.

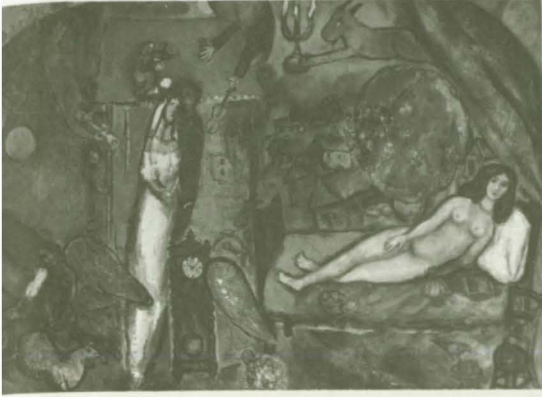
CHAGALL Marc (Vitebsk, Rusya 1887). Fakir bir Musevi ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Chagall, kazandığı bir bursla 1910'da Paris'e gitti ve kendini Montparnasse girdabına kapırdı. Resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realistik fantaziye kar-



MARC CHAGALL
Savaş, 1943

şı alaycı bir hoşgörü taşır. Daha sonraları Breton şöyle yazmıştır: "Bu tarihten (1911) sonra Chagall'ın yapıtlarındaki mecaz, onun tek başına modern resim alanına zafer dolu girişini vurgulamaya yetmiştir". Savaş çıktıktan sonra Chagall, Vitebsk'e döndü ve 1915'te Bella ile evlendi. Mutluluk ve aşklar gibi konular, onun resimlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ne Vitebsk'teki resmi görevindeki başarısızlığı (1917), ne İkinci Dünya Savaşı ve din-

daşlarının öldürülmesi; ne Vitebsk'in yağmalanması, ne de karısı Bella'nın ölümü (1944)-1952' de yeniden evlenmiştir— Chagall'ın sanatındaki bu eğilimi ortadan kaldıramamıştır. *Kentin Üze-*



MARC CHAGALL
Karıma. 1933-44

MARC CHAGALL
Akrobat. 1930



MARC CHAGALL
Köpek ve Kurt Arasında. 1944

rindeki Aşıklar (1913-8)'den *Büyük Sirk* (1956)'e kadar olan tüm yapıtlarında, bu arada *Aşıklar* (1923)'da, *Eiffel Kulesinin Evli Çifti* (1928 ve 1939)'da, *Köpek ve Kurt Arasında* (1944) adlı resimlerinde hep mutluluk ve aşıkla konularını işlemiştir. Resimlerindeki dinsel ve popüler kaynakların dışında, devamlı olarak işlediği mutluluk teması olasılıkla Sürrealistlerin Chagall konusundaki suskunluklarının nedenidir. Çünkü Sürrealistler mutluluğu anlatmayı pek sevmezler.

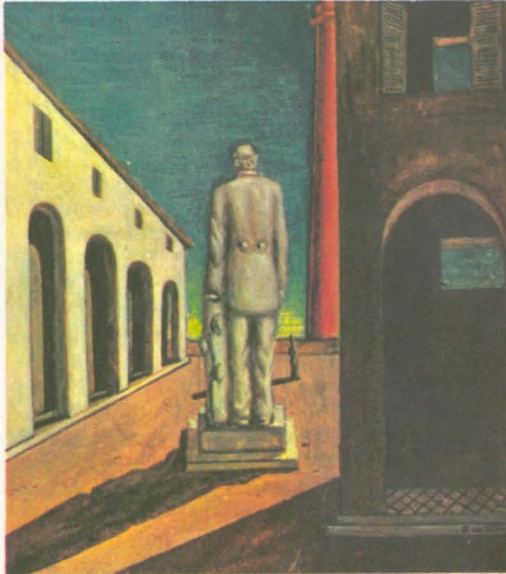
CHAILLET Francoise (Paris 1936). Hem İsveç, hem de Fransız uyruklu olan Chaillet, mimari öğrenimi gördükten sonra *Vogue* dergisi için giysi desenleri çizmeye ve araştırmacı olarak çalışmaya başladı. 1965'te Paris'te açılan uluslararası Sürrealist sergiye ve 1967'de Darmstadt'taki Design International'e katıldı. 1966 ve 1969 yıllarında Paris'te açtığı iki kişisel sergi ve 1965'te kazandığı Copley Ödülü; *Düşüncenin Sapmaları* ya da *Hiç Gözyaşı Yok* gibi tabloların yaratıcısı olan bu sanatçının başarıları arasındadır. Chaillet, Paul Klee'nin derslerine sadık bir erotizm ögesi katmıştır.

CHIRICO Giorgio de (Volo, Tesalya 1888). 1905'te ölen bir İtalyan mühendisin oğlu olan genç Chirico, yetişkin çağını otoriter bir anne'nin yanında geçirdi ve on sekiz yaşındayken Yunanistan'dan ayrıldı. Sanat öğrenimini Münih'

GIORGIO DE CHIRICO
Kendi portresi



GIORGIO DE CHIRICO
Bir Politikacının Melankolisi. 1913

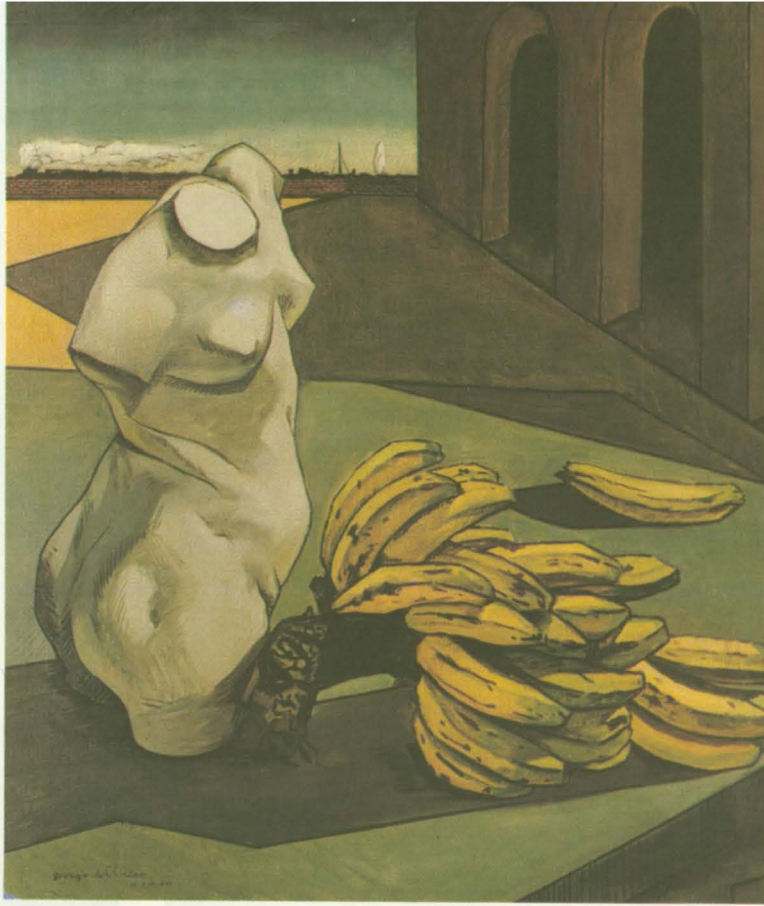


GIORGIO DE CHIRICO
Beyaz Kuleli Metafizik Peyzaj. 1914

te tamamladı ve burada Böcklin'in, Max Klinger'in ve Alman Romantizminin etkisi altına girdi. İtalya'da kısa bir süre kaldıktan sonra 1911-15 yılları arasında Paris'e yerleşti. Montparnasse'taki stüdyosu onun muammalı ve yalnız ruhunu açıkça ortaya koyar. *Zamanın Bilmecesi*, (1912), *İtalya Hatırası*, *Şairin Bir Öğleden Sonra Melankolisi* (1923) adlı tablolarında gizli bir anıyı araştırdığı sezilmektedir. Batmakta olan bir Akdeniz güneşinin ışıkları, bu resimlerdeki gölgeleri uzatırlar. Ancak sanatçı, bu arayışına bir yanıt bulamamıştır. *Tedirgin Edici Esin Perileri* (1917), *pittura metafisica*'sının *Big Interiors*'u diğer yapıtları arasındadır. Bunlardan sonuncusunu 1915'te gittiği Ferrara'da yapmıştır. Chirico yaklaşık 1919'larda içinde bulunduğu korkunç melankoliyi silkip atarak kendisine daha banal gelen *grande peinture*'ler yapmaya başladı. Breton ve Aragon (Eluard değil) sanatçının bu "terkedişini" küçük gördüklerini ifade ettiler. Önceki üslubunu bu keskinlikle bıraktığı için adını kara listelerine bile al-

GIORGIO DE CHIRICO
Şairin Kaygısı. 1913

GIORGIO DE CHIRICO
Bir Ayrılışın Bilmecesi. 1916



dılar. *Hebdomeros* (1929) adlı romanı Chirico'nun dehasının kanıtıdır. Ne varki, *Anılar* gibi daha sonra yazdığı kitaplar, sanatçının hâlâ bu dehanın farkında olmadığını göstermektedir. Ancak psikanaliz hakkında birşeyler bilen herhangi bir kimse, bu kendi-kendinin farkında olmayış karşısında şaşırılmaz.

James Thrall Soby: *Giorgio de Chirico*, New York, yeni basım 1966.

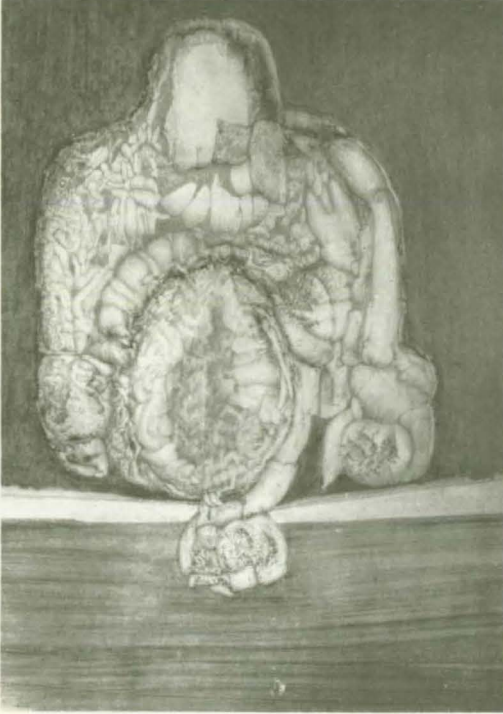
CONSTANT, Constant Nieuwenhuys olarak bilinir (Amsterdam 1920). İlk kez *Reflex* dergisine katılan sanatçı, sonraları Kobra grubundaki faaliyetlerine başlamadan önce 1947'de devrimci Sürrealistlerin üyesiydi. Maddenin gizli nüanslarına uyum sağlamak istediğinden resimlerini yaparken bazen samur fırça kullanmıştır.

CORNEILLE Van Beverloo olarak bilinir (Liège 1922). Kobra grubuna girmeden önce devrimci Sürrealistlerin üyesiydi. Maddenin gizli nüanslarına uyum sağlamak istediğinden resimlerini yaparken bazen samur fırça kullanmıştır.

CORNELL Joseph (Nyack, New York 1903). 1930'da Ernst'in kolajlarını keşfetti ve New

York'taki ilk sergisini 1939'da açtı. Cam konstrüksiyonlar üzerinde uzmanlaşmıştır. Zeminde yer alan yıldızlı bir gökyüzü ya da bir gazete üzerinde insanı cezbeden objeler düzenler.

CORNILLEAU Jean-Loup (Nogent-le-Rotrou 1943). Bu genç ressam tüm grupların dışındadır. 1971'de Paris'te açtığı sergisinde, içlerin- de fizyolojik ve oneirik şekillerde mikro-heykel-



JEAN-LOUP CORNILLEAU
İsimsiz. 1973

cikler bulunan siyah kutularını teşhir etmiştir. Büyük kırmızı resimleri kanla ilgili gizlerin fantastik görünümünü verir. Roma'da 1973 yılında sergilediği asetonla işlem görmüş imgelerinden anlaşılacağı gibi, plastik şiirine verdiği yol daha hafif bir evrene doğrudur.

CREPIN Joseph (Hénin-Liétard 1875-1948). Altmış üç yaşındayken hemen hemen bilinçsiz olarak ilk otomatik ve spiritüalist resimlerini yapmaya başladı. Mistik temalar, simetri ve rafine renkler, bir çeşit berrak bir güzellikle desteklenmektedir (*Harikulade Yıldız*).

CREVEL René (Paris 1900-Paris 1935). Surrealizm, "uyku dönemine" yaptığı büyük katkılardan ötürü Crevel'e çok şey borçludur (1922). Surrealist resim söz konusu olduğunda, *La Mort difficile* (1926)'in yazarı, Paul Kleé (Paris 1930) hakkında bir kitap yazarak ve *Dali ou l'anti*



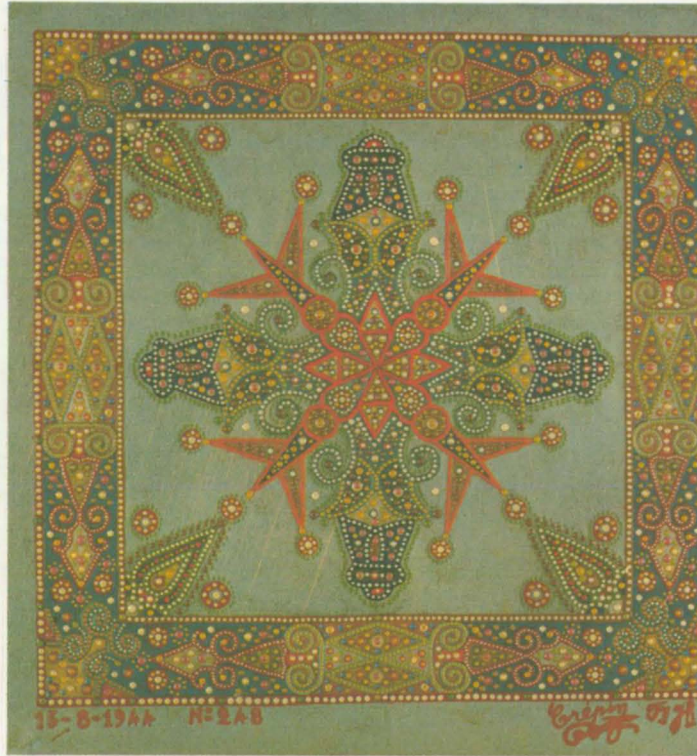
René Crevel'in portresi

-obscurantisme (1931) adlı yapıtı da vererek bu soruna katkıda bulunmuştur. 'Tüm çalışmaları halen Fransa'da basılmaktadır. Sanatçı 1935'te Congress of Writers for the Defence of Culture'ın toplantısından bir gün önce yaşamına son vermiştir.

DADO Miodrag Djuric olarak bilinir (Cetinje, Yugoslavya 1933). Dado Yugoslavya'da sanat öğrenimi gördükten sonra 1956'da Paris'e geldi ve litograf yardımcısı olarak çalıştı. Dubuffet tarafından keşfedildi ve Daniel Cordier tarafından da topluma tanıtıldı. Bizi alıp götürmek istediği dünya, pastel bir sis içerisinde duyukları acıdan çığlık atar gibi görünen büyük canavarlarla doludur (*Vesalius II'nin Kötü Öğrencisi*). Bu karabasan, toplama kamplarındaki deneyimlere dayanır ve Surrealizmin bir geleceğidir.



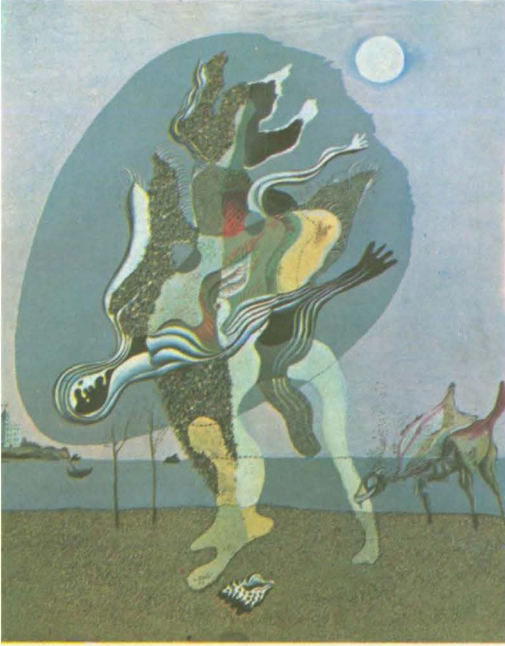
DADO
Vesalius II'nin Kötü Öğrencisi. 1967



JOSEPH CRÉPIN
Harikulâde Yıldız. 1944
DADO
Küçük Bitkisel Polis. 1969



DALI Salvador (Figueras, Katalonya 1904). Bir hukukçunun oğlu olan ve en büyük çocuğunu menenjit yüzünden kaybeden annesinin üzerine aşırı düştüğü Salvador, çok sinirli bir çocuktur. Marist'lerle olan öğrenimine pek önem vermedi ve bu öğrenim ondaki ressam olma isteğini kamçılıdı. Daha sonra otobiyografi'sinde kendi kendine sorduğu soruların yanıtlarını aramaya başladı (*Salvador Dalí'nin Gizli Yaşamı*): "Ben bir dahi miyim?". Kübist stilde yaptığı resimleri Barselona'da sergilendi, Madrid'de de bir öğrenci yaşantısı sürmeye başladı. Yine



SALVADOR DALÍ
Çürüyen Eşek. 1928

bu kentte Lorca ve Bunuel ile tanıştı ve bu arada Güzel Sanatlar Okulu'ndan kovuldu.

1927'de dergiler aracılığıyla Surrealizmle tanıştı. Bu büyük bir keşifti. *Kan Baldan Tatlıdır* (1927) adlı resmi yaptı. Geometrik olarak karelere bölünmüş olan bu resim, Dalí'nin zihnini tedirgin eden bazı objeler —örneğin ölmüş eşek (*Çürüyen Eşek*) gibi— de içeriyordu. Surrealistlerle tanışmadan önce —Bunuel için— *Un Chien andalou*'nun kurgu planını hazırladı. Bu film 1929 Eylül'ünde Paris'te büyük bir skandal yarattı. Joan Miro (Surrealizmin anti-Dalı'sı) bu vatandaşını Surrealistlere tanıştırdı. Dalí merak uyandıran davranışları ve önü-



SALVADOR DALÍ
Melankoli ya da Clare'in Portresi. 1942

ne geçilmez kahkahasıyla onları şaşırttı. Eluard ve karısı Gala, Magritte'ler ve tacir Goemans, 1929'da Dalí'yi görmek için Cadaqués'e geldiler. Dalí, kendisiyle yaşamaya gelen Gala'ya bayıldı. Bu kadın Dalí'ye baktı, onunla ilgilendi ve birçok resimlerinin yanı sıra *Gala'yı Yi-yorum* gibi şiirlerine de esin kaynağı oldu. Sanatçı Gala'yı erotik resimlerine soktu ve onu hamile Madonna (1950) ya da *Leda Atomica* (1949) olarak resimledi. Dalí ve Gala'nın bu eşsiz aşkları, Surrealistçe duygusallığın önemli bir özelliğine uygun düşmekteydi. Bu eşsiz aşk, özellikle Dalí'nin "Aşkta ben, sapıklık ve ayıp denen herşeye özel bir değer veririm, Bana göre her ikisi de düşüncenin ve eylemin en devrimsel şekilleridir. Yine bana göre aşk, bir insanın yaşamındaki biricik değerli davranıştır" (*La Femme visible*, 1930) gibi deyişleriyle bağdaşmaktaydı. Surrealistler arasındaki kişisel otoritesi daima sürüp giden Gala, Dalí'nin Surrealizmle bütünleşmesine büyük ölçüde yardım etmiştir. Bununla birlikte sanatçının daha sonraları İspanyol ve katolik mistizminin en çarpışık karışımlarından birine teslim olmasını engellemeyi

1930'a doğru Dali, Sürrealizmin önde gelen simalarından biri oldu. 1929 yılında açılan Paris'teki ilk sergisi, André Breton tarafından sunuldu. Dali kışkırtıcı, yapmacıklı idi ve muhteşem bir konuşmacıydı. Bu, daha sonra büyük ün kazanan resimlerini yaptığı dönemdir: *Aydınlatılmış Zevkler*, *İç Karartıcı Oyun*, *İsteğin Bulunduğu Yer* (1929), *Düş*, *Belleğin Devamı* (1931). Bu yapıtlarda ele alış tarzı akademiktir, fakat işlenen ayrıntılar son derece olağanüstü ve ince olduğundan bunları tanımlamak da olanaksızdır. Daha az tanınmış, ama bitirilmemiş bir resim olan *Çocuk Kadına İmparatorlara Layık Abide* (1929), bir bakıma Dali'nin o zamanki deneyimlerini özetlemektedir. Burada uzaysal değerlerin



SALVADOR DALI
Yanan Zürafa

birbirleriyle karıştırıldığı bir yöntem uygulanmaktaydı: Oldukça erkeklik uzvunu andıran bir kayanın eteklerinde objeler ve insanlar, uzak nesnelerin boyutlarına sahiptiler. Ayrıntılar biriken cinstenti: Mona Lisa, Napoleon, Millet'in *The Angelus*'undan iki köylü taşlaşmış bir dalga, kırışmış eller, *İsteğin Bulunduğu Yer*'deki aslanın başı ve göğüsleri, çıplak bir mermer ka-

dın, gözsüz bir surat ve ölü bir ağız. Uzakta, taşların arasında yakından baktığınız taktirde görebileceğiniz anahtarlar, sinekler ve belki de karıncalar yer almaktaydı. Yakında diz çökmekte olan, yalnızca bir iskeletti. Kadının önünde Dali mi vardı; ya da amaç delicesine istek rüzgârlarının estiği ve ölümün taşlaştırdığı bir dünyayı mi işlemekti?

Bir bakıma lirik özellik taşıyan *La Femme visible* (1930), *L'Amour et la mémoire* (1931) ve *La Conquête de l'irrationnel* (1935) gibi düz-

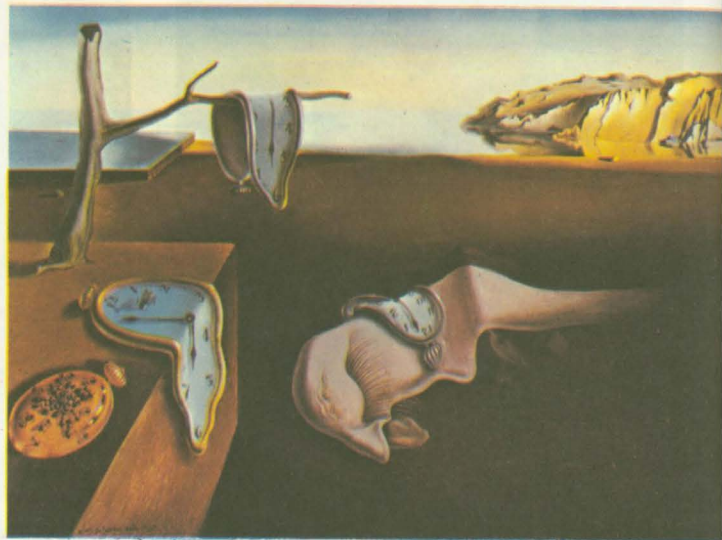


SALVADOR DALI
Gecenin Görünüşü. 1930

yazılarında Dali; otomatik yazı'nın "pasif" durumuna eklenmek üzere "paranoyak-kritik yöntem" adını verdiği bir yöntem öneriyordu. "Resimdeki tüm hevesim" diyordu *Conquête de l'irrationnel*'de, "maddeyi en emperyalist dikkatle teslim etmektir". Dali paranoya-kritisizm'i "Kuruntu fenomenlerinin kritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı" olarak tanımlamaktaydı (*La Femme visible*). Bu tanımlamadaki tüm deyimler ve özellikle "spontan yöntem" deyimleri, uyanıkken olan en büyük karışıklığı sokmak için özellikle seçilmişlerdir. Oneirik bir görüntü vermek yerine Dali, gerçekle hayalin sınır çizgisi üzerinde durmayı yeğlemekteydi. Burada bir dizi gerçekten uzak resim yapmaya başladı. *Büyük İstismacı* (1929)'yı, birçok resimlerde kendini gösteren William



SALVADOR DALÍ
Hayalet Gemi. 1934



SALVADOR DALÍ
Bellegin Devami. 1931



SALVADOR DALÍ
William Tell'in Yaşlılık Günleri. 1931



SALVADOR DALÍ
Diriliş. 1961

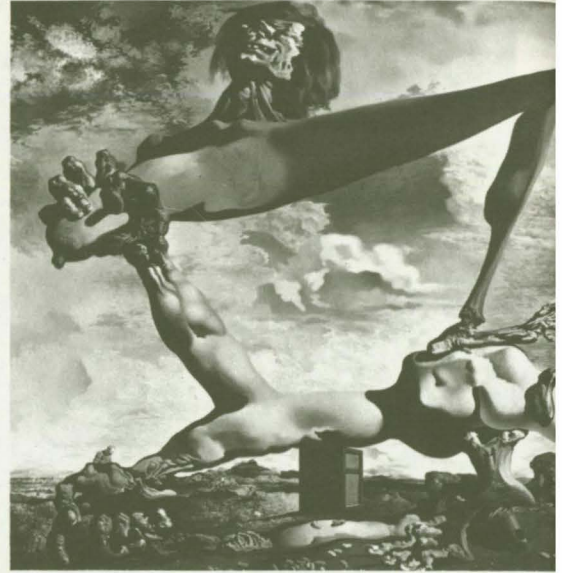
Tell izledi. Bunlardaki erotik tema, koprofaji'ye kadar uzanmaktaydı. Daha sonra Millet'nin *Angelus*'u vardı. Dali bu fetiş-resminde ondokuzuncu yüzyılın basit kimselerinin doğru-düşüncelerini yansıtmak için elinden geleni esirgememişti. *Harp Üzerinde Meditasyon*'daki ero-

tik düş-çalışması da bu şekilde yapılmıştı (1932-3). Gala'ya karşı duyduğu aşk ve kendilerini bir çift olarak görmesi, Angelus çanları çaldığında dua eden bu köylü çiftin önünde tutkulu bir sevecenlik duymasına yol açmıştı (*Dali'ye Bakan Gala*).

Surrealistler bu "paranoyak-kritikal fantazilere" katlanabiliyorlardı. Ancak Dali daha da ileri gitti. Meissonier'e hayran oldu ve onu Surrealizmin öncüsü olarak niteledi. Aralarında Ernst de olmak üzere bazı Surrealistler soğukkanlılıklarını korudular. Meissonier, kendi zamanındaki savaşçı yöneticilerin iğrenç sömürgeciliklerini öven, göklere çıkaran bir savaş ressamıydı... Ve şimdi Dali, Maldoror'la karıştırdığı Hitler'in düşlerini kurmaya başlamıştı. Dali, Surrealistler tarafından açıklama yapmaya çağrıldı. Bu savunmasını yaparken kullandığı "paranoyak" kalıp-cümleciklere karşın gruptan atıldı. Kendisinin bir Surrealist olduğunu keşfeden babası da, onunla olan tüm ilişkilerine son verdi. Dali katolik, nasyonalist ve monarşist ideolojilerden yapılmış bir labirent içinde kendini kaybetti. 1936'da tipik Daliesk bir üslupla yapılan bir "İç Savaşın Önsezisi", *Haslanmış fasulyelerle Yumuşak Konstrüksiyon* olarak adlandırıldı. ABD'de Caresse Crosby ile birlikte kalırken yazdığı *Gizli Yaşam* (1940'tan sonra), Breton'un "birinci sınıf bir entelektüel" dediği Dali'nin politik düşüncelerini ortaya koyan bir yapıtı. 1936'da yazılan bir metinde (*Le Cas Dali*); *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste* (1939)'de ve *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*'de Breton, "İzlenim edindiği anlamlara karşı alaycı bir şekilde aldımazlık etmesinden" ötürü Dali'yi eleştiriyor ve Avida Dollar adını verdiği birinin üstesinden geliyordu. *Hitler'in Bilmecesi*'nden *Dolar'ın Tanrılaştırılması*'na kadar Dali'nin mantık dışı olmayan "devrimi", çekirdeği bakımından ahlâkçı olan Surrealizmi artık ilgilendirmiyordu. Bu yargıya yol açan yapıtlar arasına Amerikan döneminde yapılmış olan sosyete portrelerini de (Helena Rubinstein, Lady Mountbatten gibi) katabiliriz. Böylesi bir devrim, Christ of St John of the Cross'un resmini yermemekle kalmıyor; aksine övüyordu. Bu mistik dönem (*Diriliş*) Surrealizmden olduğu kadar, gerçek mistisizm'den de uzaktı. Daha sonra da sanatçının gergedanlar üzerindeki eksantrik konferansları (Sorbonne, 1955), *Don Kişot* resimlemeleri; Dürer'in anısına yapılan bir dizi oyun (1971), televizyondaki barok görünüm ve mistik nitelikte olmayan *Bir Dahinin Günlüğü* gelmektedir.

Bir Surrealist olarak Dali'nin en orijinal yönleri, görünürde hırslı oburluğu, oral erotizmi, ucuz, alaycı mizahı, dana eti ve istakoza aşırı

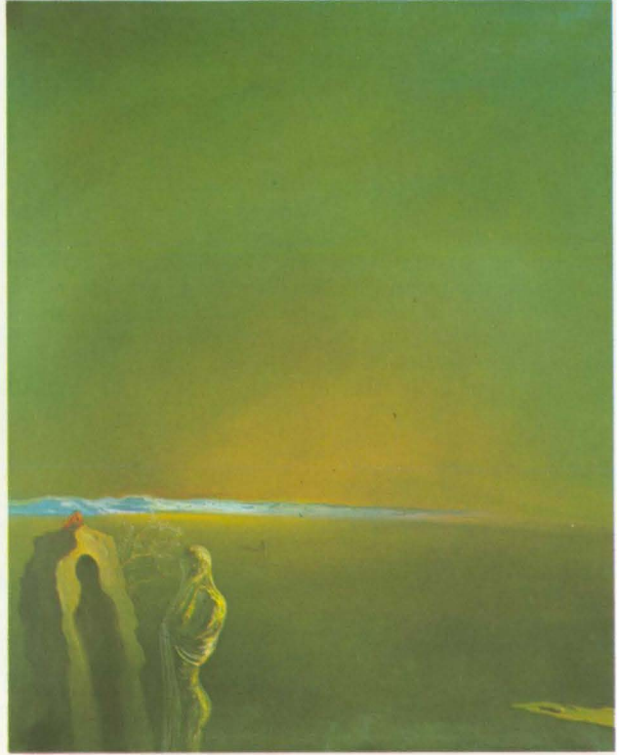
düşkünlüğü ve kamember peynirine hayranlığı olarak özetlenebilir. *Belleğin Devamı* hakkında *Conquête de l'irrationnel*'de şöyle yazılmaktadır: "Geri kalanlar Salvador Dali'nin tanınmış duru gözlemlerinin paranoyak-kritikal kamember'lerden daha fazla birşey olmadığına inanmışlardı". Bir kez bu paranoya-kritisizm'e konu olduktan sonra bütün dünya, bu estetik terörizm'in elinde oyuncak olmaktaydı. Yüzyılın başlangıcında *Art Nouveau* tarafından estetik değer kazandırılan yapışkanlık, Gaudi'nin hayranı olan Dali'de kendisine ağız kalabalık bir önce bulmuştu. 1971'de yayınladığı kolajlarla



SALVADOR DALI
İç Savaşın Önsezisi. 1936

resimlenmiş yemek kitabı (*Les Dîners de Gala*); Daliesk hayallerin iki ana yolunun kesişme noktasında yer almaktadır: Gala'ya olan bağlılık ve delirium.

Dali'nin verimliliğini şu yapıtlar da göstermekten uzak değildir: *Orta Derecede Atmosferikosefaloid Bürokrat Kafatası Biçimli Bir Harpı Sağıyor* (1938), *Akıcı İsteklerin Sıkıntısı*, *Akıcı üç Güzel Tanrıçayla Büyülenmiş Plaj* (1938), *Sinekler Tarafından İşkence Edilen Lakoon* (1965, cam) ve *Kör At Bir Telefonu Çiğniyor* (1938). *Dali Altı Yaşında Bir Genç Kız Olduğunu Düşünürken Denizin Karanlıklarında Uyuyan Bir Köpeği Görmek İçin Suyun Derisini Kaldırıyor* (1950)'de olduğu gibi şiirsel özellik taşıdığı görülür. Bu yolda biçimlenen resim,



SALVADOR DALÍ
Kararsız Şekil. 1933

Magritte'i bile şaşırtır. Ancak sanatçı aşağıdaki isimle biraz daha ileri gitmiştir: *Gala Looking at Dali in a State of Anti-Gravitation above his Work of Art 'Pop, Op, Yes-Yes, Academic convention', in which we can see the two worried Millet people in an atavistic state of hibernation, before a sky which can suddenly change into a gigantic Maltese Cross at the very centre of Perpignan Station towards which the Entire Universe is converging* (1965). (Tüm evrenin aynı yöne kayıp aynı merkezde birleştiği, aniden koca bir Malta Haçına dönüşen gökyüzüne karşı dededen kalma kış uykusuna dalmış kederli iki Millet figürünü içeren, sanatçının "Pop, op, Evet-Evet Akademik kalıklı" yapıtının üstünde ağırlıksız vaziyetteki Gala'nın Dalí'ye bakıp durmakta olduğunun resmi.)

Dalí'nin en çok çalıştığı konu, Sürrealist objeler yaratmaktır. Dalí'nin hayal dünyası, beklenenden daha fazla düşlere dalabilmekteydi. Bu nedenle bazı resimlerinde olanaksız objelerle karşılaşırız. "Duru" gözlemlerinde, bir turna kuşu tarafından ırzına geçilen piyanoda durum böyledir (1934). *Mae West'in Bir Apartman Olarak Kullanılabilecek Resmi*'ndeki ağız-di-

van ve burun delikleriyle birlikte olan şömine, bu çeşitten Sürrealist objelerdir. *Belle Epoque* adlı heykelticikteki gergedanimsı koniler *Isterik ve Aerodinamik Çıplak Dişi* diye adlandırılmıştır (1934). Bundan başka 1938'de Paris'te açılan Sürrealist serginin girişinde yer alan meşhur *Yağmurlu Taksi* de vardır (bunun balmumundan yapılmış olağanüstü güzellikteki yolcusunun üzerinde gerçek salyangozlar yürümektedir). Yine aynı sergide Dalí'nin Sürrealist Sokak'a yerleştirdiği, küçük kaşıklardan yapılmış bir giysi giymiş model, alıcısının yerine istakoz konmuş olan bir telefon, 1939'da New York'tan getirdiği 2,50 metre uzunluğundaki somun, *Afrodizyak Yelek* (1936) ve Gala'nın giydiği şapka-terlik, sözü edilebilecek diğer Sürrealist objeler arasındadır. Gerçekçilik açısından Dalí'nin objeleri, Giacometti'nin "sembolik fonksiyonları olan obje"lerinden (1934) ya da Bellmer'in *Bebek*'inden daha hafif bir trajik güç taşımaktadır. Bunlar gerçekten rahatsız edici olmaktan çok, fantastiktir. Çalım satmaktan aşırı derecede hoşlanan sanatçıya "davranış sanatı"nın mucidi olarak bakmak yanlış olmaz. Bu sanat 1960'larda moda haline gelmiş-

tir. Dali'nin 1936'da Londra'da açılmış olan Surrealist sergide, elindeki iki tazının tasmaları olduğu halde giydiği dalgıç elbisesi, Surrealist bir obje değildir. Dalgıç elbisesi batmış, Dali neredeyse boğulacak hale gelmiş, ancak çevredeki herkes bunun önceden hazırlanmış bir şaka olduğunu düşünmeye devam etmiştir.

Objeler, filmler, davranışlar ve herkes tarafından bilinme, Dali'nin değişik yetenekleri, kendisinin sanatın çeşitli bölgelerinde denemeler yapmasına fırsat vermiştir. Ancak parano-yak-kritik yönteminin eksantrik cephesi ardında, bir çeşit ciddi ikilem yatmaktadır. *Gizli Yaşam* adlı yapıtında sanatçı, kendisini bir düş anlatıcısı haline getirmek için kullandığı yöntemden söz etmektedir. Günlük yaşam, Surrealist-

gözüne çarpan da yine yatağının yanbaşındaki tualdir. Anlattığına göre bir "medyum" gibi tüm gün boyunca gözlerini tuale dikerek oturmakta ve gündüz-düşü görüntülerinin doğmasını beklemektedir.

Sıkıntılar içerisindeki bir medyum olarak kendi dehasının ortaya çıkmasını bekleyen bu Dali imgesi, gazetelerden ve televizyondan onun bulunduğu kılıklara alışkın olanlar (sürme çekilmiş gözler ve dikey olarak balmumu sürülmüş bıyıklar) için düzeltici niteliktedir. Zorla gülümseyen bu kişinin ardında, hayal gecelerini ve dehanın sırrını arayan bir çocuk vardır. Annesini yitirdikten sonra aradığı koruyucu sevecenliği, katolik kilisesinde de, İspanya'da da, Gala'ya olan aşkında da, kazandığı ünde de yazık ki bulamamıştır.

René Crevel: *Dali ou l'anti-obscurantisme*, Paris, 1931.

Dali de Draeger, ed Max Gérard Paris, 1968

Dali de Gala, Paris, 1962

James Thrall Soby: *Salvador Dali*, New York, 1946

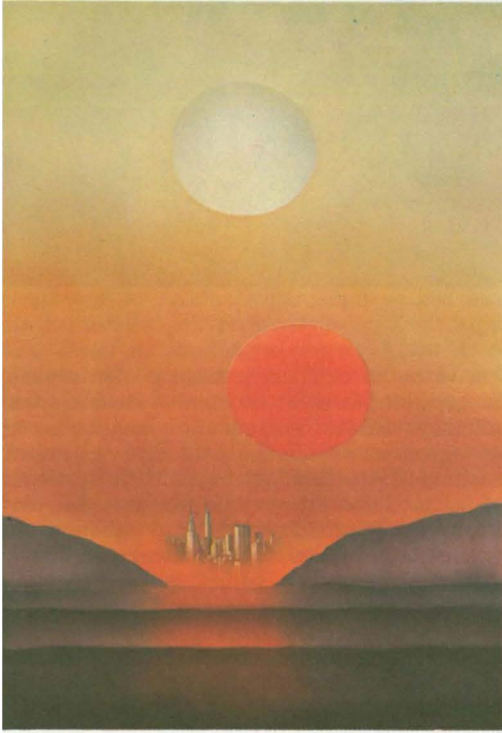
Michel Tapié: *Dali*, Paris, 1957

DAUSSY Raymond (Rouen 1919). Devrimci Surrealist grubun kurucularından biridir (1946). Daha sonra da *Phases* grubunun etkinliklerine katılmıştır. İtalyan tipi manzara resimlerine, uçuş düşlerinin oneirik şiirini getirmiştir.

DAX Adrien (Toulouse 1913). Çalışmaları çok nadir sergilenen bu inzivaya çekilmiş ressam, iyi bir deneyimcidir. *Güzel Meksikalı* (1965) gibi "yorumlanmış poster"leri, desenlerindeki şiirsel özgülükle uyum halindedir.

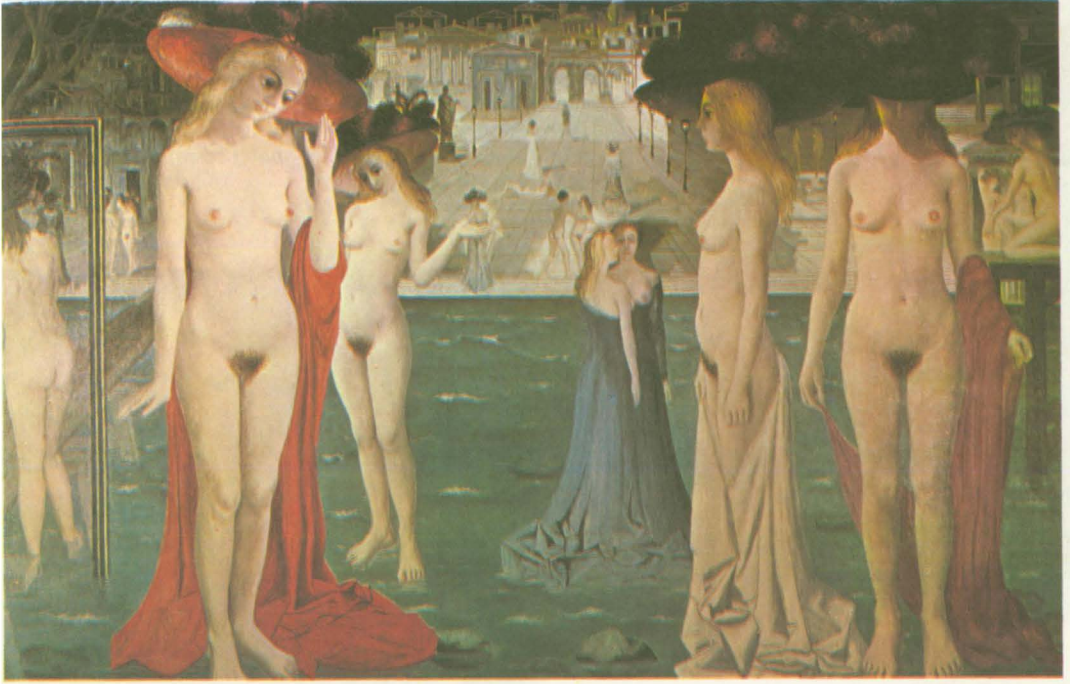
DEDICOVA Irena 1951-56 yılları arasında Prag'da sanat öğrenimi gördükten sonra Bükreş ve Viyana'da sergiler açmıştır. 1960-65 yılları arasında da boyalı camdan yapıtlar ve mural'ler yapmıştır. O zaman lirik bir soyut stil uygulamaktaydı. 1965'te Paris'e gitti ve *Phases* grubuna girdi. İlk kişisel sergisini 1968'de Prag'ta açtı ve ertesi sene açılan Surrealizm Sergisine katıldı (Köln, 1969). Gizemli objelerin bir aura içerisinde sunulduğu fantastik bir stili vardır. Bunların sunuluşu, genellikle açık-seçik ve titizce yapılmaktadır. 1971 yılında Paris'te A.R.C.'de sergi açmıştır.

DEGOTTEx Jean (Sathonay 1918). Kendi kendini yetiştirmiş olan bu ressamın ilk sergisi 1950'de Paris'te açıldı. 1955'te açılan sergisi ise Breton tarafından sunulmuştur. Degottex, hareket soyutlamasını anlamsızlık sınırına getirmekte ve tualin ortasında yer alan bir tek işaret, seyircinin başını döndürmeye yeterli olmaktadır.



IRENA DEDICOVA
İki Güneş. 1976

lerin "zorlayıcı bir esin" elde etmek için kullanabilecekleri en iyi laboratuardır. Dali tualini yatağının yakınına yerleştirmiştir. Uykuya dalmazdan önce sık sık ona bakmakta ve onunla ilgili düşler kurmaya çalışmaktadır. Uyandığında ilk



PAUL DELVAUX
Orman Perileri. 1966

DELVAUX Paul (Antheit-Huy, Belçika 1897). Hukukçunun oğlu olan ve oğlunu kadınısı arzularından korumak için büyük özen gösteren bir anne tarafından yetiştirilen Delvaux, daha sonra sofuya yasaklara karşı çıktı ve çalışmalarını kadın zerafetinin anıtları olacak denli gerçekleştirdi. İlk olarak Brüksel Güzel Sanatlar Akademisinde klasik sanat öğrenimi gördü. Manzara resimlerinde Neo-Empresyonist teknikler kullandı. Bu, o zaman Avrupa'nın tüm akademilerinde hakim olan stildi. Rouge-Cloître'a ve Soigne ormanlarına ait görüntüler çizdi. İlk sergisini 1924'te Sillon grubunun ressamlarıyla birlikte açtı. Bu gruptaki ressamlar, çalışmalarında hiçbir insan figürü kullanmamakla tanınmaktaydılar.

Ancak Delvaux, James Ensor'u ve Ekspresyonizmi keşfetti. İlk yaptığı manzara resimlerini parçaladı ve kermess(panayır)'ler *Uyuyan Venus* gibi görkemli çıplaklar gösteren sahneler çizdi (1932). İkinci döneminin çalışmaları 1933'te Brüksel'de, Atelier de la Grosse-Tour'da sergilendi. 1934'te Brüksel'deki *Minotaure* sergisini gezdi ve Sürrealizmin keşifleriyle tanıştı. En fazla, Chirico'nun *Bir Sokağın Gizemi* ve *Melankolisi* adlı tablosunu gördüğü zaman sarıldı.

Bu sarsıntının ilk sonucu, sanatçının (ikinci dönemine ait) çalışmalarını da yok etmesi oldu. Bunlardan bugün elimizde pek azı bulunmaktadır. İkinci sonuç ise *Dantelli Kadın* (1934)'dir. Bu dönemde, "değişmeksizin aynı kalan ve kalbleri yöneten bir kadının imparatorluğu" olarak kabul ettiği bir evrenin sanatçı kişisi olarak çalışmaya başlamıştır (André Breton, *Sur-réalisme et la peinture*). Hiçbir gruba katılmayan Delvaux'nun dünyası, duygusal Sürrealizme ve özellikle Eluard ve Breton'a uygun düşmekteydi ve Sembolist yönde gelişti. Onlar için olduğu gibi Delvaux için de kadın yüce bir varlıktı. Buna karşılık Bellmer'den Molinier'e kadar hemen tüm Sürrealist ressamlar, kadını sadist, hatta yok edici törenlere ve işkencelere maruz bırakmışlardır.

Delvaux önemli uluslararası Sürrealist sergilere 1938'den, yani İtalya'ya gittikten sonra katılmaya başladı. Geriye-dönük ilk sergisini 1944'te Brüksel'deki Güzel Sanatlar Sarayı'nda açtı. Bu sergi onun gerçek bir ün kazanışının başlangıcıdır. Daha sonra Brüksel'deki Ecole Nationale Supérieure d'Art et d'Architecture'de dersler vermeye başladı. Kısa zaman sonra da Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde kürsü sahibi oldu. 1948 yılında Paris'te Drouin'



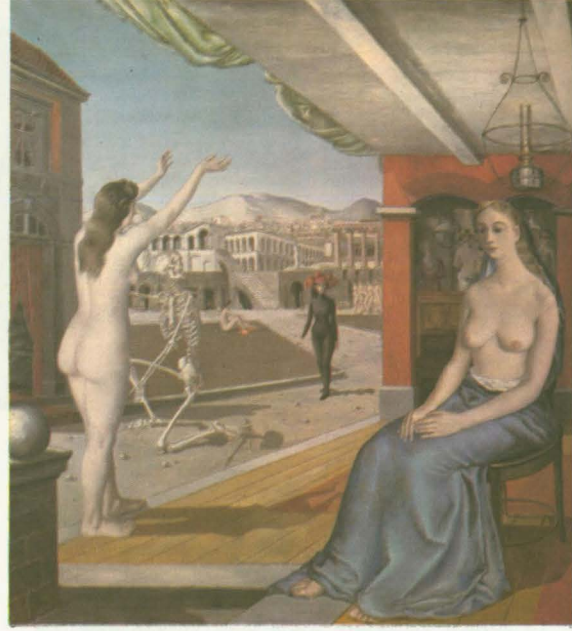
PAUL DELVAUX
Vigil. 1940

de açtığı sergi, sanatçı gücünü ortaya koydu. 1969'da Süsleme Sanatları Müzesi'nde açılan geriye-dönük sergiyle Delvaux'nun gücü kendini daha iyi duyurdu. Büyük tualler yapmaktan kaçınmayan sanatçı Ostend, Brüksel ve Liège kentlerinde bazı duvar resimleri de yaptı. Brüksel'deki Gilbert Perier'in iç kısmında yaptığı

süslemeler, mizahla şiirin el ele oldukları *trompe-l'oeil* tarzı resmin en iyi örneklerindendir.

Delvaux'nun üslubu tam bir desenle oymacılığın ince tonal değerler ölçüsünde birleştiği ve zaman zaman tek renkle çalışılan bir tekniğe bağlıdır. İlk bakışta bu üslup, sanıldığından daha az akademiktir. Sanatçı resmindeki karakter-

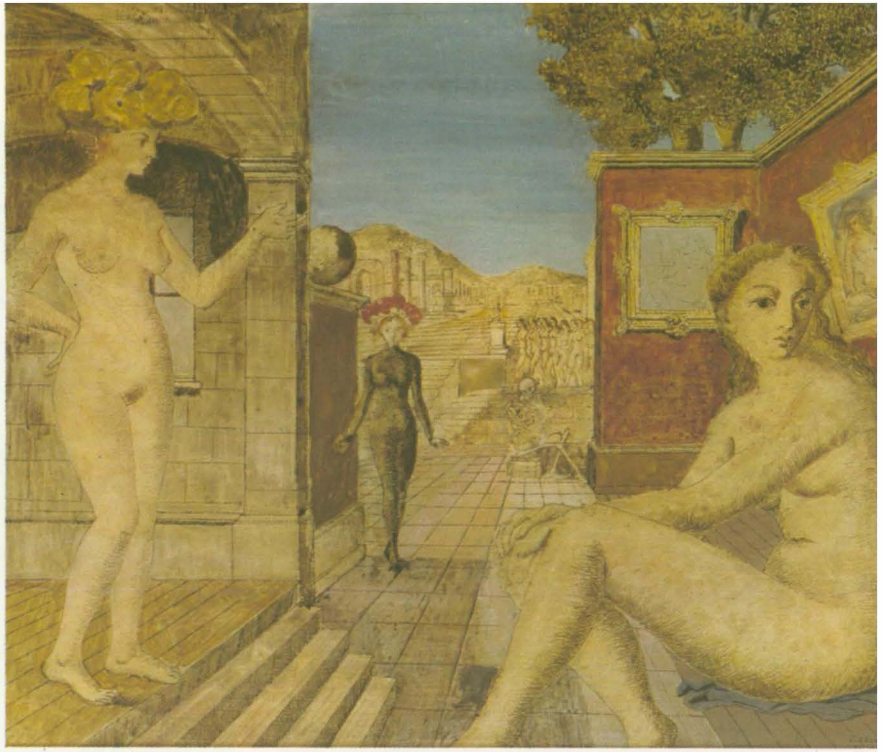
PAUL DELVAUX
Çağrılılar. 1944



PAUL DELVAUX
Yaz. 1938



PAUL DELVAUX
*Klasik bir Peyza'da
Genç Kadınlar*, 1940



leri, karmaşık perspektifler halinde gruplandırır. Burada mimari, sokaklar, meydanlar, ağaçlıklı caddeler ve dağ etekleri olağanüstü bir zerafetle Puvis de Chavannes'ı hoşnut edecek bir biçimde dağılmışlardır. 1966 yılında yapılan 1,50 x 2,50 m. boyutlarındaki *Akropol* adlı tual, ressamın çalışmalarına iyi bir örnektir. Burada Delvaux'nun düş temalarına ek olarak, berrak bir gecede mutsuz bir kadın konusu da işlenmekte ve boşluk adeta birbirinden bağımsız üç bölüme ayrılmaktadır. Merkezde yüzü tam olarak görünen, başı eğik, bir memesi çıplak bir kadın vardır. Bunun arkasında camdan yapılmış karanlık bir kapı ve yıpranmış bir ağaç görünür. Sol yanda, ufku baştan başa kateden bir alana çıkmak üzere birkaç adım atmış bir genç kız yer almaktadır. Sağda ise bir gölgeğin altında bir Venüs, düzensiz yatağı üzerinde uyumakta, uzakta birkaç basamak, bir avlunun sütunları ve bilinmeyen bir yöne doğru ilerleyen birkaç kadın görülmektedir. Bu bahçenin ufku, alan ufkundan daha alçaktadır. Ancak İtalyan perspektifi, bu görüntüyü tek bir noktural bütün halinde birleştirebilir.

1962'de yapılan bir resmin adı olan *Tatlı Gece*, sanatçının önde gelen temasıdır. Yolun ortasında şaşaalı saç tuvaletiyle büyücü bir kadın, üzerine halı örtülmüş yuvarlak bir masanın başında oturmakta, sol yanda ise Delvaux'nun çalış-

malarında çoğu kez karşımıza çıkan akıllı ihtiyar, şaşırımsı bir ifadeyle durmaktadır. İhtiyarın bu şaşkınlığı, olasılıkla kendi düşünceleri karşısındadır, çünkü bulunduğu yerden, sağ yanda bulunan yarıdan fazlası çıplak iki güzel kadını görmesi olanaksızdır. Ay ışığı da ağaçların gölgelerini uzatmaktadır.

1934'ten 1942'ye kadar Delvaux, günün tüm ışığını kullanmıştır: *Aynadaki Kadın*, *Dantel Biçimli Cenaze Korteji* (1936), erotik *Uyuyan Kent* gibi. Gün ışığının bozulduğu iki istisna, *Su Perileri* (1938) ile *Nokturn* (1939)dür. Delvaux'nun ışığı Chirico'nunkinden daha soğuktur, fakat Chirico'da olduğu gibi sıcak renkli objeler üzerine düşmektedir: *Pygmalion* (1939), *Sokaktaki Adam* (1940) *Sirenlerin Köyü* (1942) ve hatta *Kızıl Şehir* (1944)de olduğu gibi resimlerinde tematik obje ve bireyler de görülmektedir. Özellikle Jules Verne'den fırlayıp çıkmış olan ve çıplak kadınlara kibirle bakan zayıf adam gibi. *Sokaktaki Adam*'da zayıf bir adam, gazete okumaktadır. 1947'de yapılan *Gezinen Kadın ve Bilgin*'de yine bu adam görülüyor. *The Sabbath*'ta da bir aynanın önünde yüzüne garip biçimler vermektedir. *Aİna'nın Deli Kadınları*'nda gene aynı kişinin, şamdanların ışığında, arka planda yürümekte olduğu görülür.

Delvaux'nun çalışmalarında başka temalar da vardır: *Çağrı* (1944) *Uyuyan Venüs* (1944)



PAUL DELVAUX
Gölge

ve *Ateş* (1945) adlı resimlerde zarif bir iskelet, her yapıtın vermek istediği sembolik sese katkıda bulunmaktadır. 1954'te yapılan *Çarmiha Gerilmeler*'de benzer bir ek dikkati çeker, daha sonraları ise ortadan kaybolur. *Trenler*, tramvaylar ve 1914-öncesine ait makineler —Chirico'nun hayaletlerinden son derece farklıdır— yerli yersiz karşımıza çıkarlar. 1946'dan itibaren *Mavi Tren*'le birlikte *Demir Çağı*'nda da olduğu gibi, bir *Art nouveau* dekoru halinde kendilerini gösterirler. *Noel Gecesi* (1956)'nde istasyondaki eşya vagonları, *Akşam Treni*'nde raylar ve telgraf direkleri (1957), *Dünyanın Sonu*'nda (1968) ise başka bir çağdan gelen bir tren vardır.

Delvaux'da ışıkların oneirik rolü, son derece ilginçtir. *Avzie* (1952)'de bu ışık, Ingres'in *Türk Hamamı*'ndan çıkmış bir grup kadının toplantısına başkanlık etmektedir. Candelabra karanlık geceyi deler. *The Sabbath*'ın çimenleri üzerinde acayip ışıklar kaybolmaktadır. Olağanüstü güzel *Chyrisis* (1967) de elinde bir lamba tutmaktadır. *Kortej*'in kadınları veya *Akropol*'ün genç kızları da ellerinde yağ kandilleri taşımaktadırlar. Yağ kandili, *Ateş* adlı kompozisyonun ortasında bile karşımıza çıkmaktadır. *Tapınak* (1949) resminin ön plahında bir kalasın üzerine konmuş olarak Delvaux'ya ait gece görüntülerinin en güçlülerinden birini oluşturmaktadır.

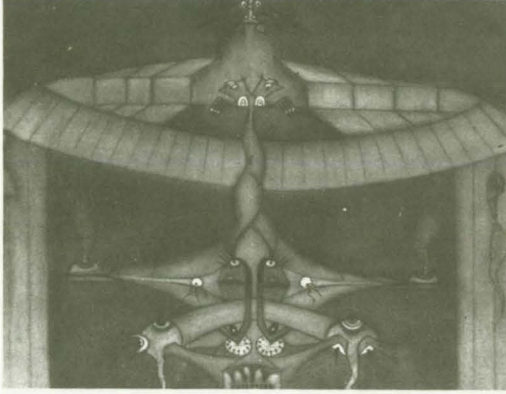
Delvaux'nun resimlerindeki ışık erkekler için değil, hülyalı gözlere sahip soğuk, güzel kadın-

lar içindir. Onların varlığıyla birliktedir. Bu kadınlar ne yapmaktadır? *Şafak* (1956)'da olduğu gibi bazen kökleşmektedirler. Çekin-gendirler, elleri kıvrık durumdadır. Kim olduklarını bildiklerinden, Delvaux'nun ilk resimlerinde kullanıp daha sonra kullanmaktan caydıkları aynaya gereksinimleri yoktur. Ayışığı bunlar için, içinde yavaş yavaş yüzdükleri berrak bir sudur. *Yankı* (1943)'nin muhteşem gecesinde sanatçı bu sesli etkiyi, birdenbire en engelleyici duruma sokmaktadır. *Uyuyan Venüs*'ün mavi gecesi, *Mavi tren* ve *Mavi Divan* gibi son derece erotik olan diğerleri de böyledir (1967). Gece, bazen *Kentte Tan Vakti* (1940) ya da *Şafak* (1964)'ta olduğu gibi tan vaktine dönüşmektedir. Kendileri aydan gelmiş birer yaratık olan bu yumuşak, koca memeli kadınlarla Delvaux'nun gizli erotikizmi, *Terk* (1964)'de tüm açıklığıyla ortadadır. Bir balo salonundaki halının üzerinde çıplak bir kadın, alabildiğince gerinmiş olarak uzanmaktadır. Piyano kapalıdır. Siyah renkli adam sırtını dönmüştür, gitmektedir. Ayakta duran üç kadınsa, kendileriyle birlikte belli belirsiz sonlarını da taşıyanları izlemektedir.

Paul Aloise de Bock: *Paul Delvaux*, Paris, 1967
Emile Langui: "les Peintures murales de Paul Delvaux chez Gilbert Périer a Bruxelles" *Qadrum*, Mayıs 1956.

Claude Spaak: *Delvaux*, Antwerp, 1948

DER KEVORKIAN Gabriel (Paris 1932): Paris Sürrealist grubunun ilkelerine sadık kalanlara (Bounoure, Benoît, Bédouin, Camacho) yakından bağlı olan sanatçı. *L'Ecart absolu*'ye katıldı ve ilk kişisel sergisini 1965'te açtı. Grafik stili hayal dolu olmakla birlikte düzenliydi ve fantastik biçimler karşısında aynı ilgiyi göstermek bakımından Camacho'nun üslubu ile ilintisi vardı. Ancak Kevorkian'da renklerin canlı karışımı, temeldeki *angst* düşsel bir sevinçle bir-



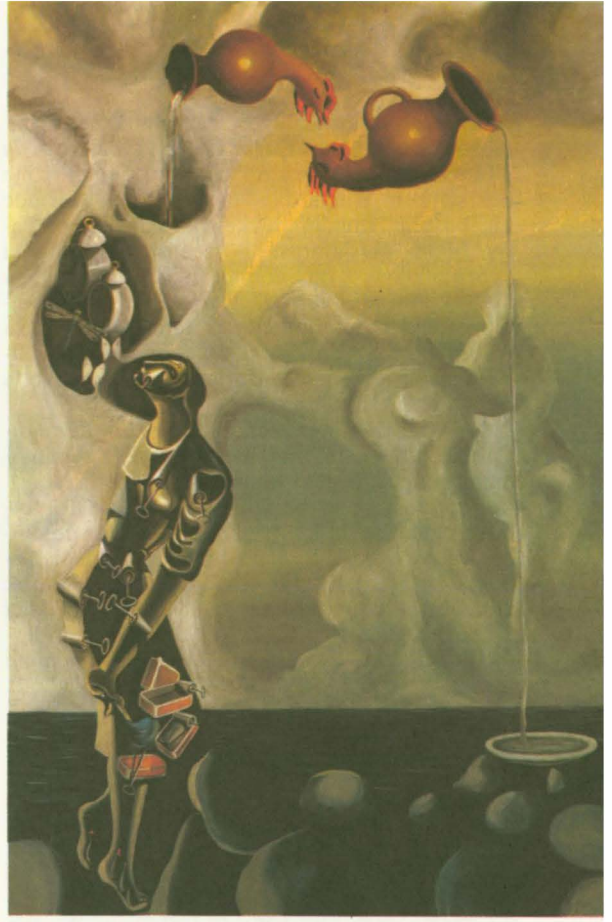
GABRIEL DER KEVORKIAN
Kompozisyon. 1964

leştiriyordu: *Tahmin et yoksa Seni Deli Edeceğim* (1965). *Delicesine Aşık* (1967) ve *Kompozisyon* (1964).

DESNOS Ferdinand (Pont-Lavvoy 1901-Paris 1958). Kendi kendini yetiştiren ve resim yapmaya 1926'da başlayan Desnos, cüretkâr bir renk ustasıydı. İfadeye çalıştığı mutlu erotizm, *Tours'lu Leda* (1947) ve *Ahit* (1950)'de çok iyi görülebilir.

DESNOS Robert (Paris 1900-Terezin, Çekoslovakya 1945). *Deuil pour Deuil* yazarı 1922'de sanatçının otomatik yazı yeteneğine dikkati çekti. "Uyku dönemi" sözlü ve çizimsel çalışmalarının başarılı örneklerini verdiği bir dönemdir. 1929'da *İkinci Manifesto*'nun Sürrealizmden uzaklaştırdıkları arasındaydı. İşgal sırasında Buchenwald'a, oradan da Terezin'e sürüldü ve son gittiği bu yerde tifüsten öldü.

DOMEC Claude (Paris 1902). Hiçbir gruba katılmayan, ancak Desnos'ların ve Vitrac'ların arkadaşları olan bir ressamdır. Tutkulu bir şekilde çalışmış ve *Geogony* (balmumu-resim) gibi yapıtlarında gerçekle hayali lirik bir bireşime ulaşma başarısını göstermiştir.



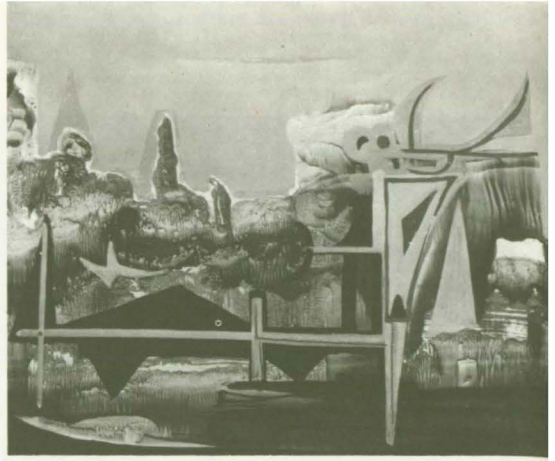
OSCAR DOMINGUEZ
Los Porrones. 1935

DOMINGUEZ Oscar (La Laguna, Kanarya adaları 1906-Paris 1957). Zengin bir tüccarın oğluydu ve mutsuz bir çocukluk dönemi geçirdi. Annesi ölmek üzereyken (çocuğun doğumundan kısa süre önce bir rakibesi tarafından zehirlenmekten kurtulmuştu) babasından, Oscar'ı hiçbir zaman ağlatmayacağı konusunda söz istedi. Baba, verdiği sözde durdu. 1927'de oğlunu bir iş için Paris'e gönderdi, ancak gencin aklından Montparnasse'taki zevkli yaşam hiçbir zaman çıkmadı. Bu ortamda genç Dominguez, resim'le tanıştı.

Max Ernst ve Dalí'nin etkisi altında yaptığı *Kendinden Geçme* ve *Arzu* gibi ilk resimleri. Onu Sürrealizme yaklaştırdı ve sanatçı 1933'te Santa Cruz de Tenerife'deki Circula de Bellas Artes'te bir Sürrealist sergi düzenledi. 1935'te André Breton'un grubuna katıldı ve arkadaşlarını, özellikle Montmartre'da kapı komşusu olan Marcel Jean'ı, iri fizik yapısı, kalın sesi, kısa süren ve kesinlikle özentiden ibaret bulunan kızgınlık dönemleri, beklenmeyen sevecenlik ve şakalarıyla

şaşkına çevirdi. Akıllıydı, durgunluk nedir bilmezdi, ancak *Güzel Çağın Gelişi* (1936) ve *Asla* gibi Surrealist objeleri yaratacak bir lirizme de sahipti. Bunlardan birincisi beli yerinde bir boşluk bulunan heykelcik, ikincisiyse, Paris 1938 uluslararası Surrealist sergisindeki "yorumlanmış" bir gramofondur. *Yaz Arzusu* (1934) gibi ilk Surrealist resimleri, buluş niteliğindeki objelerinden pek farklı değildi. Bu resimler sadist erotizmle obje reprezentasyonlarını, ancak resmin tekrarlayabileceği bir yolla bir araya getiriyordu.

1936'da Dominguez, kendisine ün kazandıran dekalkomanilerini keşfetti. Bir dekalkomani genellikle guaj kullanılan bir çeşit monotip'tir. Dominguez bu yolla aşırı ölçüde lirik etkiler sağladı ve onlara yeniden ya pek az dokundu, ya da *reklaj* gibi diğer teknikleri ekledi. Sonuçta ortaya çıkan ve *Dekalkomaniler* olarak adlandırılanların dışında kalan *Aslan Bisikleti* (1936), *Sigara İçen Kadın* (1937) gibi yapıtlardır. Daha sonra Dominguez evrensel dönemine



OSCAR DOMINGUEZ
Isimsiz, c. 1949



OSCAR DOMINGUEZ
Avci, 1933

girdi. *Kozmik Peyzaj* (1938), *Kompozisyon ve İskelet* (1938) ve *Saucers* (1939) adlı yapıtlarında kayalık ve volkanik görüntüler, bir çöl rüzgârıyla savrulmakta ve oraya-buraya serpiştirilmiş olan bir gözü, bir gezegeni ya da kemikleri anim-

satın karanlık pasajlarla kesintiye uğratılmaktaydı. Bu evrensel dönem, Dominguez'in en özgün evrelerinden biridir. Ne yazık ki sanatçı, gücünü daha da derinleştirebileceği bu alanda, Tanguy gibi yapmadı ve bu dönemi çabucak sona erdirdi.

Ancak Dominguez, olduğu yerde kalacak kimselerden değildi. Dekalkomanilerinin plastik ve şiirsel etkileriyle deneyimler kazanırken, aynı zamanda Dali ve Picasso'nun etkisi altında kaldığı resimler de yaptı. Böylece *Sardalye Kutulu Kadın* (1937), *Deniz Kurlangıcı* (1938) ve *Kör Gemi* gibi yapıtlar ortaya koydu. 1938'de yaptığı *Filler* adlı resimde Magritte'e yakın bir tutum izlemişti. 1936'da Kanarya adalarında İspanyol iç savaşı başladı. Bir fahişenin yardımıyla Dominguez, arkadaşlarının akıbetine uğramaktan kurtuldu. Paris'e döndü ve acıklı ölümüne kadar da bu şehri terketmedi. 1937'den 1939'a kadar Surrealist otomatizm yapıtları verdi. Bunları yaparken eli tualin üzerinde bütün bir gün boyunca dolaşıp duruyor; kendisi de bu sırada arkadaşlarıyla konuşuyor, sigara ya da içki içiyordu. Üstüste gelen izleri "lithochronicle yüzeyler" olarak adlandırmaktaydı (1939). Bu dönemde sanatçının resimleri, evrensel ıssızlığın bir çeşit sunuşu olmaktan çıkıp, *Boşluk Özlemi* (1939) gibi çizgisel karmaşıklıklara dönüştü. Bu yapıt Dominguez'in en olağanüstü resimlerinden biridir.

Ubuesk bir tank olan *Cehennem Makinesi* yaptığında, Dominguez'in savaş dönemi başlamış oluyordu. Bu dönemde sanatçı, Paris Main a Plume grubuyla birlik oldu (1942-4) ve Picasso paralelinde yapıtlar verdi. Bunu yalnızca kitleyi ve lineer stili post-Kübit şeklinde yorumlamakla yapmadı, yanı sıra boğa gibi temalar da kullandı: *Boğa Başı* (1941), *Sfenks Boğa* (1942), *Yatmış Boğa* (1944), *Pikador* (1950), *Tauro-machia* (Boğa Güreşi) (1951) gibi. Picasso'nun

vahşi tekniğinin etkisi, *El Geçiyor* (1942), *Masa ve Kişi* (1944) ve *Cannibalism* (Yamyamlık) adlı monokrom çalışmaları (1945) ve *Portre* (1947) gibi yapıtlarında açıkça kendini gösteriyordu.

Savaş-sonrası Dominguez'de Picasso stiline ek olarak, bazı belirli grafik arınmalar (Klee'yi anımsatan ve sanatçıyı soyut'a yaklaştıran bir özelliktir. Ancak Dominguez bu konuda son adımı hiçbir zaman atmamıştır) da görülmekteydi. Mürekkeple yapılmış bir çizim olan *Grafizm* (1948), *Aşk Oku* (1951), *Truva Savaşı Olmayacak* (1950), *Ninette Harikalar Diyarına Ulaşıyor* (1952), dekalkomoninin yeniden ortaya çıktığı *Mars* (1954) ve *Profilden Kadın* (1956) adlı yapıtlar. Klee'nin gerçek ustası olduğu lirik bir oymacılığa Dominguez'in yaklaşmakta olduğunu gösterirler. *Üstüste Konmuş Kompozisyon'un reklamı* (1957) Dominguez'i soyut sanatın eşiklerine kadar götürmüştür.

Savaşın sonra Dominguez, üyeleri ABD' den dönmüş olan Breton çevresine katılmadı. Bunun yerine Eluard ve Picasso'ya sadık kaldı. 1946'dan 1948'e kadar devrimci Sürrealistlerin eylemlerine katılması, İşgal altındaki Paris'te yaşadığı hayatın doğal bir sonucudur. Sanatçı 1947'de bir şiir kitabı olan *Les Deux qui se croisent*'i yazdı, eylemleri ve Fransız uyruğuna geçti. İlk kişisel sergisini 1943'te Paris/Carré'de açtı. Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda açtığı geriye-dönük sergi, ününü perçinledi. Bundan sonra Paris'te Lirik Abstraksiyon moda ol-

OSCAR DOMINGUEZ: *Tauromachia*. 1951



du ve Sürrealizmin modası geçti. 1952'de Eluard öldü. Parayı pencereden sokağa atmış olan Dominguez, zamanı simgelemekteydi. Resimlerinde belirsizlik ortaya çıktı; sanatçı sanki alacağı doğru yönü aramaktaydı. 1949'daki *Kendi Portresi*'nde gaddarcasına karikatürize ettiği kendi yüzü bile şişmişti. Kendi kökünü bulabilmek için dekalkomaniye dönüş yaptı; ancak büyük bir olasılıkla artık vakit çok geçti.

Palyaço adlı resmini ölümünden önceki yıl yaptı. Bu, çember şeklindeki *reklam*'ların alaycı mesaj ileten bir örneğidir. Savaşın kısa süre önce kendini asmaya çalıştı, ancak ip ağırlığını çekemedi ve koptu. 31 Aralık 1957'de kilise çanları yeni yılı karşılarlarken, bileklerini keserek yaşamına son verdi.

Gérard Xuriguera: *Oscar Dominguez*, Paris, 1973.

DONATI Enrico (Milano 1909). Sanatçının savaş sırasında ABD'de Sürrealizmle tanışması, otomatizmini kullanmasına yol açtı. Resimleri, örneğin *Boşluğun İftirası* (1943) düpedüz Lirik Abstraksiyon'a doğru tırmanan bir incelikle belirgindir.

DOTREMONT Christian (Brüksel 1922). Devrimci Sürrealist grubun (1946-48) ve daha sonra



CHRISTIAN DOTREMONT
Logogram. 1971

da Kobra grubunun (1948-51) önde gelen kurucularından olan sanatçı, bir yazar ve şairdi. İlk kişisel sergisini 1949'da açtı. *Logogram*'ları (1971) bir çeşit fantastik kaligrafi çerçevesinde ve düş-çalışmaları (dream-work) niteliğindedir.

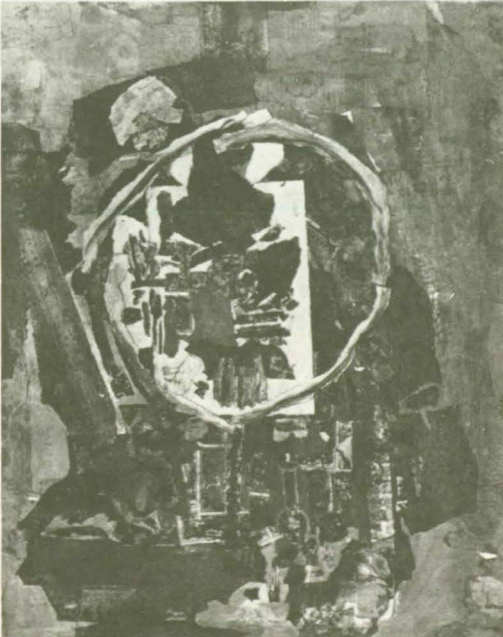
DOUCET Jacques (Boulogne-sur-Seine 1924). Buchenwald toplama kampının ilk sakinlerinden



ENRICO DONATI
*Giovanni di Paolo'nun
söylediği gibi. 1944*

olan Douchet, Alman İşgali sırasında sınır dışı edilmişti. Kodra grubuna girmeden önce, 1946-8'de devrimci Sürrealistlerin eylemlerine katıldı. Resimlerinde vahşi grafik çizimlerle gizli renkler bir araya gelmiştir. Hayal dünyasını resimlerde ustaca kullanan bir sanatçıdır. Kolajları ve reçine altındaki fosilleri (1970), çalış-

JACQUES DOUCET
Brocéliande Çemberi. 1968



JEAN DUBUFFET
Müfettiş Sinoque ve Dingue. 1967

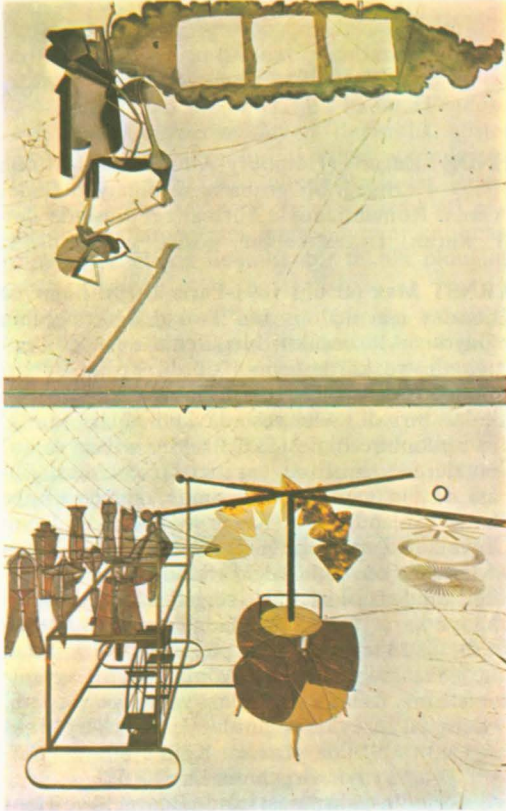
malarının resimsel niteliğine sıcak bir nükte katkısıdır.

DUBUFFET Jean (Le Havre 1901). Jean Paulhan'ın koruyuculuğu altında olan sanatçı, *matérisme*'i ile tanındığında kırkbeş yaşlarındaydı. *Matérisme*, Dubuffet'nin 1949'da André Breton'la birlikte kurdukları *Art Brut*'a çok şey borçludur. Sanatçının gelişmesini en iyi şekilde

izleyebilmek için, ardarda yaptığı dizileri izlemek yeterlidir: *Hautes Pâtes, Sols, Matériologies*, daha sonra *Paris Sirki* (1962) ve *L'Hourloupe* (1964). Dubuffet, College ou Pataphysics'in seçkin üyelerinden biridir ve Epiküryen kavramlara bağlılığını ve sanata karşı oluşunu bazı büyüleyici yazılarında, örneği *Prospectus aux amateurs de tout genre*'de açıklamaktadır.

DUCHAMP Marcel (Blainville 1887-Paris 1968). Jacques Villon, Raymond Duchamp ve Suzanne Crotti'nin kardeşidir. İşte Puteaux grubu ve *Section d'Or*'la başlayıp çalışmalarını onlarla birlikte sürdürmüş bir sanatçıdır. Bu akım üzerinde Kübist bir nitelik taşıyan etkisi, *Merdivenden inen Çıplak* adlı tablosunu 1913'te New York'taki Armory Show'da sergilediği zaman önemli bir başarı olarak nitelendirilir. Daha sonraları Duchamp, artık bir Dada ön-davranışı olarak yorumlayabildiğimiz bir duyuşla resim konusunda öğrendiklerini "unutmaya" çalışmış ve anti-sanat ayaklanmasının öncülerinden bi-

MARCEL DUCHAMP
Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, 1915-23



MARCEL DUCHAMP
Merdivenden inen Çıplak, 1916

ri olmuştur. 1915'te ABD'de yeniden karşılaştığı Picabia'nın iyi arkadaşıydı. İlk hazır-yapıtlarını (ready-made) Stieglitz'in grubundayken (Stieglitz'in *Camera Work* adlı dergisi 1915 yılında 291 adını almıştı) imzaladı: Şişe-sepetleri, porselen bir idrar kabı gibi. 1925'te bu tür yapıtlardan yaklaşık yirmi tane hazırlamıştı. 1914 dolaylarında "büyük cam"larına başladı ve 1923'te bitirmeden bıraktığı *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*'i yaptı. Bu ünlü yapıtta amaçladığı, hazır-yapıt tekniğini grafik olarak kullanarak, "aşk fenomeni"nin mekanik, alaycı bir yorumuna girişmekti. Daha sonra sanatçı kendini satranca verdi. Bu ara edindiği yeni arkadaşlarıyla, yani André Breton ve diğer Sürrealistlerle olan ilişkilerini de kesmedi. "Büyük cam"ları konusunda hazırlayıcı ve açıklayıcı

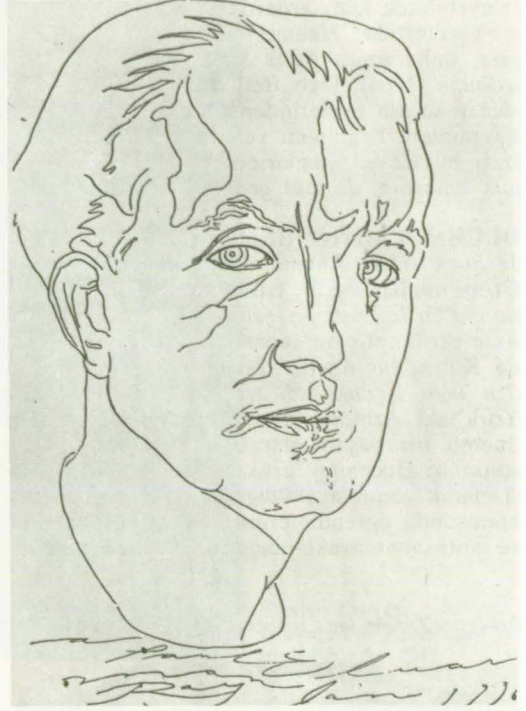
belgeleri *La Boite verte*'te ve daha sonra da *La Boite en valise*'de (1938, basılış tarihi 1940) topladı. Anti-sanatın bu peygamberi, çağdaş sanat yapıtlarının Yale Üniversitesi'nde toplanmasını da sağlamıştır (Société Anonyme, Inc., New York'ta kurulmuş olan ilk modern sanat müzesi). Objeler yapmak ve bunları düzenlemek konusundaki yeteneklerini 1938, 1942, 1947 ve 1959'da açılan uluslararası Sürrealizm sergilerinde açıkça gösterme fırsatını buldu. Duchamp, Breton ve Ernst ile birlikte 1942'de VVV'i kurdu. Herhangi bir yapıt yaratmayı reddetmesine karşın, sanatçının ünü devamlı olarak yayıldı. Son yılların sanatçıları üzerinde Duchamp'ın entellektüel etkisinin derin izlerini görmek mümkündür.

R. Hamilton: *Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Londra, 1966
Robert Lebel: *Marcel Duchamp*, New York, 1959
Walter Pach: *Duchamp frère et soeur, oeuvres d'Art: A family of Artists*, New York, 1952.
Michel Sanouillet: *Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp* Paris, 1959
Arturo Schwartz: *Duchamp*, Paris, ikinci baskı, 1969.

DUPREY Jean-Pierre (Rouen 1929-Paris 1959). *Derrière son double* (1949, ikinci bas. 1964) adlı yapıtının giriş yazısı Breton tarafından yazılmış bir şairdir. Aynı zamanda metal heykeller de yapmıştır. Şiiri ve plastik sanatları zorluk çekmeksizin, aynı yüksek düzeyde tutulabilmektedir.

DUVILLIER René (Yonnax 1919). İlk sergisini bir savaş tutsakları kampında açmıştır. Sürrealizmden Lirik Abstraksiyon'a geçenlerden biridir.

ELUARD Eugène Grindel, Paul olarak bilinir (Saint-Denis 1895-Charenton 1952). Aragon, Breton ve Soupault ile birlikte Sürrealist akımın kurucularından olan Eluard, Sürrealist şairler arasında en çok önem taşıyanlardan biridir. Grubun sözcülüğünü de yapan Eluard, özellikle resim ve heykel üzerinde durmuştur. Ernst ve özellikle de Picasso'yla olan arkadaşlıkları, yaşam boyu sürmüştür. Alman işgali sırasında direnişçilerin karşı koyması üzerine humanist duyarlılığı, komünist partisine girmesine ve Picasso ile birlikte Barış Hareketi eylemlerine katılmasına yol açmıştır. Bu sıralarda sanat eleştirisi konusunda da birçok antoloji yayınlamıştır: 1. *Les Frères voyants* 2. *Lumière et morale* 3. *La Passion de peindre*. Sürrealizme yaptığı özel katkı aşırı bir duygusallık seli içinde boğulmuştur denebilir. Bunda Eluard'ın ayrılmaz bir parçası olarak gördüğümüz bir özelliğinin, yani sevecenliğinin rolü vardır.



RAY MAN
Eluard'ın Portresi. 1936

ENDE Edgar (Hamburg-Altona 1901-Münih 1965). Herhangi bir gruba bağlı olmayan Ende, Alman Romantizmiyle Sürrealizm arasında ilinti kuran fantastik bir görüş geliştirmiştir.

ERNST Max (Brühl 1891-Paris 1976). Sağır ve Dilsizler için açılmış bir ilkökul öğretmeninin oğluydu. Altı çocuklu bir ailenin en küçük çocuğuydu ve kardeşlerinin dördü kızdı. Babası işi-gücü olmayan bir ressamdı ve aşırı derecede dindar biriydi. Altı yaşındayken ablası Maria'nın birdenbire ölmesi, küçük Max'ı iyice sarstı. Son derece sinirli ve yaratıcı bir çocuktur. Babası birgün yaptığı bir resimde onu çocuk-İsa olarak canlandırmıştı. Savaş çıkana kadar Bonn Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi gördü. Yirmi yaşlarındayken Köln'deki Sonderbund'ta gördüğü bir School of Paris sergisi üzerine ressam olmaya karar verdi. Van Gogh'un etkisi altında kaldı. 1913'te Paris'e yaptığı bir yolculuktan sonra Picasso'ya yaklaşık yönleri olan Ekspresyonist bir üslupla resimler yapmaya başladı.

Dört yıl süreyle topçu olarak askerlik yaptıktan sonra, 1919'da yeniden Köln'e döndü. *Bulletin D* adlı yayın organının ve *Die Schammade* adlı derginin çıkarılması işinde Baargeld ve Hans

Arp'la birlikte çalıştı. 1920'nin Şubat ve Nisan aylarında açılan iki sergiyle Dadaist ayaklanma, en yüksek düzeye ulaşmıştı. Bu sergilerden ikincisi Winten lokantasının camdan yapılmış limonluğunda açılmıştı ve büyük çalkantı yarattı. Ziyaretçiler sergiye, tuvaletlerden geçerek girmektedirler. Konuşmacılardan biri müstehcen şiirler okudu, ancak polis işe el koydu. Aynı yıl *Fiat modes, pereat ars* adı altında litograflarını toplayan (bunları Dada-Max Ernst olarak imzalamış, ancak daha sonra tüm kopyaları parçalamıştır) sanatçı, ilk kolajlarını da yaptı. Bunlardan özellikle Arp ve Baargeld ile birlikte yaptığı *Fatagaga* (Fabrication de tableaux garantis gazométriques) dizisi önemlidir. André Breton Picabia'yı ziyaret etmek için Paris'e geldiğinde, Ernst'in kolajlarını keşfetti. Bunlardan aşırı derecede etkilenmişti. Mayıs 1920'de Paris'te bir Ernst sergisi düzenlendi ve Dada grubu onu, kendi yollarında başarı kazanmış biri olarak alkışladı.

Dada ruhunun ve tekniğinin bir sonucu olarak, Ernst'in kolajları Braque ve Picasso'nun *papiers collés*'inden farklıdır (1912). Ernst eski anatomi kitaplarından ve resimlerden parçalar alır ve onlara, hayal gücünün irrasyonel gereksinimlerine göre yeni baştan düzen verirdi. Bu kolajlar şakacı anti-sanat yapıtlardan (*İnsan Adam Yaparı Şapkadır*, 1919), Chirico'ya çok şey borçlu olan bir oneirizme kadar (*Vendôme Meydanı*, *Courbet'e Saygı*) değişiklik göstermekte ve Sürrealizm'in yükselişini vurgulamaktadır. Bu yapıtlar 1920 yılında Breton'a, Reverdy ve Apollinaire'in de farkına vardıkları gibi, güzel sanatlara şiirsel imge kavramı katılmasının, geleceği çok aydınlık bir teknik olduğunu göstermiştir.

1921'de Ernst ve Eluard Köln'de karşılaştılar. Aralarında ömür boyu sürecek bir arkadaşlık başladı. Ernst 1921 yazında Tzara ve Dadaistlerle birlikte Avusturya Tyrol'ündeydi. Aynı yıl Eluard'la birlikte *Les Malheurs des immortels*'i yazdı ve resimledi (1922). Paris yakınlarındaki Saint-Brice'e taşındı ve daha sonra Sürrealist Grup olarak tanınacak olan arkadaşlarının bir arada portrelerini çizdi (*Arkadaş Toplantısı*). Max Ernst'in, Saint-Brice'de yaptığı ve karşılaştığı teknik sorunları bir ölçüde çözemediği kolajlar, ilk Dadaist kolajlarının taşıdığı ruhu değiştirmiştir. *Fil Celebes* (1921), Ubuesk bir makine, *Oedipus Rex* ise bir çeşit simgesel bilmeceydi. *Pietà ya da Gece Dönüş* (1923) Chirico'nun anısına yapılmıştı. *Kadın, Yaşlı Adam ve Çiçek* ise yerici bir fanteziydi. Tanınmış bir foto-montaj olan *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk*, sanatçının bu çalışma dönemini simgeleyen bir yapıt olarak bilinir.

1924'te Eluard ve Gala, hiç kimseye haber vermeksizin ve mümkündür ki, Breton'un "çoğu bırakın" (*Les Pas Perdus*) önerisine uyarak Avustralya'ya gittiler. Daha sonra bir bakıma çaresizlik içerisinde eski dostlarını çağırdıklarında Ernst, onlarla Singapur'da buluşma kararı verdi. Buluşmayı gerçekleştiren eski dostlar hep birlikte Saygon'a gittiler. Eluard ve Gala geri döndü, Ernst ise Avrupa'ya gitti. Paris'te Breton, *Manifeste du Surréalisme*'i henüz yayınlamıştı. Ernst hemen yöneticiler arasındaki yerini aldı. Bu andan sonra Masson, Miro ve daha sonra da Dali ile birlikte Sürrealist ressamların önde gelenlerinden biri oldu. 1925 yılı sanatçı için kesin bir yıldı. Jacques Viot ile ilk kontratını imzaladı ve kendisini bir oyuncak fabrikasında çalışmak zorunda bırakan parasal sorunlarını çözümlendi. *Frotaj*'larını icad etti. Bunun nasıl olduğunu anlattı.

MAX ERNST

Çok Yaşa Aşk, ya da Mükemmel Ülke. 1923





MAX ERNST
Arkadaş Toplantısı, 1922



MAX ERNST
Jardin gobe-avions, 1935-6



MAX ERNST
'Paul Eluard için'
adlı yapıta ait
resimleme, 1923

Birgün oldukça sıkıntı içinde bir meyhanede otururken devamlı ovulmaktan pütür pütür olmuş döşeme tahtaları dikkatini çekti. Her zaman "zorlayıcı esin" arayan sanatçı bu pürüklü, kabasaba yüzey üzerine birkaç kâğıt tabakası yerleştirdi ve kurşun kalemle üzerlerinden giderek tüm düzensizliklerin kâğıt üzerine çıkmasını sağladı. Görüşünün birdenbire kuvvetlenmesi, sanatçıyı son derece şaşırtmıştı. Bu yaptığı, hemen tüm çocukların bildiği basit bir oyundu; ancak ressamın yaratıcı ve hallusinatuvar gözünde hem grafik, hem de plastik olan şiirsel bir teknik keşfedilmiş oluyordu. Bu teknikte soyut basitleştirme, biçimlendirmeye temel olmaktaydı. Ertesi yıl, yani 1926'da Jeanne Bucher, Ernst'in deneyimlerinin ilk ürünlerini ince bir cilt halinde topladı. *Histoire naturelle* adını taşıyan bu kitapta önsözü Hans Arp yazmıştı. "Kolaj şeklinde romanlar" hemen sonra ortaya çıktı: *100 Başlı Kadın* (1929), *Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası* (1930), *Bir Mutluluk Haftası ya da Yedi Kapital Element* (1934) gibi. 1926'da Ernst, güçlü durumdaydı. Diaghilev'in bir balesi olan *Romeo ve Juliet* için sahne düzeni yaptığından, Breton'un ve Sür-realist grubun ağır eleştirilerine Miro ile birlikte göğüs gerdi. İlerleyişini sürdürüyordu.

Bu andan itibaren Ernst, *frotaj*'dan türetilen ve *reklaj* adını verdiği yeni bir teknik kullandı. Burada yeni boyanmış bir yüzey üzerinde bir cetvelle bir tarak kullanılıyor, yapılan baskıya ve baskının cinsine göre tual ya da yüzey değişik biçimler alıyordu. *Forêt-arêtes* adlı bu dizi-

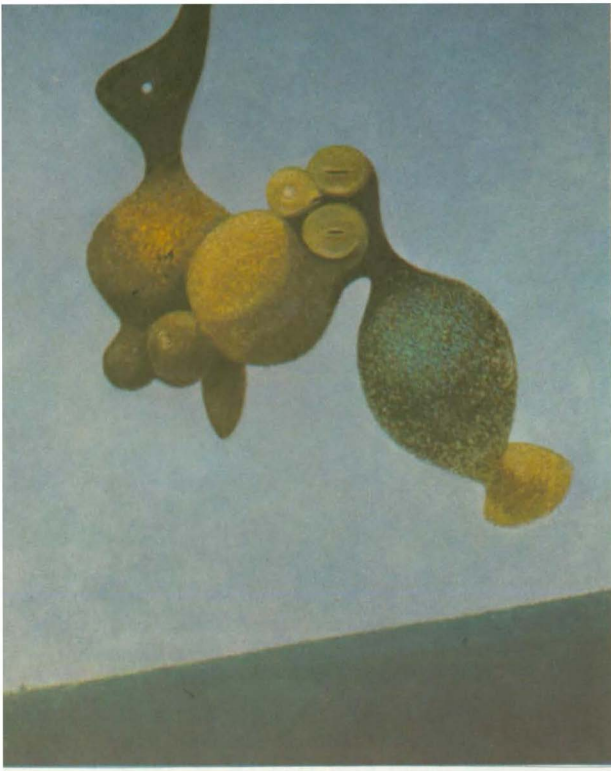
MAX ERNST
*Bir Mutluluk Haftası
ya da Yedi Kapital Element. - Kan. 1934*



MAX ERNST
Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası. 1930

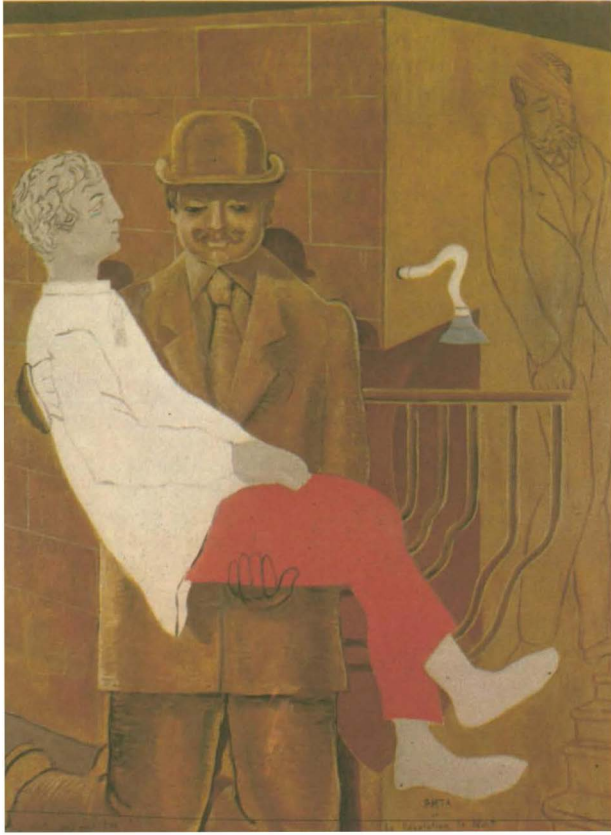
lere ait ilk resimler, 1926'dan sonra ortaya çıktı. Bu yöntem *Çiçek* serilerinde (1926-8), *Kentler*'de-örneğin *Bütün Kent* (1935)'te ve *Taşlaşmış Orman*'da kullanıldı. Ernst, en son yapıtlarına gelene kadar yağlı boya frotajı da kullanmıştır. Bu teknik çoğu kez gizlidir ve diğer tekniklerle karışık olarak kullanılmıştır; ancak ressamın belli-belirsiz Kübist döneminde, yani 1945-50 yılları arasında *Kokteylci* (1945), *Öklid* (1945), *Ay ve Mars* (1946), *Doğadaki Düzen* (1947) gibi adlar verilmiş olan yapıtlarında açıkça görülebilmektedir. Bu teknik boyalı yüzeye "retinal etkilerden" yoksun olmayan bir incelik sağlıyor ve 1950'den sonra karşımıza çıkacak renk deneyimleri hakkında bize önceden bilgi veriyordu.

Ernst'in büyük bir sanatsal etki yaratarak kullandığı üçüncü teknik, Dominguez'in 1935'te dekalkomani olarak tanımladığı tekniktir. Ernst, *Yağmurdan Sonra Avrupa* (1940-2), *Napoléon Çölde*, *Papa Düşmanı* (1942) gibi yapıtlarında bu tekniği kullandı. Yorumlanmış bir dekalkomani olan *Yağmurdan Sonra Avrupa*'da kayalık bir manzara vardır; resimde rahatsız edici kırmızı benekler ve sükkün dolu bir gökyüzü görünmektedir. Resmin merkezinde akbaba başlı bir adam ve taşlaşmış bir kadın, seyirciye arkalarını dönmüşlerdir. 1955'te yapılan *Arizona Mavis*, *Arizona Kırmızı* gibi resimlerde ve 1956'nın olağanüstü güzellikteki *Kırmızı Orman*'inde büyüleyici manzara daha serbestçe yorumlanmaktadır. Bu tekniğin en büyük resmi, çeşitli resimsel malzemelerin karışık olarak kullanıldığı *Sessizliğin Gözü* (1944)'dür. Yüzündeki



MAX ERNST
Kuşlara Anıt. 1927-8

MAX ERNST
Pieta, ya da Gece Dönüş. 1923



kederli ifadesiyle bir kadın, oturmakta olduğu mürekkep gölüne sırtını dönmektedir. Kadın resmin sağ dip kısmında yer almıştır ve akşam göğüne doğru yükselen yeşilimsi kayalardan ibaret yapışkan bir manzara görüntüsü, tuvalin büyük kısmına egemendir. Gözü büyüleyen opalleriyle ya da su damlalarıyla oraya buraya serpilmiş olan maden kitlesi, yosunlar ve karanlık delikler, sarmal merdivenler; sağ taraftaki loş gölgeler içerisinde bir saray olması gereken yıkıntı, sol yandaki yarıktaki Phallus'u andıran bir amblem ve resmin tepesinden dibine kadar giden bir çatlak belirgin görüntülerdir. Max Ernst, hiç olmazsa bu çalışma döneminde bu çeşit arıtmayı diğerlerinden çok daha fazla kullanmıştır. Tanguy kemikleşmiş yapışkanlığı bir çeşit deniz fosili olarak kullanmıştı. Dali ise ondan edebe aykırı bir biçimde yararlanmıştır. Bu mutlu Arizona döneminde Max Ernst, bunaltıcı madenin bu olağanüstü yönleri karşısında bir an duraklamıştır.

1927'de sanatçı, Marie-Berthe Aurenche ile evlendi. Sanatçı resimlerinde kendi yaşantısını yansıtmamış olsa bile, mutluluk peşinde devamlı bir arayış içinde olduğu farkedilebilir. Bu arayış onun son döneminde, 1950'den sonra sona ermiştir. 1936'da Londra'da Leonora Carrington ile karşılaştı. Bu kadın bir şair ve son derece duyarlı bir ressamdı. Sanatçının peşinden Paris'e geldi ve 1938'de Sanit-Martin-d'Ardèche'e birlikte yerleştiler. Ertesi yıl Ernst, Alman olduğu için enterne edildi. Aix-en-Provence yakınlarında kapatıldığı Les Milles kampında Bellmer'le yeniden karşılaştı. Ancak Fransız ordusunun yenilmesi üzerine umutsuzluğa kapılan Leonora Carrington, evini gelişigüzel birine verdi ve ABD'ye gitmeden önce bir süre İspanya'da yaşadı. L. Carrington Amerika'ya vardığında, oraya daha 1941 yılında gelmiş olan Ernst'in New York'taki Art of This Century Gallery'nin yöneticisi olan multimilyoner Peegy Guggenheim'la evlenmiş olduğunu gördü. Bu evlilik çok kısa sürdü. Guggenheim Galerisi'nde kadın resamlara ait bir serginin hazırlıkları sırasında Ernst, Dorothea Tanning ile tanıştı (1942). 1946'da onunla evlendi. Sedona-Arizona'daki ahşap bir evde onunla birlikte yaşadı. Arizona dönemi, Ernst'in meslek yaşamındaki en lirik dönemlerden biridir. 1942 yılı, *Surrealizm ve Resim* adlı tanınmış tabloyla birlikte sanatçının mutlu döneminin başlangıç yılıdır.

Akademiklik Max Ernst için, yoğun yaşamın bir koşuluymdu. André Breton'la olan dostluklarında zaman zaman çatlaklar olmuştur. 1938'de Breton, komünist partisine çok yakın bulunduğu Eluard'a karşı hiç de dostça olmayan bir tavır takındığında Ernst, kendisini Breton'dan

uzaklaştırdı. Bu arkadaşlık 1941'de New York'ta tazelandı ve sanatçı, Breton ve Duchamp ile birlikte VVV dergisinin yardımcı-yöneticisi oldu. Ernst'le Breton arasındaki uçurum, 1954'te iyice kesinleşti. Bu sırada Ernst, Venedik Bienalindeki büyük ödülünü henüz almıştı. Gerçekte Ernst, Breton'dan çok Eluard'ın arkadaşıydı. Bir diğer arkadaşı da Giacometti'ydı. Sanatçı 1934 yılında Maloja'da bir süre onunla kalmış ve yaşadıkları yerin bahçesinde bazı büyük taş heykeller yapmıştı. Akbaba profiliyle ileri derecede övünen Ernst, kendi iç dünyasının seyrine koyvermiş biriydi.

Ernst'in ünü yavaş yavaş arttı. İlk New York sergisini 1931'de Julien Levy'de açmış ve Naziler onu "soysuzlaşmış sanat"ın temsilcilerinden biri olarak onurlandırmışlardı (1937). 1936'da New York'ta Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm sergisinde Ernst, kırksekiz resim sergilemişti. Geriye-dönük ilk sergisiyse 1945'te Paris'teki Denise Réne'de Eluard tarafından düzenleniyordu. Bunu 1950'de René Drouin'in galerisindeki geriye-dönük sergi izledi. 1951'de ise sanatçının doğduğu kentte büyük bir sergi düzenlendi. Ancak Ernst'in başarısını perçinleyen olaylar, Mesens tarafından Knokke-le-Zoute'de 1953'te açılan sergiyle ertesi yıl Venedik ödülünü kazanmasıdır.

1955'te Hawaii'ye bir gezi yaptıktan ve Amerika'dan Paris'e döndükten sonra Huismes'in Touraine'de "Pin Brûle" çiftliğine yerleşti. 1958'de Fransız uyruğuna geçti ve geriye-dönük büyük sergiler, birbirini izledi: 1956'de Kunsthalle, Berlin'de; 1956'da Modern Sanat Müzesi, Paris'te 1961'de Modern Sanat Müzesi, New York'ta. 1962-66 yılları arasında sanatçının yapıtlarını Londra, Köln, Zürih, Paris, Antibes (Grimaldi Müzesi) ve Venedik'te görmek mümkün oldu. Paris'teki Galerie Iolas'ta yeniden bir sergisi açıldı. Bu sergide, bu önemli Sürrealist'in resimdeki incelik hakkındaki düşüncelerini ve Bazaine'e yakın resimsel müziği gözlemek mümkündür. *Üç Genç Diyonisafrodit* (1957) ve *Marltar Okulu İçin Tabela* (1957) gibi resimler, bu etkiyi ortaklaşa doğurmaktadırlar.

İki Temel Nokta'daki koyu kırmızısı ve *Palet* (1953)'teki renkli modülasyonlarıyla başlamış olan sanatçının en yeni dönemi; önceden kullanılmış olduğu tüm tekniklerin ve özellikle de-kalkomani ve *raklaj*'ın karışık bir tarzda kullanılması olarak özetlenebilir. *Polonya'lı Süvari* (1958) ve *Mikroplar* dizisinin küçük dekalkomanileri; *Maximiliana* akuatint'leri *Canavarlar Okulu İçin* (1966)'in zengin renkleri; Max Ernst'in Paris Ekolüne olan bağlılığını gösteren yapıtlardır.

Kan-kırmızısı bir zemin üzerinde bir dinozo-

run iki anlamlı olarak gözüktüğü *Canavarlar Okulu* adlı resim, Ernst'in çalışmalarında bir çeşit (*angst*-ridden) oneirizm'in devam ettiğini göstermektedir. Resimlerine vermiş olduğu adları çözümleyecek olursak, geç dönemde mutlu olmasına karşın, bunun hemen tüm yapıtlarında var olduğunu görürüz. Kolajları —örneğin *Bir Mutluluk Haftası*— arasında aslan başlı bir adam (*Belfort Aslanı*), isteksiz davrandığı için



MAX ERNST
Çifti. 1924

daha da çekici olan olağanüstü güzellikte bir kadın üzerinde sadist şehvetini söndürmektedir. Bu karakter, bir av kuşunun başını taşıdığında bir erkeğe (ya da bir kadına) dönüşür. Ernst, kuş saplantısından hiçbir zaman kurtulamamıştır.



MAX ERNST
Evli Kadının Tuvaleti. 1940

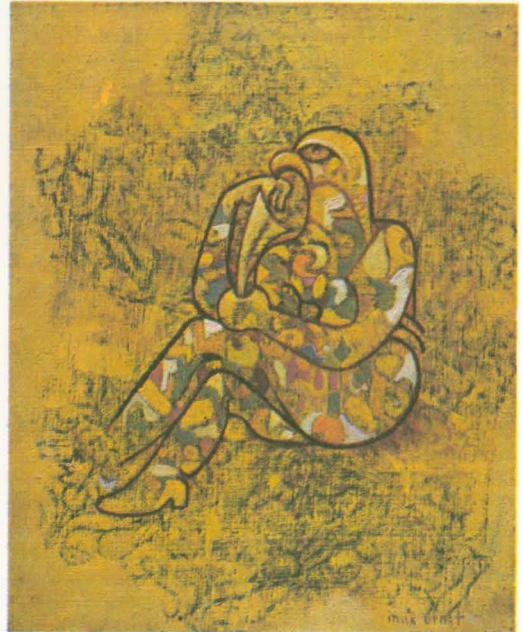
Cinsel simgecilik burada açıktır: Kuş'un kullanılması (baş, genellikle başı kesilmiş bir adamın omuzlarına eklenmiş durumdadır). Böylece rahatsız edici sadistik etki simgelenmektedir. *Kral Oedipus*'ta iki kuşun başı, sanki masadan çıkmaktadır. Diğer bir resimde zararsız, küçük bir ötücü kuş olan bülbül, iki çocuğu tehdit etmektedir. *Kafesteki Kuş* (1927)'ta ise bir kuş, bir mahkûmun giysisi üzerindeki çubuklardan yapılmış bir kafeste durmaktadır. *Kuşların Anısına* (1927) adlı resimde, kanatlarını birleştirerek sanki bir Montgolfier balonu'nu anımsatarak yukarıya kaldırılmış bir kuş grubu vardır. Bunlar kötülük saçan biçimlerdir. 1957'de yapılan *Kuş* adlı resimle hiçbir ilgileri yoktur. Bu kuşun gözleri batmakta olan bir güneştir. *Şairin Mezarı*'nda kanatlarını açarak mezarın üzerinde uçan kuş da bunlardan farklıdır (*Benden Sonra, Uyku* olarak da adlandırılmıştır, 1958).

Kolajlarında halıların üzerine yılanları yerleştiren, dinazorları ve ahtapotları en canavarca düzenlerde kullanan Sürrealist Max Ernst'i iyice tanıyabilmek için, elinizdeki kitabın giriş bölümünde yazdığım *Sürrealizm ve Resim* adlı yapıt üzerindeki açıklamalara bakınız. Söz konusu resmin yapısı, sanatçının *İnsan Figürü* (1927), *Rüzgâr'ın Gelecekteki Karısı* (1926-7), *Aile Meleşti* (1935), *Bir Erkek Başı* (1934) ve *Dejeuner sur l'Herbe* (Kırda Öğle Yemeği) (1935-6) gibi diğer resimlerinden farklıdır.

Bu son resimle Manet'nin aynı adı taşıyan resmi arasında hemen hemen hiçbir yakınlık yoktur. Oldukça zor seçilen ağaçlıklı bir zemin üzerinde üç grup vardır; bunlardan birisi arka planda belirsiz bir biçimde durmakta ve adetâ çırpınmalı krizler geçirmektedir. Ancak son derece akıllıca kullanılmış renkler, kusursuz fakat kıvrımlı biçimler, bu canavar heykellerini oluşturmakta ve söz konusu heykeller, bir kaide-den destek sağlamaktadırlar. Son derece kadınımsı çizgiler, kartal gagalar, perdeli ayaklar ve uzamış dokungaçlarla karışmakta, camsı gözler çıkıntılar oluşturmaktadır. Gökyüzü mavidir. Sahneye pek uymayan ışık, oldukça normal gölgeler meydana getirmektedir. Ancak bu biçimlerin öykülerinde, nesnelerin fizyolojik yönleri ile yapışkanca dehşetleri içerisinde taşlanmış olduklarından söz edilebilir.

Son olarak Bu çeşit trajik manzara resimleri yapmakla Max Ernst'in saplantılarından kurtulduğunu ve bizdeki bu çeşit saplantıları da giderdiğini söyleyebiliriz. Herkeste olduğu gibi içindeki yılanlarla ahtapotları tüketmeden kim bir kartal haline geldiğini düşleyebilir? Max Ernst bu kolajlarında, frotajlarında ve heykellerinde "resmin sınırlarını" aşmaktadır. Dada isyanından ve eleştirilerinden sonra (1919-25)

MAX ERNST
Kâhin. 1935





GUNDMUNDUR ERRO
Van Gogh'un Yaşamı. 1975

Max Ernst, Sürrealizmin özellikle Ekspresyonist yönüne doğru kaymış, ancak aynı zamanda 1925-1948 arasında bir renk ustalığına ulaşmadan önce, oneirik (kolajlar) ve *matérisite* (frotajlar, reklajlar) yapıtlar da vermiştir. Sürrealistlerin 1954'te Ernst'i aralarından atmaları, onun dünya çapında kazandığı ünden ve başarısından daha başka nedenlerle açıklanmalıdır. Trajik olmasına karşın mutluluk; Eluard. Svanberg ya da Delvaux'da olduğu gibi Sürrealizmin temel öğelerinden biridir. Ancak Sürrealistlerin resimden bekledikleri mutluluk, onların bu duyarlılıklarını kolajlarının erotik, anti-dinsel, anti-militarist ve yoğun bir şekilde şiirsel vahşetiyle altüst eden Ernst gibi birinde gördükleri türden değildir. Frotajların ve de-kalkomaninin esinli bir şekilde kullanılması Ernst'i resmin simyageri durumuna getirmiştir, ne varki, sanatçı *100 Başlı Kadın* ve *Bir Mutluluk Haftası*'nı yaratan Sürrealist Max Ernst olmayı da hiçbir zaman bırakmış değildir.

Sarane Alexandrian: *Max Ernst*, Paris, 1971.

J. Bousquet and M.Tapié: *Max Ernst*, Paris 1950.

Jean Cassou: *Max Ernst*, Paris, 1959.

Giuseppe Gatt: *Max Ernst*, Londra, 1970.

E.-L.-Mesens: *Max Ernst, 1933'te Knokke-le-Zoute'taki serginin katalogu.*

Robert Motherwell: *Max Ernst*, New York, 1948.

Patrick Waldberg: *Max Ernst*, Paris 1958.

ERRO Guomundur Gudmundsson (olafsvik, İzlanda 1932). 1950-54 yılları arasında Reykjavik Oslo ve Floransa'daki Güzel Sanatlar Akademilerinde öğrenim görerek teknik bir virtüoziteye ulaştı. İlk sergisini 1955'te Floransa'da açmıştır. O zamandan bu yana dünyanın her yanında sergiler açmakta ve Pop Art'a getirdiği fantastik görüş, iğneleyicilik noktasına kadar ulaşmaktadır. Örneğin *Irkların Yürürlükten Kaldırılması* (1961) ve *İştah Bir Suçtur* (1963) gibi büyük tuallerinde bu özelliğini "zorlu esin" sağlamak yolunda projeksiyon ve kolaj yapıtlarında kullanmaktadır. Sanat "dinini" aşagılama-sı, *Saldırılar* (1967-8) adlı dizilerinde de devam etmektedir. Sanatçı bu yapıtlarında, klasik resme "effraksiyon" yoluyla rahatsız edici öğeler sokmuştur. Söz konusu öğeler, taşıdıkları aşagılayıcılık yönünden ana temaya da uygun düşmektedir. Örneğin Munch'un *Çılgılık* adlı resmi, havalanmakta olan bir uçak eklenerek *İkinci*

Çılgık halini almaktadır. *Canavarlar, Portreler, Dönen Resimler* (Van-Gogh'un kendi portresinin bir bölümü) ve *İşkenceler* (1970) gibi sadistik dizilerde, Erro'nun hayal gücü serbestçe işlemekte ve reklamlarla resimli romanların çizimsel kabaklıkları alaycı ve iğneleyici bir yolda kullanılmaktadır. Erro, Sürrealizmdeki Dadaist ögeye çok şey borçludur.

FÄHLSTRÖM Oyvind (Sao Paulo, 1928). Lirik Abstraksiyonu bıraktıktan sonra resimli roman çalışmalarına başlayan bu İsveç'li sanatçı, doğrudan doğruya seyircinin yaratıcılığını ortaya çıkarmak amacı güden bir yöntem aramaya girişti. Örneğin Seyirci resimde asılı duran ya da manyetik olarak tutturulan bölümlerle oynayarak, resmi değiştirebilmeliydi. Sürrealistlerle birlikte yapıtlarını 1960'ta New York'ta sergiledi. Pop Art'taki bazı belirli eğilimlerin Sürrealist ruha bir şeyler borçlu olduğunu vurgulayan ikinci bir kanıt da, Fählström'dür.

FERLOW-MANCOBA Sonja (Kopenhag 1911). Hans Arp'a oranla daha kaba ve soyut bir heykeltraştır. 1948-51 yılları arasında Kobra grubuyla birlikte çalışmıştır.

FINI Leonor (Buenos Aires 1918). 1935'te otomatizm çizimlerini uyguladı. Savaş sırasında Monte Carlo'da kaldı ve sınır dışına gitmiş ya da dağılmış durumdaki Sürrealistlerden çok. Cocteau ile yakınlığı oldu. Resimleri Pre-Rafaelitlerle Ekspresyonistler arasında kararsız kalan bir tür oneirizm'den güç alıyordu. Hayallerini sfenkso'ler ya da bir hayvanla bir meleşin gizemli, belirsiz birleşimini sağlayan büyüücü kadınlar dolduruyordu. *Cadılar* dizisi, sanatçının teknik virtüozluğunu belirten resimlerle doludur. Fizik güzellik karşısındaki duyarlılığı, bazı arkadaşlarının, bu arada *Mandiargues* (1935) ve *Genet* (1948)'nin olağanüstü portrelerini yapabilmesine olanak vermiştir. Tiyatro ve bale için de çok sayıda dekor hazırlamıştır.

Marcel Brion: *Leonor Fini et son Oeuvre*, Paris 1955.
Xavier Gauthier: *Leonor Fini*, Paris, 1973.
Constantin Jelenski: *Leonor Fini*, Lausanne, 1968
André Pieyre de Mandiargues: *Les Masques de Leonor Fini*, Paris 1951.

FREDDIE Wilhelm (Kopenhag 1909). Bu Danimarkalı sanatçının işleri, hem faşistleri, hem de puritanları şaşırtmış olan Sürrealist yapıtlardır. Dali'nin öğrencisiydi ve 1936'da *Savaşın Anı*



LEONOR FINI
Yararsız Tuvalet.
1964

sına'yı yaptı. 1937'de açtığı Sex-Surreal sergisi nedeniyle on gün hapis yattı. Resimleri polisçe alıkonuldu ve Danimarka Polisi Kriminoloji Müzesi, bunları ancak 1963'te geri verdi. *Anti-Nazi Aşk Üzerine Meditasyon, Cephede Gezinti* (1943-4) adlı resimleri gevşek ve kaba imgeler



WILHELM FREDDIE
Zola ve Jeanne Rozerot. 1938

kapsar. Freddie 1944'te İsveç'e sığındı ve 1947'de de Paris'e gitti. 1948 dolaylarında üslup özellikleri, Lirik Abstraksiyona biraz daha yakın bir niteliğe büründü.

FREUD Sigmund (Freiberg, Moravia 1856-Londra 1939). Psikanalizin kurucusu olan Freud, Sürrealist düşüncenin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Breton, tıp öğrenerek onun yapıtları hakkında bilgi sahibi olmuştur. Sanatsal konulardaki bilgisizliğini açıkça kabul eden Freud, ne yazık ki Sürrealistlere "deli" olarak bakmış, sadece kendisini ziyaret eden Dalı'yı öv-

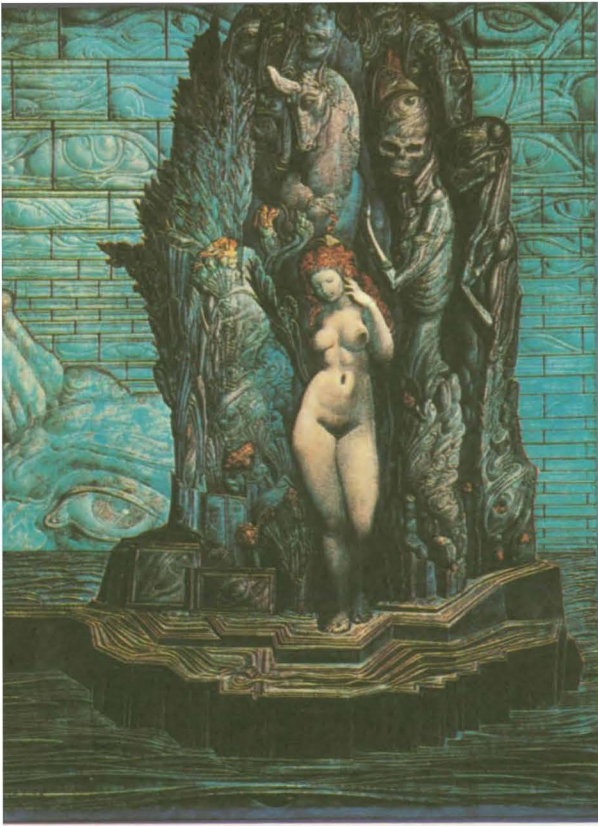
müştür. Freud, Breton'un yayını olan *Les Vases communicants* (1934)'ı anlamadığını da ifade etmiştir. Mümkün olsun olmasın, kendi-ken-



SALVADOR DALI
Sigmund Freud'un portresi. 1938

dini analiz etmek, Sürrealizm'i psikanalizden ayıran temel farktır.

FUCHS Ernst (Viyana 1930) 1950'ye kadar resim ve heykel öğrenimi gören sanatçı, 1950'de kendi galerisini açmış ve Viyana'lı "fantastik realist" ressamı çevresinde toplamıştır. Bu sanatçılarla galerisini 1967'ye kadar sürdürmüştür. 1968'de İsrail'deki Bezalel Sanat Okulu'nda bir yaz kursu açmıştır. Sık sık Amerika'ya, Paris'e ve İsrail'e gidip gelmiştir. Eski Yunan'ın mistik konularıyla İncil'i karıştırarak hazırladığı işler, örneğin (Cennet Duvarının Önünde Afrodite'nin Adası, 1974), Eros'la Thanatos'un karşılaşmalarını trajik bir biçimde işleyen yapıtları bu arada sayılabilir: *Dev ve Bek, Serenat*.



ERNST FUCHS
Cennet Duvarının Önünde Afrodite'nin Adası. 1974

ALINE GAGNAIRE
Kırmızı Père Ubu



GAGNAIRE Aline (Paris, 1922). İlk sergisi Paris'te 1946 yılında açmış olan bir ressam ve dekoratör'dür. Geriye-dönük ilk sergisi de 1968'de Verviers (Belçika)'de açılmıştır. Kumaşlardan ve kırpıntılardan olağanüstü portreler yapar. Sanatçının *Patlamış Kadın* (1960), *Ubu Baba*, *Soyunan Yüz* (1963) ve *Mère Ubu a Gidouille* adlı resimlerindeki yabansı şakaları, insan yüzünün alabileceği tüm biçim bozulmalarıyla desteklenmektedir.

GARCIA-YORK Roberto (Havana 1929). Kendi kendini yetiştiren ve Paris'e 1964 yılında yerleşen Garcia-York başlangıçta resimlerini, Orta Amerika ve Madrid'de sergilemiştir. Paris'teki ilk kişisel sergisi 1972'de açılmıştır. Biçim-



ROBERTO GARCIA-YORK
Meleklerin Markizi İlkbaharda Seyahat Ediyor

sel resimlerinde fantastik bir eğilimle bir anlamda erotik olan düş-çalışmalarını birleştirir. *Çift Rüya Yapıcısı* (1971), ılık bir rüzgârın esmekte olduğu bir festival gecesidir.

GERBER Théo (İsviçre, Thun yakınları, 1928). Bazen erotikni de içeren fantastik manzara resimlerinde Gerber, Sürrealist garipliklerle Li-

rik Abtraksiyon'un resimsel serbestliğini bir arada kullanmaktadır.

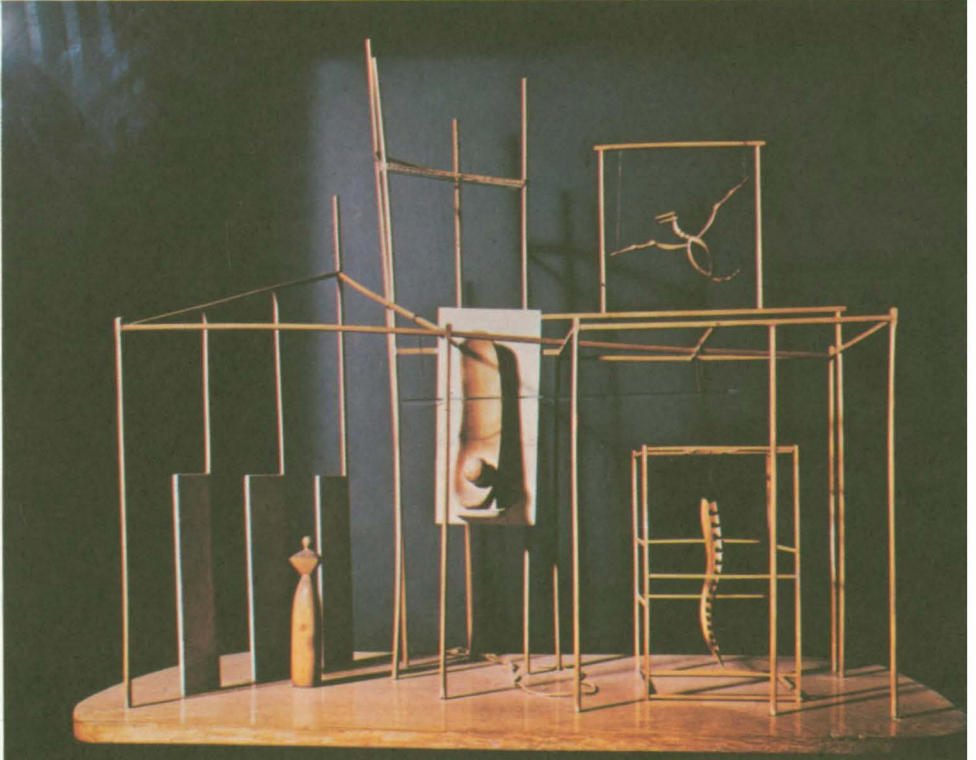
GIACOMETTI Alberto (Stampa, İsviçre 1901 -Paris 1966). Bourdelle'in öğrencisi olan ve incecik Ekspresyonist heykelleriyle tanınan Giacometti, kendisini Sürrealistlere sevdirmiş olan dönemin yapıtlarını, sonraları şiddetle reddetmiştir. 1929'da Sürrealist gruptan atılanlarla birlik olmuş, André Breton'u eleştirmiş ve 1930-34 arasında "simgesel işlevi olan objeler" yaratmıştır (*Kafes, Görünmez Obje, Bir Kadın Figürü* gibi). Breton, "Equation de l'object trouvé" adlı yazısında bunlardan söz etmiştir (Document, özel Sürrealist sayı, 1934).

Giacometti'nin yaptığı diğer "hareketli objeler" arasında, dikenlerle bezenmiş bir phallus simgesi olarak *Hoşa Götmeyen Obje* (1931) ile çerçevelerden oluşturulmuş olağanüstü nitelikte bir yapıt olan *Sabahın Dördünde Saray*, bizlere oneirizmin son derece şık yapıtlar ortaya koyabileceğini de anımsatmaktadır.

P. Seiz: *Alberto Giacometti*, New York 1965.

ALBERTO GIACOMETTI
Sürrealist Masa

ALBERTO GIACOMETTI
Sabahın Dördünde Saray. 1932



GINET Henri. Başlangıçta *Phases* grubunun eylemlerine katılmıştır. 1964'lerde Breton'un çevresindeki Surrealistlere karışmıştır. Vaktinden önce kesintiye uğrayan resimsel deneyimlerinde Marcel Duchamp'ın etkisi çok açıktır.

GIRONELLA Alberto (Mexico 1929). Bir edebiyat kursundan sonra 1948'de resim yapmaya başladı. 1952'de bazı klâsik yapıtların tefsirleri üzerinde çalıştı. On üçüncü yüzyıla ait bir heykel, Velazquez ve Goya'ya ait resimler bu çalışmaları arasındadır. Sanatçı bunlardan taşkın bir biçimde ve analitik olarak açıklayıcı düşünceler elde ediyordu. Örneğin Velazquez'in



ALBERTO GIRONELLA
Kraliçe Marianna

Kraliçe Marianna'sı bir resim-obje haline geliyor (1961) ve bir pandül, yapıta simgesel bir ağırlık veriyordu.

GOETZ Henri (New York 1909). 1947'de devrimci Surrealist gruba üye olan Goetz, non-fiğüratif biçim dünyasına fantastik öğeyi katan bir sanatçıdır. Yaptığı bu geliştirme yüzünden Hartung'a ve Lirik Abstraksiyona yaklaştırmıştır. Mayıs 1968'den sonra Vincennes Üniversitesi'nde profesörlük yapmıştır.



HENRI GOETZ
Öfkeli Sarmal. 1947

GORKY Vosdanig Adoian, Arshile olarak bilinir. Sonradan Erivan'a yerleşmiş bir Ermeni ailesinin oğlu olan Gorky, 1920'de ABD'ye göç etmiş ve resim öğrenimine başlamıştır. İlk sergisini 1934'te Philadelphia'da açmıştır. Önce Picasso'nun öğrenciliğini yapmış, daha sonra da Miro'nun etkisi altına girmiştir. 1942'de Agnès Magruder'le evlenmiş ve mutlu, verimli bir döneme girmiştir. Renklerindeki lirik dehşete, ince bir çizimsel güç katılır. André Breton'la tanıştığı yıl *Yaşayan Horozibigidir* (1944)'i yapmıştır. 1945'ten sonra Sherman (Connecticut)'a yerleşmiş ve *Nişanlanma* (1947), *Istırap* gibi resimler yapmıştır. Ancak ecel peşini bırakmamış, 1946'da stüdyosu yanmış, 1948'de kanserden ameliyat olmuş, araba kazası geçirmiş, hastanede yatarken karısı tarafından terkedilmiş ve sonunda da kendini öldürmüştür.

William Seitz et Julian Levy: *Arshile Gorky*, New York. 1962.

GÖTZ Karl-Otto (Aachen 1914). Will Grohmann ve Edouard Jaguer tarafından himaye edilen bu Düsseldorf'lu ressam, *Kobra* ve *Phases* gruplarının üyesidir. 1960'ta Cedrier-Paris'te sergi açmıştır. Resimlerindeki vahşet nede-

niyle Lirik Abstraksiyon'la Soyut Ekspresyonizm'in sınırında bir yer alır.

GRAVEROL Jane (Brüksel 1909). Babası Verlaine'in bir arkadaşı olan bu kadın sanatçı, Brüksel'de resim öğrenimi görmüş ve André Blavier'



ARSHILE GORKY
Angajman II. 1947

ye birlikte *Temps mûlès* grubunu kurduktan sonra 1949'da Sürrealistlerle tanışmıştır. 1954'ten itibaren *Les Lèvres nues* adlı yayınevi ve gazetenin yöneticiliğinde bulunmuştur. *Kalp Söylerse* (1961) gibi çizimleri ile *Gümüşlenmiş Ayna* ya da *Kalpazanlar* gibi resimleri, klasik çalışmaları, tam bir erotik şiirle dolu olan zevkli kolajları vardır.

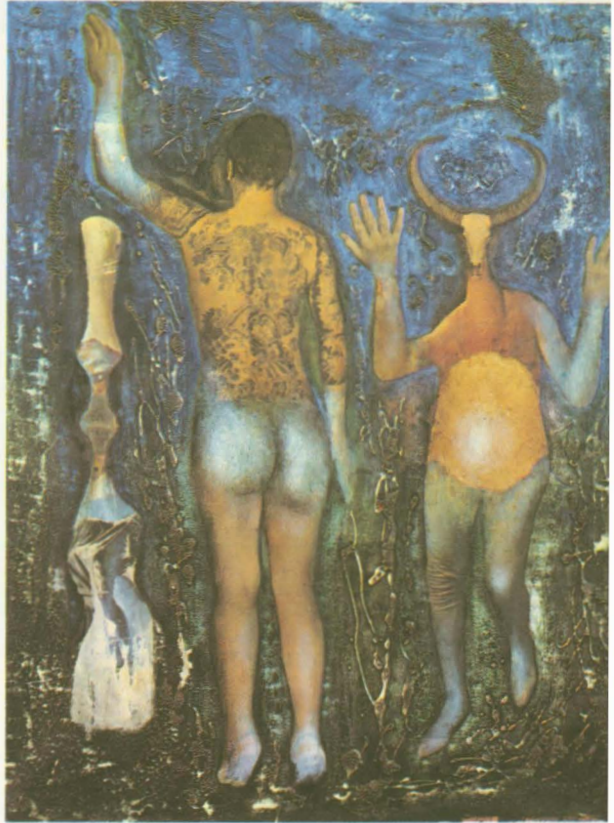
GUGGENHEIM Peggy. 1938 yılında Londra'da bir galeri açtıktan sonra, arkadaşı Marcel Duchamp'dan modern sanat çalışmaları konusunda kendisine yardımcı olmasını istemiştir. Savaş sırasında Art of This Century adlı galerisi, Amerika'ya sığınmış olan Sürrealistlerin beğeniyle tuttıkları bir gösteri yeri olmuştur. 1942-45 arasında Max Ernst'le evli kalmıştır. 1946'da Jackson Pollock'un tanınmış damla-resim'lerine başlamasını sağlamıştır. Tanınmış özel koleksiyonu Venedik'te bulunmaktadır.

Bu koleksiyon 1965'te Londra'da, 1974 sonunda ise Paris'te sergilenmiştir.

HANTAI Simon (Bia, Macaristan 1922). Hantai'nin Paris'teki ilk sergisini Breton sunmuştur (1953). Bu sırada yaptığı resimler, örneğin *Kollektif Narsisizm*, biyolojik simgecilikle doludur. Daha sonra sanatçı Sürrealizmi terk etmiş, Mathieu (1975) ve Lirik Abstraksiyon'a yakınlaşmış ve *Beyazlar* (1973) gibi soyut ve kaygı dolu "çevresel"leri yapmıştır.

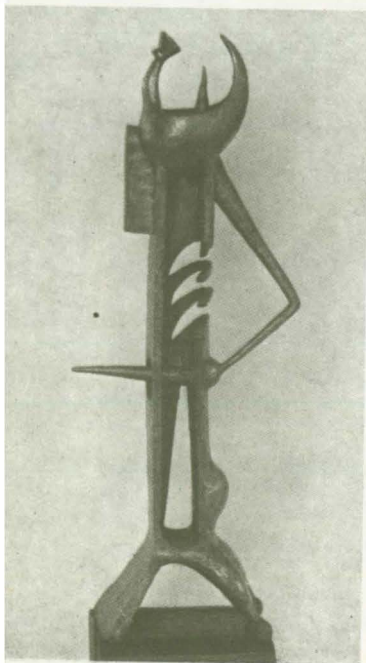
HARE David (New York 1917). Kendi kendini yetiştirmiş bir ressamdır. İlk sergisini 1944'de New York'ta, Art of This Century galerisinde açmıştır. 1941'den sonra "çoğaltılmış" fotoğraflar meydana getirmiş ve VVV'in baş-yayımıcılığını yapmıştır. 1944'te, Breton'dan ayrılan Jacqueline Lamba'yla evlenmiştir. Fotoğraf'tan heykel'e dönmüş ve *Susamış Adam* (1946), *Golem of Egypt* gibi heykeller, daha sonra da *Cronus Descending* (1968) gibi kolajlar ve resimler yapmıştır.

SIMON HANTAI
Kompozisyon. 1953





SIMON HANTAI
İsimsiz. 1953



DAVID HARE
Susamış Adam. 1946

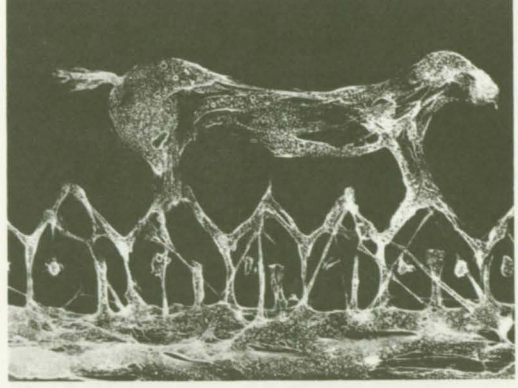


RUDOLF HAUSNER
Adem. 1968-9

HAUSNER Rudolf (Viyana 1914). Viyana Akademisi'nde sanat öğrenimi gördükten sonra, önceleri Ekspresyonist bir ressam olarak yapıtlar vermiştir. Natürmortları ve çıplakları nedeniyle Nazilerin 1937'de Münih'te açtıkları "soysuzlaşmış sanat" sergisine alınmıştır. 1962'de Viyana'da *Sürrealizm - Günümüzün Fantastik Resmi* adlı bir sergi düzenleyerek, Fantastik Realist grubun üyeleriyle Sürrealistleri ilk kez yüz yüze getirmiştir. Hausner, Viyana grubunun en eskisidir ve daha sonraları Viyana ve Hamburg Güzel Sanatlar Akademileri'nde profesörlük yapmıştır. Bu ressamın bilmeceli figürlerinde, primitiflerin ve Pop Art'ın izlerini görmek mümkündür. *Laocoon* (1968) veya *Adem* (1968)'de olduğu gibi insanoğlunun acılı yalnızlığı üzerinde durmuş bir sanatçıdır.

HAYTER Stanley William (Londra 1901). 1934-40 yılları arasında Sürrealistlerle birlikte olan Hayter, yapıtlarına grafik otomatizm'i getirmiştir. Katı, ancak özgür olan üslubu, abstraksiyonun sınırlarında yer alır.

STANLEY WILLIAM HAYTER
Çift. 1952



JINDRICH HEISLER
Söndürülmüş Zamk. 1944

HEISLER Jindrich (Chrast, Çekoslovakya 1914 -Paris 1953). Toyen'in arkadaşı olan bu şair, 1938 dolaylarında Çekoslovak Sürrealistleriyle birlik olmuştur. Savaşın sona Paris'e sığınmıştır. *Casemates du sommeil* "gerçekleştirilmiş şair"lerin bir arada bulunduğu bir yapıttır. Sanatçının kitap-objeleri (1950) ile "Sürrealist Alfabe" kolajları, sözlü şiirin sınırları ardında Sürrealizmi epeyce geliştirmiş yapıtlardır.

HENRY Maurice (Cambrai 1907). Grand Jeu grubunun deneyimlerine katıldıktan sonra (1928-31) 1961 yılına kadar Sürrealist grubun bir üyesi olarak kalmıştır.



MAURICE HENRY
Paganini'nin Anısına. 1936

Anlamsız ve olağanüstü'yü karıştırdığı nükteli çizimleriyle tanınmıştır. *Paganini'nin Anısına* adlı yapıtı, sarıp sarmalanmış bir kemandan ibarettir.



JACQUES HÉROLD
André Breton. 1971

JACQUES HÉROLD
La Femmoiselle. 1945



HÉROLD Jacques (Piatra, Romanya 1910). Yaklaşık 1933'lerde Paris'te tanıştığı Sürrealistlerin eylemlerine sık sık katılan sanatçı, 1951'de onları kesinlikle terketmiştir. Yalnızlığa yönelerek deneyim kazanmayı yeğlemiştir. Savaş sırasında Main à Plume grubunun üyesi olarak kalmış ve 1947'de (Maeght'te) Breton'un *Grands Transparens*'ine ithaf olunan bir "sunak" sergilemiştir. 1957'de *Maltraité de peinture* adlı yapıtını yayınlamış ve bir zamanlar Marquis de Sade'in yaşadığı Château Lacoste'ta sakin bir yaşam sürmüştür. *Femmoiselle*, *Je'l'raime* (1936) ve *André Breton* (1971), saydam yapıtlardan oluşan sanat görüşünün örnekleridir.

Michel Butor: *Jacques Hérold*, Paris, 1964.

Patrick Waldberg: *Jacques Hérold*, Chicago.

HIRSCHFIELD Morris (Polonya 1872-New York 1946). 1917'ye kadar bir ayakkabı imalatçısı olan sanatçı, resme 1939'da başlamıştır. Naif ve düz ikona'ları herşeyden önce mutlu kadın temasını işler. 1939'da Sidney Janis tarafından



MORRIS HIRSCHFIELD
Zebra'lar. 1942

keşfolunan sanatçı, daha sonra Sürrealistlerin hayranlığını kazanmış ve onlarca olağanüstü'nün bir ustası sayılmıştır.

HIRTUM Marianne van (Namur 1935). *Les insolites*'i yayınlamış bir şair olan Marianne van Hirtum, André Breton'la tanışmış ve 1959'dan sonra Sürrealist eylemlere katılmıştır. Heykellerinde büyüsel bir nitelik vardır. Yaşadığı ve çalıştığı yer Paris'tir. Gecelerini Çini mürekkeple çizimler yaparak geçirirdi. Bu çizimlerin kompozisyonları titizcedir. 1959'da Cordier'de sergi açmıştır. Plastik şiirleri, sanatçıya Sürrealizmin en noktural doruğundaki yeri sağlamıştır.



MARIANNE VAN HIRTUM
İsimsiz. 1973

HUGO Valentine (Boulogne-sur-Mer 1887-Paris 1968). Süsleyici helezonlarıyla birlikte kullan-

VALENTINE HUGO
'Notic for a School Path' adlı şiir kitabının
bir cildi için hazırlanmış resimleme. 1937



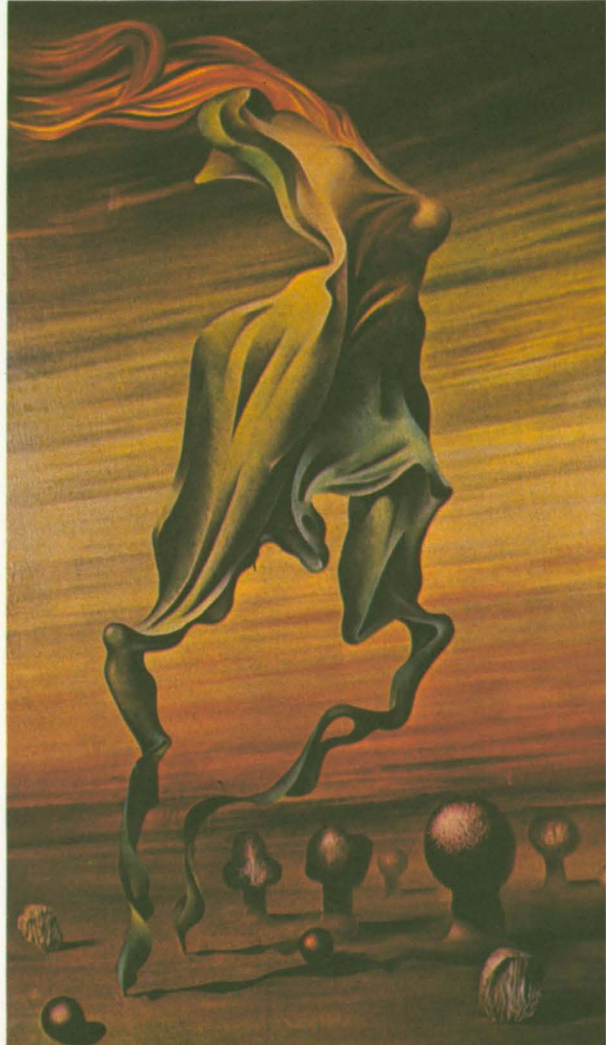
Istler

dığı akıcı kompozisyonu ile arkadaşlarının portrelerinde, etkisi önemli ölçüdedir. 1930-36 yılları arasında Sürrealist grubun üyesi olarak kalmıştır. *17 Ocağın Rüyası* (1934), sanatçının özel evrenini anlatan iyi bir örnektir.

HUTTER Wolfgang (Viyana 1928) Viyana'daki "Fantastik Realizm" ekolünün en etkin temsilcilerindendir. Erotizm'in oldukça emek harcanan bir simgecilikle karıştığı katı bir üslubu vardır. 1969'da Köln'deki *Surrealismus in Europa* gösterisine katılmıştır.

ISTLER Josef (Slovakya 1919). Son derece ince bir çizim üslubu olan sanatçı, 1942 yılında Alman işgali altındaki Prag'da gizli bir kuruluş olan *Ra* grubunun üyesidir. Daha sonra devrimci Sürrealistlerin eylemlerine katılmıştır. 1948'

JOSEF ISTLER
Vecd. 1951



den sonra, Çekoslovakya'daki öbür yenilikçi sanatçılar gibi komünist rejimin baskısı altında zor bir döneme girmiştir. İstler'in çalışmaları "Prague Spring"te yeniden aydınlığa çıkmış ve abstraksiyona doğru bir gelişme eğilimi göstermiştir.

JACOBSEN Egill (Kopenhag 1910). İlk sergisi- ni, Kobra grubuna katılmazdan önce 1945'te Kopenhag'ta açmıştır. Resimleri bu grubun Ekspresyonist eğilimlerine örnek oluşturur.

JACOBSEN Robert (Kopenhag 1912). Devrim- ci Surrealistlerin üyesi- yken kireçtaşından blok- larla çalışmıştır. Nordik Ekspresyonizmden gelen Surrealist Abstraksiyon yönünde çalış- mıştır. 1957'de Paris'te birbirlerine kaynakla

ROBERT JACOBSEN
Yılanlı Adam

ROBERT JACOBSEN
Grishi. 1952

eklenmiş demir parçalarından yapı- lı *Bebekler'* ini sergilemiştir. Heykelleri, daha doğrusu ma- deni montajları, anıtsal bir değer taşır. Sanatçı- nın özelliği olan mizah ve denetim altında şid- det, soyut biçim öğeleriyle birleştirilmiştir. Bu yapıtlar paslı ya da boyalı metalle toprağa ba- ğlı bir zenginliği yapısal karakteri içinde yer yer korumaktadır.

JEAN Marcel (La Charité-sur-Loire 1900). Mar- cel Jean'ın deneyimleri iki rastlantı'nın sonucu- dur. İlki 1933'teki Surrealistlerle, ikincisi de 1938-45 yılları arasında yaşamış oldu- ğu Maca- ristan'da filozof Arpad Mezei ile ilintilidir. Aralarında Surrealizmin bir tarihçesi de ol- mak üzere Mezei ile birlikte birçok kitap yaz- mıştır. Dominguez'le birlikte (1937) kumaş- tan dekalkomaniler yapmış, frotaj-şii- rler ha- zırlamış, Surrealist yapıtlar vermiştir (1950). 1946'da Paris'te; 1949'da New York'ta sergi aç- mıştır.

JENÉ Edgar (Saarbrücken 1904). 1950 yılında *Surrealistische Publikationen*'i yayınlayan Avus- turyalı bir ressamdır. 1952'de Saarbrücken'de



EDGAR JENÉ
Silvanna. 1954

Avrupa'daki Surrealist Resmin geriye-dönük sergisini açmıştır (sunuş: André Breton). Sur- realist resimleri 1948'de Paris'teki Nina Daus- set Galerisinde sergilenmiştir.

ASGER JORN
*Hiçbir Şeye (ya da
hemen hemen hiçbir şeye)
Benzemeyen.*
1967



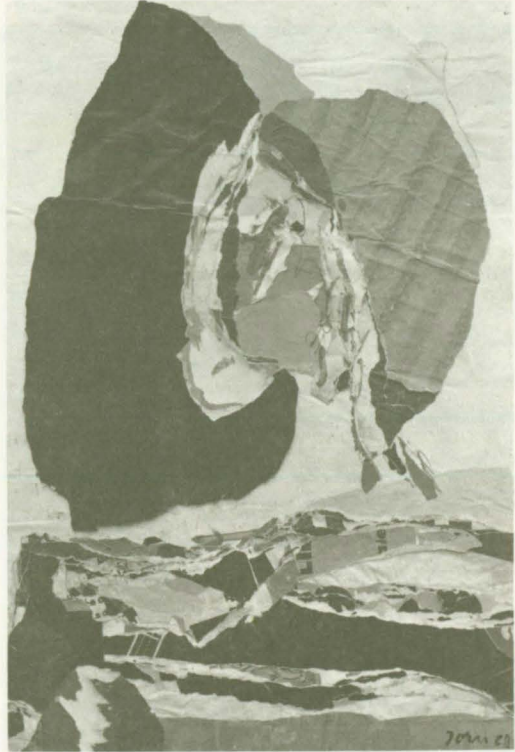
ASGER JORN
Çok Yakın Duran Kadın. 1968

JENNINGS Humphrey (İngiltere 1907-1950). Bir şair, bir film yapımcısı ve bir ressam olan Jennings, savaşın hemen öncesine kadar Sürrealist yapıtlar vermiştir: *Parıldayan Kadın* (1934), *Korudaki Ev* gibi.

JOHNS Jasper (Augusta, ABD 1930). 1956'da Rauschenberg'le birlikte *Yeni Dada*'nın öncülüğünü yapmıştır. İlk sergisini 1958'de New York'ta açmış ve 1959-60'da Paris'te açılan EROS Sürrealizm sergisine katılmıştır. Papier mâché, boyalı bronz ve montaj şeklindeki yapıtları, Pop Art'ın bazı belirli yönlerini önceden haber vermektedir.

JOHNSON Ray (Detroit, ABD 1927) Pop Art'ın savunucularından biri olarak kabul edilen sanatçı, Sürrealizmden öğrendiği şiirsel öğeden yararlanarak bu noktaya gelmiştir. *Elvis Presley* (1955) ve *Shirley Temple* (1967)'e ait kolaj-portreleri ve *Magritte'e Saygı* (1962) adlı yapıtı bunu açıkça ortaya koymaktadır.

JORN Asger (Vejrum, Danimarka 1914-Colombes 1973). Yaklaşık 1946'da Danimarka Abs-traksiyonu'ndan devrimci Sürrealist gruba geçti. Bundan sonra Kobra akımına katıldı ve daha sonra da yön verenlerinden biri olduğu Situationist International'a katıldı. Sembolizm duygusunu Sürrealizme, tüm çalışmalarında gör-



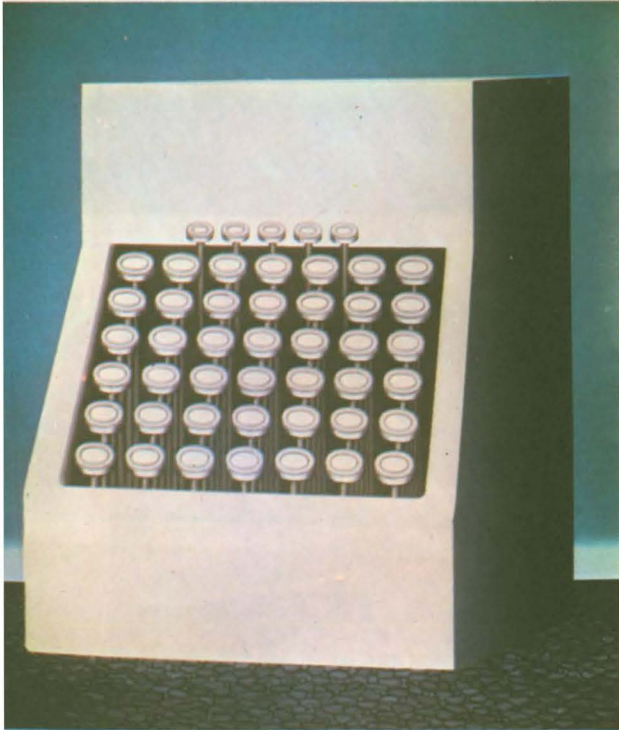
düğümüz renkli, çizimsel dehşet ifadelerini de Ekspresyonizme borçludur. *Pour la forme; ébauche d'une méthodologie des arts* adlı kitabı 1958'de Paris'te yayınlandı. Danimarka'da Silkeborg Müzesi'ni kurdu. Paris'te 1958'de Noel Arnaud ile birlikte *La Langue verte et lacuite* adlı patafizik kitabını yayınladı. Çalışmalarının kapsadığı alan ve sarsılmaz karakteri, kendisini Avrupa Sürrealizmindeki bazı belirli eğilimlerin ustası haline getirmiştir. Alechinsky, 1960'larda onun yolundan gitmiştir.

Guy Atkins: *Jorn in Scandinavia, 1930-53*, Londra, 1968

KIESLER Frederick (Viyana 1896-New York 1966). Kiesler'e göre mimari, "içinde yaşanılacak makineler yapmak" yerine "büyülü bir atmosfer" taşmalıydı. New York'taki Art of This Century Galerisinin planlarını çizdi ve 1947'de Paris'teki Maeght Galerisi'nde açılan uluslararası Sürrealizm sergisini düzenledi.

KLAPHECK Conrad (Düsseldorf 1935). Başlangıçta Ernst ve Tanguy'un etkisi altında kalan Klapheck, 1955'te daktilo makinesinin şiirsel özelliklerini farkettiler. *Phases* dergisine ve Bre-

CONRAD KLAPHECK
Işıklandırma. 1962



ton'un çevresindekilere katıldı. Breton *Surrealisme et la peinture* dergisinin son sayısında ona yer ayırdı (1965). Makinenin bitirilmiş reprezentasyonuna Klapheck'in, daha çok Magritte'inkileri çağrıştıran isimler vermesi, sanatçıyı Avrupa'da Pop Art'ın öncülerinden biri yapmıştır.

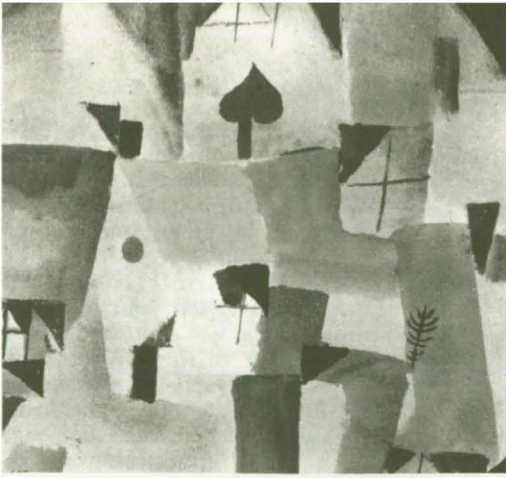
KLEE Paul (Münchenbuchsee, İsviçre 1879-Locarno 1940). Bir şan hocasının oğlu olan Paul Klee Bern'de öğrenim gördü ve 1898'de diploma aldı. Ressam olma kararını verirken hiçbir engelle karşılaşmadı. Knirr ve Stuck'la çalışmak üzere Münih'e gitti; daha sonra 1901-2'de İtalya'yı ziyaret etti. 1903-5 yıllarında yaptığı oymaları, Ekspresyonist özellik taşıyan fan-



PAUL KLEE
Bitmemiş bir Kentin Bölümü. 1914

tastik figürlerdir. Paris'e ilk kez 1905'te gitti. Bu sırada Fovizm yükselme dönemindeydi. Bu izleyen yıl Münih'e yerleşti, evlendi ve yapıtlarını sergiledi. Aile yaşantısı sürdü, keman çaldı ve 1907'de Félix adını verdikleri bir oğlu oldu. Sanatçı, bu dönemde mutlu bir yaşantı sürmüş ve Empresyonist-stilde resimler yapmıştır.

Klee, 1908'de Van Gogh'u, ertesi yıl da Cézanne'ı keşfetti. Münih Secession ve Bern'de yapıtlarını sergiledi. Voltaire'in *Candide*'ini resimlediği Kandinsky ve *Blaue Reiter* grubuyla tanıştı. Bu grup "içedönük dünya"nın dıştaki gerçeklerden daha önemli olduğuna inanmaktaydı. Üyelerinden biri de müzisyen Schönberg'di. Kandinsky yüzyılın temel sanat devrimini



PAUL KLEE
Pencere. 1919

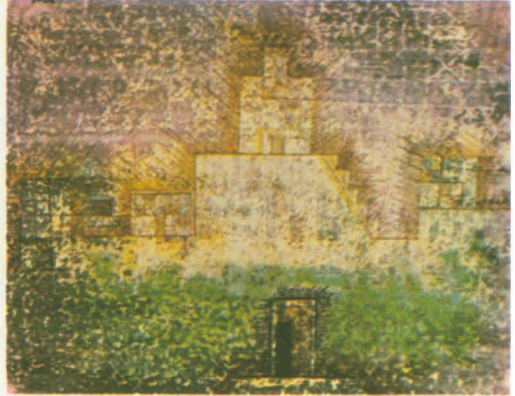
gerçekleştirmiş ve resimsel abstraksiyonun doğmasına yol açmıştı. *Blaue Reiter*'in yönlendirmesiyle Klee, deneyimlerini yoğunlaştırdı ve 1912'de Paris'te Picasso, Delaunay ve Braque ile tanıştıktan, hele 1914'te Tunus'a bir yolculuk yaptıktan sonra renge yöneldi. Tunus yolculuğundan döndüğünde *Journal*'ine (günlüğü) "renk bana sahip oldu" diye yazdı. Bu sırada, Klee resimlerinde, Kübizmi alışılmadık bir serbestlik içinde yorumluyordu. Alman ordusunda 1916-18 yılları arasında er olarak bulundu; ancak resim yapmayı da sürdürdü. Resim-şiiirlerin ve evrensel manzaraların yapıldığı dönem, bu yıllara rastlar.

Klee 1920'den sonra ün kazanmaya başladı. Münih'te üç yüz elli altı resmini sergiledi ve

PAUL KLEE
Vadiye Son Köy. 1925



Gropius tarafından Bauhaus'ta ders vermek üzere çağrıldı. Okul, Weimar'da iken ve daha sonra da Bauhaus'un taşındığı Dessau'da on yıl süreyle dersler verdi. Amerika'daki ilk sergisini açışı, 1924 yılına rastlar. Fransa'da kendisini ilk destekleyenler, 1925'te açtıkları bir sergi ve 1929'da birlikte yazdıkları bir kitapla (yaşam öykülerini Grohman, denemeleri ise Aragon, Crevel, Eluard, Tzara ve diğerleri yazmıştı) Sürrealistler oldu. Sanatçı bir süre daha gezdikten, 1927'de İtalya ve Korsika'ya, 1928'de de Bretanya'ya ve 1929'da Mısır'a gittikten sonra 1930 yılında New York'ta bir sergi açtı ve daha sonra Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev aldı. Nazi'ler tarafından bu görevine son verilmiştir. İngiltere'deki ilk sergisi 1934'te açıldı. 1937'de Münih'te açılan "soysuzlaşmış sanat" sergisinin başköşelerinden biri Klee'ye ayrılmıştı. Alman yöneticiler sanatçının yüz kadar yapıtına el koydular. Bu olay



PAUL KLEE
Yeşil Avlu. 1927

ve sağlık durumunun bozulması, sanatçının Berne kentindeki son dönemini gölgeledi. İdeografik resmin tanınmış dönemine giren Klee'nin sanatı, 1938'de büyük-boyutlardaki çalışmaları ve 1939'da *Melekler* dizisiyle daha soyut ve daha trajik bir nitelik kazandı.

Paul Klee'nin yazıları (*Yaratıcı İtiraf*, 1920; *Doğanın İncelenme Yolları*, 1923; *Pedagogik Eskizler*, 1925) sanatla ilgili düşüncelerini yansıtmaktaydı. Ona göre, "Sanat görüneni yinelemek değil, görünebilirlik sağlamak" idi. Çalışmalarında sanatçı "yaşayan biçim" üzerinde düşünceye dalmakta ve "modelden kalıba geçmeye" çalışmaktaydı. Sürrealistlerin hayalle gerçeği kaynaştırma biçimindeki resimsel şiir düşüncelerine, Klee'de pek rastlanmaz. An-



PAUL KLEE
Lomolarm. 1923

cak sanatçı resimde “zorlamalardan” ve “olağanüstü ile hayal dünyasına uygun bir şematizm arasındaki sentez”den söz ediyordu. Çalışmalarının ve tekniklerinin aşırı ucunda Klee, şiirsel olanla soyut’u büyüü bir atmosferde birleştirmiş, bütünleştirmiştir.

İlk yapıtları olan *Komedyen II* (1904) ve *Dağın Kötümser Alegorisi* (1904), ağır bir yapışkanlığın karanlık ifadeleriydi. Bu arada *Genç Pierrot’nun Başı* (1912) ve *Deniz Kenarındaki Yol* gibi suluboyalar da yaptı. *Hammame’ten Motif* (1914) *Kumul Bitkileri* (1923)’ne kadar Kübizm, görünürde yoğun bir şekilde renklendirilmiş halılardaki İslamik bir abstraksiyonla karışmaktaydı. *Orange-tinted Blue-moon Roof* (1916) gibi “evrensel manzaralar” hem geometrik, hem de renkliydi. Bu dönemde Dada, Zürih’te gürültü koparmaya başlamıştı bile. Tüm yaşamı boyunca Klee, avant-garde’çilerin eylemlerine katılmadı. Kandinsky’le tekrardan karşılaştığı Bauhaus’taki deneyimleriyle birlikte sanatçının geometrik yaklaşımı bir bakıma daha da yoğunlaştı ve Klee, dış dünya ile ilişkisini kesmeden plastik ritim’ler bulmaya çalıştı. *Lower and Upper Animals*’la 1919-20 yıllarına ait *Sarı Sihirbaz* ve *Yıkık Köy* gibi resimler, bu dönemi belirler.

Daha sonra sanatçının resimlerinde, mizahçı bir çizimsel stilde kullandığı figürler ortaya çıktı. *Azize* (1921), *İki Genç Kızın Kaderi* (1921), *Sganarelle* (1922) ve *Train Procession* (1923), bu çeşitlendirler. Yönleri gösteren oklarıyla son derece geometrik ya da “mutlak” resimleri, Bauhaus döneminin başlangıcına uyar.

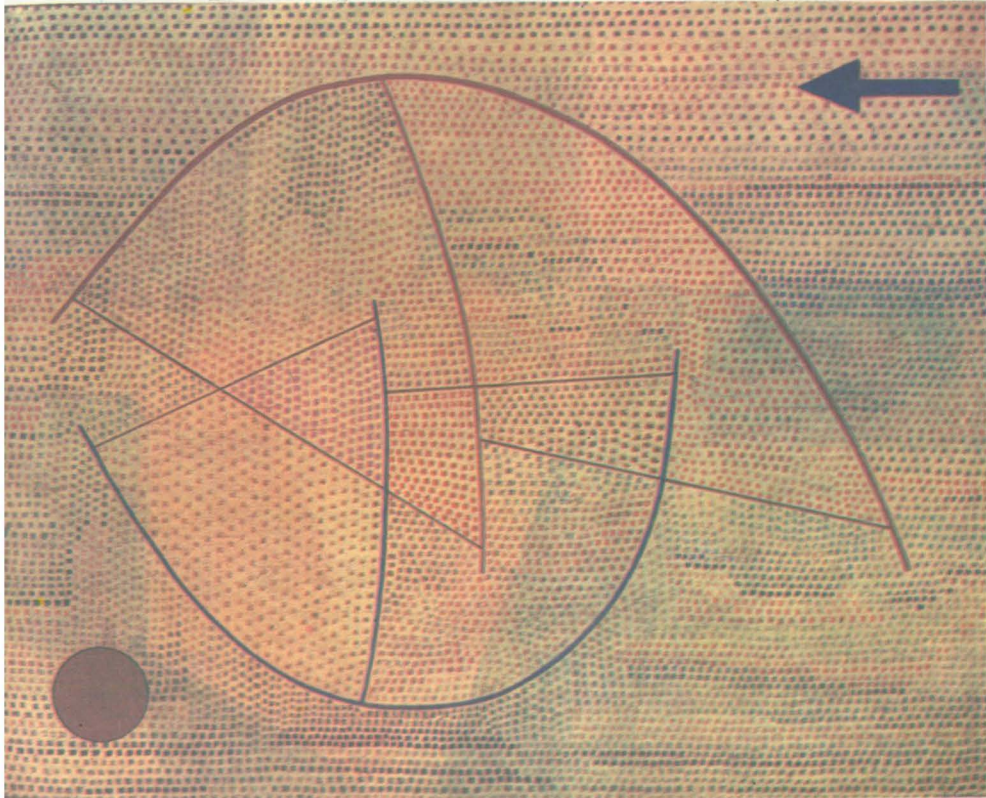
PAUL KLEE
Amorino Rosso. 1933



PAUL KLEE
Şato ve Güneş. 1928



PAUL KLEE
Copula'da. 1931



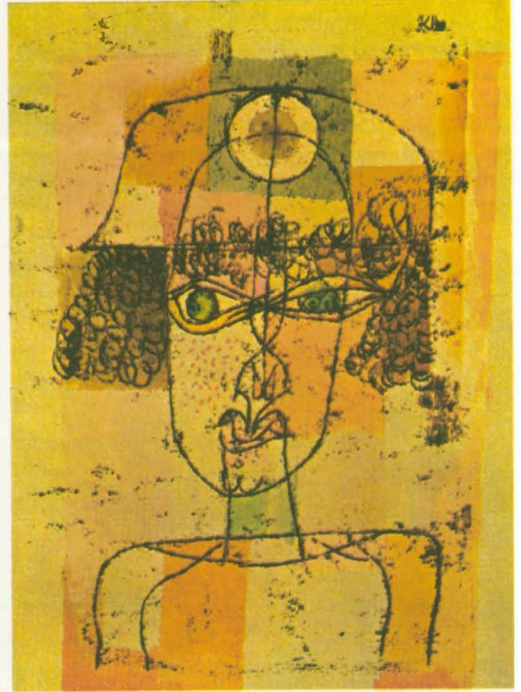


PAUL KLEE
Mart Çiçekleri. 1926

PAUL KLEE
Yem. 1938



Bizi *Evrensel Çiçek Bahçesi*'ne çekebilmek için geometri'ye bir de simgesellik ögesi eklemiştir. 1925-30 arasında "kazıma" ve püskürtme-tabancası kullanmak gibi bazı teknik denemelere girişti (*Pastoral*, 1927 ve *Şarkıcıların Odası*, 1930). Daha sonra sanatçı kromatolojik deneyimlere başladı ve düşsel bir büyü içerisinde renkli-çalışmalar ortaya koydu. Klee'nin 1923-24 arasında yaptığı resimlerdeki icat olunan biçim zenginliği, inanılmayacak ölçüdedir. Kübist konstrüksiyonlar, lirik perspektifler, bireyseller (*Bilge*, 1933), manzaralar (*Venedik'te küçük bir oda*, 1933), *Bozuk Yüzeyler* (1930), "atmosferik" görüntüler (*Arayan Ruh*, 1929) renkli tabakalar (*Pervanelerin dansı*, 1923; *Şato ve Güneş*, 1928; *Çiçekte*, 1934), pointillisme ve taklit mozayikler (1930-2) ve en son olarak da Klee'nin son dönemini başlatan resim yazı'lar.



PAUL KLEE
Ezik Burunlu Portre. 1920

Gizli Yazı (1934)'ten *Yazı* (1940)'ya kadar piktogramlar, resim sayfası üzerinde düzenlenmekteydi. *Dokunaklı Filizlenme*, (1939), *Mezarlık* (1939) ve *Alea jacta* (1940)'ta ölüm önsesizini geçersiz kılmayan mizahla dolu hiyeroglifler vardı. Paul Klee ne fikirleri, ne de

yaşam biçimi açısından Sürrealist değildi. Ancak yirminci yüzyılın en şaşırtıcı resim şairlerinden biriydi ve Sürrealistler bu nedenle onu kendilerinden biri olarak kabul ederler.

René Crevel: *Paul Klee*, Paris, 1930

G. Di San Lazzaro: *Klee*, Londra, 1957

Will Grohmann: *Paul Klee*, Londra, 1955

KOLAR Jiri (Provitin, Çekoslovakya 1914). 1939 yılında Prag'taki ilk sergisinden sonra kolaj sanatında çok sayıda keşifler yaptı. Son buluşlarından biri olan *rolaj*'larda belirli bir imgeyi kendine doğru bastıran ve Op Art'ı anımsatan paralel çizgiler kullanmıştır.

KUJAWSKI Jerzy (Ostrow, Polonya 1922). 1944'te Nazi istilasına karşı olan Varşova Ayaklanması'na katıldı ve 1945'te Paris'e gitti. Bir

JERZY KUJAWSKI
Üçüncü Boşluk. 1960



çeşit Sürrealist abstraksiyona bağımlı etkiler elde etmek amacıyla *raklaj*'ları sistematik olarak kullandı. 1947'de Paris'te açılan uluslararası Sürrealist sergiye katıldı.

LABISSE Félix (Douai 1905). 1938'de Sürrealistlere katılan Labisse, tamamen erotik resimler yaptı (*Altın Post*). Desnos'tan destek gördü ve 1946'da Belçika'daki devrimci Sürrea-

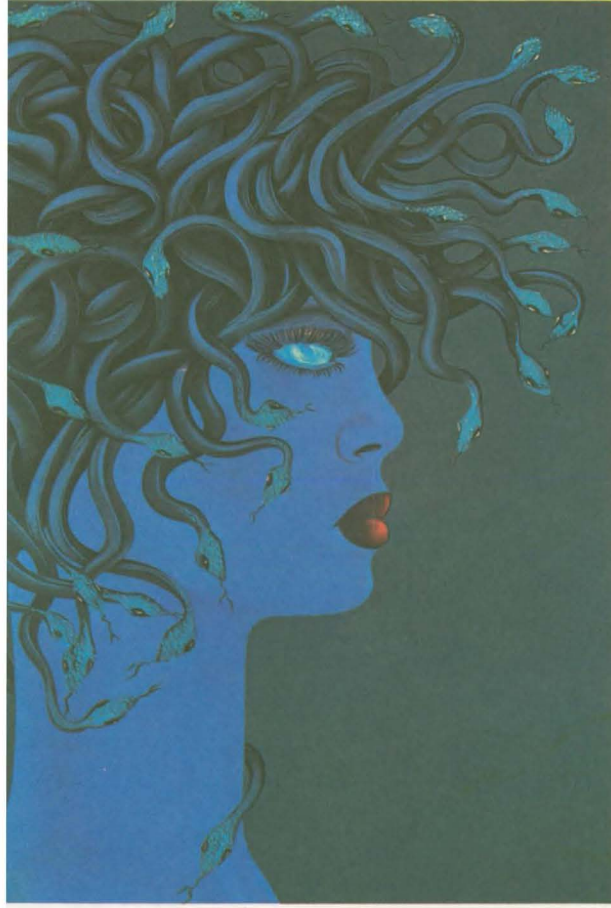


FÉLIX LABISSE
Altın Post. 1942

list gruba üye oldu. Ancak Breton'un grubu tarafından önemsenmedi. Resimleri sanatçıyı, gaddarca imgeler kullananlar arasında, Magritte'e yakın bir yere getirmiştir.

Robert Desnos: *Félix Labisse*, Paris, 1945, yeni baskısı 1957.

Christian Dotremont: *Labisse*, Brüksel, 1946.



FÉLIX LABISSE
Médusine

LACAN Jacques. Tıp konusundaki tezi (*Kişilikle olan ilişkileri açısından paranoya*) (1932) basıldığında Sürrealistlerin büyük ilgisini çekti. Sanatçı günümüzün Fransız teoretik psikanalizin bir onur-kışısı olmuştur. Mallarmé ile kıyaslanabilecek bir üslup kullanan Lacan, lingüistik'le Freud'un yetkin bir karışımını ortaya koymuştur.

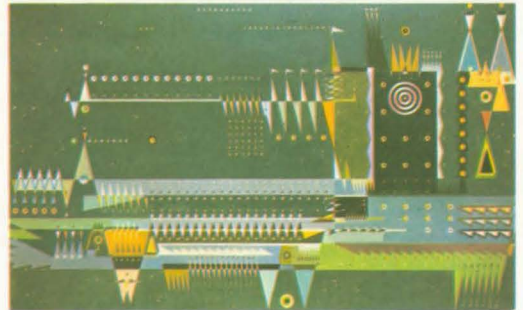
LAGARDE Robert (Béziers 1928). 1962 yılına kadar Cezayir'de ilköğretim öğretmeni yapan sanatçı, 1951'deki "siyahtan alınan imgeler" adlı yapıtlarında *reklam*'ı orijinal bir espiyle kullandı. Çok sayıda Sürrealist obje ve panel yaptı (*Avluya Açılan Genelev, Biz Bahçeyi Geziyoruz*, 1965). 1959'dan beri Sürrealistlerce açılan tüm sergilere katılmıştır.



ROBERT LAGARDE
Avluya Açılan Genelev. Biz Bahçeyi geziyoruz. 1965

LALOY Yves (Rennes 1920). Öncelikle bir mimar olan Laloy, 1951'de Biçimsel geometriyi fantastik figüratif çalışmaya sokan bir tür resimler yapmaya başladı. Sürrealist sergilere katıldı. Breton'un kitabında Laloy'dan söz edilmektedir. Sanatçının çalışmaları Sürrealizmin geometrik abstraksiyonla bağdaşabileceğini ortaya koymaktadır.

YVES LALOY
İsimsiz. c.1950



LAM Wifredo (Sagua-la-grande, Küba 1902). İspanya'da öğrenim gördü; 1931 yılında karısı ve oğlu burada öldükten sonra, 1937'de Paris'te Picasso ile tanıştı. Zengin stili zaten oluşmuştu. Sürrealistleri 1940'ta Marsilya'da tanıdı ve Küba'ya döndü. *Malembö*'den *İki Karakter*'e kadar resimlerinde bir çeşit hoşgörüsüz şiir vardır.



WIFREDO LAM
Personajes con pajarito negro. 1972

dır. Savaştan sonra Paris'e döndü. 1942'deki *First Papers*'ten beri tüm Sürrealist sergilere katılmaktadır.

LEHERB Helinuth (Viyana 1933). 1969'da Köln'de açılan *Surrealismus in Europa* sergisine katıldı. İdeolojik açıdan Paris çizgisinin dışında olan bir ressamdır. *Uyurgezerler* (1959)'da olduğu gibi fantastik imgeler yaratır. Bu imgelelerde düş, noktürnal boşluğa ve erotizm'e katkıda bulunmaktadır.

LEIRIS Michel (Paris 1901). Özellikle Afrika zencileri üzerinde uzmanlaşmış bir etnolog olan Leiris, Rue Blomet grubuyla ve daha sonra da 1929'a kadar Sürrealistlerle birlikte oldu. Leiris *L'Age d'Homme* (1938)'un yazarıdır ve şiirlerini *Haut-Mal* (1943) gibi kitaplarda bir araya toplamıştır. Ressam arkadaşları ve özellikle Picasso, Masson ve Miro üzerinde önemli makaleler yazmıştır.

LE MARECHAL Jacques (Paris 1928). İlk önceleri şiir yazmıştır. İlk resim sergisini 1955'te Londra'da açtı. Sanatçı bağımsız, hatta kendi kabuğuna çekilmiş bir kimsedir. Son derece zengin görüntüler yaratmıştır: *Önceleri Stalingrad olan New York* (1960) gibi.

LE ROUX Francois (Paris 1943). Kendi kendini yetiştirmiş olan sanatçı 1970'lerde Clovis

Trouille'i anımsatan erotik görüntüler çizmeye başladı. Örneğin *Su Nergisleri* adlı yapıtında hallusinatuar kaygıları sınırlarına, hattâ sınırla-



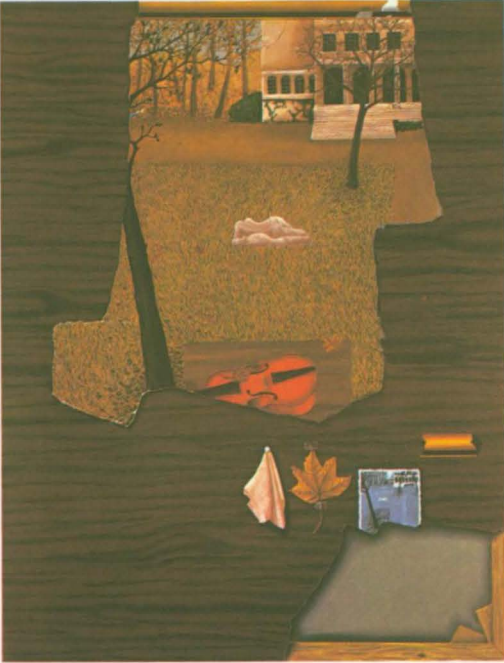
JACQUES LE MARÉCHAL
Mühendis Evleri Yiyor. c.1960

rının da ötesine götürmek amacıyla, üslup değişikliğine başvurmuştur.

LESAGE Augustin (Saint-Pierre-les-Auchel 1876-1954). İlk "medyum" resmini 1911-12 arasında yapan bir madenciydi. 3m x 3m boyutlarında olan bu resmi yaptıktan bir süre sonra

Lesage, kendini resme verdi (1932). Surrealistler sanatçının simetrik, bağlantılı ve yineleyen imgelerle uyguladığı otomatizm çeşidiyle ilgilendiler. Paris'teki Insitut National, Lesage'in otomatizmini incelemek için deneyler yapmıştır.

LESTİÉ Alain (Hossegor 1944). Bayonne ve Bordeaux'da öğrenim gördükten sonra, ilk kez 1967 Paris Bienalinde göze çarptı. İlk kişisel sergilerini 1965 yılında Paris, New York ve Kopenhag'ta açmıştır. Konuya titiz bir yaklaşımı vardır ve *trompe l'oeil* etkilerini Mâgritte'e borçludur. Yapıtlarındaki anlamsızlık, bilmece türü şiirine katkıda bulunur. Yitirilip yeniden bulunan ayrıntılar (örneğin *İletişim*, *Bolluk* ve *Analık*'daki gibi), sanatçının anı düşlerine özel bir melankoli kazandırmıştır.



ALAIN LESTİÉ
Melodram. 1973-4

LE TOUMELIN Yahne (Paris 1923). 1955-7'de *Dokuz Meşaleli Ada* ve *Zamanın Biçimi* gibi resimleriyle fantastik bir sembolizm uyguladı ve Breton'un beğenisini kazandı. Daha sonra stilini lirik ve non-figüratif yönde değiştirdi.



YAHNE LE TOUMELIN
Kaer Sidh' de Son Sabah. 1957

LJUBA
Ödül ve Lotus. 1973



LJUBA Popovic Amekse Ljubomir (Tuzla, Yugoslavya 1934). 1962'de Gakovic ve Vlickovic gibi bir grup genç ressamla birlikte Belgrad'da sergi açan Ljuba, genç Sürrealist kuşağın hayal gücü en zengin kişisi olduğunu göstermiştir. Sanatçının dünyası yumru yumru biçimlerden, mercanlardan ve süngerlerden yapılmış kapalı bir evrendir ve bu resmin görkemi, düşüncelerin karmaşıklığıyla birleşmiştir. Ljuba'nın yapıtları 1969'da Brüksel'de açılan özel bir sergideki Sürrealist yenilenme'yi vurgulayan başlıca resimler arasında sayılmaktadır.

René de Solier: *Ljuba*, Paris, 1969.

LOUBCHANSKY Marcelle (Paris 1917). 1949 yılında Paris'teki ilk sergisinden bu yana Marcelle Loubchansky lirik abstraksiyona doğru bir eğilim göstermiştir. André Breton, onda bir Sürrealist otomatizm duygusu bulduğu için, Loubchansky'nin 1956 sergisine bir tanıtma yazısı yazmıştır.

MABILLE Pierre (1904-1952). Sürrealizmle 1935'lerde ilgilenen Dr. Mabilie, bir psikanalist ve denemeci idi. *Minotaure*'daki yazıları ve özellikle Victor Brauner'in başından geçen kazayla ilgili açıklamalarından sonra, 1940'ta *Miroir de merveilles* adlı antolojiyi kaleme almıştır.

MAGRITTE René (Lessines 1898-Brüksel 1967). İşleri kötü giden bir tüccarın oğlu olan Magritte, üç erkek kardeşin en büyüğüydü. Ailesinin birçok kent (Gilly, Chtâlet, Charleroi) değiştirmesine karşın mutlu bir çocukluk dönemi sürdü. Arkadaşlarının, onun garip nesne ve olgulara karşı erken uyanan ilgileri konusunda birçok anıları vardır ve bu sorunla resimleri arasında bağlantı kurarlar. Gilly'deki evlerinin üzerine esirleri taşıyan bir balon düştü. 1905'lerde küçük bir kızla bir mezarlıkta yürürken, sehpa başında resim yapan bir ressamla karşılaştı. On beş yaşında şiddetli bir sarsıntı ge-

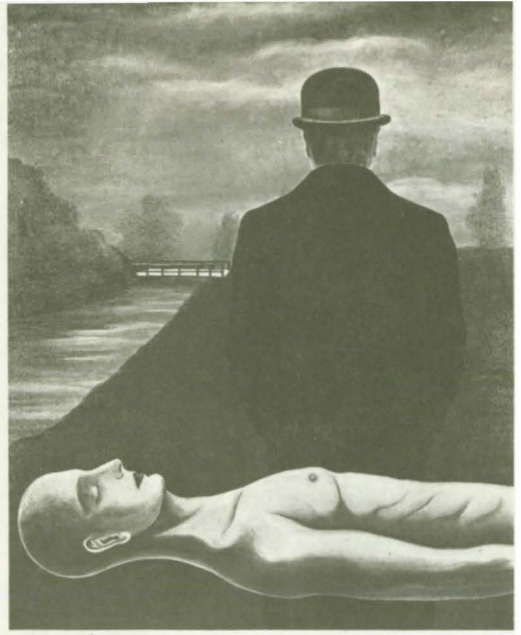
çirdi. O zaman buna herhangi bir tepki göstermemesi, sarsıntının ne denli şiddetli olduğuna kanıttır. Châtelet'de yaşadıkları sıra bir gece boyunca tüm aile, kaybolan anneleri Regina Magritte'i aradı, ancak kadın kendini Sambre nehrine atarak intihar etmişti.

Ertesi yıl Charleroi panayırında Georgette Berger'le karşılaştı. On üç yaşındaki kız onu aşırı derecede büyüledi. Bu kızı bir süre kaybeden sanatçı, şans eseri olarak 1920'de onu tekrar buldu, evlendiler ve Magritte yaşamının sonuna kadar sadakatle ona bağlı kaldı.

Magritte iyi bir öğrenci değildi. 1915'lerde resimle uğraşırken, Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki kurslara devam etmek için kolleji bırakmıştı. Ortamda Kübizm ve Fütürizm havaları esiyordu, fakat Magritte; Feuillade'in filmlerini (*Fantomas*) daha ilginç buldu. 1920 yılı, önemli bir tarihti. Sanatçı bu tarihte Georgette'le yeniden buluştu ve geleceğin Belçika'lı Sürrealistleri olan Goemans, Lecomte, Mensens ve Nougé ile tanıştı. Aynı yıl ilk kez (bir reproduksiyonunda) Chirico'yu da gördü. Chirico'dan aşırı derecede etkilenmişti.

Bununla birlikte askerliğini yapıp (1921) evlendikten sonra, sanatçı bir süre, bir duvar kağıdı fabrikasında (Peters-Lacroix, Haren'de) çalıştı ve Servranckx'la birlikte soyut resme girdi. 1925'te ilk Sürrealist çalışması olan *Kayıp Jokey*'i yaptı ve bu stile dört elle sarılarak bazen bir resmi bir günde bitirdiği oldu. Bu resimde bir jokey, bomboş bir arazide dört nala gitmekteydi; çevrede yapraksız ağaçlar vardı ve bu ağaçlar da yaprak-biçiminde kesilmişti (sanatçı bu konuyu 1942'deki bir guajında yeniden ele aldı). Bu andan itibaren Magritte'in izleye-

RENÉ MAGRITTE
Kayıp Jokey. 1926



RENÉ MAGRITTE
Münzevi Yolcunun Düşünceleri. 1926-7

ceği yol saptanmıştı. Ruh dünyasından esinler elde etti ve onları soğuk, serinkanlı bir teknikle tuvale aktardı. Empresyonist döneminin dışında (1940-6 yıllarındaki "günüşiği" aşaması), bu sırada asıl renklerle ve Van Gogh usulü fırça çalışmalarıyla ilgilendi. Ayrıca 1948 yılında da kısa bir süre (*Periodé vache*) belli-belirsiz bir Empresyonist yol izlemişti. Magritte, tüm yaşamı boyunca hep o *Kayıp Jokey*'i yaratan kusurağın ressamı olarak kaldı. Hayal gücü oneirizmin ve zekânın çeşitli karışımlarına bağımlı olarak çok sayıda evreden geçti ve bu sıralarda bazı belirli temaların sanatına egemen olduğu görüldü.

1925'ten 1927'ye kadar Magritte'in görüntüleri garip biçimleriyle oldukça karanlıktı. Örneğin bir resminde, arkadan görülen melon şapka giymiş bir adam, gece vakti köprüye doğru yürümekteydi. Resmin ön planında, adamın arkasına rastlayan yerde kendi ölüsünün imgesi uzanmış yatmaktaydı. (*Münzevi Yolcunun Düşünceleri*, 1926). *Büyük Yolculuklar*'da (1926), biçimi bozulmuş ağaç dalları, içi oyuk bacakları ile bir kenar mahalle görüntüsünü belirleyen odunsu bir kadına dönüşmekteydi. 1926'da yaptığı insanı şaşırtan iki resmi; *Saldırı Tehidi* ve *Popüler Panorama*'dır. Bunlardan birincisinde oldukça büyük bir tuval üzerinde bilmeceli bir sessiz film sahnesiyle karşılaşmaktaydık. Odanın içinde, sağ eli cebinde olan bir adam eski bir gramofonu, belki de salt bir sesi dinlemekteydi. Adamın arkasında, bir bavulun yakınındaki çıplak kadın, bir divanın üzerine

serilip yatmıştı. Kadın ölüydü ve ağzından kan akmaktaydı. Ancak bu sakın ve ilgisiz adam acaba katil olabilir miydi? Açık, camsız bir pencereden üç adam, merakla içeriye bakmaktaydılar. Geri planda sönmüş volkanların bulunduğu bir manzara yer alıyordu. Resmin adını aldığı tehdit eylemi, ön planda, kapının her iki yanında duran ve sanığın dışarı çıkmasını bekleyen iki adamdan kaynaklanmaktaydı. Birinin elinde bir sopa, diğerinin elindeyse bir ağ vardı. Her ikisi de sivil kıyafetli birer polis memuru gibi melon şapkalar giymişlerdi. Bu adamların tümü, birbirine benzeyen düşsel yüzleri ve hareketleriyle yoğun geçtiği anlaşılan bir kara-basan izlenimi vermekteydiler. *Popüler Panorama*'yı yorumlamak daha kolaydır; ancak bunun için super-ego, ego ve id arasındaki fark-

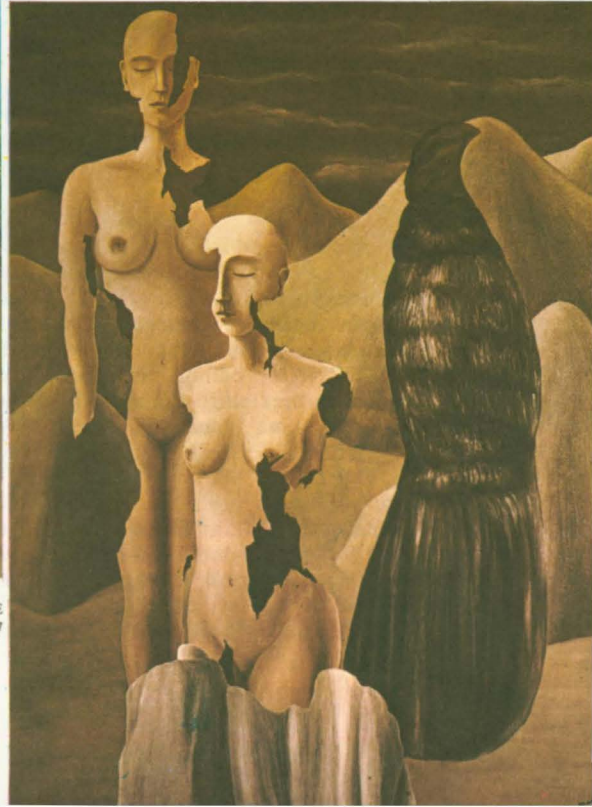


RENÉ MAGRITTE
Vesta'ya Sunulanlar. 1926

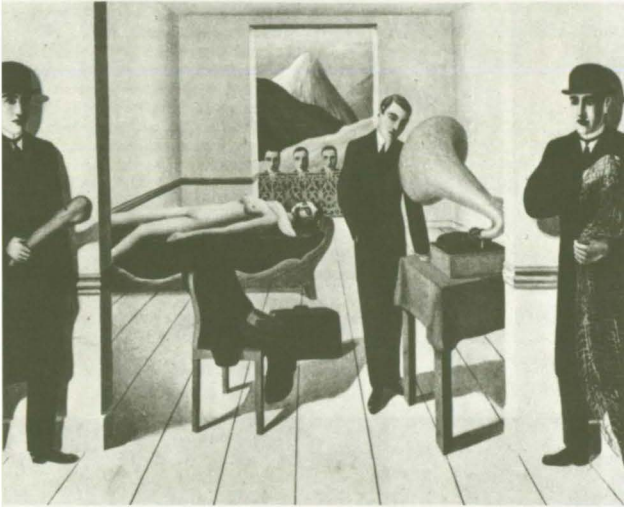
RENÉ MAGRITTE
Kutup Işını. 1927



RENÉ MAGRITTE
Şifacı. 1937



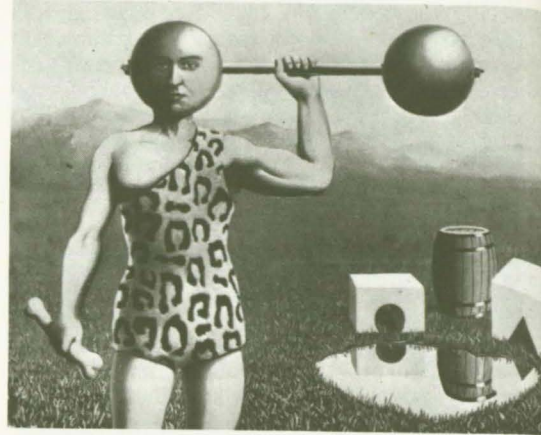
ları bilmemiz gerekir. Bu resim üç düzeye bölünmüştür: Yukarıda deniz, yumuşak bir şekilde kumsalı kucaklamakta; ama gökyüzü görünmemektedir. Orta düzeyde ego, ağaç gövdesinin topraktan dimdik bir şekilde çıkışıyla simelenmektedir. Bu ormana sığınabilir ve görünmeksizin orada dolaşabilirsiniz. Super-ego'nun kumlu toprağı yumuşak bir humus haline gelmiştir. Üçüncü düzeyde, siyah bir gökyüzünün önünde terkedilmiş evler görülmektedir. Bu düzeyi bir çeşit açıklık duygusuyla görebilirsiniz (çünkü bu, gizleriyle birlikte id'dir). Pencere perdesiz, siyah ve görüntüsüzdür. Bacadan duman çıkmamaktadır.



RENÉ MAGRITTE
Saldırı Tehdidi. 1926

Bu terkedilmiş ev teması sanatçının diğer bazı yapıtlarında da görülebilir. Bu konu kuşkusuz sanatçının annesinin trajik bir şekilde ortadan kaybolmasıyla ilintilidir. Örneğin *Günümüzün Açıklanması*'nda erkeklik organını andıran bir parmak, küçük ve terkedilmiş bir şatonun yıkık bölümünü göstermektedir. *Zihinsel Bakış* adlı resimde de aynı tema işlenmiştir. Ancak terkedilmiş ev temasının en fazla göze çarptığı yapıt kuşkusuz, *Göğüs*'tür (1960).

Magritte ve Mesens 1925'te *Oesophage* adlı dergiyi çıkardılar. Bu dergi ancak bir sayı yayınlanabildi ve Magritte hemen sonra *Marie, journal bimensuel pour le belle jeunesse*'i yayınladı. Bu dergi 1926'da üç sayı çıktı. Bu üç sayının alaycı, Dadaist içeriği Picabia tarzında ve Bre-



RENÉ MAGRITTE
Sürekliliğin Devini. 1934

ton'a karşıydı. Belçikalı Surrealistler Paris grubuna hiçbir zaman boyun eğmemişlerdir. Belçikalılarla André Breton arasındaki bağlantıyı 1927'de Paul Nougé kurmuştur. Magritte onunla ilk kez 1929'da kavga etti. 1927'de sanatçı, Brüksel'deki Centaure Galerisinde, büyük bir başarı kazanmasa bile yapıtlarını sergilemeye başladı. Söz konusu galeri, sanatçıyı bir önceki yıldan o yana desteklemiş ve kendisini resme vermesinde rol oynamıştır. Magritte Perreux sur-Marne'a yerleşti ve yeni bir döneme girdi. *Tehdit Eden Zaman* (1928), *Sürekliliğin Devini* (1930) ve *İnsanlık Durumu* (1934) bu döneme ait resimlerdir. *Tecavüz* adlı resimde kadının yüzünü, gövdesi üzerinde çizmiştir (1934). *Tehdit Eden Zaman*'da bir iskemle, bir vantilatör ve klasik bir Venüs'ün kötürüm edilmiş gövdesi, bir gökyüzü hayaletini andırır biçimdedir. Bu resimde deniz son derece sakindir. Magritte'in *Yangın Merdiveni* adlı yapıtında da aynı ya da hemen hemen aynı fetişist objeler, alevler arasında görünmektedirler. Sanatçının şiddetle reddetmesine karşın, *Aşık Perspektif* (1935) gibi diğer birçok yapıtında da cinsel simgeler bulunmuştur. Bu son resimdeki kapı, olağanüstü güzellikteki bir ağacı ve boş bir evi göstermektedir. *Gezginci* (The Traveller, 1933) adlı resimde fetişist objeler (koltuk, gövde, trombon, uysal bir aslan ve oval ayna) gökyüzündeki bir balon'a yerleştirilmiştir. Magritte'in çalışmalarında çoğu zaman karmaşık bir bağlam içinde kutsal konulara da rastlanmaktadır. Psikanaliz açısından bu, bir mutluluk ifadesidir. Sanatı konusundaki aşkı ve tutkusu yönünden Magritte, mutlu bir ressamdır. Çok zor anların-

da bile zarif bir şekilde, yatak odasının bir köşesinde hünerli bir çabayla ve karakteristik *küçük-burjuva* yaşamından uzak kalarak resimlerini yapmayı sürdürmüştür.

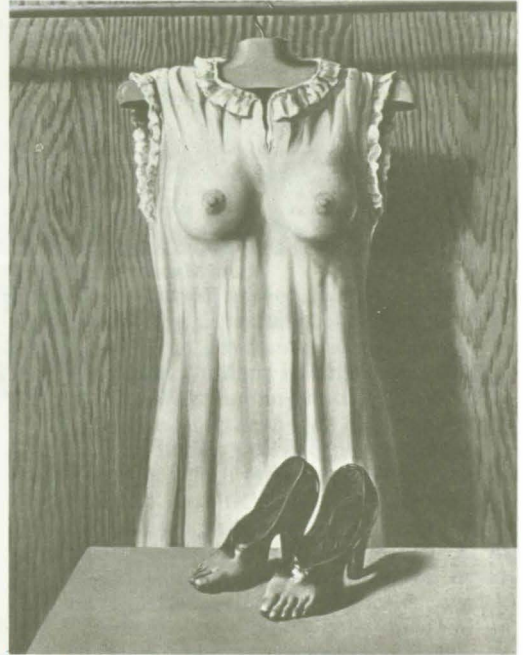
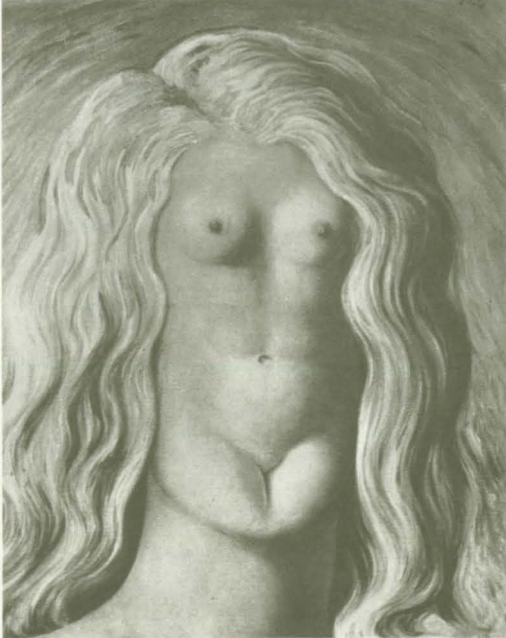
Zamanla sanatçının resimlerindeki fetişist objeler ortadan kalkmış ve bunun yerine Magritte, başka konuları yeniden incelemiştir. Örneğin *Sürekli Devinim*'de ve *İnsanlık Durumu*'nun farklı versiyonlarında biçimleri üst-üste bindirme tekniğini daha yapısal bir biçimde kullanmıştır. *Sürekli Devinim* (Aralıksız Hareket)'de halterin bir güllesiyle atletin yüzü üst-üste gelecek şekilde çizilmiştir ve algılarımızda kararsızlığa yol açmaktadır. Bu nedenle hareketin etkilerinde de aynı durum karşımıza çıkmaktadır. Üzerine resim çizilmiş bir tuale manzara resminin üst üste çizilmesi—resim içinde resim— Magritte'in sanat ilkelerini aykırı sınır noktalarına götürerek, anlaşılmasını kolaylaştırmakta ve gerçekçi bir ressamın ürkütücü zevkini göstermektedir. *Peyzağın Cazibesi*'nde (1930) bir tüfeğin yanındaki içi boş bir kasa "sayfiye yeri" olarak tanımlanmakta ve siyaha boyanmış arka planda anlamsız bir boşluğun önüne yerleştirilmektedir.

Büyük ve soğuk Magritte dönemi özellikle verimlidir. Bu dönem 1940-1'lere kadar sürmüştür. Sanatçının ünü, 1936 yılında New York'ta

Julian Levy'de açılan sergiyle Atlantığın öbür yanına ulaşmış ve 1938'de de Mesens'in Londra Galerisi'nde düzenlediği sergiyle de Manş Denizini aşmıştır.

Savaş çıktığında Magritte Belçika'daydı. Surrealistlerin hemen tümü Amerika'ya gitti, ancak Magritte Avrupa'da kalmayı yeğleyen az sayıda sanatçıdan biridir. 1940-46 arasında sanatçı, Renoir dönemini yaşadı. "Düşünce resmi"ni Van Gogh tarzı resimler yaparak sürdürmeye çalıştı. Ne varki, bu tür Empresyonizm bir çeşit "saf resim" evresine yaklaşmakta ve sanatçının kullandığı üslup, sonuçta bir tür abstraksiyona gereksinim duymaktaydı. Magritte

RENÉ MAGRITTE
Tecavüz. 1945



RENÉ MAGRITTE
Yatak Odasında Felsefe. 1947

Empresyonizmin "plastik müziği"ne karşı bir tavır aldı. Onun çalıştığı alan göz ya da gözün ruhsal yaşama getirdikleriyle değil, yaşamdaki evrensel bir saçmalığı farkettiğinde sersemleyen, kararsızlaşan akıl'la ilgiliydi. Ancak *Lirizm* (1943) ve *Uyurgezer* (1946) gibi resimlerinde resimsel abstraksiyon düşünceleriyle amaçsızcasına birleşmiş durumdaydı.



RENÉ MAGRITTE
Mükemmel Gemi. 1946

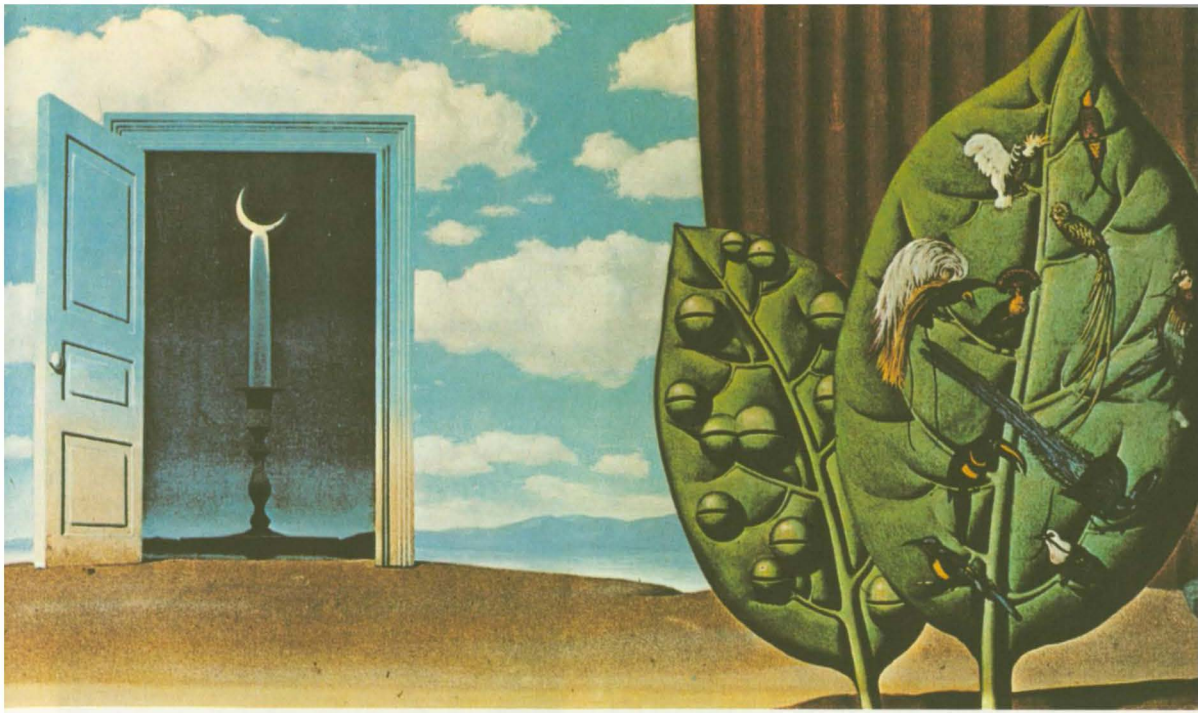
Belçika komünist partisiyle kısa süreli bir uyuşma (1945) ve devrimci Sürrealistlerin eylemlerine katılım (1946-8), sanatçının savaştan sonra yeniden Breton'la birleşmesini önledi. 1947'de Maeht Galerisi'ndeki sergisi açıldığında Magritte "akımın yörüngesinde dolanıp duran bir uydu olmaktan vazgeçtiğini" vurguladı. Bununla birlikte *Alice Harikalar Ülkesinde* (1946), *Mükemmel Gemi* ve *Yatak Odasında Felsefe* (1947) adlı resimleri yaptı.

Kendisinde herhangi bir arıza bırakmadan geçip giden "çizgili dönem"den sonra, sanatçının zengin bir esinlenme dönemine girdiği görülür. *Aşk Şarkısı* (1948), *Bellek* (alından kan sızan mermerden bir baş), *Ruh Özgürlüğü* ve *Alexander'ın İşçileri* (1950) gibi resimler bu döneme aittirler.

Madame Recamier (1951)'de olduğu gibi canlı kişilerin şekli alan tabutlar, iki temel görüşü örneklemektedir. Aynı örnekleme *trompe l'oeil* tekniğini uyguladığı objelerde ve tüm resimlerinde göze çarpar. Örneğin *Özel Günlük* (1951)'te olduğu gibi. Bu teknik Magritte'in düşsel hayallerini tartmak için idealdir, ancak sanatçı olağanüstü'nün Sürrealistleri arasına sokmamıştır. Sanatçının imgeleri Breton'un kendilerine empoze etmek istediği "yükselen belirti" kategorisine nadiren girer. Chirico'nun etkisine karşın Magritte, "dikey olarak alçalan" bir yön-



RENÉ MAGRITTE
Büyük Aile. 1947



RENÉ MAGRITTE
Büyülü Ülke. Detay. 1952

de çalışmıştır. Onun için, çıplak ve namuslu kadın hareketsiz bir objedir. Çoğu zaman olağanüstü güzel bir heykel. Ama aynı zamanda da grotesk bir Rus bebeğidir. Ya da eski bir heykeldir. Ya da bunların her ikisi bir aradadır: *La Folie des Grands* (1960)'da olduğu gibi. Tuğla ağacını, bulut kuşunu, yaprakların kuşunu, bacakları kadın geri yanları balık olan tersine deniz kızını (*Kollektif Keşif*, 1948) ve yüzün-gövdeye inmesini (*Tecavüz*) düşünün. Magritte yaratıkları ve eşyaları alt bir düzeye indirmektedir.

Bununla birlikte 1952'de yapılan ve 1958'de yeniden ele alınan *Işıklar İmparatorluğu*'nda olduğu gibi olağanüstü gece ışıklarını işleyen bir Magritte de vardır. Ay ağaçta ışıdamaktadır ve evin penceresi aydınlıktır. Acaba aşk, bu eski ve boş evi unutmış mudur? Bu "İmparatorluk" Magritte'in 1952'de Knokke-le-Zoute'deki gazino için hazırladığı duvar resminde de karşımıza çıkmaktadır (resmin uzunluğu 72 metredir). Ressam burada en sevdiği temaları yinelemekte ve böylece onları efsane düzeyine yükseltmektedir. Kuş-yapraklar, kuş taşıyan kadınlar, bir yılan dönüşen bir ortaçağ kulesi, gökyüzündeki hilâl ay, tersine bir deniz kızı, kartal başlı bir buzul, alevler içerisinde bir trombon, oransız objeler (Eğik Piza Kulesi'ni des-

tekleyen bir kuş tüyü gibi), kurtlanmış elmalar, kökleri pes etmiş durumda bir baltayı tutan ağaç kütüğü, bir ağaç gövdesinin içerisinde boş bir ev, yatay olarak yarılmış sferik bir kemer (isimsiz bir obje; Magritte'nin annelik simgesi), uysal bir aslan ve *Şifacı* (1937)'da olduğu gibi oyuk vücudu yerinde bir kuş kafesi yer almış olan oturur durumda yaşlı bir adam (1947'de yapılan *Kurtarıcı* adlı resimde bu tersine gövdenin yerini, üzerinde Magritte'in uçan kuş, pipo, anahar ve bardak fetişleri çizili olan bir beyaz kâğıt almıştır). Bu garip yaşlı adam, güzel bir kadının saydam simgesini, ağzı belirgin ve gözlerini seyircinin gözlerine dikmiş bulunan bir monstrosite of pearls'ı tutmaktadır. Magritte'nin hayal yaşamındaki bu uzun yaz, *Büyülü Ülke* olarak adlandırılmaktadır.

Magritte 1952-1957 yılları arasında kendi dergisi olan *Carte d'après nature*'ü ve 1961-64 yılları arasında da *Rhétorique* dergisini yayınladı. Yazılarında tekrar tekrar döndüğü düşüncelerini açıklıyordu. Resimleri psikanalitik simgeler değildi ve onun için düşler, görünen dünyanın canlı gerçekleri kadar zengin bir şiir kaynağı olamazdı. Gazetelerinde resmini, algılanan gerçeklerin bir çeşit paralojik eleştirileri olarak tanımlamaktaydı. *İnsanlık Durumu*, eşyaların hiçbir zaman tam anlamıyla bize görün-

dükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiçbir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini göstermektedir. Fizik değişmezlikler —ve özellikle ağırlık— Magritte tarafından her zaman yalanlanmıştır. Nitekim ağır bir kaya havada asılı durur (*Pirene'lerdeki Şato*, 1959). Bazı kimseler açık havada konuşurlar (*Sonsuz Keşif*, 1963) ya da evlerin cephelerinde üst üste konmuş olarak resmedilirler (*Golconda* 1953). Bölüm ve bütün, içeren ve içerikleri, başlangıç ve son değişimle bağımlıdır. Kafesin içerisinde kuş yerine bir yumurta bulunabilir (*Seçilmiş İlişkiler*, 1933) ve yapraklardan ibaret ağaçlar olabilir. Gerçekte Magritte'in bilmece-leri her zaman çözülmeksizin kalmıştır. 1961'de yazdığı kadarıyla “sanat, mutlak bir düşüncenin tanımlanmasıdır. Bu düşüncenin anlamı, aynen dünyanın anlamı gibi bilinmeksizin kalır”. Resimlerinde Magritte, Absurd düşünürlerine eşlik etmiştir. Bu felsefe 1945-1960 arasında Avrupa'daki düşünce dünyasına egemendi.

Bir pipo resmi yapıp da altına “Bu bir pipo değildir” diye yazdığında Magritte, acaba bir Surrealist midir? Resmin yalnızca imgesel olarak gösterebildiği bir objenin verbal olarak inkâr edilmesi konusunda çok şey yazılmıştır. Bu pipo içilemez. Magritte yaşamı kolaylaştırmak amacıyla “gerçeklik ilkesi” oyununu oynamayı reddeder. Kullandığı gerçekçi üslup, diğerlerin-

RENÉ MAGRITTE
Pencere ve Kuka. 1925-30



den daha kolaylıkla illüzyon yaratmasına olanak vermiştir. Daha ileriye, yalnızca günümüzün Hiperrealistleri gidebilir. Bir peynir parçası çizip de altına “Bu bir peynir parçasıdır” diye yazdığında Magritte, tüm gerçek imgeleri uydurma olarak silmektedir. Böyle yaparak, kuş-kullanmak için nedenlerimiz olduğunu göstermektedir. Surrealizm bu çeşit gerçekçilik eleştirilerinden çok, hayali gerçeğin dünyasına sokma çabalarıyla uğraşmıştır. Magritte 1929 yılında *Variétés* No. 3'te ve *La Révolution Surréaliste* No. 12'de yayınlanan yapıtlarında Surrealizmin esaslarına daha yakındı. Bu yapıtlardaki şakacılık, Surrealist oyunları anımsatmaktaydı. Magritte tanımlamalarla ilgili bir oyun oynamaktaydı. Bu oyunun en tanınmış ürünlerinden biri, tam gerekli şekilde adlandırılmış olan *Düş Anahtarı*'ydı (1930). Burada akasya adı verilen bir yumurta, ay olarak adlandırılmış bir de kadın ayakkabısı vardı. Kar melon şapka olarak, bir kandil tavan olarak, boş bir bardak fırtına olarak ve bir çekiç de çöl olarak adlandırılmıştı. Bu tanımlamalar Surrealist “imge”nin özelliklerine uygun düşmekteydi.

Onca kavgalar ve tartışmalardan sonra Magritte, Breton'la birlik oldu. 1962'de “Breton, her zaman benim arkadaşım olmuştur” diyordu. Breton da, sanatçının 1964'te Iolas/Paris'te açtığı sergiye ait katalogun giriş yazısını hazırladı. Magritte'in ünü Londra, New York, Paris ve Roma kentlerinde sergiler açtığı yıl olan 1953'ten sonra alabildiğine arttı. Ertesi yıl Brüksel'de büyük bir geriye-dönük sergi düzenledi. 1956'da da Belçika için Guggenheim ödülünü kazandı. Giderek daha sık sergi açmaya başladı ve Pop Art'ın genç ressamı tarafından büyük usta olarak kabul edildi. Charleroi'daki Güzel Sanatlar Sarayı'nda *Büyük Ülke* esprisinde büyük bir duvar resmi hazırladı. Hemen tüm Surrealistlerin aksine sanatçı resim ve çizim dünyasından doğmuştu. Onun için duvar resmi yapmak, tuval resmi yapmaktan daha zor değildi. Kolajlarını 1930'da Geomans'ta sergiledi. Objeleri *Leydi* (1932) ya da Picassovari bir ad taşıyan *En İyi Cins Bir Picasso*, yahut bulutlara gömülmüş *Gökyüzü* (1943) gibi yapıtlardı. Ölümünden kısa zaman önce resimlerindeki değişmez temaları işleyen birkaç heykel deseni çizdi. Bunlar bronz dökülerek 1968 yılında Paris'te sergilenmiştir.

Marcel Marien: *Magritte*, Brüksel, 1943.

Paul Nougé: *René Magritte ou les images défendues*, Brüksel, 1943.

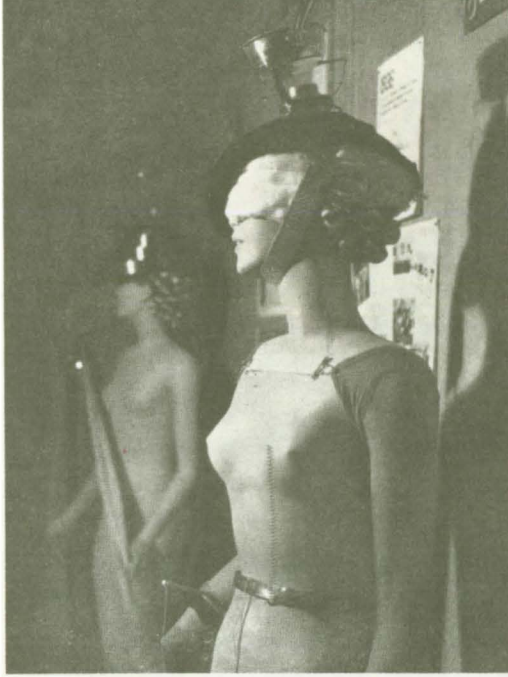
René Passeron: *Magritte*, Paris, yeni baskı, 1964.

Louis Scutenaire: *Magritte*, Antwerp, yeni baskı, 1964.

James Thrall Soby: *René Magritte*, New York, 1965.

Patrick Waldberg: *René Magritte*, Brüksel, 1965.

MALET Léo. Bir yazar ve ressam olan Léo Malet, 1934'ten sonra Sürrealistlerin eylemlerine katıldı. Üst üste konmuş afişler ve tabakalarda uyguladığı "laserasyon" (ya da *dekolaj*) yöntemini buldu (1938). Bu yöntemi 1950'de Raymond Hains yeniden denemiştir. Malet alışılmadık objeler yarattı. 1938 Paris sergisinde *Sürrealist Sokak*'taki yapıtı, sergiyi düzenleyenler



LÉO MALET
Manken. 1938

tarafından reddolundu. Bu bir mankendi ve mide bölümüne yerleştirilen kâse içindeki kımızı balık, kabul edilemez olarak değerlendirilmişti. Sanatçı bundan başka, ayna oyunları ile imgenin çoğaltılıp ters döndürüldüğü kolaj-objeler'i de icad etmiştir.

MALKINE Georges (Paris 1898-Paris 1969). Bir gazete satıcısı, gezgin, denizci, fil avcısı, gemi kaptanı, film oyuncusu olan sanatçı 1948'de evlendi ve dört çocuğu oldu. "Mutlak Sürrealizm" (Breton) içerisinde resim yapmaya zaman bulmuştur. Desnos'un arkadaşıdır ve ilk otomatik dönemine (1922-6) ait bazı resimleri 1927'de sergilemiştir. New York'tan Paris'e döndü-



GEORGES MALKINE
İkinci Görüş. 1967

ğünde 1966'dan ölümüne kadar yaklaşık yüz kadar figüratif çalışma yapmış ve bunlarda Magritte-benzeri bir üslup kullanmıştır. Yaşamı düzensizliklerle doludur, fakat resimlerinde ılık bir çağrı duyulur.

MARIA Maria Martins olarak bilinir (Campanha, Brezilya, 1900). Maria'nın heykelleri *Art Nouveau*'nun çiçeklerinden Brezilya'nın ormanlarına değin uzanır. Bitkisel fantastiğe Maria onirizm'i getirmiştir.

MARIE-LAURE Vicomtesse de Noailles olarak bilinir. Paris'teki Sürrealizmin ilk koruyucularından Vikont Charles'in eşi olan sanatçı, hatırı sayılır bir teknik ustalıklarla resimler yapmıştır. Lirik abstraksiyon çalışmaları aslında görsel niteliktedir. Non-figüratif oneirizm'ine örnek olarak da *Le Gapeau* gösterilebilir.

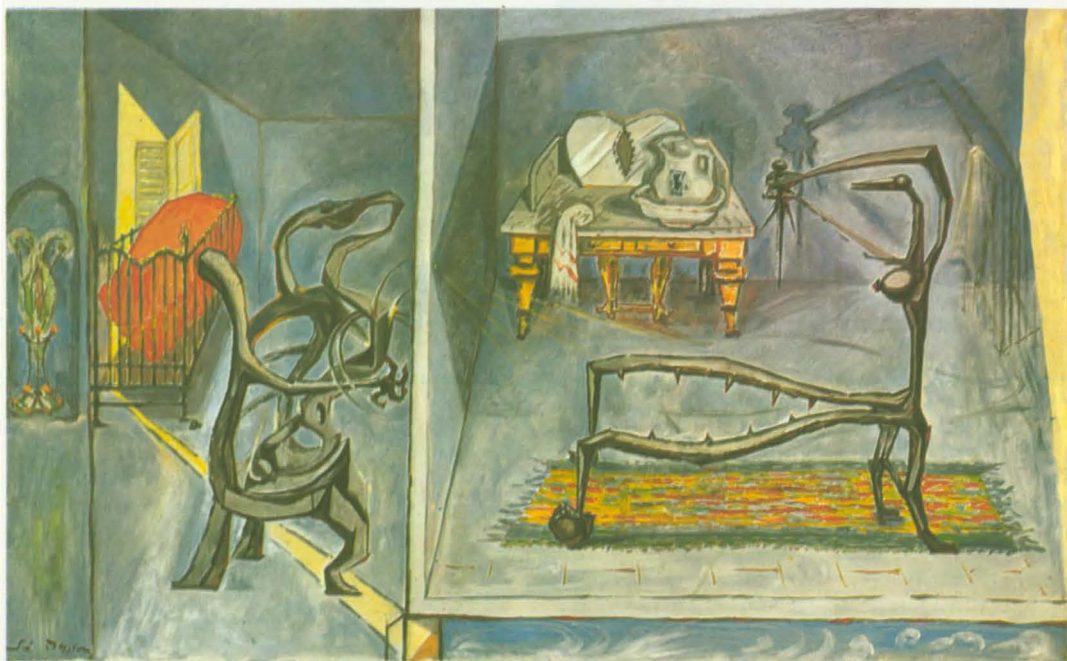
MARIE-LAURE
Le Gapeau. 1967





ANDRÉ MASSON
Sembolik Adam. 1939

ANDRÉ MASSON
Kuşlar Oteli. 1939

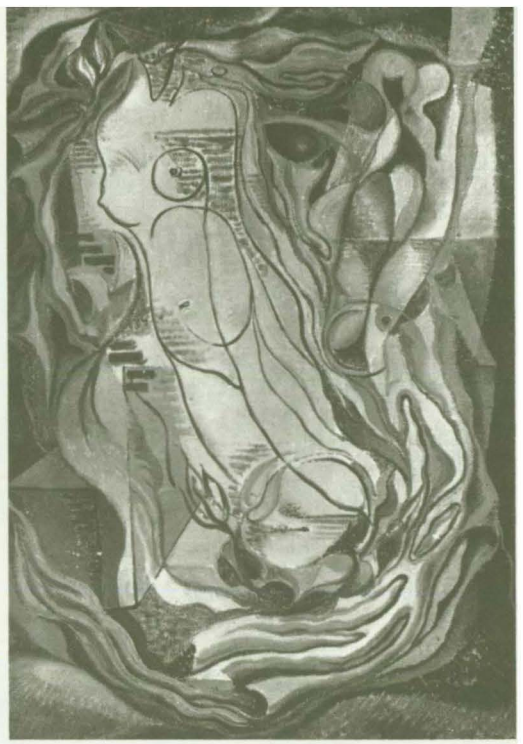
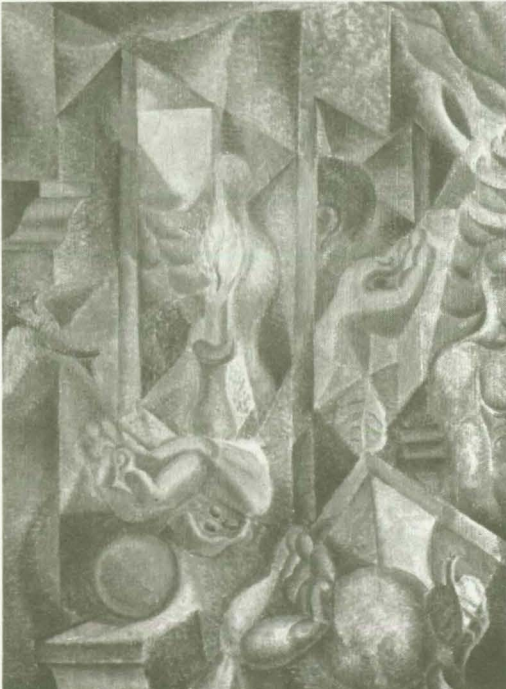


MARTINI Alberto (Oderzo 1876-Milano 1954). 1905-8 yılları arasında Edgar Allan Poe'nun öykülerini resimleyen bu Sembolist ressam, Sürrealistlerle 1928'de karşılaşmış ve görsel algılama-daki saydamlıkları belirleyen yapıtlar vermiştir.

MASSON André (Balagny 1896). Köylü bir ailenin oğluydu. Sekiz yaşına kadar doğduğu çevrede yaşadı. Kısa bir süre Lilles'de kalan aile, daha sonra Brüksel'e taşındı ve Masson buradaki Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etti. Bir ressam olarak duyuların dünyasına girişi, James Ensor'un yapıtları aracılığıyla. 1912'de Verhaeren'in önerisi üzerine, ailesi Masson'u fresk-resim öğrenimi için Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'a gönderdi. 1914 yılında kazandığı bir bursla Tuscany'yi ziyaret etti, bir süre de Bern'de kaldı. Askere alındı ve 1917'de Chemin des Dames'de ağır şekilde yaralandı. Birkaç ay hastanede yattıktan sonra nekahat dönemini geçirmek üzere Güney Fransa'ya gitti ve orada Soutine ile tanıştı.

André Masson Dadaist çalkantı konusunda hiçbir şey bilmiyordu. 1922'de Paris'e gitti. Elin-den geldiğince iyi bir yaşam sürdüğü bu kentte Max Jacob, Henri Kahnweiler, Juan Gris ve Derain ile tanıştı. Bundan sonra bir bakıma akademik Kübizme dayanan resimler yapmaya başladı. 1923'te Blue Blomer'deki stüdyoyu kiraladı ve Miro, Artaud, Leiris ve Limbour gibi sanatçılarla komşu olduktan kısa bir zaman

ANDRÉ MASSON
Önemli Noktalar. 1924



ANDRÉ MASSON
Amfora. 1925

sonra tümüyle arkadaşlığı ilerletti. Daha sonra Aragon'la ve *Dört Element* adlı yapıtını satın alan André Breton'la tanıştı (1923). Miro'yu Breton'a tanıştırdı. Rue Blomet grubu grafik otomatizm deneyimlerine 1923'lerde başlamış ve kuruluşundan itibaren Sürrealizmle birlik olmuştur. Bundan sonra Masson'un desenleri, çizgileri akıcı ve figürleri düşsel karakterde olduğu için serbestlik kazandı. *La Révolution Surréaliste*'i resimleyenler arasına katıldı.

Masson 1925 yılında arkadaşlarının portrelerini yaptı ve Limbour'la Leiris'in kitaplarını resimledi. 1923-27 yılları arasında *Denizin Kenarındaki Mezar*, *Önemli Noktalar*, *Burçlar* gibi resimleri yaptı. Çizimlerdeki otomatik serbestliği, resimlerinin reproduksiyonlarını yaparken başarılı bir şekilde gösteremedi. Daha sonra 1927'de kum-resimlerini icad etti. Pavillon de Marsan'da yaptığı bir konuşma sırasında bunu nasıl bulduğunu anlattı: tualin üzerine zatk dökme ve üzerini kumla kaplamak. Bu işi aynı yüzey üzerinde birçok kez yinedikten sonra elde ettiği rastgele biçimleri, oraya-buraya fırça darbeleri vurarak yorumluyordu. Resimsel materyel ressamın hayalindeki görüntüleri aklı getirmekteydi. Bunlar genellikle hayvansal yaşamın ağır bastığı vahşi,



ANDRÉ MASSON
Odeon Tiyatrosunun Tavanı. 1964

ANDRÉ MASSON
Tutsaklar. 1932



şiddet dolu konulardı: *Ölü Atlar*, *Bir Kuşu yiyen Atlar*, *Kurban edilmiş Kuşlar*, *Balık Savaşı* gibi. Masson bu arada ilk heykeli olan *Metamorföz*'u yaptı ve Sade'in *Justine*'ini resimledi.

İkinci Manifesto'nun yayınlandığı sıralarda Masson, Breton'un çevresi dışına çıkarıldı. Ancak bu onu pek etkilemedi ve sanatçı sanki hiçbir şey olmamış gibi yapıtlarını Sürrealist sergilerde sergilemeyi sürdürdü. 1929'da Giacometti ile birlikte büyük-boyda bazı dekorasyonlar hazırladı ve 1930'da pastel çalıştı. *Katliamlar* dizisinin ve *Mezbahalar*'ın çizim ve resimleri 1931'e rastlar. Masson yılın bir bölümünü Güney Fransa'da geçirdi ve daha sonra 1932'de Grasse'a yerleşerek Matisse ile tanıştı. İlk yaptığı tiyatro dekorları, Monte Carlo'da bir Rus balesi (Léonide Massine) içindi.

Sanatçı *Minotaure* dönemine girdi. Bu dergi 1934'te kurulmuştu. Masson'a ait resimlemeler dergide basıldı. Sanatçı İspanya'yı da keşfetti.



ANDRÉ MASSON
*Kötü Niyetli Mucize İşçileri
Halkı Yukarıdan
Tehdit Ediyor.*
1964

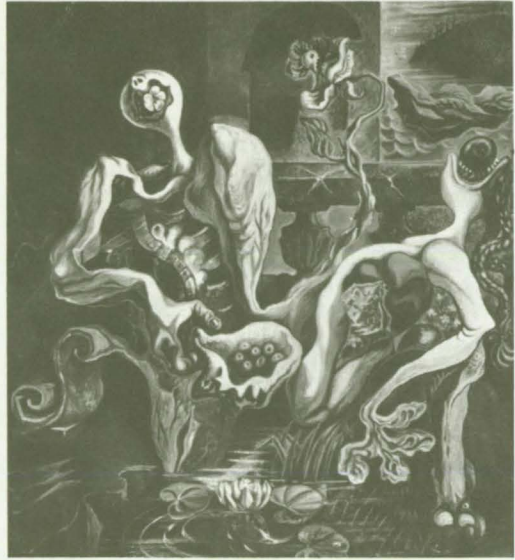


ANDRÉ MASSON
Kuşların Kanı

Karıyla birlikte Andalusia ve Castille'de uzun süreli yürüyüşler yaptıktan sonra Tossa de Mar/ Katalonya'ya yerleşti. Burada böcek resimleri yaptı ve 1936 yılında ortaya çıkardığı *Kurbanlar* dizisini hazırladı. İspanya'da iç savaş çıkınca sanatçı Paris'e döndü ve Surrealistlerle olan ilişkilerini yeniledi. *İspanyol İç Savaşının Çizimleri ve Resimler*, *Doğa Mitolojisi* ve *Varoluş Mitolojisi* dizileri, sanatçının bu dönemde ilgisini çekmiş olan konuları yansıtmaktadır. Jean-Louis Barrault ile ilk kez 1937'de karşılaştı; *Numance* için sahne düzeni kurdu. İki sanatçı özellikle, savaşı izleyen dönemde çoğu kez beraber çalıştılar.

1938'de Paris'te açılan uluslararası Surrealizm sergisinde Masson içeriğinde bir özyeşil bulunan modelini sergiledi. 1939'da da Britanny plajlarından topladığı gemi ve uçak enkazlarıyla bazı Surrealist objeler yaptı. Sanatçının, "resimsel-paroksizm"lerini, bazı *Suntraps*'larını ve *Yeryüzü* (1939) gibi bazı yeni kum resimlerini yaptığı dönem budur. Masson, büyük Alman Romantik ressamlarının hayalden portrelerini de yaptı. 1940 sonunda Marsilya'ya geldi. 1941'de Avrupa'yı terketti. Martinik'te yeniden Breton'la karşılaştı ve 1948'de yayımlanan *Martinik'li Yılan Oynatıcısı*'ni resimledi. Geriye-dönük ilk sergisi 1941'de Baltimore Müzesi'nde açıldı. Sürgündeki Surrealistlerin eylemlerine katıldı; ancak *View* adlı dergi yüzünden Breton'la tekrar kavga etti. Bu kez kesin olarak ayrıldılar. Bu dönemde yaptığı resimler biyolojik konuları işler: *Bir Meşe Yaprağı Üzerinde Me-*

ANDRÉ MASSON
Harp Bahçe. 1934



ANDRÉ MASSON
Aşıkların Metamorfozu. 1938

ditasyon veya *Germination* (1942) gibi. Masson'un çeşitli ortamlarda çalışması son derece verimli olmuştur: Çizimler, pastel'ler, heykel-objeler gibi. Sanatçı 1945'te Fransa'ya döndü.

Paris'teki Surrealist grup kendini yenilemeye ve bunu özellikle 1947'de Maeght Galerisi'nde açılan sergiyle ortaya koymaya çalışırken, Masson da, Artaud, Barrault, Bataille ve Leiris ile eski ilişkilerini tazeledi ve Salacrou, Grémillon ve Ionesco gibi etkisini iyice duyuran Sartre'i ziyaret etmeye başladı. Sartre'in gazetesi olan *Les temps modernes*'de, kitabı *Le Plaisir de Peindre*'den alınma bazı bölümler yayınlandı. Bu kitap adı, yani Resim Zevki, önemli bir anlam taşıyordu. Masson, tıpkı Max Ernst gibi çok daha duyarlı olan ve resimsel değerlerin edebi değerlerden daha fazla önem taşıdığı bir çeşit resim sanatına ulaştı. Daha sonra Masson, yaşamının en iyi dönemine girdi ve 1962'den itibaren yaratıcı gücünün doruk noktasına erişti. *Balık Cümbüşü* (1962), *Derisi Yüzülmüş Erkekler ve Zürlü Kadınlar* (1963), çeşitli *Délires Lansquenet* (1963-4) ve hepsinden fazla olmak üzere de *Kötü Niyetli Mucize İşçileri Halkı Yukardan Tehdit Ediyor* (1964), sanatçının en ustaca yapıtı olan Paris Odeon tiyatrosunun tavanı'na giden yolu açtılar. Burada girdaplar oluşmuştu ve yapıttaki lirisizm, Çin'den çok Rubens'e yakındı. 1960'ların bu yapıtı, spontaneite'den yararlanmış, ancak Surrealist geleneklerden kaçınılmıştır.

ANDRÉ MASSON
İsimsiz

ANDRÉ MASSON
Gecenin Yaklaşımları. 1956





ANDRÉ MASSON
Metafizik Peyzaj. 1939

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Masson'un ünü, yalnızca Sürrealist çevrelerde yayılmış durumdaydı. Daha sonra, kısmen hazırladığı tiyatro ve opera dekorlarının etkisiyle bu ün daha da yayılmaya başladı. Grémillon'un *André Masson ou les quatre éléments* (1959) adlı filmi de bunda yardımcı oldu. Viyana'daki (1958), Venedik Bienali'ndeki (1958), Berlin ve Amsterdam'daki (1964), National d'Art Moderne Müzesindeki (1965) sergiler oldukça farklı deneyimleri bir araya getirdiler ve ressam yaşlandıkça, giderek daha yaratıcı olmaya başladı (bu, çoğu zaman böyledir). Masson'un ba-

ANDRÉ MASSON
Goethe Doğa'nın Seslerini Dinliyor. 1940



şarısı resmî kurumlar tarafından da kabul edildi. 1954'te Grand Prix National des Arts'ı aldı ve 1962'de de National Museums Council'in üyeliğine seçildi.

Günümüzde Paris okulunun bir ressamı olan André Masson'a Sürrealist akım, grafik otomatizmin zengin verimliliğini borçludur. Ayrıca kum resimlerinin Masson tarafından icad edilmiş olduğunu da unutmamak gerekir. Masson'un sanatı, kendini psikanalitik bir yorumlanmaya bırakmaksızın, tablo adlarına uyan sadist saplantılarda özelliğini bulur ve resim sanatına oneirik ögeyi getirir. Masson'un erotizmi, kadın'ı doğasal gaddarlıkların kaynağına, böcekler, yaralı kuşlar ve fırtınalar arasına yerleştirir. Rimbaud (*Une Saison en enfer*, 1961) ve Sade (*La Philosophie dans le boudoir*, 1961) tarafından yazılmış kitaplar için yaptığı resimler sanatçının *Erotik Anıtları* olarak, anlatımlarında "resim zevkini düşsel hayallerden daha önemli bulan bir ressamın Sürrealist ruhun varlığına bağlı olduğunu gösteren kanıtlardır. Ernst ve Miro da aynı yolu izlemişlerdir. Ancak resimdeki sürrealizm Dali, Magritte, Tanguy, Delvaux ve Labisse, Masson gibi biçimsel bir yöntemin örneklerini veren sanatçıların yapıtlarıyla sınırlandırılmaz. Sanatsal oneirizm yolunda diğerlerinden çok daha ilerde bulunan Masson, bu yolun resimde otonomi'ye giden yol olduğunu bizlere göstermiştir.

Jean Cassou: *Masson*, Paris, 1965.

O. Hahn: *Masson*, New York, 1965.

M. Leiris ve G. Limbour: *André Masson and his Universe*, Londra, 1947.

MATTA Roberto Matta Echaurren olarak bilinir (Santiago de Chile 1911). College of the Sacred Heart'ta ve Santiago Katolik Üniversitesi'nde öğrenim gördükten sonra 1931'de mimar diploması aldı. Başarılı bir iç dekorasyon firması kurdu; ancak kısa zamanda bu işi bırakarak Avrupa'ya gitti. İspanya, İtalya, Yugoslavya, Rusya, İngiltere ve Fransa'yı gezdi. İngiltere'de Magritte ile tanıştı, Fransa'da ise Le Corbusier'in stüdyosunda çalıştı.

Matta, Gordon Onslow-Ford'la birlikte 1937'de çizime ve resme başladı. İki arkadaş ressam olmaya karar verdiler. Lorca'dan aldığı bir tavsiye mektubuyla Matta, (Lorca o sıralarda İspanyol faşistleri tarafından vurulmuştu) Dali'ye gitti ve onun tarafından Breton'la tanıştırıldı. Breton o zamanlar Paris'teki Gradiya Galerisi'ni yönetiyordu. Genç Şili'li sanatçıya arka çıktı ve onu grubuna tanıttı. Bu, *Minotaure* dönemi idi. Matta 1938 yılında *Minotaure*'de "Mathématique sensible architecture du temps" adlı bir yazı yazdı. Gruptaki diğer ressamlarla birlik-



MATTA
Tanrı'nın Yolu. 1957

te Les Chants de Maldoror'u resimledikten sonra, *Psikolojik Morfolojiler* dizisini meydana getirecek olan büyük boyutlardaki resimleri yapmaya girişti. İngiltere'de Onslow-Ford'la birlikte kaldı. 1939'un başlarında her ikisi de ABD'ye gittiler. Aralarında Matta'nın arkadaşları olan Tanguy ve Kay Sage'da olmak üzere birçok Sürrealist aynı yolu izledi. Matta Breton'u ressam Robert Motherwell'e takdim etti. Savaş sırasında Sürrealizmin Amerikalı ressamlar arasında ilgi gördüğü bilinmektedir. Matta'nın sürgündeki Sürrealistlerle birlikte yapılacak çok işi vardı; *View* (1941)'in özel sayısının ve *VVV*'in ilk sayısının (1942) çıkarılma hazırlıklarına katıldı. First Papers of Surrealism sergisinde Matta da vardı. *VVV*'in son sayısının (1944) kapağını yaptı. Matta'nın resim sanatı, Sürrealizmin özel bir saydam şiirine katkıda bulundu. *Yeryüzü Bir Adamdır* (1942), *Mistisizmin Felaketleri* (1942), *Elminonde* (1943) ve *Camcı* (1944, ortadan kaybolmuştur) adlı resimlerde temelsiz bir boşluk, çizgilerden oluşan bir ağdan süzülen yaygın, acı bir ışıkla aydınlanmaktaydı. Marcel Duchamp'ın etkisi bu dönemde belirgindi. 1942'de *Kırk Yıl Sonra Bekârlar'ı* yapan Matta, Julien Lévy Galerisinde satranç konulu bir sergiye katıldı. Ancak 1944'te yaptığı resimlerin boyutları büyürken, Wifredo Lam'ın resimlerinden fırlamışçasına rahatsız edici figürler ortaya çıkmaya başladı: *Eros'un Başdöndürmesi*, *Mutlaktan Kaçmak İçin* (1944), *How Ever* (1947) gibi.

Ressam bu gelişmeyi şu şekilde açıklamıştır: Toplumun içinde olduğu "dehşetli kriz"i daha iyi farketmiş ve *Rosenbelles* (1953) ve *Djamilla So-*

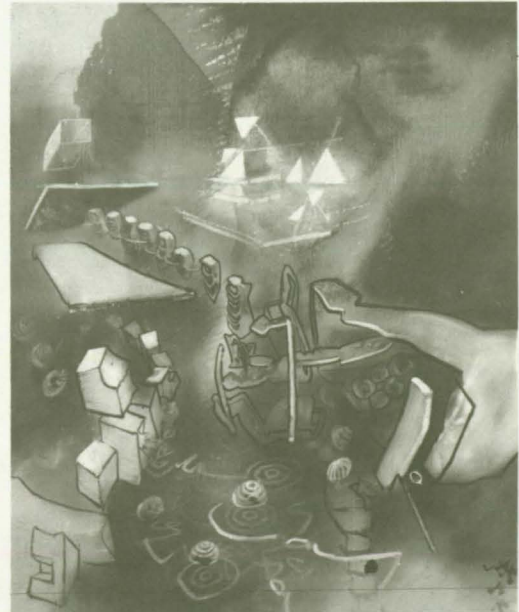
runu (1957) (bununla 1962 Marsotto ödülünü kazanmıştır) adlı resimlerinde politik karşı çıkışlarını vurgulamaya çalışmıştır. Sanayileşen toplumun insanlık-dışı aşırılıkları, özellikle ABD'deki durum; Soğuk savaş ve atomik *angst* tehlikesi; elektrikli gereçlerin, bujilerdeki tırnak aralıklarının, pylonların ve aptal ya da azap çeken insanların dolanıp kaldığı teller tüm evreni sarmıştır. *Resim* (1945) adlı tablosuyla *Kız-*



MATTA
Soru Ağ. c. 1964

gın biri (1958) adlı tablosu arasında Matta'nın çalışmalarında bir çeşit Ekspresyonizm farkedilmektedir. Sanatçı görünürde biçimsel denemelerden uzaklaşmakta ve *Psikolojik Morfolojiler*'e doğru geri dönüş yapmaktadır. *Düşünü-*

MATTA
Les Croques-vie. 1974



mesi Olanaksız (1957) adlı resimde ise eğilimin azaldığı görülmektedir.

Yaklaşık 1962'lerde sanatçı, olasılıkla düş çalışmalarına giren bir duygusallığa yanıt olarak, resimlerinde balçık kullanmaya başladı. Şimdi siskalık derecesinde zayıf bireylerinin suratları daha da buruşuk ifadeler alıyordu. Hemen sonra da sanatçı, büyük epik resimlerine döndü ve bu kez eskisine oranla çok daha büyüklerini yapmaya başladı. Örneğın *Eros Sapiens* gibi sekiz metre'ye-iki metre boyutlarında resimler yapmaktan çekinmiyordu. Matta'nın resimlerinde Eros'un varlığı, sanatçının kederli olmaktan çok, ağır başlı olduğunu vurgulamaktaydı. Sanayi makinelerinin biçimleri arasında da çiftleşen insanlara ait gölgeler görmek mümkündü. Ancak Matta'nın tüm dünyayı için batırmakta olduğu yeşilimsi mavi su, içinde korkusuzca yüzebileceğiniz bir denizdi.

Sanatçı 1948'de ABD'yi terketti ve Şili üzerinden Avrupa'ya döndü. 1950-54 arasında Roma'da yaşadı. Daha sonra Şili ve Peru'ya bir kez daha gittikten sonra, Paris yakınlarına yerleşti. 1956'da Paris'teki UNESCO Sarayı için bir duvar resmi yaptı ve yeniden Güney Amerika'ya döndü (1961). Birçok kez Küba'ya git-

ti (1963, 64, 66, 67) ve 1965'te Venezuela'lı öğrencilerinden bir çağrı aldı. Ertesi yıl Minneapolis Sanat Okulu'nda dersler verdi. Daha sonra da Bologna'daki Palazzo dei Notai için büyük bir duvar resmi yaptı (1967).

Savaş sırasında ABD'de birlikte olmalarına karşın Matta'nın Breton çeşidi Sürrealizmle olan bağlantıları, sanatçı 1948 yılında gruptan atıldığı için birdenbire sona erdi (bunun gerçek nedeni, kişisel bir sorundu). Matta, 1959'da sona eren bu çıkarılma kararından etkilenmişti. Bu sırada ünü tüm dünyaya yayıldı. 1955'te Asger Jom, Corneille ve az sayıda diğeri Si-tüasyonistlerle birlikte Albisola'daydı. Hemen savaş sonrası dönemdeki Sürrealist kuşağın önde gelen kişisi olan Matta, yaratıcılığının doruk noktasına ulaşmıştı. İçinde bulunduğu evreni bağımsız bir ruhla işlemeyi sürdürdü. Resim aracılığıyla siyasal karşı çıkışları, inançlarına sadık Sürrealistler tarafından uygun görülmedi. Matta'nın "Sosyalist Gerçekçilik" tuzağına düştüğü söylenemez. Problematik bir sentezle olaylar karşısındaki kızgınlığını resimsel görüntülerinin değışmez büyüyle açığa vurmaktaydı. Uzaysal dolgunluğu ve biçimlerindeki çizimsel vahşet, renklerindeki incelikle bağdaşıyor-

MATTA
Büyüme. 1955



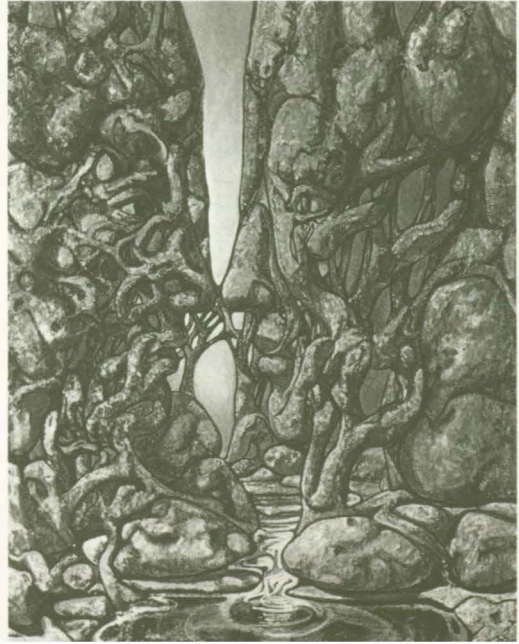


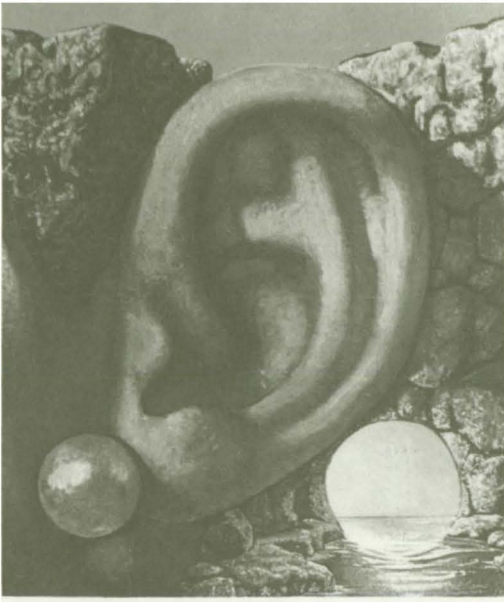
MATTA
Güller Güzel Olduğunda. 1951

MAYO
Cehennem Vadisinin Aşıkları. 1972

du. Sürrealizmin çok çeşitli yollarla anlatmaya çalıştığı düşsel belirsizliği, sanatsal düzeyde ifade edebilmek için de yeterliydi.

MAYO Antoine Malliarakis, olarak bilinir (Port-Said 1905). Yunanlı bir mühendisle bir Fransız kızının oğluydu. 1922'de Paris'te mimari öğrenimi gördü ve Modigliani, Tzara, Picabia ve Prévert gibi sanatçıların Montparnasse'ına sık sık uğradı. 1927'de Desnos'la tanıştı, Breton'la olan ilişkisi sonuçsuz kaldı. 1928'de Berlin'de Crevel ile arkadaş oldu ve 1929'da Paris'e gelerek ilk kişisel sergisini açtı. Grand Jeu'de görüldü. Resmi simgesel manzaralardan (*My Lady*, 1929) Max Ernst'inkine benzeyen fantaziler yönünde (*Kuş*, 1937) gelişti. Savaş sırasında Cannes'daydı. Burada Carné, René Clair ve Becker'le birlikte sinema alanında çalıştı (1950). Savaşın sonra çoğu kez Magritte'e ileri dere-



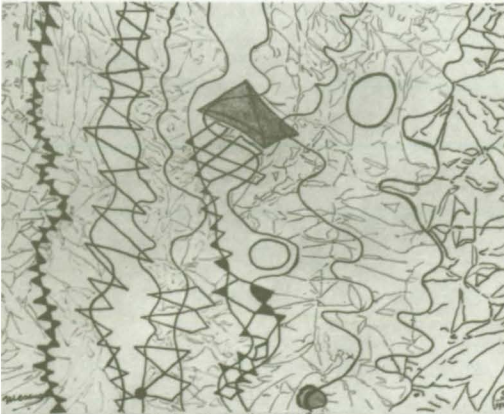


MAYO
Ne Güzel bir Yaz! 1972

cede yaklaşan ve oldukça ağır “düşünceler” taşıyan bir çeşit resme yöneldi: *Büyülü Sessizlik* (1970), *Sonsuz* ve *Siesta* (1972) gibi.

MEDEK Mikuláš (Çekoslovakya 1925) Yeni Sürrealist kuşağın en güçlü kişiliklerinden biridir. 1948'den sonra resmi çevrelerin ve organizasyonların dışında çalıştı ve 1968 “Prag Ayaklanması” sırasında ön sıraya geçti. Resimleri başlangıçta kesinlikte Sürrealisttir. Zamanla biçimsel ayrıntılar içeren bir tür dokunaklı abstraksiyonizm yönünde değişikliğe uğramıştır.

E.-L.-T. MESENS
Ormandaki Çıplak. 1959



MESENS E.-L.T. (Brüksel 1903). Bir kompozitör olarak işe başlayan sanatçı, Sürrealistlere katıldığında şiir de yazmaya başladı. Önce Belçika sonra da İngiltere’de Sürrealist akımı hareketine geçiren kişilerden biri olarak bilinir. Minotaure Sergisi (Brüksel 1934). Günümüzde Sürrealizm adlı sergi (Londra 1940) ve Surrealist Diversity (Londra 1945) adlı sergiler hep onun tarafından düzenlenmiştir. Çok sayıda kolaj yapan sanatçının *Poèmes* adlı yapıtı 1959’da yayınlanmıştır.

MICHAUX Henri (Namur 1899). *Lointain Intérieur* (1937)’ün şairi Sürrealizmin herhangi bir sergisine katılmadı, onlarla ilgili herhangi bir antolojide de adına rastlanmaz. Sözcük usta-



HENRI MICHAUX
Karakalem

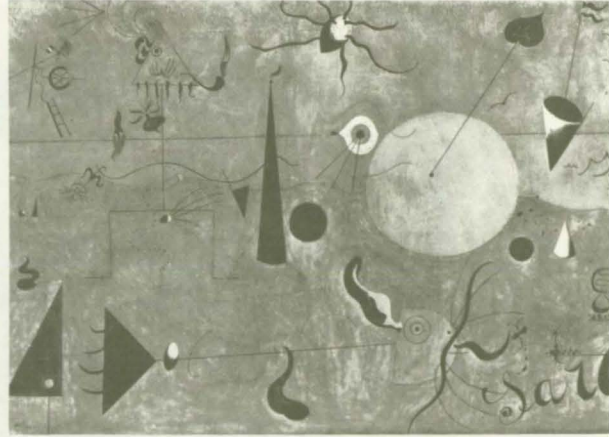
lığı ve resim (1925’te Klee ve Ernst aracılığıyla keşfetmiştir) söz konusu edildiğinde Michaux “iç model”le en fazla uğraşanlardan biridir. Çizim çalışmaları otomatizm’e, diğer birçok sanatçıdan daha yakındır. Bunların tümü 1965’te Paris’te sergilenmiştir.

MIRO Joan (Barselona 1893). Bir kuyumcunun oğluydu. Çocukluğunda resim çizdi, ancak sanat öğrenimi gördükten sonra 1910'da bazı nedenlerle resmi bıraktı. 1911'de ağır şekilde hastalandı. Ana-babası Taragona yakınlarındaki Montroig'ta henüz bir çiftlik almışlardı, nekahat dönemini orada geçirdi. Bu ev tüm yaşamı boyunca sanatçının çok sevdiği bir yer olarak kalmıştır. 1912'de Gali Sanat Okulu'na girerek resme başladı ve daha sonra birlikte birçok seramik yaptıkları Lorens Artigas'la tanıştı. Empresyonizm, Fovizm ve Kübizm evrelerini geçti. İlk yıllardaki resimleri daha çok Fovist karakter taşıyor.

1916'da Paris'in yenilikçi dergilerini ve özellikle de Reverdy'nin Sürrealizm hakkında yazılar yazmakta olduğu *Nord-Sud* dergisini keşfetti. 1917'de Barselona'da Picabia, Dadaist dergisi 391'i yayınladığında, Miro bu sanatçıyı tanıdı. Bu Katalonyalı ressam hayalci ve sınırlı biriydi. Dada akımı, etkilemeksizin kendisini ilgilendirdi. İlk resim sergisini Barselona'da Delmau'da açtı ve titizlikle işlenmiş gerçekçi manzara resimleri sergiledi. Tüm ilk dönemi boyunca-yani 1924'e kadar, kesinlikle figüratif yönde yapıtlar verdi. 1919'da Paris'e gitti. Söylediğine göre bu kent, onu "fena halde çarpmıştı". Kendisinden bir *Kendi-Portresi*'ni (1919) alan Picasso ile tanıştı. Bu, iki Katalonyalı arasındaki dostluğun başlangıcıydı.

1920'den itibaren sanatçı yazılarını Montroig'ta, kışlarını ise Paris'te geçirmeye başladı. Rue Blomet'deki stüdyosu Masson'ununkinin yanındaydı. Paris'teki ilk sergisini 1921 yılında Gale-

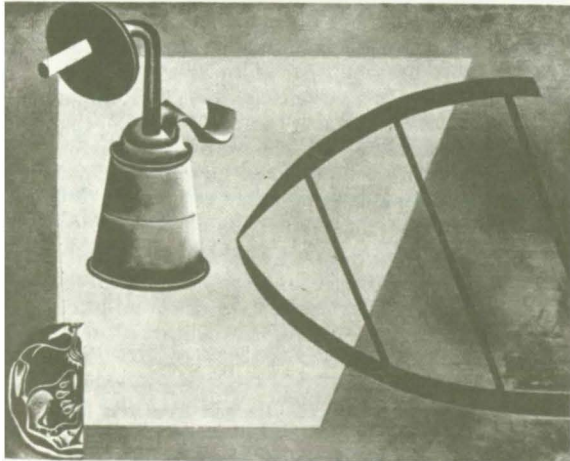
JOAN MIRO
Karpit Lambası. 1922-3



JOAN MIRO
Katalonya Peyzajı. 1923-4

rie la Licorne'da açtı. Bu sergi fazla başarı kazanamadı. Rue Blomet grubu (Artaud, Desnos, Leiris, Limbour, Masson) otomatizm denemelerine başladılar. Miro daha sonra bunu "resmin katledilmesi" olarak adlandıracaktı. *Sürülmüş Toprak* (1923) adlı resmiyle Miro, perspektifini birdenbire değiştirdi ve en iyi örnek olarak *Karpit Lambası* (1920)'ni gösterebileceğimiz biçimsel denemelere girişti. Bunu da bir çeşit "düzlem resmi" izledi. Sanatçı yaşamı boyunca bu tarzı uygulamıştır. Miro bunu, Paul Klee'ninkine eş bir "resimsel-yazı" yönünde geliştirdi.

1924'te Aragon, Eluard ve Breton gibi Sürrealistlerle tanışması, saf plastik çalışma sınırlarının ötesinde "resimsel şiir" yönünde de ilerlemeye karar vermesinde etken oldu. Bu dönemde çizdiği *Harlequin Karnavalı* adlı resim, Miro'nun zemin ve arka plan olmak üzere, çift planda düşsel objeleri düzenlediğini gösteren bir örnektir. Resimde belki de sağda, yukarıda bir pencere vardı ve bu pencere geceye ve bir dağın tepesine bakmaktaydı. Pencerenin altındaki siyah bir daire, bir okla kesintiye uğramıştı. Dairenin altında da bir çeşit masa vardı ki, üzerinde bir balık, kuşlar ve daha başka gizemli nesneler bulunmaktaydı. Masanın altında kediler oynuyordu. Titizlikle düzenlenmiş aşırı bir düzensizlik göze çarpıyordu: sol yanda bir merdiven dimdik durmaktaydı, solucanı-andıran iki biçimsel öge resmi ortadan ikiye bölmekteydi. Bıyıklı bir ay, zardan çıkan bir sincap, deniz yıldızı, deniz kızları, müzik notaları, üzerindeki göz çukurundan size bakmakta olan tahtadın bir top, resmin diğer öğelerini oluşturmaktaydı. Miro *Pastoral* (1923-4) adlı yapıtında da gö-





JOAN MIRO
Sürülmüş Toprak. 1923-4

rüldüğü gibi. ekonomik sıkıntılar içine düşmüştü: ancak yönünü de seçmiş durumdaydı. İleri de-recede büyüleyici olarak nitelendirdiği Gaudi mimarisine hayrandı. Düşlerine akışkan, gevşek biçimler, kurtçukları andıran objeler gir-

JOAN MIRO
Noktürn. 1938



mekteydi. Miro aynı zamanda mizah ögesinin kullanılmasına da inanmaktaydı ve Breton'u iğrendiren böceğe-benzer, oyuncakçı-andırır öğelerden yararlanmıştı. Breton'a göre bu ressam "kişiliği çocukluk evresinden ileri geçememiş olan, bu nedenlerle ayrıntılardan, eşit olmayıştan ve oyundan korunamayan biri" olarak dünyayı görmekteydi (*Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*, 1941). Bununla birlikte Breton'a resmin, otomatik yazının çizgilerine ulaşabileceğine inandıran da görünürde Miro'ydu. Breton sanatçıyı büyük bir biçim şairi olarak ancak 1958'de kabul etti.

Ernst'le birlikte Miro da, Diaghilev'in *Romeo ve Juliet*'ine birlikte dekor yaptıkları için, Surrealistlerin eleştirilerine katlanmak zorunda kaldı (1926). Çekişme uzun sürmedi. Bir yıl önce sanatçı, Galerie Pierre'de yapıtlarını sergilemişti (sunuş Péret tarafından) ve 1925-1927 arasında yaptığı düş-resimleri Surrealizm dersi niteliğindeydi. Çalışmalarını yaptığı Villa des Fusains, Rue Tourlaque ve Monmartre'da Arp, Eluard, Ernst, Goemans ve Magritte ile tanış-

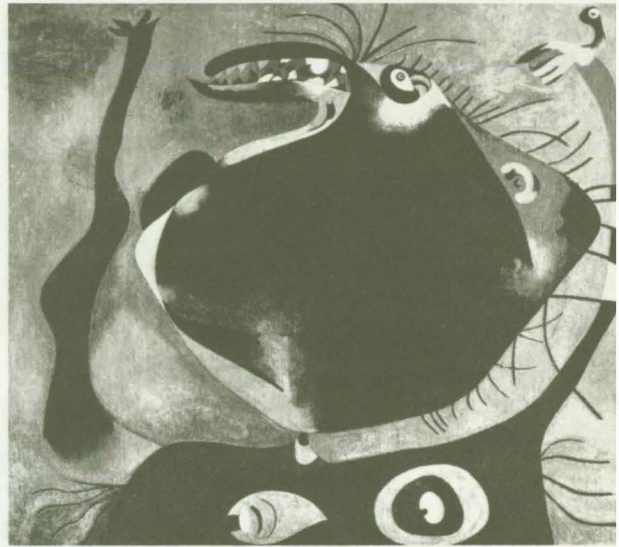
tı. Paul Klee'nin etkisi altına girdi ve biçimlerindeki arınma Michel Leiris'e, sanatçının "uzayı anlama" düzeyine ulaştığını gösterdi. *Gazeteli Kadın* (1925) ve *Bir Kuşa Taş Atan Kimşeler* (1926) adlı resimler, *Mavi Tryptich* (1961) ya da *Mavi Leke* (1973)'nin düzeyine ulaşamamışlar, fakat karikatüre yaklaşan belirli bir mizah anlayışına eşlik eden bir abstraksiyona ulaşan yolu belirlemişlerdir.

Miro yavaş yavaş parasal sorunlarının üstesinden geldi. Hollanda'ya gitti ve büyük *Hollandada Ev İçleri*'ni yaptıktan sonra 1929'da evlendi. *Hayal Portreleri*'ni yaptığı yıldığı bu. Daha sonra *papiers collés*'leri ve konstrüksiyonlarıyla resmin sınırlarını aştı (1930). Bu yılda üzü, Atlantığı geçti ve yapıtları New York'taki Valentine Galerisinde sergilendi. Heykeller, objeler, sahne dekorları, kostümler, örtü desenleri vb. ile sanatçı çalışma alanını genişletmekteydi. 1932'de New York'ta Pierre Matisse ile anlaşma imzaladı. Malzeme deneyimleri masonit (1936) ve bakır üzerine resimler yapmasına olanak verdi. Kendisi için yeni bir dönem başlamıştı. Biçim dünyası vahşete büründü ve dehşet karabasanları, fırçasının ayrılmaz bir bütünü oldu. İç Savaşın hemen öncesinde, kalmakta olduğu İspanya'yı terketti ve Paris'teki Evrensel Sergi'nin İspanya Cumhuriyeti Pavyonu için *Biçme-Makinesi* adlı büyük bir duvar resmi hazırladı. Bu dönemde resimlediği kadınlar, sado-Mozoistik yönleriyle Sürrealist imgelem gücünün en gaddar ürünleriydi: *Oturan Kadın*, *Bir Kadın Başı* (1938) gibi. Ubuesk canavarların figüratif bir gözle oluşturulmuş biçimleri, gerçekte amblemlerdir. Psikologlar bunları "jenerik hayaller" diye adlandırdılar. Bu amblemler, görünürde Avrupa toplumunun giderek saptığı yanlış yol karşısında, ressamın tüm kızgınlığını dışa-vurmasına yol açtılar: İspanya savaşı, Münih Paketi, kaba kuvvetin gürültüsü, ırkçılık, söz konusu toplumun peşine düştüğü ilkeler olmaya başlamıştı. Miro'nun kadın imgesi, ressamların ve şairlerin iğneleyici sözlerini ve yüceliklerini simgelemektedir. "Erotizm" olarak adlandırabileceğimiz tutumuyla Miro, şairlerin aksine hemen tüm Sürrealist ressamların kadını sadist bir şekilde değerlendirme geleneğine uydu.

Savaş çıktı. 1939'da Miro, mimar olan arkadaşı Nelson'la birlikte Varengeville'deydi. Burada Braque, Queneau ve Calder'la tanıştı. Bazı oymalar yaptı ve 1940'larda tanınmış *Constellations* (Takımyıldızlar) dizisine başladı. Bunlar Breton'u, kendi ayrılışından sonra Sürrealist resmin öldüğü konusunda inandırmış yapıtlardır. 1958'de yayınlanan bir makalesinde (*L'Oeil*, 1958.s. 55 ve 1959'da P.Matisse tarafından ya-

yınlanan *Constellations*'un girişinde) Breton, bu guaj dizisi karşısındaki hayranlığını dile getirdi. Bu dizi, aralarında kesişen çizgisel öğelerle ve birinden öbürüne fark olunabilen çeşitlemelerle bir çeşit düşsel süreklilik sağlamakta ve heybetli bir sanat gücünü vurgulamaktaydı. Varengeville'i terkedken Miro, İspanya'ya döndü. İlk defa Majorca'ya, Montroig'e daha sonra da Barselona'ya gitti ve burada *Constellations* dizisini bitirdi (1941). Bu dizi 1945'te New York'ta sergilendi.

1941'de New York'taki Modern Sanat Müzesi, geriye-dönük ilk Miro sergisini açtı. Resam, Cincinnati'deki bir dekorasyon çalışması



JOAN MIRO
Bir Kadın Başı.1938

için ücret alana kadar (1947) ABD'ye gitmedi. 1947'de Maeght Galerisi'nde açılan Sürrealist serginin katalogunda yer aldı; ancak 1948'e kadar Paris'e dönmedi. Kenti bırakalı sekiz yıl geçmişti. Geriye-dönük sergilerin ve büyük işlerin egemen olduğu dönem başlamıştı. Cincinnati'deki Hilton Oteli (1947) ve Harvard Üniversitesi (1950) için duvar resimleri yaptı ve Artigas'la birlikte Paris'teki UNESCO Sarayı için seramik bir duvar hazırladı (1959). Harvard ve Barselona'da da seramik duvarlar yaptı (1970). Geriye-dönük sergilerin biri diğerini izledi: Bern (1949), Venedik Bienali (1954), Brüksel, Amsterdam, Basle (1956), New York



JOAN MIRO
Gazeteli Kadın. 1925

(1959), Paris (1962), Londra (1964), Tokyo ve Kyoto (1966), yetmiş beşinci yaş günü onuruna Saint-paul-de-Vence (1969), New York (1972 ve 1973) ve Paris (1974). Ünü tüm dünyaya yayılmıştı.

1938'de *XXÉ Siècle* dergisinde "Büyük bir stüdyo düşünüyorum" adlı otobiyografik bir yazı yazdı. 1956'da arkadaşı mimar J.-L. Sert, sanatçının düşlerine giren stüdyoyu Palma'da inşa etti. Gerçekte 1955-59 yılları arasında Miro, kendisini seramiğe ve tahta oymalara verebilmek için hemen hiç resim yapmadı. 1960'ta yeniden resim yapmaya başladığında beyaz bir zemin üzerine hemen her yanı mavi olan tek renkli tryptich (*Mavi I, II ve III*)'ler boyadı. Dünya resim sanatı Lirik Abstraksiyonun en verimli dönemine girmişti. Taşizm ve Klein'in monokrom çalışmaları duyulmaktaydı. Miro bu etkilerden ve derslerden uzak kalamazdı. İhtiyar yaşına karşın bu araştırmaların tadını o da tattı. Resimsel şiirinde her türlü yöntemi denedi. Bazı tuallerini yaktı (1963), diğer bazılarını yırttı ve deldi (1962) ve dökme objelerden heykeller yaptı (1967). 1964'te Maeght Vakfı'nın bahçesine bazı ay ve sığır heykelleri yerleştirdi. Bu Müze'de bir Miro salonu da vardır.

Kendisini çok erkenden diğer gruplardan ayıran bağımsız ruhuna karşın, acaba Miro'yu hâlâ Sürrealist bir ressam yapan özellikler neler-

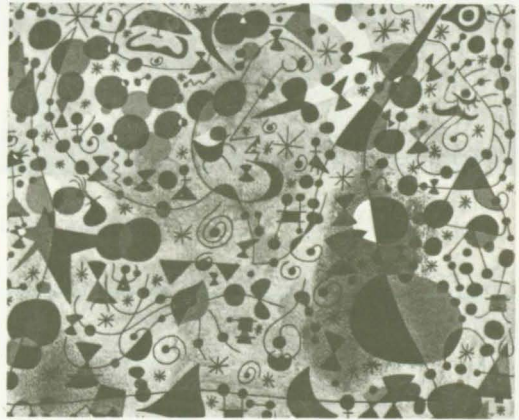


JOAN MIRO
Oturan Kadın. 1939



JOAN MIRO
Gece Vakti Yollarını Salyangozların Fosforlu İzlerinden Yararlanarak Bulan İnsanlar. 1940-1

dir? Önce çalışma yöntemi gelir. Bunu anlatmıştır (bakınız J.J. Sweeney, "Miro", *Art News Annual*, No 23. 1954, sayfa 187). Resmin temel maddesi olduğuna inandığı bir duygu ögesinden başlayarak sanatçı kendini kontrolsüz spontaneite'ye bırakmaktadır. Daha sonra bu ilk uyarılara pes etmekte, onları törpülemekte ve unutmaktadır. Bir gün tualin dışına çıkmakta, onu yeniden keşfetmekte ve "tual üzerinde bir resim işçisi gibi çalışmakta"dır. Bu yavaş çalışma sırasında böylece keşfetmiş olduğu yeni biçimler üzerinde düşünme olanağını da bulmaktadır. Daha birçok ressam aynısını uyguladığından, doğal olarak Miro'nun yöntemi özgün değildir. Sanatçının hayal gücü yoğun olan resimleri, insanları düşürmeye sevk eden bir makine gibi koyu bir düş dünyası oluşturmaz. Miro'nun dehası, saf abstraksiyona kadar uzanmaksızın biçimler ve resimsel maddelere şaşırtıcı, garip ve rahatsız edici bir düşsel anlam yüklemesindedir. Yani önemli olan, sanatçının "resimsel sözlüğü"dür. Tükenmiş-tükenen kadınlara (1938) ek olarak parmakları, yaprağı andıran el



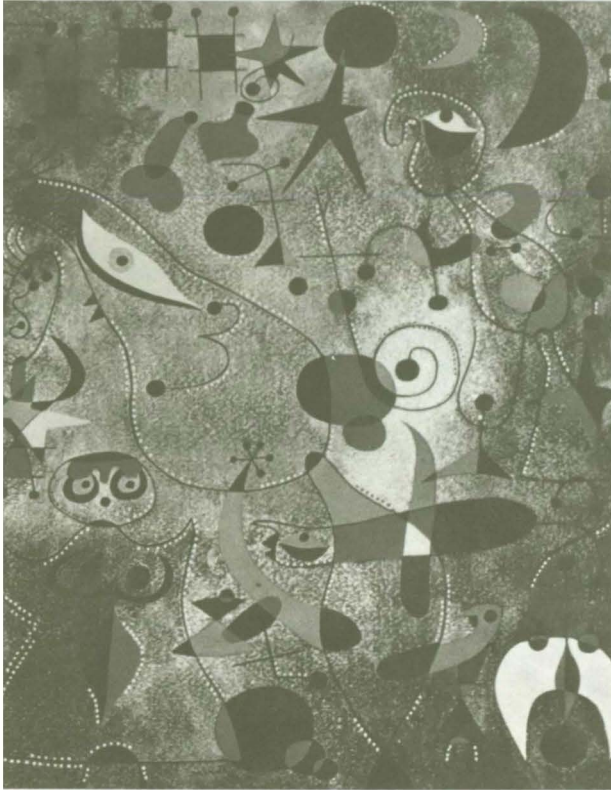
JOAN MIRO
Kadın Şair. 1940

ve ayaklar, ovoid şekiller (*Hollanda'da Bir Ev İçi*), keskin açılı üçgenler, aylar ve aycıklar, kası-

labilen lifleriyle birlikte etiyici bitkiler, yılanlı gölgeler, siyah bir noktayı merkez alan sarmallar (Poetess, 1940'taki tema), profilden çeneler (dişli ya da dişsiz), bazen basit yarım-daire biçiminde izler, yıldızlar, oklar, küçük adamlar (çocukların düşlerindeki gibi) (*Kadın*, 1969), virgüller, başıboş çizgiler (*Kuşlu Kompozisyon*, 1971), dikey boya tabakaları (*Ölüme Mahkum Olan*

sine saplanmış bir çatal (1929) *Kadın ve Kuş* adını almıştır. Sanatçının, saplantı derecesinde yineleyip durduğu bir konu. 1967'deki *Kadın* adlı bronz yapıtı üzerinde vagina-benzeri bir yarığı olan bir çeşit çan'dır. Sanatçı her zaman, karikatürün sınırını aşarak şiirin doğduğu noktaya ulaşabilmiş kişilerdendir. Üzerlerinde titizlikle çalıştığı seramikleri, çamura karşı duyduğu ilgiyi vurgular. Malzemeye ilişkin kökleri, bir çeşit kaba arkaizm'den almış olduğu düşünülebilir.

Ancak acaba etiketlerin önemi var mıdır? Bazıları Miro'yu soyut bir ressam olarak kabul etmek isterler ki neden olmasın? Bu bakımdan sanatçı Hans Arp'tan az olmakla birlikte, onun gibi biçimlerine erotik ve simgesel bir yaşam vermektedir. Miro doktrin açısından Surrealist değildir. O ve onun figürleri bize Surrealizmi anımsatır. Brauner'in deyimini kullanmak gerekirse "resimsi-şiir" (picto-poetry) Mi-



JOAN MIRO
Seher Vakti Uyanış. 1940-1

Adamın Ölümü, 1974) ve bir tür gevşek memeler (*Kadın*, 1974) ya da benekli bir daireye indirgenmiş memeler de Miro'nun biçim dünyası içindedirler. Tüm bunlar dönem dönem düzenli ya da rahat bir tutumla da kullanılmışlardır.

Miro'nun heykelleri ve montajları kendisini, Surrealizmin en resimsel yönünde Picasso'nun yanına getirip koymaktadır. *Şiirsel Obje* (1936) ile son derece bağlıdır. Bir kutuya dikleme-



JOAN MIRO
Bir Kadına Aşık olan Sayılar ve Burçlar. 1940-1

ro'nun yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Serbest yazı'yı kullanması sanatçıyı, yüzyılımızın önde gelen şairleri arasına sokmuştur. Gerçekte Miro, Paul Klee'nin yanında bir yere sahiptir. Ancak Klee'nin çizimlerinin gülümseyen

ayrıntıları, Miro'da çok daha yırtıcı bir şaka haline dönüşmektedir.

Jacques Dupin: *Joan Miro*, Londra, 1962.

S. Hunter: *Joan Miro: His graphic work*, Londra, 1959.

Jacques Lassaigue: *Miro*, Paris, 1963.

J. T. Soby: *New York*, 1959.

JOAN MIRO

Kederli Yolcu. 1955



JOAN MIRO

Tan Vakti Önüнден Pek Güzel Bir Kuş Geçen Ayışığının Yumuşak Etkileri. 1954

PIERRE MOLINIER

Cennet Çiçekleri

MOLINIER Pierre (Agen 1900). Eğer kendisine inanırsak, Molinier'in yaşamındaki üç büyük tutku "resim, kızlar ve tüfekler"dir. Bunlardan ilk ikisinin bir arada kullanımı, sanatçıyı 1950'den bu yana resimsel erotizmin ustalarından biri haline getirmiştir. *Büyük Kavga* (1951), *Meleğin Uyanması* (1955) ve *Aşık İkizler* (1962), gözleri çakmak çakmak seveci kadınların saldırgan kucaklaşmalarını gösterir. Breton ve Sürrealistler bu tutkulu başıboşluğa hayran kalmışlardır. Raymond Borde'un Molinier'e adanmış olan filmi, 1966 Bordeaux Erotizm Festivali'nde coşkuyla alkışlanmıştır.



MOREELS Pierre (Brüksel 1939). Paris dolaylarında yaşar. İri tahta bloklarını doğrudan yontarak çalışan bir heykeltıraştır. Temalarını düşmeditasyonundan alır: Port-Barcares plajındaki *Totem* (1970) adlı yapıtının yüksekliği yedi metredir. Sürrealist otomatizm'in saplantı kü-



PIERRE MOREELS
Sen kimsin? 1973

melerini açığa çıkardığı bir dizi erotik çizim de yapmıştır. Çeşitli yerlerde heykelleri sergilenirken, bir yandan da Moreels'in bu çizimleri 1966'da Antübes'teki Les Enfers sergisine Bellmer ve Balthus'la birlikte katılmıştır.

MOREH Mordecai (Bağdad 1937). 1951'de İsrail'e göç eden Moreh, Kudüs, Floransa ve Paris'te öğrenim gördükten sonra Paris'e yerleş-

miştir. Usta bir oymacıdır. Saldırgan şakalarını evrensel bir olağanüstü duyusuyla birleştirir. Paris'li Sürrealistlere herhangi bir şekilde bağlı değildir; ancak garip ve fantastik olan, biraz



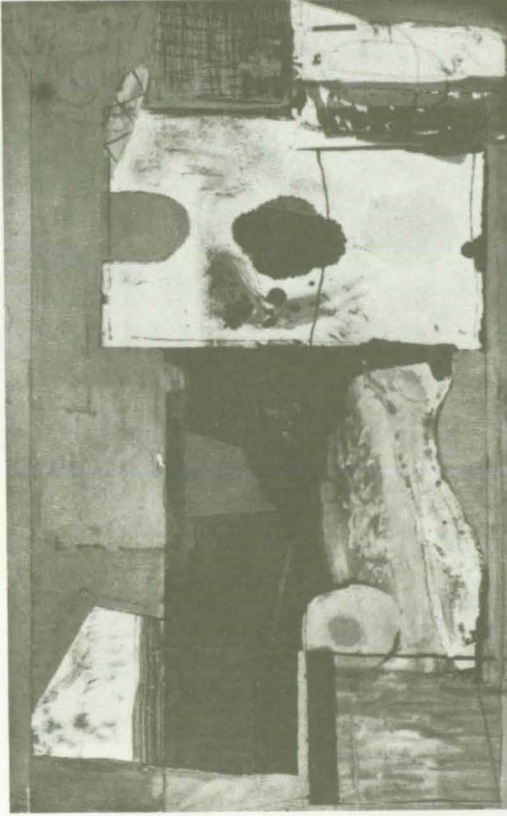
MORDECAI MOREH
Fransızcada Yeminler. 1971

da Chagall'ı andıran sanatında aşk ve ölüm birbirine karışmıştır. Multi-lingual *Sövgü Listesi* (1970) oneirizm'i kara mizah noktasına getirmiştir.

René Passeron: "*L'Ironie de Mordecai Moreh*", *Moreh* katalogu Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 1972

MORTENSEN Richard (Kopenhag 1910) heykeltıraş Robert Jacobsen gibi Mortensen de Nordik Sürrealist Abstraksiyon'dan devrimci Sürrealizme geçmiş bir sanatçıdır (1946). Hayal dünyasını, çalışmalarında plastik nitelikler ve renkli şemalarla anlatır. Geometrik bir kursesuzluğu otomatizmin kullanılmasında uygulamak ister. Paris'te uzun zaman (1946-62) kaldıktan sonra Danimarka'ya dönmüş ve Konstruktivizme yaklaşmıştır.

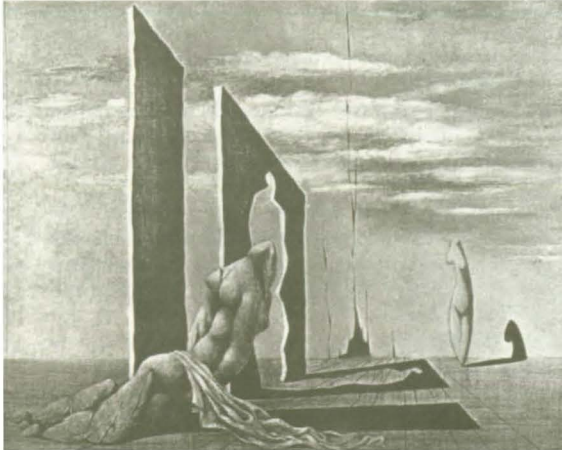
MOTHERWELL Robert (Aberdeen, ABD 1915). Uzun süren bir üniversite öğreniminden ve 1941-43 yılları arasında Meksika'da geçirdikten sonra, ilk sergisini 1944'te New York'taki Peggy Guggenheim Galerisi'nde açmıştır. Daha sonra sürgündeki Sürrealistlerle ilişki kurmuş ve o zamanlar Soyut Ekspresyonizme yakın olan resimleri canlı bir esin kaynağı yaratmıştır. Motherwell daha sonra Sürrealizm ruhundan Lirik Abstraksiyona yönelmiş bir sanatçıdır.



ROBERT MOTHERWELL
Sürpriz ve İlham

MUZİKA Frantisek (Prag 1900). Resimleri, örneğin *Kuleler* (1965)'i, anıtsal ve düşsel güçleri birleştiren yapıtlardır. F. Smejkal ve 1964'

FRANTISEK MUZİKA
Tiyatro II. 1944



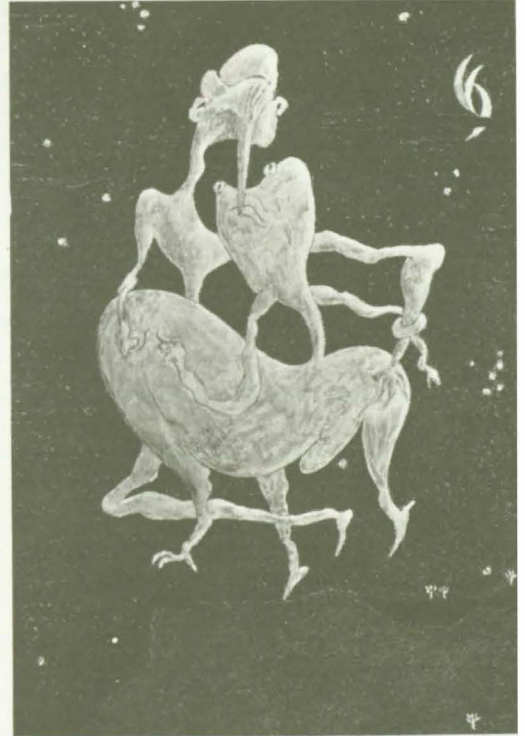
ten sonra da *Phases* dergisi tarafından desteklenmiştir. Sanatçı, Prag Ayaklanması sırasında tanınan genç Çek sanatçıların en yaşlısıdır. 1968'de Brüksel'deki Maya Galerisi'nde açılan Günümüzde Sürrealizm sergisine ve 1969'da da Köln'deki Avrupa'da Sürrealizm sergisine katılmıştır.

NASH Paul (Londra 1889-Boscombe 1946). Savaşta önce İngiliz Sürrealist grubunun faal bir üyesiydi. Ancak zamanın tüm üslupları ve akımlarına değindi ya da onları kullandı. Bunlar arasında Konstruktivizm de vardır.

NIEUWENHUYNS Jan (Amsterdam 1922). 1948-51 yılları arasında Kobra grubuyla çalışan bu ressam, Paul Klee ve Brauner'in etkileri altında kalarak özel bir çizimsel şiir yaratmıştır.

NOUVEAU Henri (Brazov. Romanya, 1901-Paris 1959). Herhangi bir gruba bağlı olmayan bu müzisyen, 1923'te soyut desenler çizdi ve 1928 yılında Bauhaus'ta Paul Klee ile tanıştı.

HENRI NOUVEAU
İsimsiz. 1940





RICHARD OELZE
Tehlikeli İstek. 1936

Kâğıt üzerine yaptığı ve savaşın hemen arifesinde sergilediği küçük-boyutlu resimleri örneğin *Kanatlı Dans Adımları* (1940), belirli bir mizah anlayışı olan iğrenç canavarları işler.

OELZE Richard (Magdeburg 1900). Weimar Bauhaus okulunun öğrencisi (1921-6) olan Oelze, Paris'e gittiği yıllarda (1932 dolayları) Max Ernst ve Sürrealizmle tanıştı. *Günlük İşkençeler* (1934), *Fernen Peyzajı* (1935), *Bekleyiş* (1936) gibi resimleri frotajlardan ve yorumlanmış dekalkomonilerden yapıldır. Düşsel ve fantastik biçimlerin yapışkanca akımı arasında gider-gelir. Resme on yıl (1936-46) ara vermesi, ün kazanmasını geciktirmiştir. İsviçre ve İtalya'ya seyahat ettikten sonra Kuzey Almanya'da yaşamaya karar vermiştir. 1946'da Worpswede'de, 1962'de de Porteholz'da yerleşmiştir. "İç model"inin gerilimli fırtınalarına uyan bir çevreyi, bu yerlerde bulduğu sanılmaktadır.

OKAMOTO Taro (Tokyo 1911). 1929-40 yılları arasında Paris'te kalan ve 1946-48 yılları arasında Sürrealizmle temas eden bu ressam, Abs-

traction-Creation grubuna mensuptur. Sonraları Lirik Abstraksiyona dönmüştür. Zaman zaman geri dönüşler yaptığı Sürrealist dönemi, düşsel konuları biçimsel olarak işleyebilmek amacıyla soyutlamaya karşı bir tutum izlemiştir (1000 El'de olduğu gibi).

ONSLow-FORD Gordon (Wendover, Bucks, 1912). 1937'de tanıştığı Matta ile birlikte resme başlamış ve Sürrealistlerle tanışmıştır. Paris, Londra, New York gibi kentlerdeki etkinliklerden sonra, 1941'de Meksika'ya gitmiştir. *Dyn* (Paalen) dergisine katılmış ve daha sonra Lirik Abstraksiyonizm yönünde ilerleyebilmek için Sürrealizmi tümüyle terketmiştir.

OPPENHEIM Meret (Berlin 1913). Sürrealist obje yaratıcılarının ön sırasında yer alan bir ressam ve heykeltıraştır. 1931'de Paris'e gitmiş ve o sıralar Sürrealist döneminde olan Giacometti'yle tanışmıştır. *Kürklerle Kaplı Fincan ve Taşağı* adlı yapıtı Fantastik Sanat'tan beri birçok sergide gösterilmiştir. Dada, Sembolizm sergisi, New York, 1936. *Benim Yöneticim, Miss Garde-*



MERET OPPENHEIM
*Kürkle Kaplı
Fincan ve Tabakı.* 1936

nia ve *Sinçap* gibi yapıtları hayal gücüyle çalışmalarını sürdürdüğünün kanıtlarıdır. 1929'da Paris-Cordier'de açılan uluslararası EROS sergisinde düzenlediği "Cannibal Feast", bunun bir diğer kanıtıdır.

PAALEN Wolfgang (Viyanalı 1905 - Meksika 1959). Resme genç yaşta başlamıştır. Sanat öğrenimini Münih'te gördükten sonra, kısa bir "kikladik" dönemi izleyen süre sonunda Paris'e gitmiş ve 1934'te Abstraction-Creation grubuyla birlikte sergi açmıştır. Kısa zaman sonra Sürrealizme dönmüş ve resimlerini 1936'da Pierre'de sergilemiştir. Paalen bulanık etkiler yaratan "fumaj"ı icad etmiştir. Yorumlanmış otomatizm'i kullanması, *Çocukluğumun Totemik Peyzajı* (1937) ve *Satürn Prenslerinin Savaşı* gibi önemli fantastik görüntüler oluştur-



GEORGES PAPAZOFF
Çifti. 1928



WOLFGANG PAALLEN
Saturn III Prenslerinin Savaşı. 1937

masıyla sonuçlanmıştır. *Eklemlili Bulut'u*, süngerlerden yapılmış bir şemsiyedir. 1939'da Meksika'ya sürgün gönderilmiş ve 1940'ta şair César Moro ile birlikte uluslararası bir Sürrealist

WOLFGANG PAALLEN
Geleceğin Atası Olacak Kimseler. 1947



GEORGES PAPAZOFF
Gladyatörler II. 1957

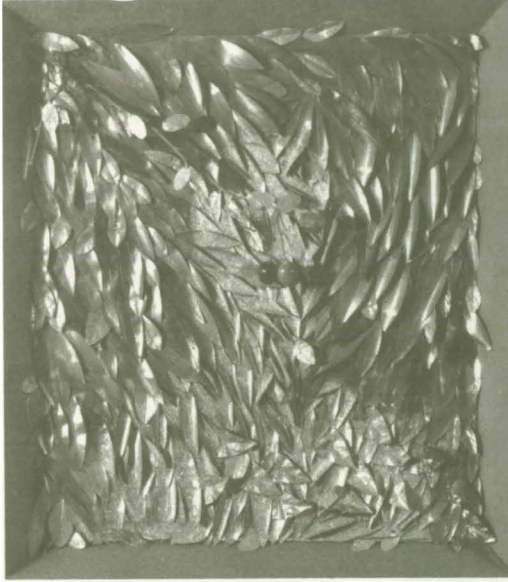
sergi düzenlemiştir. Ancak 1941'de Sürrealizmi terketmiştir. Daha sonra Paalen, *Dyn* dergisini çıkarmış (1940-4) ve Dynaton akımını başlatmıştır. Kolumbiya-öncesi sanatın düşsel kullanımıyla modern bilimin düşünsel kullanımını "plastik bir kozmogoni" içerisinde birleştirmeye çalışmıştır. *Form and Sense* adlı kitabı (İngilizce olarak) 1945'te basılmıştır. Sanatçı 1952'de Paris'e dönerek Sürrealizmle olan ilişkilerini yenilemiş ve önemli lirik yapıtlar vermiştir. Bunlar en son olarak 1958'de Meksika'da sergilenmiştir.

PAPAZOFF Georges (Yambol, Bulgaristan 1894-Vence, Fransa 1972). Öğrenim görmek için Bulgaristan dışına çıkan sanatçı, önceleri mimar olmak istemiştir. Prag ve Münih arasında (1918) geçen sürede, istekleri açıklık kazanmış ve ressam olma eğilimi kesinleşmiştir. 1924'te Paris'e gelmezden önce Viyana, Cenevre ve Berlin'de bir süre dolaşmıştır. Kısa zamanda Sürrealistlerle tanışmış ve onların sergilerine katılmıştır. Bu zamanda sanatçı, daha sonraları "Soyut Sürrealizm" adı verilecek olan görüşlere sadık kalmış, yaptığı kum resimleriyle 1929'da dikkat çekmiştir. Bağımsız bir yaşam sürme huyu, herhangi bir gruba gerçekten katılmasına engel olmuştur. Kısa bir süre için resim yapmayı bıraktığında üzü, hem ABD'de

hem de Avrupa'da aynı zamanda açılan sergileri nedeniyle iyice artmıştır. Derain'in bir arkadaşısıdır ve onun ölümünden sonra 1933'te Vence'da kendini emekliye ayırmıştır. Resimlerindeki lirik meditasyonu Rolf de Maré ve

Henri-Pierre Roché gibi sadık dostlarının desteğiyle ölene dek sürdürmüştür.

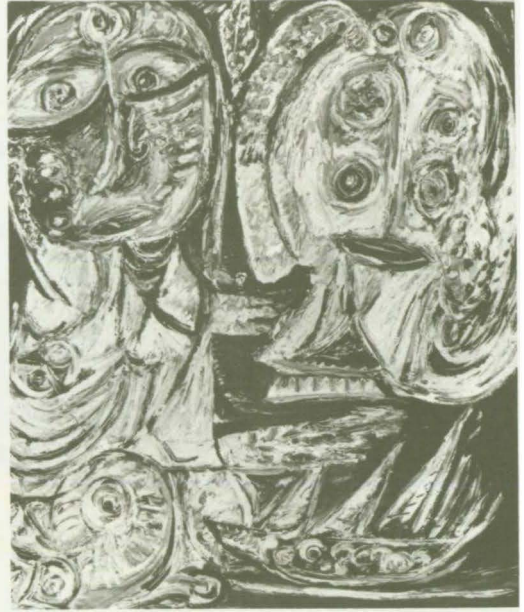
PARENT Mimi (Montreal 1924). Aralarında nakış işi de olmak üzere çok sayıda tekniği kullanarak lirik sanatın sınırlarını genişleten sanatçı, şair Jean Benoit'la evlenmiş ve 1947'den bu yana Paris'te yaşamaya başlamıştır. 1959'da



MIMI PARENT
Öğleden Sonra Çayınız, Miss. 1966

Cordier'de açılan Sürrealist EROS sergisinden sonra Sürrealistlerle birlikte çalışmıştır. Bu sergide Fetişizm Mahzeni'ni düzenlemişti. Aralarında *Öğleden Sonra Çayınız, Miss* (1966) gibileri de bulunan çok sayıda obje yaratmıştır.

PEDERSEN Carl-Henning (Kopenhag 1913). Resme yirmi yaşlarındayken başlayan ve kendi kendini yetiştirmiş olan bir sanatçıdır. Kopenhag'daki Linien grubuna katılmıştır. O zamanda denemeleri soyut nitelikte idi; ancak Ekspresyonizmin etkisinde kalmıştır. Richard Mortensen ve Ejler Bille ile birlikte Kandinsky ve Klee'ye hayran oldu, bu yoldan Miro, Picasso ve Sürrealizme yaklaştı. 1939'da Fransa'ya gitti. 1940-45 arasında Bille ve Jorn'la birlikte *Helhesten* (Cehennem atı) adlı Danimarka grubunun üyesiydi. Savaşın sonra ünü yayılan sanatçı, Laponya (1946), İzlanda ve Hollanda (1948), Yunanistan ve İtalya (1951), Girit (1957), Türkiye (1959), Seylan, Hindistan, Nepal (1960) gibi yerleri gezdi. 1949'daki Kobra sergisinin katalogunda adına rastlanır. Geriye-dönük ilk



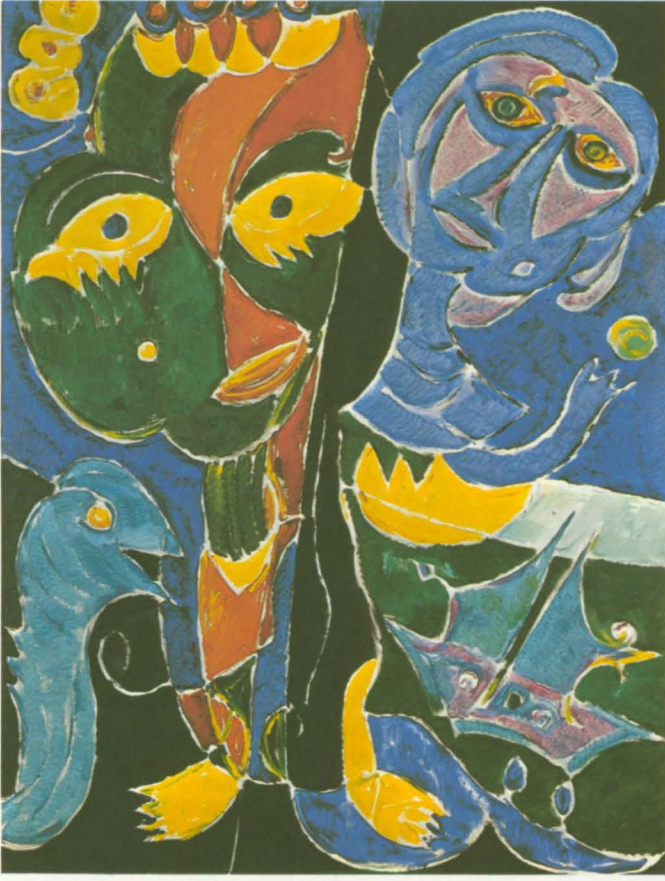
CARL-HENNING PEDERSEN
Denizde Seyreden Mavi Bir Gemiyle Birlikte İlahi Çift. 1966

sergisini 1950'de Kopenhag'ta açtı. Pedersen güçlü bir fırça kullanımına sahiptir ve renklerden hakkıyla yararlanmasını bilir. Bu yüzden resim-şiirin resme en yakın yolunda bulunan Klee, Jorn ve Alechinsky arasında bir yer alır. Kullanılan deyimlerden hiçbiri onu yeterince tanımlayamasa da, sanatçı Ekspresyonist, Abs-traksiyonist ve Sürrealisttir.

Christian Dotremont: *Carl-Henning Pedersen*, Kopenhag, 1950.

PEDRO Antonio (Cape Verde Adaları, 1900). 1934'te Paris'e gitti ve Dalí'nin izinden yürüdü. 1942'de Lizbon'da *Variante* adlı dergiyi çıkardı; 1943-45 yılları arasında İngiltere'de yaşadı. Üç yıl sonra 1947'de bir Portekiz Sürrealist grubunu kurduktan sonra resmi bıraktı.

PENROSE Roland (Londra 1900). Max Ernst'in, Eluard'ın ve Picasso'nun arkadaşı olan ressam ve koleksiyoncu Penrose, eşi Valentine ve Mesens ile birlikte 1936 yılında Londra'da uluslararası bir Sürrealizm sergisi düzenledi. Penrose'un sanatı Ernst'in etkisi altındaydı. Kartpostallardan özgün kolajlar (*Gerçek Kadın*, 1938) ve sürrealist objeler (*Kaptan Cook'un Son Yolculuğu*, 1936) yaptı. Picasso, İngiltere'de kazandığı ünün büyük bölümünü Penrose'a borçludur.



CARL-HENNING PEDERSEN
Dünya ve Cennet. 1973

JULES PERAHIM
Dokunulacak Obje. 1974



PERAHIM Jules (Bükreş, 1914). Brauner ve Hérold gibi Perahim de 1930-33 yılları arasında Romanya avant-garde dergileri olan *Unu* ve *Alge*'yi çıkarırlar arasında idi. *Antiprophet* (1930) ve *Makineli Tüfek* (1932), bir bölüm Magritte'lere son derece yakın olan yapıtlardır. 1933-69 yılları arasında sanatçı birçok sahne düzeni hazırladı ve kitap resimledi. New York, Paris, Milano, Tel-Aviv ve Moskova'da sergiler açtı. 1969'dan beri Paris'tedir ve *Erotik Bumerang* (1969)'la *Yarın Sabah* (1970) adlı yapıtlara hayli düşsel bir nitelik kazandıran fantastik imgele-re dönmüştür.

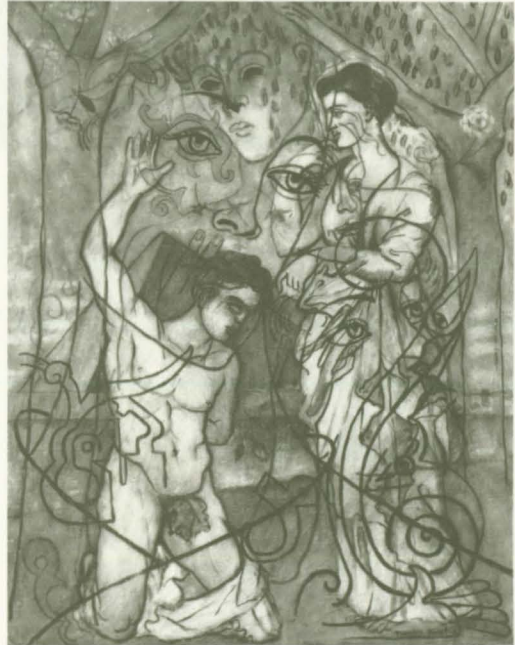
PERET Benjamin (Rézé 1899-Paris 1959). *L'Immortelle Maladie* (1924)'nin şairi serkeşlikten hoşlanırdı ve on altı yaşından sonra bu tarzda bir yaşam sürdü. 1926'da komünist partisine üye oldu ve kısa zamanda Troçki'nin yanında yer aldı. Yıkıcı eylemlerinden ötürü 1931'de Brezilya'dan sınır dışı edildi. Daha sonra İspanya Cumhuriyeti'ni savunmaya girişen anarşistlere katıldı. 1939'da yakalandı ve hapsedildi. 1941'de Meksika'ya sürgün edildi. Savaşın sonu Fransa'ya döndüğünde Sürrealizmin tüm kurucuları arasında, saldırgan polemlikle lirisizmi bir arada en iyi yoğurabilenlerden biriydi.

PICABIA Francis Martinez de, Francis olarak bilinir (Paris 1878-Paris 1953). Kübalı bir diplomatın oğluydu. Yetişkinlik çağında Paris Okuluna hayran kaldı. "Orfeus'a benzeyen" döneminden sonra (1907) kendisini non-figüratif resme ilk adayan kimse oldu. *Kauçuk* (1909) ve daha sonra da *Udnie*, *Catch as Catch Can* (1912) gibi resimler yaptı. Savaş sırasında Gabrielle Buffet ve Duchamp'la birlikte ABD'dey-

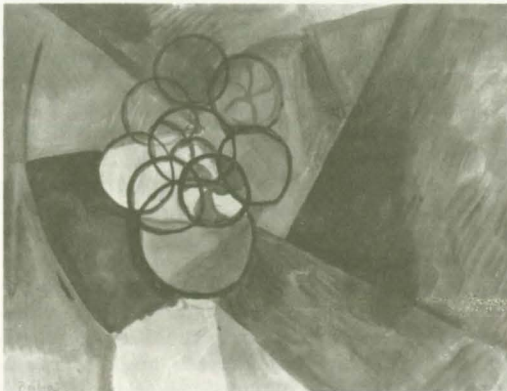


FRANCIS PICABIA
Udnie, 1913

FRANCIS PICABIA
Craccae, c.1927

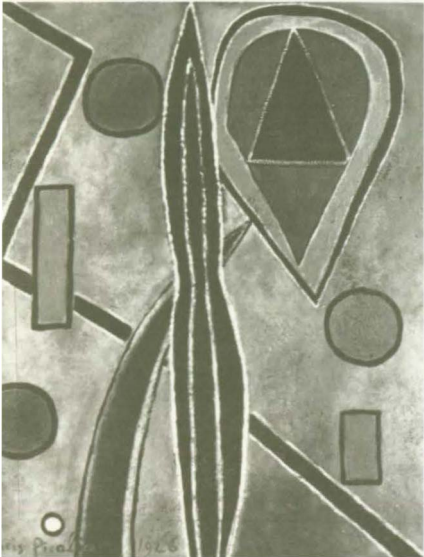


FRANCIS PICABIA
Kauçuk, 1909





FRANCIS PICABIA
Karnaval. 1924



FRANCIS PICABIA
Şimdi ve Sonra.
1946

di. Pre-Dadaist bir dergi olan *291*'in yayınlandığı yılları ve makine dönemi idi. Picabia daha sonra Barselona'ya gitti ve çıkardığı dergi *291*, 1917 yılında *391* oldu. Dergiyi 1924 yılına kadar çıkarmayı sürdürdü. Bu sırada Tzara'yla tanıştı ve birlikte Dada'yı Paris'e de getirdiler. Picabia mekanist resimleriyle Salon d'Automne'u sarstı. 1921'de Breton'dan ve *Littérature* grubundan ayrıldı. René Clair'in, senaryosu Picabia tarafından yazılmış olan bir filmdeki bale. Sürrealist akımı kuran gençlerin rastgele davranışlar karşısında kalmasına yol açıyordu. Picabia Provence'teki şatosuna çekildi, yatıyla hayatın zevkini çıkardı ve 1927'de "transparans'lar" dönemine girdi, o arada *Palyaçolar*, *Hera*, *Craccae* gibi resimler yaptı. 1939'da



FRANCIS PICABIA
Palyaçolar. 1925-8

Olga Mohler'le birlikte Golfe-Juan'a gitti ve savaş sırasında daha önceki gösterişli yaşamının can sıkıntısını gidermek için ticari amaçla çıplak resimler yaptı. 1949'da Drouin'de açtığı *Elli Zevk Yılı* adlı geriye-dönük sergi, Paris'li genç ressamların dikkatini çekti ve sanatçı, onlarca (tıpkı Marcel Duchamp gibi) sanatı din olarak kabul edenlerin karşısına çıkan önemli bir usta olarak kabul edildi.

Georges Ribemont-Dessaignes: *Picabia et transparent* (P. Waldberg'le birlikte, Paris, 1961).

Michel Sanouillet: *Picabia et 391*, Paris 1965.

PICASSO-Pablo Ruiz, Pablo olarak bilinir (Malaga 1881-Mougins 1973). On yaşına gelen oğlundaki olağanüstü yeteneği farkettiği zaman

ona kendi resim gereçlerini veren bir resim öğretmenin oğluydu. Pablo Picasso (annesinin adını kabullenmişti) 1895'te ailesiyle birlikte Barselona'ya gitti ve buradaki Güzel Sanatlar Okulu'na girdi. On yedi yaşındayken önemli bir rahatsızlık nedeniyle Horta de Ebro'da birkaç ay kaldı. Daha sonra Barselona'daki avant-garde çevrelere karıştı. Paris'e ilk kez 1900'de gitti.

1904'te Bateau-lavoir, Rue de Ravignan, Monmartre, Paris adresinde kalmaktaydı. Apollinaire ve çevresiyle bu ara tanıştı. Picasso'nun ilk dönemleri olan Mavi Dönem (1900-5) ve Pembe Dönem'i izleyen sürede yaptığı (1905-6), *Avignon'lu Kızlar* (1907) adlı resmi, ona birdenbire ün kazandırdı. Kübizm akımı, yüzyı-

lin anahtar görevini üstlenen bu resminden kaynaklanacaktı.

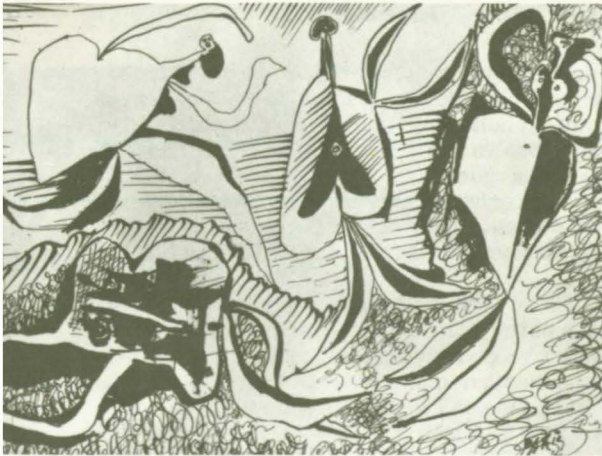
Tüm yaşamı boyunca Picasso, resmin en ileri olanaklarıyla deneyim sahibi olabilme fırsatını buldu. Biz burada sanatçının Sürrealistlerle olan ve üç ayrı yön halinde inceleyebileceğimiz ilişkilerinden söz edeceğiz. Öncelikle Picasso, Sürrealizmin öncülerinden biridir. Bu gerçek, akımın başlatıcıları tarafından da kabul edilmiştir. Fazladan 1925-37 arasında yaptığı bazı re-



PABLO PICASSO
Plaj Oyunu. 1933

simler de, onun bir Sürrealist olduğunu düşünebilir. Tüm resimlerinde resimsel niteliklerin düşünce iletimlerinden daha çok önem taşıdığı

PABLO PICASSO
Plajdaki Oyunlar. 1932



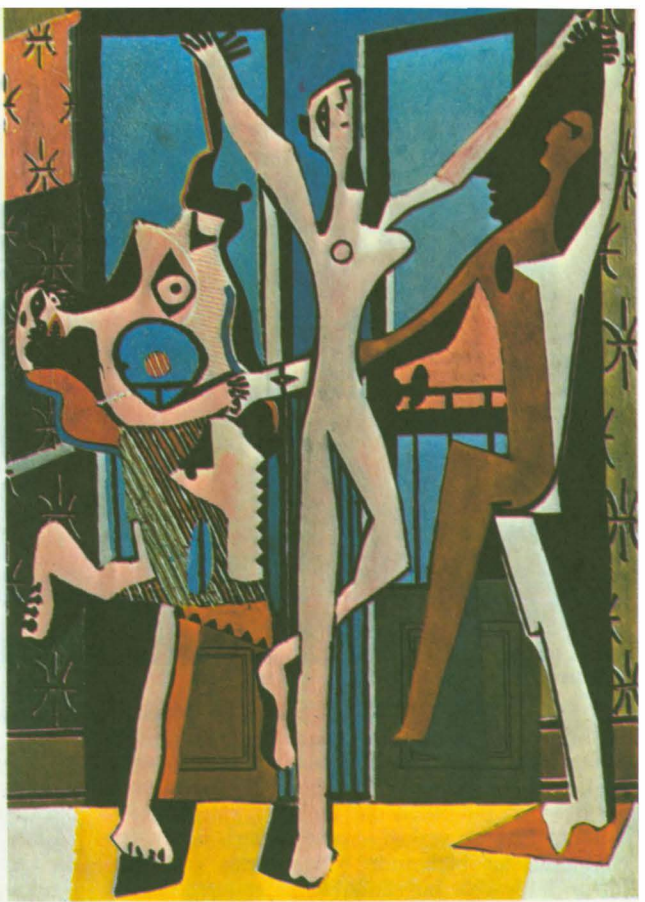
Ekspresyonist değerler bulunmasına karşın, bu yapıtlar sonuna dek şiddet, mizah ve düşsel özelliklerle taşır. Bilindiği gibi bunların üçü de Sürrealizmin temel özellikleri arasındadır.

Sanatçının ününden siyasal yararlar sağlamayı düşünmezden önce bile Breton, Picasso'ya karşı aşırı sevgi ve hayranlık beslemiştir. *Le Surréalisme et la peinture*'de "Şu an içinde bulunduğumuz durum, bu adamı tanıyamamış olsaydık çok daha geç elde edilebilir ya da hiç elde edilemezdi" diye yazmakta ve şöyle devam etmektedir: "...Eğer Sürrealizm izlenmesi gereken bir yol çizilirse bu yol, Picasso'nun gitmiş olduğu ve gideceği yol olmalıdır". Bu deyişler 1925'e aittir ve Breton'u övmekte olduğu kimse, savaş-öncesi dönemde Apollinaire'in arkadaşı olan Picasso'dur. Kübizm matematiksel açıyla Sürrealist ruhla ilintisizdir. Ancak iş soru sormaya gelince, başına buyruk davranışları ve kuşkusu nedeniyle Sürrealizmin temeliyle yakından ilgilidir. Kübizmin 1911'de Ulusal Meclis'te bir kızgınlık seline yol açtığını ve Kübizm ressamların "kötü kişiler" olarak kabul edildiğini unutmamalıyız. Tüm bunlar genç Sürrealistlerin hoşlandıkları şeylerdi. Picasso, Apolli-



PABLO PICASSO
Kompozisyon. 1933

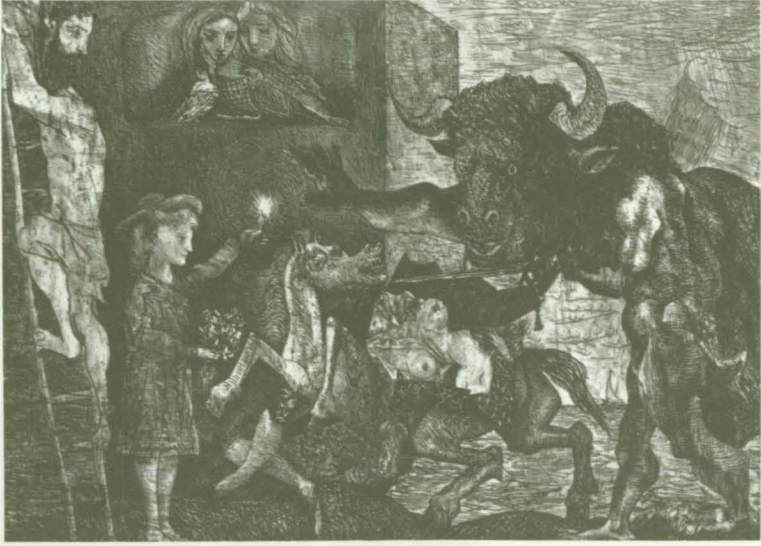
naire'in Sürrealist dramı olan *Mamelles de Tirésias*'ın sahne dekorlarını hazırladı (1917). Parade panosu (Cocteau, Satie, 1917) Sürrealist açıdan mükemmel, "çığırına" bir çalışmaydı ve herhangi bir Kübizm nitelik de taşımıyordu. *Mercure* balesi için hazırlanan perde gibi (Satie ve Massine'in bir balesi, 1924), bu çalışma da Sürrealistler tarafından son derece beğenildi. 1913'te Kübizmle aynı düzeyde olan Picasso, gerçeğin düşsel çevirisi konusunda bir obje-der-



PABLO PICASSO
Dans. 1925



PABLO PICASSO
Plajda Oturan Yüzücü. 1929



PABLO PICASSO
Minotauromachia (Minos'un Boğasının Güreşi). 1935

si verdiği *Kombinezonlu Kadın*'ı yaptı. Eluard ve Breton bu resmi düş-meditasyonu konusunda kışkırtıcı bir etken olarak kabul ettiler. Resimdeki kadının sarkık, sivri memleri, üçgenler ve yamuk'lar biçiminde birleştirilmiş çivilerle tutturulmuştu ve bir sandalyenin kolları arasından düşüyor gibiydi. Karmakarışık saçlar, düzensiz giysiler ve bir gazete, kadının kör portresine mizah ve gerçekçilik vermekteydi. Picasso aynı yönde daha da çok ilerleyecekti.

Alfred Barr'a bakılırsa, Picasso insan gövdesinin güzelliğini Diaghilev'le yaptığı işbirliği so-

nucu öğrenmiştir-dansçı Olga Kokhlova ile evlenmesi ve "période duchesse"inin toplumsal başarısı sanatçıya bu dünyayı açmıştı. İlk savaşta sonra Dinard dönemindeki çalışmalarında yalnız konsantrasyonlarına geri döndü. Boisgéloup'ta bir çeşit karabasan Ekspresyonizmi uyguladı. *Üç Dansçı* adlı büyük resmi (1925), bazı eleştircilere göre bu dönemin başlangıcını belirlemektedir. Gerçekte, portre'nin iri doğasını vurgulamak için resimsel ritme aldırış edilmeyen *Kolukta Uyuyan Kadın* (1927) adlı resim, Picasso'nun en dehşetli manifesto'sudur. *Plajdaki Figürler* (1931) adlı resimde kadını çizgiler, kabuklulara özgü biçimsel bir çabayla karıştırılmıştır. *Taş Atan Kadın* (1931) bir heykelin sert niteliğine sahiptir. *Top Oyanayan Yıkanan Kadınlar* (Boisgéloup, 1932) adlı resim ise canavarların hareketleri açısından Max Ernst'i anımsatmaktadır. *Kadın Başı* (1932) gibisinden heykellerde ve çok sayıda çizimde aynı vurgulamayı görürüz (*Çarmıha Gerilme*, 1932). Bir sonraki yıl Picasso, *Surrealist Kompozisyon* (1933) adını verdiği tabloyu yaparak Surrealistlerle olan beraberliğini kanıtladı. Bunda insan-sandalye, yumuşak merdiven gibi birçok tipik motifi bir araya toplamıştı. *Eldiven Konstrüksiyonu* (1930) ve *Kelebek Kompozisyonu* (1934) gibi Breton'dan övgüler kazanan montajlar (Picasso in his element, 1933-*Le Surréalisme et la peinture*) gerçekte, "imge ışığı"nın çıktığı öğelerle bir şans eseri rastlaşmasının sonucudur.

Picasso kesinlikle Surrealist bir çalışma olan *Yaralı Boğa*, *At* ve *Çıplak Kadın* adlı resmi

PABLO PICASSO

Oyuncak Kayıkla Oynayan Kız Çocukları. 1937



(1934) Boisgeloup stüdyosunda yaptı. Tersine çıplakla vahşi kısırak, Minotaur temasıyla birleştirilmişlerdi. Bu tema o zaman ortaya çıktı ve *Guernica* (1937) yapılarına kadar sanatçının aklından çıkmadı.

Sürrealist anlayış, hayali biçimlere (mitlere) önem verdiğine bakarak Minotaur (ya da Minotauros) döneminin, haklı olarak kendi dönemi olduğunu ileri sürebilir. Picasso'nun ta-uromachia (boğa güreşleri)'lerinin İspanyol olduğundan çok daha fazla Sürrealizme ait olduğunu belirtebilir. Minotaur dönemi, *Minotaur* gazetesinin ilk sayısının kapağına oldukça arkadaş canlısı bir Minotaur koyan Picasso tarafından belirlenmiştir (1933). "Vollard Suite" olarak bilinen tanınmış akuatint dizisinde (1933-1937) Minotaur, öncelikle duygulu ve sakin bir şekilde putperesttir. Daha sonra arena'da yaralandığında efsaneleşmiş akıbetine uğrar. Son olarak, en son dört levhada kör bir Odi-pus olur ve üzüntüsünü belirtir. 1935'te yapılan bir oyma olan *Minotauromachia* (Minos'un Boğasının Güreşi), sanatçının bu efsane üzerindeki düşüncelerini belirtir: Küçük bir kız elinde, yanmakta olan ve gerideki yaralı kısırağın sırtında soluyan kadını gösteren bir kandil tutmakta-

PABLO PICASSO

Sanatçının iki buçuk yaşındaki kızı Maia, elinde oyuncak kayığıyla. 1938



PABLO PICASSO
İsimsiz. 1968

dır. Minotaur sanki söndürmek istercesine elini ışığa doğru uzatmıştır. Adamın biri, merdivenle kaçmaktadır. Yenilmiş Minotaure, aynı zamanda Romain Rolland'ın *14 Juillet* (1935)'si için de desen olarak kullanılmıştır.

Picasso'nun boğa güreşiyle ilintili kurduğu Minotaure efsanesi, hayal dünyasının yalnızca yüzeysel yanını harekete geçirmektedir. Bunun kanıtı 1937'den sonra söz konusu efsanenin Picasso'nun çalışmalarında ortadan kalkması ve sanatçının taşlaşmış figürasyonlarına yeniden dönmeleridir. Aynı zamanda Picasso, yaklaşım bakımından kesinlikle Sürrealist nitelik taşıyan otomatik şiirler yazarak "1935 depresyonu"ndan kurtulmaktadır. Çoğu zaman yüzü gözyaşlarıyla örtülü Dora Maar'ın portrelerinden oluşan dönem, trajik bir biçim değişikliğine uğramaktadır. Bu dönem aynı zamanda *Plajda İki Çıplak* (kalem ve guaj. 1937), *Oturan Kitaplı Kadın* (pastel ve yağlı boya), *Oyuncak Kayıkla Oynayan Kızlar* (yağlı boya, kömür ve tebeşir, 1937) adlı tabloların yapıldığı zamandır. Bunlardan sonuncusu, Picasso'nun en büyük yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Ustaça kullanılmış mavi ve kahverengiyle bu büyük tualde, ön planda oturan iki kadın, etki bakımından Kübist olan, ancak kadını çizgilerini tamamen yitirmelerine yol açmayan bir biçim değişikliği geçirmektedirler. Tek bir çizgiyle gösterilmiş olan ufuktaki dişi canavarın, berrak manzarayı bozan ve sıkıntılı bir izlenim uyandıran başı gözükmektedir: Ön plandaki kızların masum oyununu gözleyen casus görülmemektedir, yani

doğanın derinliklerinde Pan-benzeri bir varlık.

Picasso bu tutumuyla, plastik eğiliminin sınırlarını bize göstermektedir. Sakin bir ışık ve çizimsel tamlik, canavarımsı ya da olağanüstüyle ilintili çalışmaya doğru yaptığı inişe tam anlamıyla uymaktadır. 1937'de sanatçı, içinde bir boğa olmasına karşın, Sürrealist gelenekler yönünden işlenmemiş olan *Guernica*'yı yapmıştır. Politik bir olayı ele almış olmasına karşı çıkılabılır. Sürrealistlerin dergileri ve kitapçıklarındaki karşı çıkmaların tarihçesine bir göz atıldığında, akıma püristçe bağlı olanların gözünde politikanın hiçbir zaman yeterince "içe dönük" bir konu olarak kabul edilmediği farkedilir. Alman işgali sırasında Eluard ve Tzara gibi Picasso da komünist partisine yakınlık duymuştur. Bu sırada Paris'te kalmış ve Main à Plume grubunu devam ettirmiştir. 1942'de grubun yayınladığı bir kitapçık olan *Conquête du monde par l'image*'ın kapağında ünlü boğa tasviri bir bisikletin gidonundan yapılmış olarak gösterilmektedir. Bu boğa 1944'te Salon d'Automne'da

açılan geriye-dönük bir sergide yer almış ve oldukça dikkat çekmiştir.

Daha sonra Picasso, Dünya Barış Hareketiyle birlikte olduğunda Breton'un takdirlerini kazanan birçok afiş yaptı. Ancak *Stalin'in Portresi* adlı yapıt diktatör'ün yandaşlarını adamakıllı sarstı. Picasso yeniden yaratıcı yalnızlığına çekildi ve klâsik sanat yapıtlarına ait bir dizi parafraz'lar (*Cezayirli Kadın*, Delacroix; *Las Meninas*, Velasquez) yapmaya girişti. Bunun için seçtiği yapıtların hemen tümünün, ressam ve modeli temasıyla bağlantılı olması ilginçtir. 1968'e ait akuatint'lerin erotik gücü, Sürrealizmin değişmez özellikleriyle uyum halindedir; ancak aynı zamanda çok uzun zamandır sürüp gelen bir geleneğe de uygundur. Eğer Sürrealizmi kuralları kesin bir akım olarak alırsak, Picasso hiçbir zaman Sürrealist değildir. Ancak Sürrealizm çok geniş bir harekettir, sanatsal yönlerinin çeşitliliğine de bu kitabın birçok yerinde değinmiş bulunuyoruz. En iyi dönemlerinde Picasso, Sürrealizmin resimsel şiere

PABLO PICASSO
Çarmıha gerilme. 1930





PABLO PICASSO
Aynadaki Genç Kız. 1932

oneirizmin sokulması yolundaki ilkelerine uy-
muştur. Uzun yaşamının sonuna kadar Breton'
un hayran olduğu bu sanatçının yapıtlarında bu
özelliliği rahatlıkla görebiliriz.

Brassai: *Conservations avec Picasso*, Paris, 1964.
Jean Cassou: *Picasso*, Paris, yeni baskı, 1960.
Jean Cassou: *Pablo Picasso*, Paris, 1975.
Pierre Daix: *Picasso*, Paris, yeni baskı, 1973.
Fernande Olivier: *Picasso et ses amis*, Paris, doku-
zuncu baskı 1954
Roland Pernose: *Pablo Picasso*, Londra, 1958
Jaime Sabartés: *Picasso, portrait et souvenirs*, Paris,
1946
Antonina Valentin: *Picasso*, Paris 1957
Christian Zervos: *Picasso*, Paris, 1961.

PIEYRE DE MANDIARGUES André (Paris
1909) *La Motocyclette* (1963) adlı kitapları yazar

sanatçı, plastik sanatlara meraklı olan Sürre-
alist yazarlardan biridir. 1947'den beri Breton'
un grubuyla birlikte olmuş ve 1956'da *Monstres
de Bomarzo* üzerine bir kitap yazmıştır.

POLLOCK Jackson (Cody, Wyoming 1912
-1956). İlkönce Kuzey Amerika Kızılderilileri-
nin sonra da Picasso'nun etkisi altında kaldı. Sa-
vaş sırasında ABD'ye sığınmış olan Sürrealist-
lerle tanıştı. Max Ernst ve Masson tarafından
ara sıra kullanılan damla tekniğini aldı ve bun-
dan, yepyeni bir resim tekniği olarak yarar-
landı. Sürrealist otomatizm'le rastgeleliğin bir-
leştirildiği resimlerini 1946'da New York'taki
Art of This Century Galerisinde sergiledi. Pol-
lock'un damla-teknigiyle yaptığı resimlerin son-
ürünü. sinirli bir şiir olarak tanımlanabilir.



JACKSON POLLOCK
Dişi Ay. 1942

J. Cassou: *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Paris, 1959.

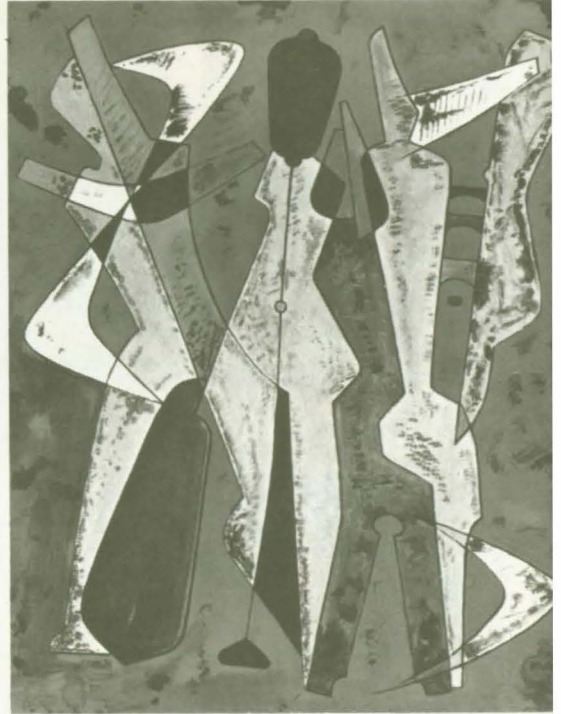
J. Robertson: *Jackson Pollock*, Londra 1960.

PREVERT Jacques (Paris 1900-Paris 1976). Lunéville'deki bir barakada tanıştığı Tanguy'un arkadaşıydı. Rue de Château grubuna ve 1925-1929 arasındaki Sürrealist eylemlere katıldı (İkinci manifesto'nun yayınlandığı zamanlar). *L'Ange garde-chiourme* (1930)'dan ünlü savaş-sonrası kitaplarına (*Paroles*, 1945) kadar tüm şiirleri, popüler bir ruhla ince bir mizahın karışımıdır. Şarkıları ve Marcel Carné tarafından yönetilen *Drôle de Dame*, *Les Enfants du Paradis*, *Les Visiteurs du soir* adlı filmleri, Sürrealist ruhun geniş topluluklara yayılmasına hizmet etmiştir.

RAY Man (Philadelphia 1890-Paris 1976). Mimarlık öğrenimi gördükten sonra bir reklâm acentasında çalıştı (191) ve Ferrer Center adlı

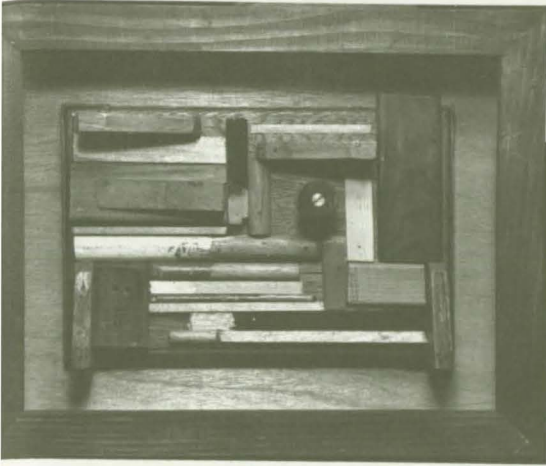
anarşist eğilimli bir kültürel merkezdeki eylemlere karıştı. İlk sergisini burada açtı ve aynı yıl -yani 1913'te Adon Lacroix'yla evlendi. Bundan sonra yaptığı *Düş* gibi resimleri oldukça bulanıktır. Sanatçı kumaş örnekleri kullanarak resimler yaptı. Eşiyle birlikte Ridgefield (New Jersey)'e taşındı ve burada bir sanatçılar cemiyeti kurmak istedi. 1915'te New York'taki Daniel Galerisinde Kübist desenlerle Fovist renk çalışmalarının birlikte kullanıldığı bazı resimlerini sergiledi: *Köy* (1913) ve *AD MCMXIV* (1914) gibi.

1915'te Marcel Duchamp'la karşılaşması son derece önemlidir. Onunla birlikte *The Blind Man* ve *Rongwrong* adlı dergileri çıkardı. Stieglitz'in yayın organı *Camera-work*'un 291. haline gelmesine yardım etti. Bu dergi daha sonra Picabia tarafından 391 adı altında yeniden düzenlenecekti. Stieglitz, Picabia ve Duchamp'ın



MAN RAY
Promenade. 1915

bulundukları çevrede, geleneksel sanatın tüm çeşitleri, hatta Ray'ın uğraştığı türden bir çeşit sentetik Kübizm bile (*Promenade*, 1916) yasaklanmıştı. Ray cam üzerinde çalışmalar yapmaya başladı ve fotoğrafik denemelerde bulundu. Ae-



MAN RAY
Döşenmiş Odalar, 1921. 1969

rograf'larını bir spray tabancasıyla boyadı (1918), burada şans sonucu etki yapan bir çeşit otomatizm kendini gösteriyordu. *Sinemaya Hayranlık* (1919) bu yöntemle yapılmış soyut ve lirik bir başarı örneğidir.

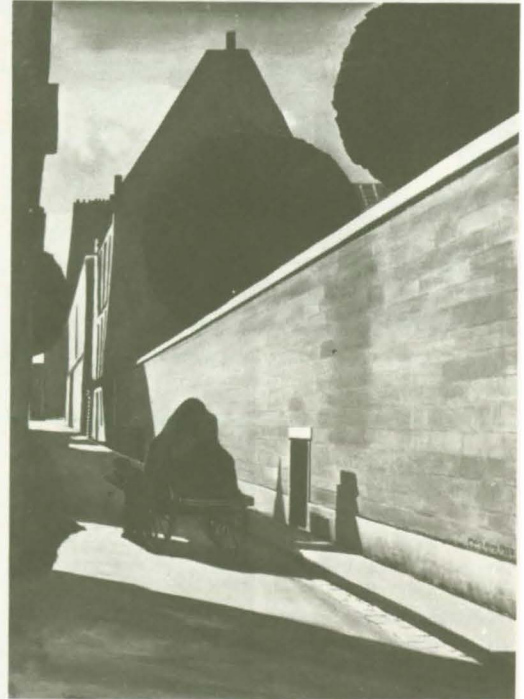
Man Ray Paris'e hevesli bir Dadaist olarak döndü. Librairie Six'te sergi açtığı zaman *Littérature*'ün genç çevresinden destek gördü (1921). Ertesi yıl profesyonel bir fotoğrafçı oldu, birçok fotografik portre yaptı, rayogram'ları icad etti ve böylece kamera kullanmaksızın uygulanan bu fotoğraf çekme tekniğine kendi adını verdi. Bu teknik Christian Schad ve Moholy-Nagy tarafından da keşfedilmişti. Bu teknikte obje, duyarlı kâğıt üzerine seriliyor ve kâğıt üzerinde objenin bir "beyaz gölgesi" belirene kadar ışığa tutuluyordu. Man Ray bu tekniği, beyaz ve siyahla oynayarak gündüzle gecenin belli belirsiz bir sentezini elde ettiği lirik bir güç kazanana kadar geliştirdi. Sanatçı Sürrealistler arasında yalnızca rayogramlarını topladığı *Champs délicieux* (1922) ile değil, aynı zamanda fotoğrafları ve özellikle de resimlerinden daha çarpıcı nitelik taşıyan Montparnasse'lı Kiki'nin portreleriyle de ün kazanmış oldu (1942-7).

Ray'ın *Kiki* (1923) ve *Duchamp* portreleri, Modigliani'nin yapıtlarını çok anımsatır. Ressam Man Ray, yansıttığı çeşitli etkiler arasında kendi özgün sesini güç duyurabilmiş bir sanatçıdır: *Süpürücüler* (1959)'de ortaya çıkan ve *Promenad* (1915)'in teknik ve temasının yeni bir versiyonu olan Sentetik Kübizmin etkisi. *Anlaşılamamış* (1939), *Güzel Hava* (1939), *Gece Güneşi* (1943) ve *Férou Yolu* gibi re-

simlerinde Chirico'nun etkisi. Duchamp'ın sadece başlangıçtaki Kübizminde değil, makine insanlarında ve *İkizler* (1939), *Sonsuz Adam* (1942) gibi yapıtlarında da görülen etkisi gibi. Bu sıralar Man Ray ABD'deydi ve 1940'tan beri oturduğu bu ülkeyi ancak 1951'de Fransa'ya dönmek için bıraktı. Daha sonra Magritte'in etkisi altında yaptığı ünlü resimleri gelir. *Les Mains Libres* (1937) ve özellikle de *La Fortune II* (1941) adlı yapıtlar buna örnek olarak gösterilebilir. Bu yapıtlardan ikincisi renkli bulutların altındaki bir plajda bir bilardo masasını gösterir. *Konuşan Resim* (1957), *Dönen Kapılar* (1942), *Fırtına* (1948) ve *Julie'nin Ritmi* adlı resimler de bu arada sayılabilir. Tüm bu eğilimler arasında kalmış olan Man Ray'ı nasıl olur da güven duyarak bir ressam olarak tasarlayabiliriz?

Sanatçının bir ressam olarak kendi öz sesini, çeşitli etkileri şairane bir şekilde birleştiren *Güzel Hava* (1939) gibisinden yapıtlarında duyabiliriz. Üzerindeki yıkık bir bölümden berrak bir gökyüzü parçası görünen taş duvar önündeki adam, ayakta durmaktadır. Bu, eklemleri birbirinden ayrılmış duran bir çeşit palyaçodur. Gıysısı bir tuğla-duvar izlenimi vermektedir.

MAN RAY
Férou Yolu, 1952



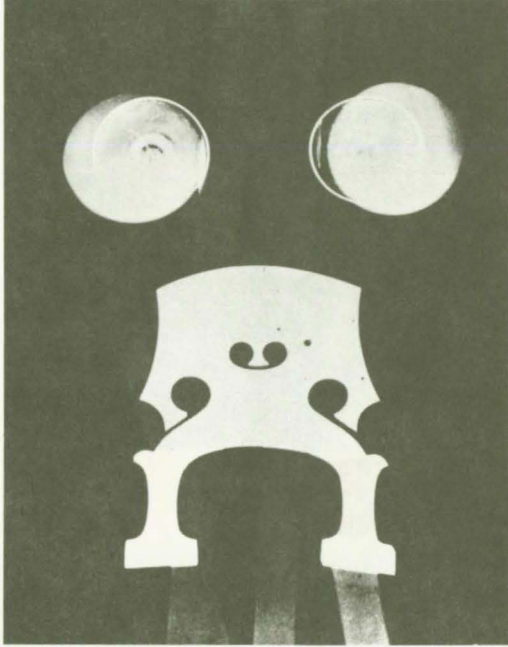


MAN RAY
İsveç'te Peyzaj. 1925



MAN RAY
Güzel Hava. 1939

Başı, bir söndürücünün altında yanıp durmakta olan bir kandildir. Ayaklarının dibinde eski bir geometri kitabı açık olarak durmaktadır. Resmin ortasında, aynı zamanda bir kapı olan bölme yer almaktadır. Palyaço, kapının tutağına dokunmaktadır. Sağ yanda olasılıkla kadın olan bir diğer kişi duruyor. Bir bobini andıran bu gövde, çok renkli bir giysiye bürünmüştür. Bu giysinin altından bacakları farke dilebilir. Kapının anahtar deliğinden çizgi halinde kan sızmakta ve döşemede birikmekte-

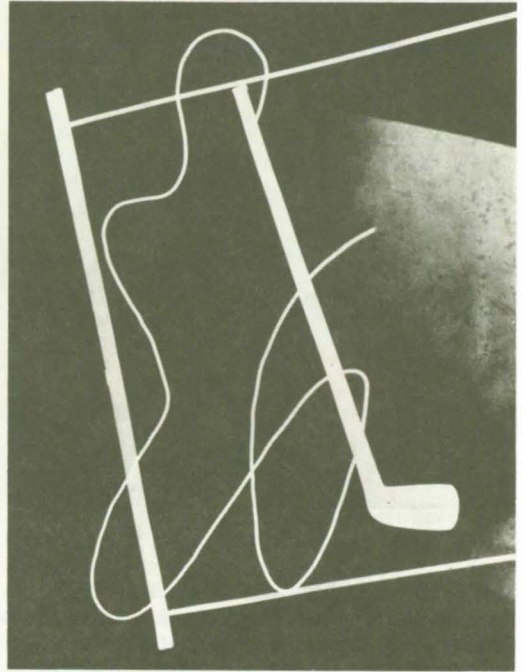


MAN RAY
Rayogram

dir. Kadının (ya da erkeğin) arkasında bir birlardo masası, bunun üzerinde de bir yol izi bulunmaktadır. İç yanda, iç kısmında sarı bir ıyık yanan cam-pencereli bir bina görölmektedir. Bunun terasında bir dinozorla bir gergedan arasında sert bir kavga sürüp gitmekte, arka planda ise koyu, siyah bir gece görölmektedir. Birbirleriyle mücadele eden iki hayvanın arkasında birbirini çaprazlayan iki kereste, asılı olarak durmaktadır. İlk palyaçonun arkasında ve duvarın önünde iki şamdan-bitki görölmektedir. Resim tüm olarak, görsel aykırılıklarıyla bizi etkilemektedir. Örneğin parlak, renkli bölümlerin, sessiz alanlarla yanyana gelmiş olması gibi.

Bununla birlikte, sadece bir ressam olarak yapıtlar vermekle kalsaydı, Man Ray'ın önem-

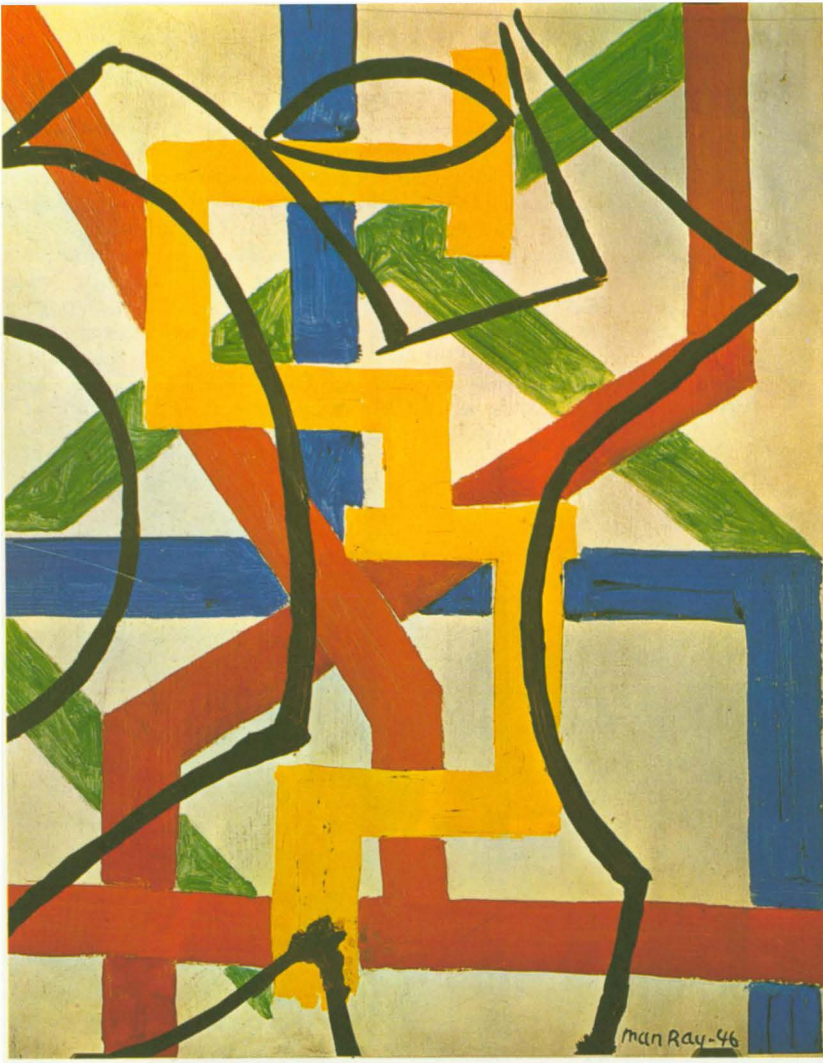
li Sürrealist ressamlar arasında sayılamayacağı gerçektir. Resimleri naif karakter taşır ve Magritte-benzeri değinmelere karşın büyük bir resim ustalığı örneği değildir. Sürrealistleri ilgilendiren ve şaşırtan, Man Ray'ın fotoğrafları ve objeleridir. Rayogramlarından ayrı olarak sanatçı, solarizasyonu (Sabattier etkisi) etkin bir şekilde kullanmış ve örneğin Lee Miller'in portresinde olduğu gibi, ruhsal ve aynı zamanda duysal bir etki elde etmiştir. Man Ray film yapma işine de atıldı ve *Emak Bahia* (1927), *L'Etoile de mer* (1938) ve *Le Mystère du Château du Dé* gibi filmlerde kendince bir üslup buldu. Bu üslup, soyut filmlerin mekanik yaratıcılığıyla Dali ve Bunuel'in lirik sadizmi arasında yer al-



MAN RAY
Rayogram

maktaydı. 1929'da kazandığı büyük başarı, Man Ray'ı bir film sanatçısı olarak görmek istemeyenleri bu görüşlerinden caydırmıştır.

Man Ray'ın objeleri Duchamp'ın hazır-yapıtlarıyla Giacometti'nin "simgesel fonksiyon yapan objeleri" arasında yer alır. Bunlar taklidi olanaksız bir şiirsel mizahla, her bakımdan Sürrealist olan yapıtlardır. Bunların arasında, ilk yapılanlardan biri olan *Isidore Ducasse'in Bilmecesi* (1920), bir çeşit gizemli bohçadır. Kuş-



MAN RAY
Julie'nin Ritmi. 1946

kusuz en tanınmışları olan *Hediye* (1921) ise, bir ütünün düz olan alt-yüzünün dikenlerle bezemesi suretiyle meydana getirilmiştir. Sözü edilmeye değer diğer objeler *Karsız Top* (1922), *The Sleeve in the Sleeve* (1960) ve *1921'in Döşenmiş Apartmanı* (1969)'dır. Man Ray'ın hemen tüm objeleri, "hoşnutsuzluk vermeyen" objelerdir; ancak kendisi bunları "kendisini etkileyen objeler" olarak tanımlamaktadır. Man Ray'ı rayogramları ve portreleri (Kiki, Dora Maar ve ikinci karısı Juliet Brower'inkiler gibi) ile birlikte Sürrealistlerin en özgün kişilerinden biri yapan objelerdir.

Man Ray: *Self-Portrait*, Boston, 1963.

REIGL Judith (Kapuvar, Macaristan 1923). 1950'de Paris'e giden sanatçı, koyu bir Lirik

Abstraksiyonist haline gelmezden önce, 1953-55 yılları arasında Sürrealizmle ilgilendi. André Breton Reigl'in resimlerinin, Lautréamont'un yapıtlarını gözlerin diline ilk çeviren resimler olduğunu söyler. *Ateşli Fener* (1953)'in dekoratif biçimlerine bir deniz manzarasının özelliklerini kazandıran, *rakla*'larıdır.

REMEDIOS Remedios lissaraga Varo, olarak bilinir (Anglés, Katalonya 1913-Meksika 1963). Erkenden resme başlayan bir mühendisin kızıdır. İspanyol iç savaşı sırasında Benjamin Péret'yle karşılaşması (1936), Sürrealizm'e girmesini sağlamıştır. Paris'e gitmiş ve 1942'de Péret'yle birlikte Meksika'ya geçmiştir. 1948 yılında Peret'den ayrılan Remedios, Meksika'da kalmıştır. Garip, şaşırtıcı resimleri 1954-64 arasında büyük başarı kazanmıştır.



HANS RICHTER
'Dreams that Money Can Buy'
filminden bir sahne. 1944

JUDITH REIGL
Kimyasal Evliliklerin Meşaleleri. 1954

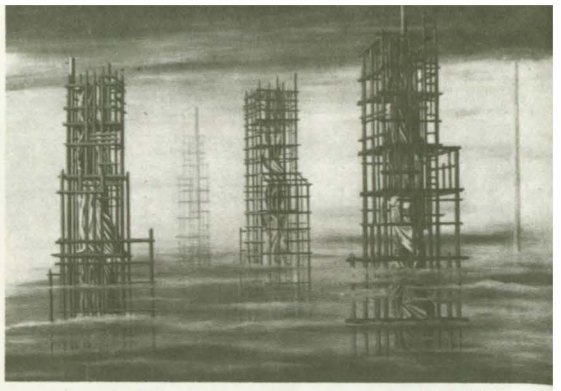


RICHTER Hans (Berlin 1888). Münih'teki ilk deneysel sergisinden (1916) sonra Zürih'teki Cabaret Voltaire'deki Dadaist eylemlere katıldı. *Görsel Portreler* (1917)'inin yerini kısa zamanda soyut denemeleri ve "rotul"leri almıştır. Bunlar *Ritm*, 21, 23, 25'le birlikte sinemaya atılmasına yol açtı. *Film Studies* (1926) ve *Chapeau vol-au-vent* adlı yapıtları (1927) Sürrealist olmaktan çok Dadaist niteliktedir. Amerika'da bazı karton filmler yaptı: *Dreams that Money can Buy* (1944, taslaklarla Calder, Duchamp, Ernst, Man Ray ve bizzat kendisi) ve 8 x 8 (satranç konulu bir film; Arp, Caldër, Cocteau, Duchamp, Ernst, Huelsenbeck ve Tanguy ile birlikte). *Dadascope* (1957) ve *Passionate Pastime*, bunların başlıcalarıdır.

RIOPELL Jean-Paul (Montreal 1923). Kanada'lı otomatist'lerle ve 1946'da beraberce sergi açtıkları Borduas'la birlikte çalıştı. O yıl Paris'e gitti ve Wols'la Lirik Abstraksiyon'un etkisi altına girdi. *Refus Global* adlı manifestoyu (Montreal 1948) imzaladı. Teorik olarak Sürrealizme

yakındı; ancak boyayı duygulu bir şekilde kullandığı resimleri kendisini Dubuffet ve Kobra grubunun bazı belirli üyeleri gibi *matériste*'lerle ilintili kılmıştır. *Ficelles et autres Jeux* adlı geriye-dönük sergisi, 1972'de Paris'te açılmıştır.

ROY Pierre (Nantes 1880-Milano 1950). Son derece kültürlü biri olan Pierre Roy, önceleri Ecole des Langues Orientales'de öğrenci idi. Yapıtları 1913'te Salon des Indépendants'dan Apollinaire tarafından seçildi. 1920'lerde Chirico'nun etkisine girdi. Resimleri *trompe-l'oeil* etkilerinin incelikle kullanıldığı geleneklerin sınırlarını zorlukla aşabildi (*Bir Yeldeğirmenini Ziyaret, Oenoloji*). Büyük bir gezgindi. Alışılmadık taşlar, gemi ve uçak enkazlarını toplayarak assemblaj'lar yaptı. 1967'de Paris'te açılan

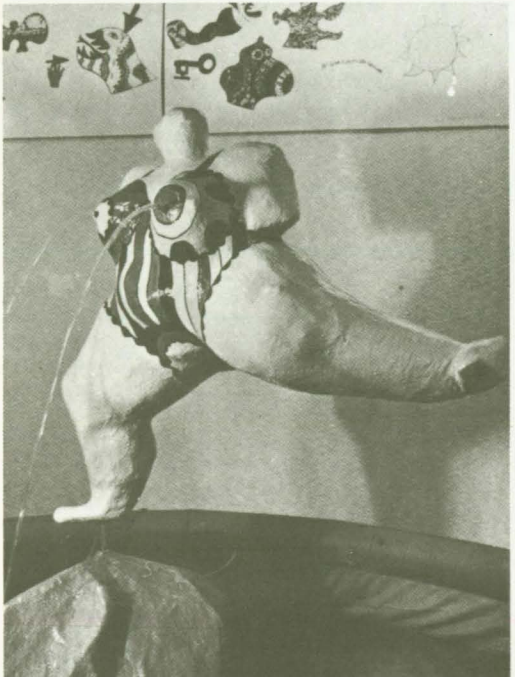


KAY SAGE
Yarın Hiç Olmayacak. 1955

tirdi. 1937'de Paris'e gitti ve Salon des Surindépendants'ta Surrealistlerin dikkatini çekti. Kendisiyle 1940'ta evlenen Yves Tanguy'un metresi oldu. Woodbury (Connecticut)'da birlikte yaşadılar. Bu dönemdeki resimlerinde hayalet kentlerin lânetli boşluklarını (*Yarın Hiç Olmayacak*, 1955); gergin, ama berrak bir lirizm'le işlemiştir. Tanguy'un 1955'te ölümü, yaşamının son yıllarını gölgede geçirmesine neden oldu. Şiirlerini topladığı *Mordicus* (1962) adlı kitabı, Dubuffet tarafından resimlenmiştir.

SAINT-Phalle Niki de (Paris 1930). Bir generalin kızı olan ve ilkönceleri kapak-kızı olarak çalışan sanatçı, 1961'lerin Yeni Realist'lerinden biridir. *Ana Kalbi*'ndeki lirik vahşeti, assemblaj çeşitleri ve *Nana*'ları, parlak renklerde bo-

NIKI DE SAINT-PHALLE
Nana Çeşmesi

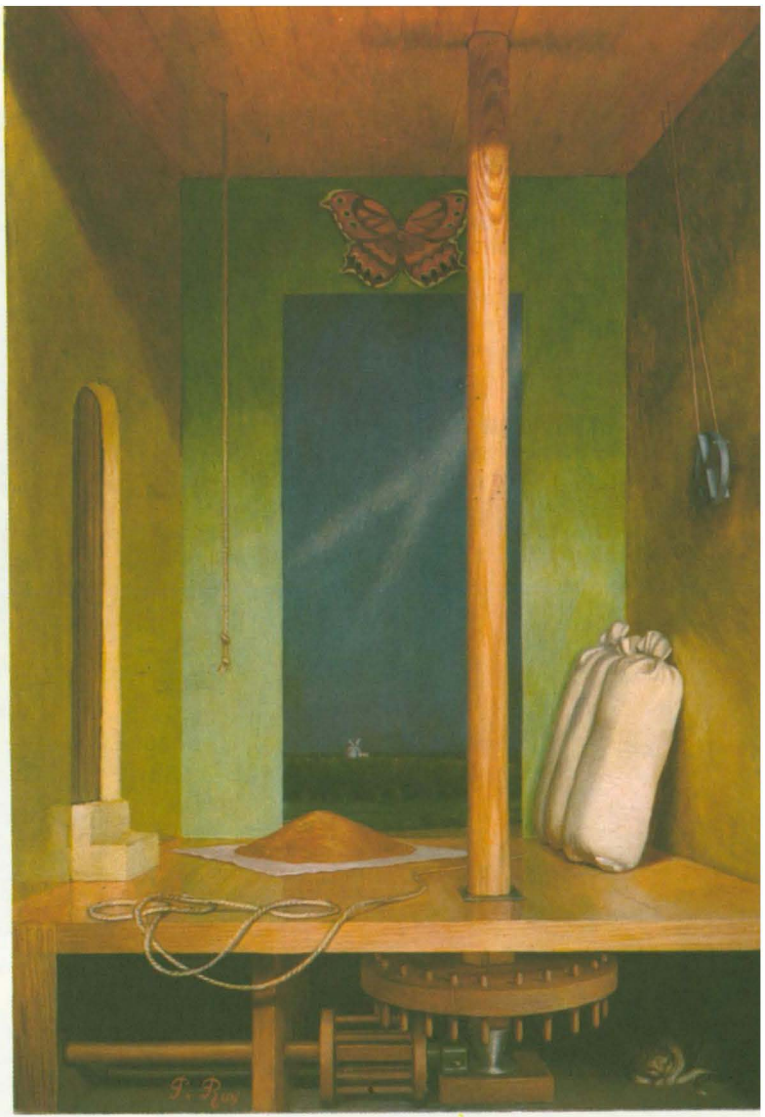


PIERRE ROY
Oenoloji. 1931

geriye-dönük sergisi, Yeni Realizm uygulayıcılarının dikkatini çekmiştir.

SAGE Kay (Albany, N.Y. 1898-Woodbury, Conn. 1963). Soyut çalışmalarını 1963 yılında ilk kez sergilediği Milano'da öğrenim gördükten sonra, biçimsel fantastik görüntüler gelişt-

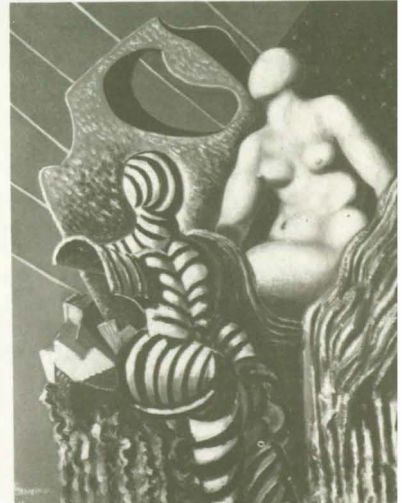
PIERRE ROY
Bir Yeldeğirmeni Ziyaret, 1933



yanmış plastik maddelerle canlandırılan Ubu-
esk karakterleri, sanatçıyı Sürrealizm, Ekspres-
yonizm ve Pop Art'ın kesiştikleri noktaya yer-
leştirmiştir. Stockholm'daki Moderna Museet'
de ziyaretçiler, vaginal bir kapıdan geçerek bir
Nana-Katedral'ine girerler.

SAVINIO Andrea de Chirico, Alberto olarak
bilinir (Atina 1891-Roma 1952). Kardeşi Gior-
gio bir ressam olurken, Savinio Atina konser-
vatuvarında ve daha sonra da Münih'te müzik öğ-
renimi gördü. 1911'den 1915'e kadar Paris'te
kardeşiyle birlikte kaldı ve ilk kalem çizimlerini
yaptı. Müziği bırakmaksızın *Les Chants de la mi*

ALBERTO SAVINIO
İsimsiz, 1928

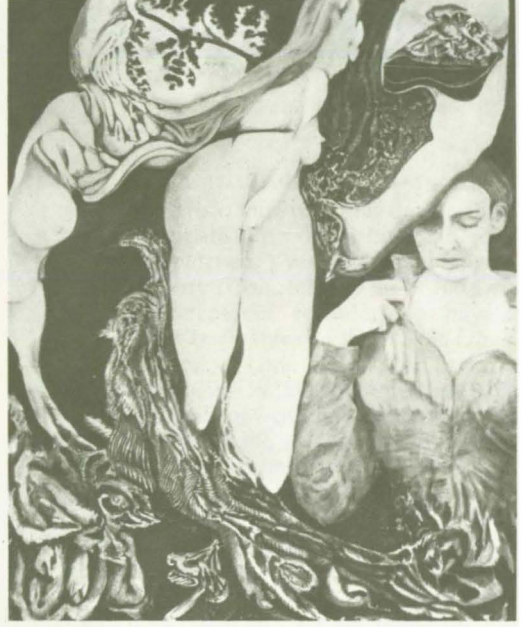


-mort (1914) ve *Hermaphrodite* (1919) gibi şiir kitapları yayınladı. 1926-34 yılları arasında Paris'te yağlı boya, guaj ve pastel resimlerle ilgilendi. Çalışmaları *pittura metafisica*'yı anımsatır. Savinio sık sık tiyatro için desenler çizmiştir; *Vita dell'Uomo* adlı balesi için yaptığı çalışmalar oldukça ilginçtir. Becerikli ve çok yönlü biri olan Savinio, kardeşi Giorgio'nun "manken dönemi"nin kaynağı olduğunu ileri sürmüştür (*Chants de la mi-mort*'un İtalyanca baskısının önsözünde).

SAVITRY Emile (Saygon 1903). Lautréamont'dan esinlenen yapıtlarının yer aldığı 1929'daki sergisini, Aragon sunmuştur. Savitry'yi resim yapmaktan birdenbire vazgeçiren, adetâ bu sergisinin kazandığı başarıdır. 1945'te yeniden resme döndü; ancak bu kez Sürrealizmden uzak kaldı.

SCHNEIDER Gérard (Sainte-Croix, İsviçre, 1896). 1916'da Paris'e gitti. Düşünceleri Breton'dan çok Gurdjieff'inkilere yakındır. 1944'ten beri şiddet üzerinde duran bir çeşit otomatizm uygulamaktadır. 1946'da devrimci Sürrealist-

Artaud'nun *La Pierre philosophale* (1964)'i için desenler çizdi. Lyons'daki atelyesinde "soyut Sürrealizm"e yaklaşan meditatif resimler yaptı. Sanatçının düş-dünyasının ılık tonları ve bir bakıma düzensiz olan biçimleri, fetişist özel-

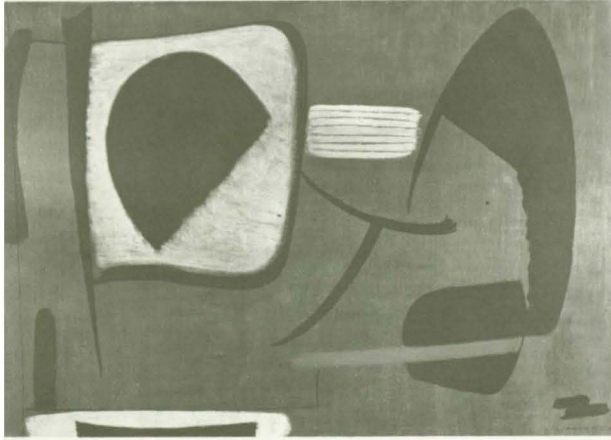


MAX SCHOENDORFF
Sözcük Anahtarı. 1968

likler taşır. *İlk Felaket* (1967) ve *Sözcük Anahtarı* (1968) gibi yapıtlarında bu yanını görmek mümkündür.

SCHRÖDER-SONNENSTERN Friedrich (Litvanya 1892). Son derece zor koşullar (ıslahevi, ziraat işçisi, seyislik, gümrük kaçakçılığı, üfürükçülük, hapis, akıl hastanesi) altında yaşadık-tan sonra altmış yaşlarındayken lirik ve alaycı imgelerini resmetmek için renkli kalemler kullanmaya başladı. 1959'da Bellmer, onun çalışmalarını Sürrealistlere gösterdi ve EROS gösterisiyle (1959) *L'Ecart absolu* (1965) sergilerinde yapıtlarının yer almasını sağladı. O tarihten beri sanatçı, fantastik sanatın büyük sergilerine katılmakta ve kendi-kendini yetiştirmiş örnek bir ressam olarak gösterilmektedir.

SELIGMANN Kurt (Basle 1901-Sugar Loaf, ABD 1962). Hanedan armacılığı, cinler-periler



GÉRARD SCHNEIDER
Soyut Kompozisyon. 1950

lerle birlik olan Schneider, Lirik Abstraksiyonizm'in önde gelen kişilerindendir.

SCHOENDORFF Max (Lyons 1934). Edebiyat öğrenimi gördükten sonra 1955-58 yılları arasında Roger Planchon'un yardımcısı oldu. Sinemayla ilgilendi ve tiyatro için, özellikle Antonin



KURT SELIGMANN
İkinci El. 1940

ve büyülerle ilgilenen bu İsviçreli ressam. 1934-44 arasında Sürrealistlerle birlik oldu. *Ultra-Mobilya* adlı yapıtı. Paris'teki 1938 uluslararası Sürrealist Sergide büyük bir başarı kazanmıştır.

SÉRAPHINE DE SENLIS, Séraphine Louis-Maillard, olarak bilinir (Assy 1864-Senlis 1934). Saplantı çılgınlıklarından yakınan, ama kendi kendini eğitmiş bir ressam ve ev kadınıdır. 1920'

SÉRAPHINE DE SENLIS
Cennet Ağacı. c.1929



lerde Uhde tarafından keşfolundu ve hem dekoratif, hem oneirik nitelik taşıyan, seyredene dikilmiş gözlerin sardığı çiçek demetlerini içeren büyük resimleriyle ün kazandı.

Wilhelm Uhde: *Cinq maitres primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine*, Paris, 1949.

SILBERMANN Jean-Claude (Boulogne-Bilancourt 1935). 1958'de *Au puits de l'ermite*'i yayınlayan sanatçı. bir şair olarak işe başladı. 1961'lerde resimle uğraşmaya başlayan Silbermann.

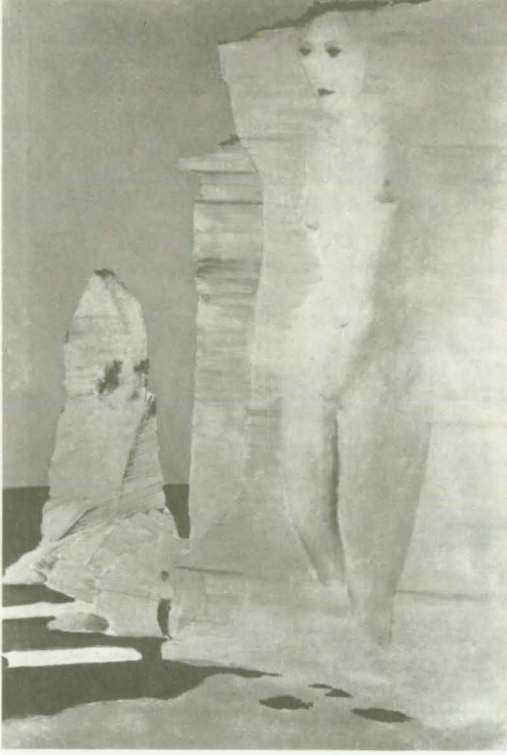


JEAN-CLAUDE SILBERMANN
Ustalık Belirtisi. 1966

1963'te kontraplak şeritlerini imgesel bir biçimde keserek, mizah ve ince bir üslûbun elele gittiği "ustalık derslerini" meydana getirdi. *Sauve qui peut* adlı objesi, 1965'teki *L'Ecart absolu*'de sergilendi.

SIMA Joseph (Jaromer, Çekoslovakya 1891-Paris 1971). 1921'de Fransa'ya yerleşen bir inşaat mühendisidir. Burada bir süre sır ustası olarak çalıştı. İki kez gözlediği şiddetli fırtınaların etkisinde kalarak "elektrik fırtınası" dönemine girdi (1962-8). Bu sırada Breton'la tanıştı ve hemen sonra (Roger Gilbert-Lecomte ve René Daumal ile birlikte) Grand Jeu grubunu kurdu. Bu grup kısa zamanda Sürrealistlerden ayrıldı. Sima'nın resimleri, "uzay-ışığı"na karşı duyduğu devamlı ilgiyi yansıtır. 1959'da yeniden boyalı-camlarına dönmüştür. Taşındığı mistik öge

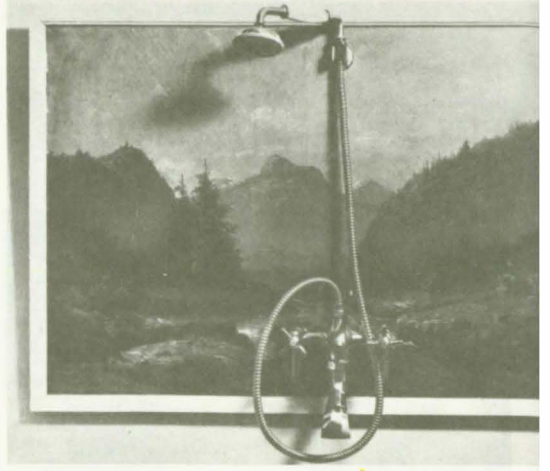
nedeniyle. Sürrealizm çevresinde kaldığı görülür.



JOSEPH SIMA
İsimsiz. 1933

SKLENAR Zdenek (Çekoslovakya 1910) Avant-garde çevrelerde geçen yaşamı ve uzlaşmaz deneyimlerinin ustalığı kendisine. 1948'de Prag'da sergi açtığı zaman "Sürrealistlerin sonuncusu" olma onurunu kazandırmıştır. Doğal olarak kendisi elbette "son" Sürrealist değildir.

SPOERRI Daniel (Galati, Romanya, 1930). Zürih ve Paris'te dans ve pandomim öğrenimi gördükten sonra "tuzak-resimler"iyle geleneksel sanata karşı çıkan Neo-Dadaist harekete katıldı. Bu resimler bir yüzey üzerinde sunulmuş sıradan objelerden yapılmış assemblajlardı. Nesneler yüzeye yapışık durumda olduklarından bu yapıtları duvara asmak da mümkündü. Bu natüremortların zaman zaman gizemli bir nitelikleri olduğu farkedilir.



DANIEL SPOERRI
Duş. 1962

STEINBERG Saül (Romanya 1914). Çizimlerinde kullandığı "konuşma balonları"yla çizimin daha çok mizah ve taşlama gücüne sahip olmasını sağlayan bir karikatüristti. *Pasaport* (1954) ve *Labirent* (1958) adlı yapıtları Magritte ve Maurice Henry'den izler taşır. Sözcüklerle nesnelerin bir araya gelerek metafizik etkiler yaratmasına yol açar.

STEJKAL Martin (Çekoslovakya 1944). Yorumlanmış imgeleri kesinlikle Sürrealisttir. Örneğin giderek ilerleyen evrelerle bir ameliyatın fotoğrafını, Karl Marx'ın bir portresi haline dönüştürebilir (Prag döneminin bir çalışması). Çizim ve resimleri 1972'de Brno ve Paris'te sergilenmiştir ve belirli bir *angst* uyandırmaktadır.

STERPINI Ugo (Roma 1927) Mimar Fabio de Sanctis ile birlikte, Sürrealistlerin ilgisini çeken *Kollu Koltuk* (1965) gibi hayal gücüne dayanan mobilyalar hazırlamıştır.

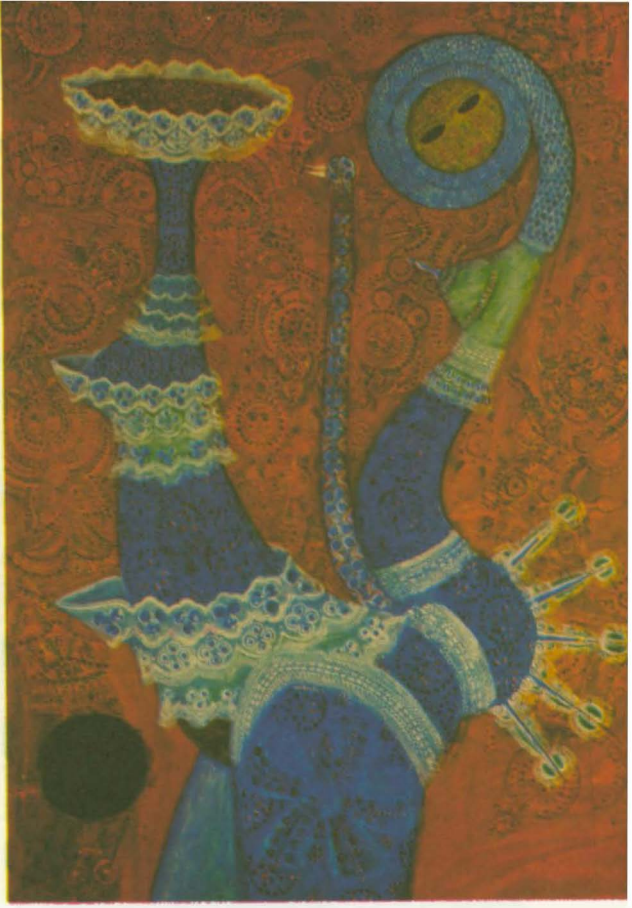
STYRSKY Jindrich (Cermna, Çekoslovakya 1899-Prag 1942). 1922'de Toyen'le tanıştı ve Çekoslovak avant-garde grubu olan *Davestil*'in (*Red* adlı dergileriyle birlikte) Sürrealizme yönelmesinde etkin bir rol oynadı. Paris'teki 1927 sergisi Philippe Soupault tarafından sunuldu. 1933'te Prag'ta çıkarılan *Surrealismus* adlı derginin kurucularındandır. Resimleri, örneğin *Banyo* ve renkli kolajları iğneleyici bir mizah anti-kuralcı ve anti-dinci bir vahşet izi taşı-



JINDRICH STYRSKY
Banyo. 1934

arak. sanatçının şaşmaz çabası olan özgürlük uğraşısını yansıtır.

SVANBERG Max-Walter (Malmö. İsveç 1912). Ashında bir çizgi ustası olan sanatçı, kadın konusunu zengin ve şiirsel bir biçimde işlemesiyle tanınır. 1934'te çocuk felcine yakalanmıştır. On yıl sonra hemen dağılan Minotar adlı bir Sürrealist grup kurmuştur. Karl Hulten'le birlikte 1946'da Imaginist hareketi başlatmış, yapıtlarını 1953'te Paris'te sergilemiş ve Sürrealistler tarafından olağanüstü bir ressamı olarak tanınmıştır. L'Etoile Scellée'deki 1955 sergisi, *Médium*'un sanatçıya ayrılan tüm bir sayısı (No 3, 1954). Breton'la kişisel olarak 1964 yılına kadar tanışmamış bulunan Svanberg'e karşı duyulan beğenin kanıtlarıdır. Karışık mürekkep pastellerden yapılmış bir ortamda camdan ekler kullanarak erotik ikona'lara yaklaşan yapıtlar vermiştir (*Çin Karanfili ile birlikte Çocukluğumun Haberci Kızı*). *Bir Yıldızın Portresi I, II* gibi inci-mozayiklerinde diğer Sürrealist ressamalarda sık sık karşımıza çıkan sadist öğelere paralel olarak, Breton'un *Arcane 17*'sindeki "İki Amforalı Havva"ya uyan bir mistisizm vardır.

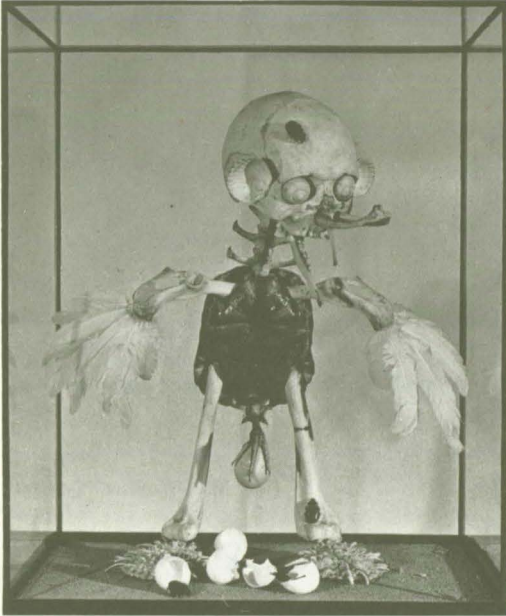


MAX-WALTER SVANBERG
Çin Karanfili ile birlikte Çocukluğumun Haberci Kızı

MAX-WALTER SVANBERG
İsimsiz



SVANKMAJER Jan (Prag 1934). 1950-58 yılları arasında Prag'da güzel sanatlar ve tiyatro öğrenimi gördükten sonra, ilerde evleneceği kadınla 1960'ta tanıştı. 1969'da günümüz Çekoslovak Surrealistlerinin kuramcısı olan Vratislav Effenberger'i tanıma olanağını buldu. 1958-1964 yılları arasında çizimler, kolajlar ve objeler yaptı. Daha sonra kendini sinemaya verdi. *The Last Trick of Mr. Edgar and Mr. Schwarcewald, Garden, A Quiet Week at Home* ve *Ossuary* adlı kısa metrajlı filmleriyle *Natural History Cabinet* (1967) adlı yapıtı, çeşitli festivallerde gösterildi. 1969'dan sonra Prag Surrealistlerinin eylemlerine katıldı. Bir dizi kolaj ve obje yap-

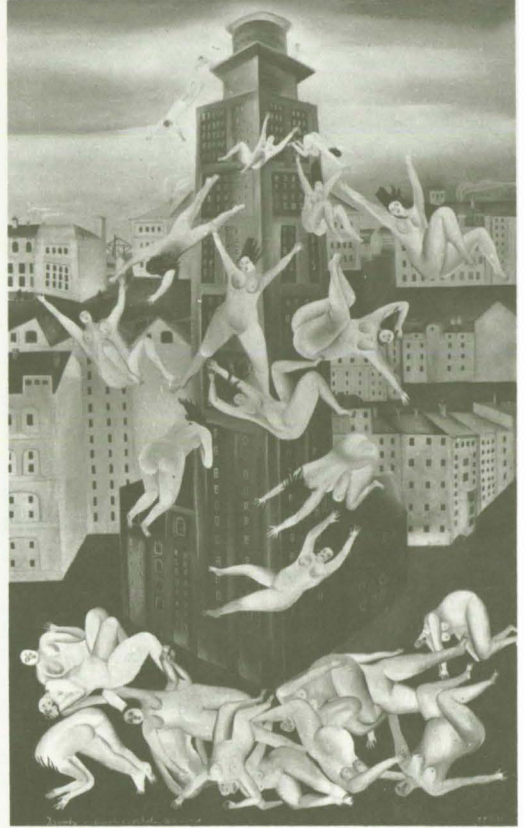


JAN SVANKMAJER
İsimsiz

tıktan sonra (1972-3) 1974'te dokunma ve görme duyuları arasındaki ilintilerle ilgili deneyimlerine başladı. Bazı "touch object"ler yaptı. Kişisel sergileri Prag'taki Semafor Theatre (1961) ve Viola Theatre'da açılmıştır.

SVANKMAJEROVA Eva (Kostelec, Çekoslovakya, 1940). Kostelec ve Prag'da öğrenim gördükten sonra (1954-62) Eva Dvorakova, Jan

Svankmajer'le evlendi. 1968'de Fransa'ya gitti. Günümüzde bağımsız bir ressam olarak Prag'da yaşamaktadır. 1964'te MAG grubuyla birlik-



EVA SVANKMAJEROVA
İsimsiz, 1971

te Prag'da. 1969'da da Manés'teki Nouvelle Figuration sergisinde yapıtlarını sergiledi. Resimleri primitiflere bazı şeyler borçlu olmakla birlikte, teknik açıdan mükemmeldir. Biçimsel ustalığında mizah ögesi de vardır.

TAMAYO Rufino (Oaxaca, Meksika 1899). Zapotek kökenli olan sanatçı ilk sergisini 1926'da Meksika'da açmıştır. Gerçekçi resimlerinin (Siquieros) yanı sıra, pre-Kolumbiyan sanatın evrensel simgeciğini. Surrealist ruha çok yakın olan fantastik bir anlatıma dönüştürür. New York, Paris, Zürih ve Recklinghausen (*Reich des Phantastischen*, 1968)'da açtığı sergilerle. Latin



RUFINO TAMAYO
Kompozisyon. 1960

-Amerika fantastik sanatının ustalarından biri olduğunu kanıtlamıştır.

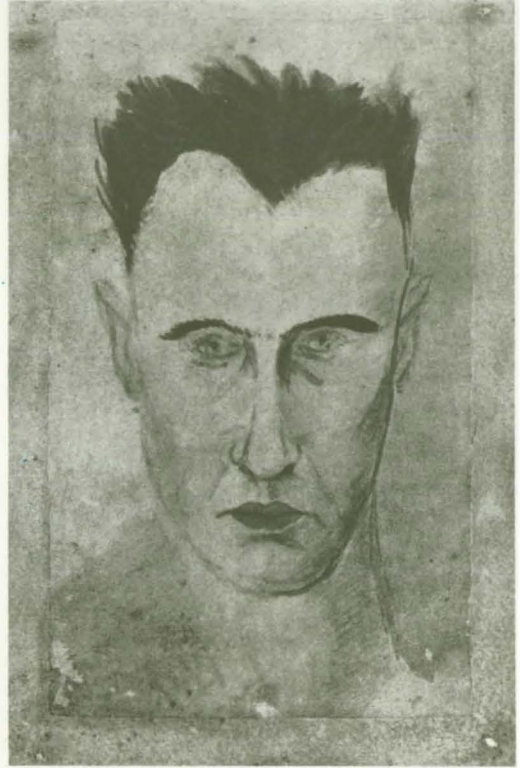
TANGUY Yves (Paris 1900-Woodbury, Connecticut, ABD 1955). Locronan'lı bir denizcinin oğluydu. Orta öğrenimden sonra Paris'te bir Fransız Deniz Ticaret Şirketine acemi olarak girdi ve Afrika'yla Güney Amerika'ya seyahatler yaptı. Piyade olarak askere alındığında (1921) Lunéville'e gönderildi. Jacques Prévert'le aynı kışlaya düştü. Bu karşılaşma onu yıkımdan kurtardı. Daha sonra Tunus'a gitti. 1922'de terhis olduktan sonra Prévert'le birlikte Montparnasse'a geldi.

Tanguy değişik işlerde çalıştı. Bir basın ajanında, komisyoncuca iş buldu; hatta kısa bir süre için tramvaylarda biletçilik bile yaptı. Prévert'le birlikte *La Révolution Surréaliste*'leri okuduğu Ardienne Monnier'nin kitapçı dükkanında Lautréamont'un şiirlerini keşfetti. Tutacağı yön belirmişti. 1923'te Tanguy'nün, Paul Guillaume'un vitrininde bir Chirico görüp, boyunu kıırma pahasına hareket halindeki bir otobüsten atladığı söylenir. Tanguy, herhangi bir klâsik ve biçimsel sanat öğrenimi görmeksizin 1923'te resme başladı. 1924'te, Prévert'in askerlik sırasında tanıdığı ve Paris'teki bir otel yöneticisinin oğlu olan Marcel Duhamel, Paris'te adresi 54 Rue du Château, Montparnasse olan bir ev kiralayarak arkadaşlarını sefaletten kurtardı. Bu olaydan sonra sözkonusu ev, kalacak

Tanguy

yerleri olmayan Sürrealistler için barınak olarak kullanıldı. Bu evde tipik Sürrealist oyunların oynandığı birçok saatler geçirildi.

1925'te Saint-Pol Roux'daki yemek sırasında çıkan tartışmadan sonra Tanguy ve arkadaşları, André Breton'u ziyaret ettiler. Bu son derece önemli bir karşılaşmaydı. Otomatik çalışmayla ilk karşılaşmasında oldukça çekingenlik göster-



YVES TANGUY
Kendi portresi. 1925

ren Tanguy'nün resimleri, otuz yıl boyunca uyguladığı üslûba bürünmeye başladı. Bu üslûpta az ya da çok dikkatle belirlenmiş bir boşluğun yumuşak görüntüleri vardı. Uzaktaki ufuk, sanatçının içinde bulunduğu döneme göre kesin ya da belli-belirsizdir. "Kıtanın deniz suları altında kalan" bu kısmı, organik yaşamla mineraller arasında bir yeri olan yaratıklar tarafından işgal edilmiştir. Yedinci sayısından itibaren (Haziran 1926) *La Révolution Surréaliste* dergisi, Tan-



YVES TANGUY
İsimsiz. 1927

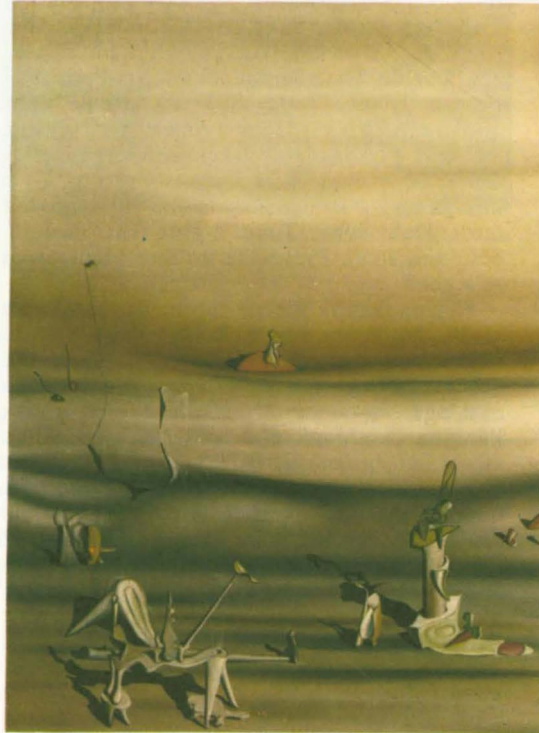
guy'un resimlerini düzenli olarak vermeye başladı. *Genesis* (1926), daha çok "cadavre exquis" tarzında düzenlenmiştir. Bir tür karanlık bir menhirden, herhangi bir ayrıntısı belirlenmeyen bir menhirden genellikle tanrısal bir el uzanır. Menhirin arkasında küçük bir dansçı, ip aracılığıyla bir obelisk'in tepesine tırmanmaktadır. Bataklığı andıran zeminde yeşil bir yılan ve gizem dolu, terk edilmiş siyah bir koni durmaktadır. Menhir'in tepesinde bir ağaç büyümüştür. Tanguy üslubunun en tipik yapıtları *Beni Yarın Kurşuna Dizecekler* (1927), *Puhu Kuşlarının Uçuşu, Işıklarınız Yer Değiştiriyor* (bunda dikkatle belirtilmiş ufkun üzerinde yaratıklar yükselmektedir), *Kaynaklar Ovası* (1929) ve *Ailesini Gözeleyen Ölüm* olarak sayılabilir.

Tanguy'nün 1930'da yaptığı Afrika gezisinden sonraki çalışmaları, adeta yaban doğaya karşı beliren duygusal tepkinin etkisi altındadır. *Proteus'un Dolabı* (1931), *Aşırılıkların Kordelası* (1932), *Tümseğin Sonu* (1934) *Otlar ve Rüzgâr Arasında*, hep bu döneme ait yapıtlardır ve ufkun giderek nasıl bulanıklaştığını gösterirler. *Sıkıntı* ve *Sükunet*'te zemin, yağlı bir

deniz kadar pürüzlüdür ve ufuk belirsizdir. Kemiksi fosiller ve öteye beriye serpilmiş mercanlar, görünmeyen ipliklerle birbirine bağlanmışlardır. Ancak gölgeleri zeminde koyu renklidir ve seyircinin sağ omuzu üzerinden ışık alıyor gibidirler. Tanguy bu çeşit ışıklandırmaları pek sevmiştir. Bunun tam resimsel etkisini, *Sonsuz Bölünebilirlik* (1942)'de görebiliriz.

Tanguy, içinde kullanıma hazır durumda bir tualden başka hiçbir şey bulunmayan çıplak, beyaz bir stüdyoda titizlikle çalıştı. Sinirsel gerilimi ve düş dünyasının bir bakıma nörotik karakteri, kendisini yaşamın sınırlarındaki evrene yaklaştırmaya yetmiştir. Onun fosil çöllerinde hiçbir insan göremezsiniz. Savaş bittiğinde Tanguy, New York'ta Amerikalı soyutçu bir kadın ressam olan ve 1939'da başlarından geçen bir olayda tanıdığı Kay Sage ile buluştu ve onunla evlendi. 1941'de diğer Sürrealistler ABD'ye kaçtılar. Batya yaptıkları bir yolculuktan sonra Tanguy ve Kay Sage Woodbury, Connecticut'ta bir çiftliğe yerleştiler. Çiftliğin ambarını stüdyo olarak kullandılar. Tanguy 1948'de Ameri-

YVES TANGUY
Yavaşlık Günü. 1937





YVES TANGUY
İsimsiz. 1926

kan uyuğuna geçti; ancak diğer Sürrealistlerle olan ilişkilerini kesmedi. Ernst, Sedona (Arizona)'daydı, 1951'de onu görmeye gitti. İki yıl sonra Roma, Milano ve Paris'te sergiler açmak için Avrupa'da büyük bir gezi yaptı. Olasılıkla aşırı içki yüzünden öldüğü sırada elli beş yaşında ve sanatının doruğundaydı.

Verve dergisinin kendisine bir özel sayı ayırdığı yıl, *Yavaşca Kuzeye* ve *Sonsuz Bölünebilirlik* adlı resimlerini yaptı. Bu yapıtlarda objeler daha büyüktür. *Son Günler* (1944), *Kapalı Deniz*, *Açık Dünya* (1944), *Sağlayıcı* (1945) adlı yapıtlarını *Gerçek Sayılar* (1946)'ın taşıst ve noktürnal kaosu izledi. Tanguy'un son resmi *Düşsel Sayılar* (1955)'dir. Bundan kısa bir süre önce adeta "vasiyetname"si olan *Multiplication of Arcs* (1954)'ı yapmıştı. Yaşam öyküsünü yazan M. Soby bu yapıtın, sanatçının ömrü boyunca olan isteklerini ve ilgi duyduğu sorunları bir arada vurguladığını ileri sürmektedir. Bulanık, hatta sisli bir gökyüzü ile birlikte ön plandaki düzlük neredeyse tümüyle hareketsiz, ancak kımıldayıp duran bir kitleyle örtüldür. Bu resimde çeşit çeşit biçimler, makaralar, aşık kemikleri vardır. Bazıları tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadırlar. Merkezdeki büyük, yuvarlak yapışkan madde, bir mantar başı, oraya buraya dağılmış kireçleşmiş kuleler, tüylü kemik-

ler, yumuşak piramidler, sol köşede bir prizma ve her yanda mercanlarla beyazlatılmış bir karabasan görünümüne ulaşılmış gibidir.

Tanguy figüratif resmin görüntüsel hiçbir hilesinden kaçınmamıştır. Çukurluklar, değişikliğe uğramış gölgelerle birlikte yaygın ya da doğru-



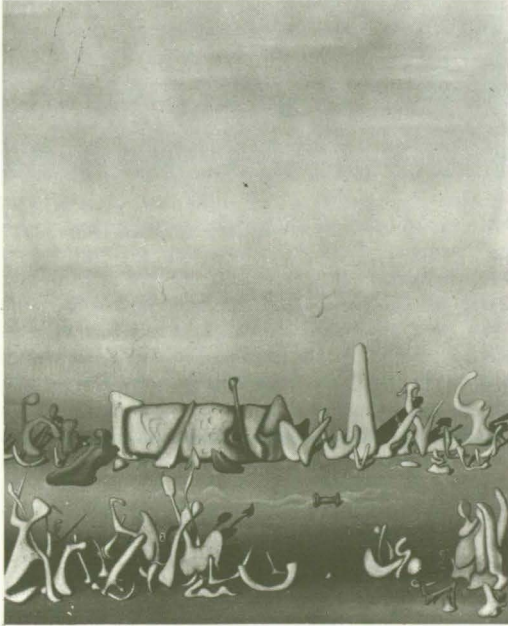
YVES TANGUY
Ailesini Gözleyen Ölüm. 1927

dan ışık gibi. Ne olursa olsun, onun yapıtları, yaşamayı ve hatta insanları şematize etmeye çalışan diğer birçok ressaminkinden daha soyuttur. Tanguy'nün resimlerinde adını veremeyeceğimiz ya da en azından tanımlayamayacağımız herhangi bir şey yoktur. Sanatçının düş dünyası eşsiz, hiç-değişmeyen bir görüntüdür. Tanguy yalnızca başlangıçtaki tüm resamları noktasına dayanır. Bununla birlikte, görünürde sınırlı olan bu tema, sınırsız bir moral ve duyuşal evrenin kapılarını açar: uzay, çoğalma, kemik-yaratıkların sayısında artma, yaşlanma, taşlaşma, yaşanan ölüm, solunması olanaksız bir öge nede- niyle boğulma, atmosferik oda, kötü sonuçlar



YVES TANGUY
Otlar ve Rüzgâr Arasında. 1934

YVES TANGUY
Olsaydı. 1939



-Locronan'ın yakınlarında olduğu ve seller tarafından yeryüzünden silindiği söylenen efsanevi

Y'ler kasabası hakkında imalar da vardır: havada ve suda kendini yitiren perspektif, volkanik kayalar, bir trajedinin hazin sonu. Tüm bu sayılanlara Tanguy'nün tuallerinde rastlamak mümkündür.

Tanguy'un etkisi altında kalan Kay Sage'in resminde de bunlara benzer; ancak daha az kasvetli bir görünüm ortaya çıktı. Tanguy'nün bir iç model arama işleminde kendisini izleyecek herhangi biri, stereotip çalışmalar meydana getirebilir. Bu da sanatçının, eşsiz ve taklidi olanaksız bir resimsel şiire sahip olduğunun kanıtıdır. Tanguy'nün üzü zamanla azalacağına artmıştır. Kendisi taklit edilemez, ancak azimli çabasından alınabilecek dersler, genç ressamlar için çağdaş uygulamaların belirsizliklerinden daha etkilidir.

André Breton: *Yves Tanguy*, New York, 1947.

James Thrall Soby: *Yves Tanguy*, New York 1955).

TANNING Dorothea (Galesburg, Illinois 1910). Henüz okuldayken Beardsley'i resimleyen Tanning önce Chicago'ya, daha sonra da model olarak çalıştığı New York'a gitti. Bu kentte 1936 yılında açılan *Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm* sergisi sırasında Sürrealizmi tanıdı ve bu akıma bağlanan bir ressam olarak çalışmaya koyuldu. Dikkatli bir çabayla genç kızların vücutları üze-



DOROTHEA TANNING
Fatala, c.1945

rinde yoğunlaşan düşlerini çizmeye başladı: *Doğum Günü* (1942), *Arkadaş'ın Odası* (1946) gibi. 1942'de tanıştığı Max Ernst'le 1946 yılında evlenerek Sedona (Arizona)'da münzevi bir yaşam sürmeyi denedi. 1955'te Fransa'da Val de Loire'daki Huesmes'e, daha sonra da Provence'a taşındılar. Resimleri giderek daha iğneli anlamları olan bir nitelik kazandı. Figüratif bir çalışma bazen çok daha incelikle yapılmışken, nörotik sefahat yüzünden değersiz bir yapıt ortaya çıkmaktaydı. Tanning Balanchine için bazı *dekorlar* hazırladı ve André Pieyre de Mandiargues'in *Le Marée* (1962)'sini resimledi.

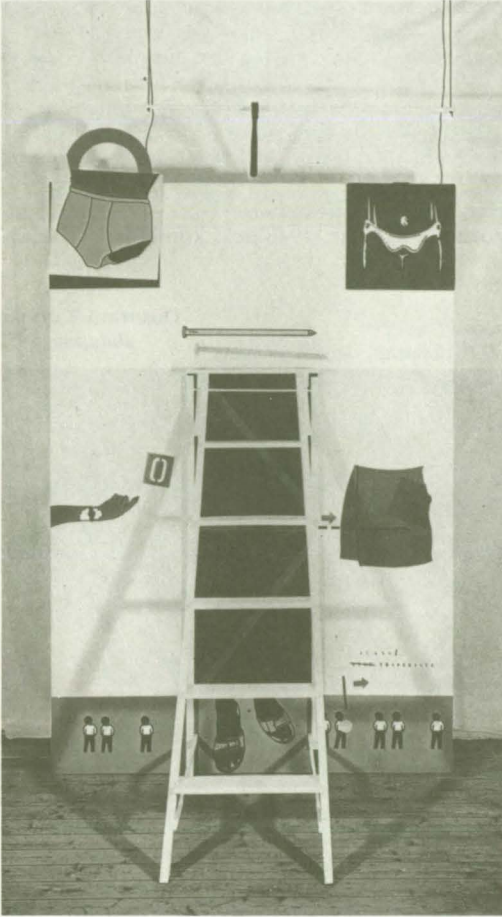
TEIGE Karel (Çekoslovakya 1900-Prag 1951). 1935'te Salle Manés'ta yapıtlarını sergileyen Çekoslovak Sürrealist grubunun kuramcısı ve eylemcisidir. 1938'de V. Nezval'ın dağıldığını söylemesine karşın grubu düzenlemeye devam etti. Aynı yıl *Le Surréalisme à contre-courant* adlı manifestosunu yayınladı ve bazı ilginç kolajlar yaptı. Savaş çıktığında Çekoslovak Sürrealistler, çalışmalarını gizli gizli sürdürmek zorunda kaldılar. 1948'deki komünist darbe, sa-

DOROTHEA TANNING
Buluşma, 1952



natsal özgürlüğü iyice kısıtladı. 1950'de Kalandra, Stalinci bir gösteriden sonra idam edildi. Karel Teige ile arkadaşı Joska da, 1951 yılında tutuklandıkları zaman intihar ettiler.

TELEMAQUE Hervé (Port-au-Prince 1937). Gorky'nin etkisi altında kaldığı New York'ta sanat öğrenimi gördükten sonra 1961'de Paris'e gitti. Çalışmaları öncelikle Soyut Ekspresyonizme bağlıdır, fakat güçlü otomatizmiyle ero-



HERVÉ TÉLEMAQUE
Güven. 1965

tik temalar bir arada işlenmiştir. 1963'lerde yardımcı maddeler kullanarak ve bir çeşit gör-

sel arınma sağlayarak *Güven* (1965) gibi bazı resim-objeler ortaya koydu. Bunlarda sanatçı Surrealist bir tutum izlemekteydi; ancak yeterince mizah içeren fetişist erotizm'i yüzünden Pop Art'a kaymıştı.

TERROSSIAN Jean (Paris 1931). 1960'larda resim yapmaya başladı. *Tuzak* (1965) gibi yapıtlarında Gorky ve Matta'nın etkileri açıkça görülür. Sanatçı daha sonra *Evlilik Uçuşu* (1965) ve *Yarı-Suç*, *Yarı-Neden* gibi yapıtlar verdi.

THEIMER Ivan (Olomouc, Çekoslovakya, 1944). Çekoslovak Higher School of Arts and Crafts'ta dört yıllık bir öğrenim gören sanatçı, Paris'e giderek iki yıl kadar da École des Beaux-Arts'ta öğrenimine devam etti. Olomouc, Hukvaldy ve Prerov'da anıtsal heykeller yaptı.

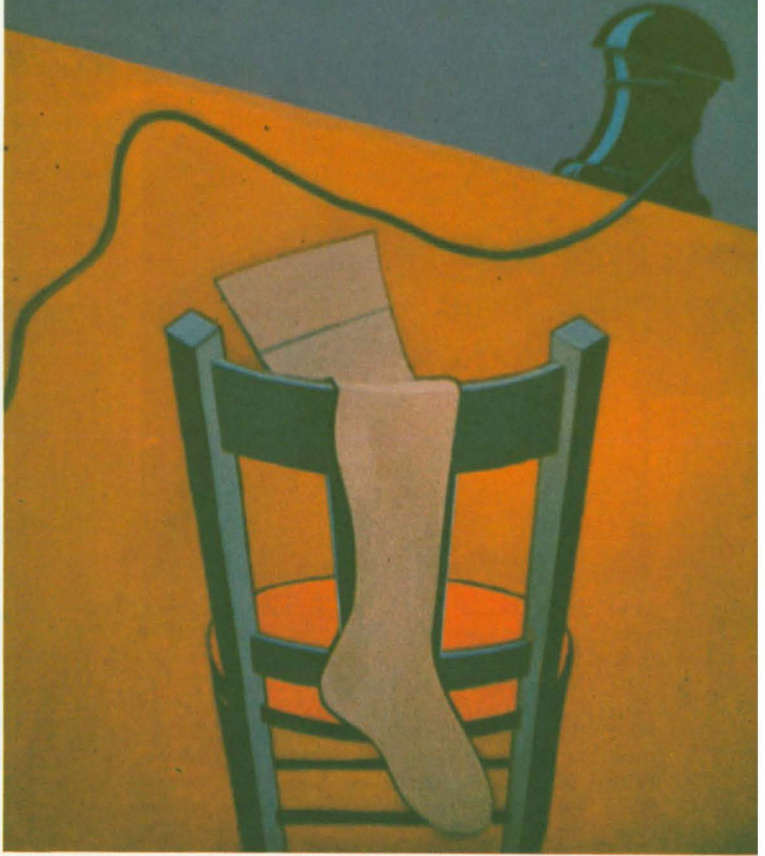


IVAN THEIMER
İsimsiz

Prag'ı 1968'de terkettti. Şimdi Poet-Laval (Drôme) / Paris'te bir ressam, heykeltıraş ve oymacı olarak yaşamını sürdürmektedir. Çalışmalarının birliği hacimlerin üstüste, bilmecemsi bir şekilde kullanılmasından, gülen ya da yaralanmış başlardan kaynaklanır. Oymalarında ön planda, arasından bir iplik geçirdiği bir halka yer alır.

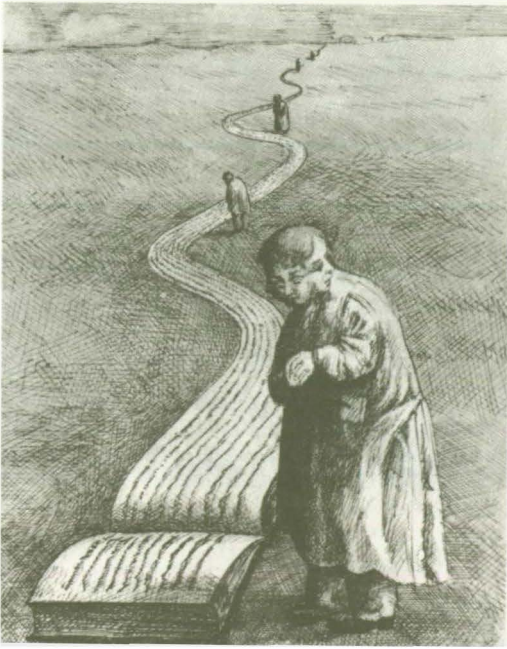
TIKAL Vaclav (Çekoslovakya 1906-1965). 1042'de kurulan Ra grubuna girdi ve grubun 1947'de Brno'da açtığı büyük sergiye katıldı. Daha sonraları soyut eğilim göstermesine karşın çalışmaları, kendisini ileri derecede figüratif Surrealistler arasına sokmuştur.

à marée basse



JEAN TERROSSIAN
Yarı-Suç, Yarı-Neden. 1971

ROLAND TOPOR
İsimsiz. 1967



TOPOR Roland. Önceleri Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'ta öğrencilik yaptı. Ressamlığa başladı ve hayatını kazanabilmek için resim yaptı. Kendisini Magritte'i izleyenler arasına sokan eşsiz, lirik bir sanatı vardır. Gogol, Tolstoy ve George Sand'ın yapıtlarını resimledi. *Topsikoppor* adlı bir oyun icad etti. Aralarında *Antoloji* ve *Max Lampin Konusundaki Gerçek* adlı olanlar da bulunan birçok koleksiyon yayınladı. Bunun dışında 150 sayfa ve 150 kelimelik *Erica* adlı erotik bir romanı da vardır.

TOVAR Ivan (San Francisco de Macoris, Dominik Cumhuriyeti 1942). İlk sergisini San Domingo'da açan Tovar, 1963'ten beri yapıtlarını Paris bienallerinde sergilemektedir. 1964'te Paris'e gitti. 1971'de Köln'de açılan *Spirit of Surrealism* adlı sergiye katıldı. Resimleri Dedicova ve Yveslalo'yı anımsatır. Hem erotik,



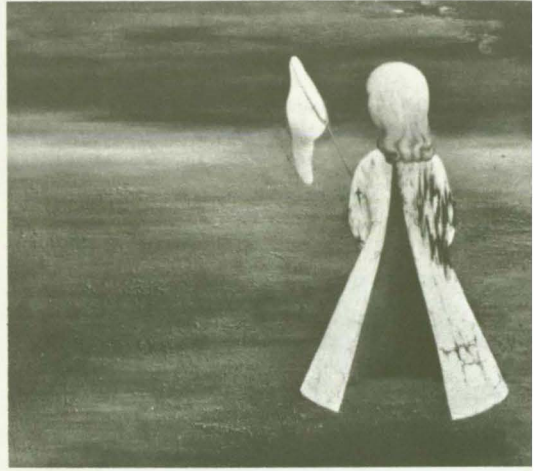
IVAN TOVAR
Güçlü bir Sır. 1974

hem mekanik yaratıkları ya da objeleri göstermek için soyut bir teknik kullandı. *Rüzgârtopu* (1971) adlı yapıtı ustaca bir donatımla denetlediği fantaziler yaratabilme yeteneğine iyi bir örnektir.

TOYEN Marie Cernunova, olarak bilinir (Prag 1902). 1921'den sonra Prag avant-garde çevrelerine girdi. Çalışmalarında daima rastlayacağımız konular olan *angst* ve *gizemi* soyut bir tarzda resmetmekle işe başladı. 1922'de Kübizm, Ekspresyonizm ve Abstraktion gibi akımların etkisi altında kalan Davetsil grubunun eylemlerine birlikte katıldığı Styrsky ile tanışmıştı. *Dansçılar* ve *Magi* adlı yapıtları gibi popüler tarzda yaptığı ilk resimlerden sonra otomatizm'le ilgili bazı deneylere girişti. *Boğulmuş Gemi* (1937) ve *Batakılık* (1948) adlı resimlerinde Soyut Ekspresyonizm'in izlerini taşıyan bir kendiliğindenlik gözlenir. Düş imgelemi resimlerinde giderek daha çok yer almaya başladı. *Kuzey* (1931) ve *Kırmızı Hayalet* adlı yapıtlarını buna örnek verebiliriz.

Breton ve Eluard, 1934'te Prag'a geldiklerinde (ve komünist partinin yayın organı olan gazete tarafından karşılandıklarında) Surrealizm de bu kente resmen girmiş oldu. Ertesi yıl Toyen, Styrsky ile birlikte Paris'e gitti. Bu andan

sonra Surrealizme bağlılığı ve Breton'la arkadaşlığı hiç sona ermedi. Çekoslovak avant-garde grubu Prag'daki D.37 tiyatrosunda 1937'de bir sergi açtı. Muzika, Sima, Styrsky, Toyen ve diğer fantezi ressamlarının yapıtları sergilen-di. İleri derecede figüratif Surrealizmin etkisi adamakıllı belirgindi. Toyen'in *Korku* ve *Ufuk* gibisinden resimlerini yaptığı dönemdi. *Uykucu* (1937) sırtı bize dönük durumda olan bir genç kızdır, elinde bir kelebek ağı tutmakta ve göğün ortasında donmuş gibi durmaktadır. An-



TOYEN
Uykucu. 1937

cak giydiği giysinin arkası açıktır ve bu giysinin içerisinde hiçbir şey olmadığı görülmektedir.

Toyen'in 1938'de Prag'da açtığı önemli bir sergi, sanatının 1947'lere kadar bağlı kaldığı ve Magritte'e ileri derecede yakın olan figüratif bir stile girdiğini müjdelemiştir. Ancak Toyen'in bu alandaki çalışmaları, aşırı derecede etkin bir basitlik ve Magritte'inkinden daha az entelektüel olan bir çeşit melankolik şiir niteliğindedir. Peçeli bir kadın, çöle benzer bir yerin, üzerindeki bir iskemlede oturmaktadır. Arka-sındaki mavi balıklar başı hizasına kadar yığılmışlardır. Ancak uzakta, ufkun üzerinde, yapılmış olan *Uzun Gölgede* adlı bu resim görünürde, açıklık teması üzerinde bir meditasyondur. *Tehlikeli Saat* (1942) adlı resimde kanatları açık durumda olan bir kartal, bir çift çapraz konmuş beyaz elin üzerinde durmaktadır. *Özgürlüğün Oluşumu*'nda (1946), kabuklarının içerisinde bulunan bezelyelerle üzeri kaplanmış bir kadın figürü görülmektedir. Bu kadın döl

verme simgesidir. Bu dönemde Toyen'in tüm resimlerindeki kızgın başkaldırı, politik konularla güç kazanmış olmaktadır: *Çöl Hayalleri* (1937), *Atış* (1940), *Kendini Gizle*, *Savaş* (1944) gibi. Aynı eğilim 1949'da yapılan bir dizi oyma olan *Ne Kanatlar ne de Taşlar: Kanatlar ve Taşlar*'da da karşımıza çıkmaktadır. Burada Toyen'in hayal dünyası kadar birçok Sürrealistin yapıtlarında da karşımıza çıkan kuşlara, iskeletler eşlik etmektedirler.

1945 yılında Prag'ta Toyen, Alman istilasının karanlık yıllarında gizli olarak yaptığı yapıtları sergiledi. Paris'te Denise René Galerisindeki sergisi (1947) Fransa'ya kesin olarak yerleşmesinden hemen önceye rastlamaktadır. Böylece Toyen, 1948'den sonra Çekoslovak avant-garde çevresine mensup entellektüellerle sanatçıların kara-yazgisından kurtulmuş oluyordu. Paris grubunun eylemlerine katıldı. Breton'la olan arkadaşlığının değeri, "Introduction à l'oeuvre de Toyen" (*Le Surréalisme et la peinture*, sayfa 207-14) adlı yazıda görülebilir: "Toyen'in asil çehresini, içindeki titreşimleri heyecan duymaksızın anımsayamam. Ayrıca ışık havuzu gibi olan gözleri, en cesur saldırılara karşı kaya gibi direnmesi, hiçbir zaman aklımdan çıkmaz".

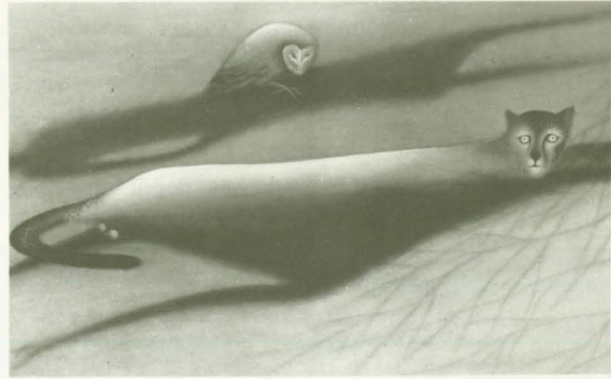
Breton'un sözünü ettiği kaya, bir bakıma içerdeki kurt ruhun ortaya çıkabilmesi için çatlamıştır: *Château Lacoste*'da adlı yapıt, Sürrealistlerin kahramanlarından biri olan. Marquis de Sade'in Provence'daki evi göz önüne alınarak yapılmıştır. 1950'den sonra, *Şafakta Kalkarlar ve Bağlılar ve Tekrar Bağlılar* gibi yapıtlarla birlikte boşluk önemini yitirdi ve sanatçının çizgileri temel öğeler üzerinde yoğunluk kazandı. Renk çoğu kez hoşgörüsüz bir şekilde kullanıldı;

TOYEN
Tehlikeli Saat, 1942



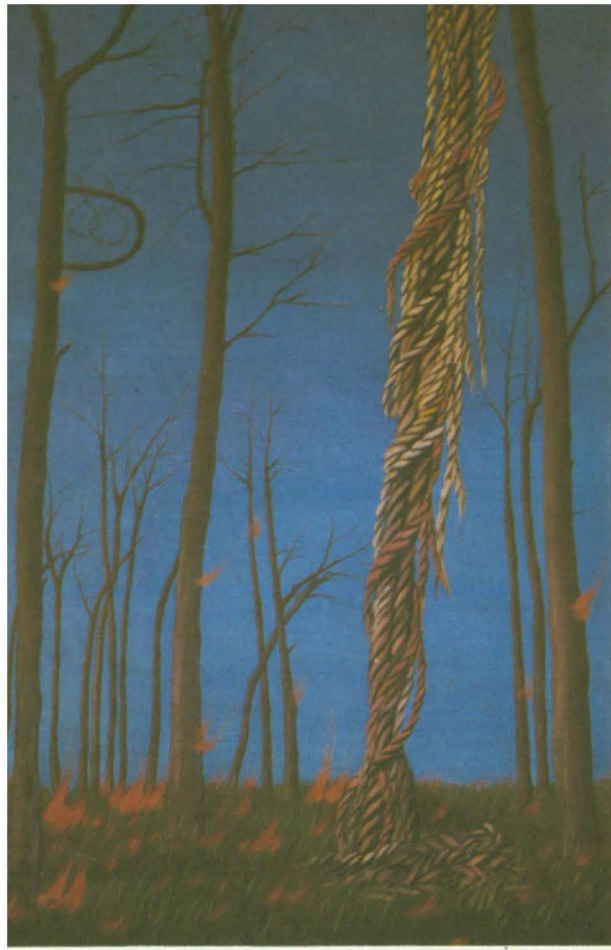
TOYEN
Yeşil Masada, 1945

insan profilleri kuşlarla karıştırıldı. *Yeşil Masa* adlı yapıtta boş bir ev ve uçmaya hazırlanan iki kuşla birlikte terkedilmiş bir ülke havası vardı. 1937'de yapılan *Uykucu*'ya ait konunun neredeyse gayri resmi bir tür yinelemesi olan *Uyurgezer* (1958)'de beyaz gölgeye karanlık dokunmaktaydı. *Midnight at the Heraldic Hour* (1961), imgelemi, Brauner'in "alaca karanlık"larıyla, Rorschach'ın mürekkep-lekeleri arasında yer



TOYEN
Serap, 1967

alan bir yapıttır. *Uyurgezer* adlı yapıt, *Beyazlı Kadın* (1958) ve *Serap*'la yakından ilgiliydi. Bundaki belirgin erotizm-*Beyazlı Kadın*'ın tek figüratif ögesi olan yüzüklü bir parmak, Toyen'in Sürrealistlerin 1960'larda erotik one-



TOYEN
Korunun Kenarında. 1945

TOYEN
Biri Diğerinin İçinde

irizm'in karanlık merkezine doğru inişe geçmeleri eylemini ne denli paylaştığını göstermektedir. Bazı çalışmalarında, örneğin ayaklarından asılmış başsız bir kadını gösteren *Suluk Aralığı*'nda (1943) ya da tecavüze uğramak korkusuyla memeleri çırpınıp duran ve bir pencerenin karanlık çerçevesi ardında görülen bir resim olan *Belirli Bir Zamanda*'da (1963), daha trajik bazı mesajlar vardır. *Biri Diğerinin İçinde* adlı yapıtta Toyen'in iğneleyici tarzı karakteristik bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bileklerinden kesik çok uzun bir çift beyaz eldivenin, bir sayfa üzerindeki sözcüğün andırıcasına karanlık bir zemin üzerinde ortaya çıktığı bir görünümle karşılaşırız.

Uzun yıllar boyunca pek birşey sergilemediği için Toyen'in başlangıçtaki çevresi dışında faz-

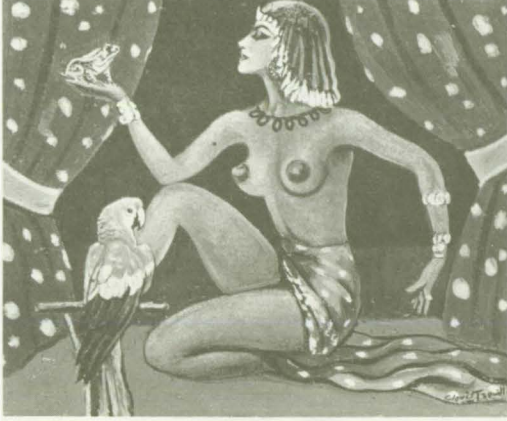


laca tanındığı söylenemez. Ancak yapıtları bir kez görüldüklerinde, akılda yer ederler. Figüratif dokunaklılıkla resimsel çalışmanın, akla getirici gücünü başarılı bir yolda birleştirmiştir. *Gecede Bir Bülbül Var*'da (1960) sanatçının kuşlara olan saplanatısı sürmekte ve uzakta-ki bir aydan uzanmış sarkıtları andıran tane-cikli biçimler görülmektedir. Bir yaprağın ya da açık bir kabuğun damarları, bir tilkinin (veya bir kurdun) taşlaşmış başı, Toyen'in yapıtlarında alışık olduğumuz bir geceyi bölmektedirler.

André Breton, J. Heisler ve B. Péret: *Toyen*, Paris, 1953.

TROUILLE Clovis (La Fère 1889). Amiens'teki Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim gördükten

sonra resmi bıraktı ve reklâm modelleri konusunda çalışmaya başladı (1960'ta bu meslekteki başarısı nedeniyle ulusal bir ödül kazandı). 1930'larda fırçayı yeniden eline aldığında "herşeye

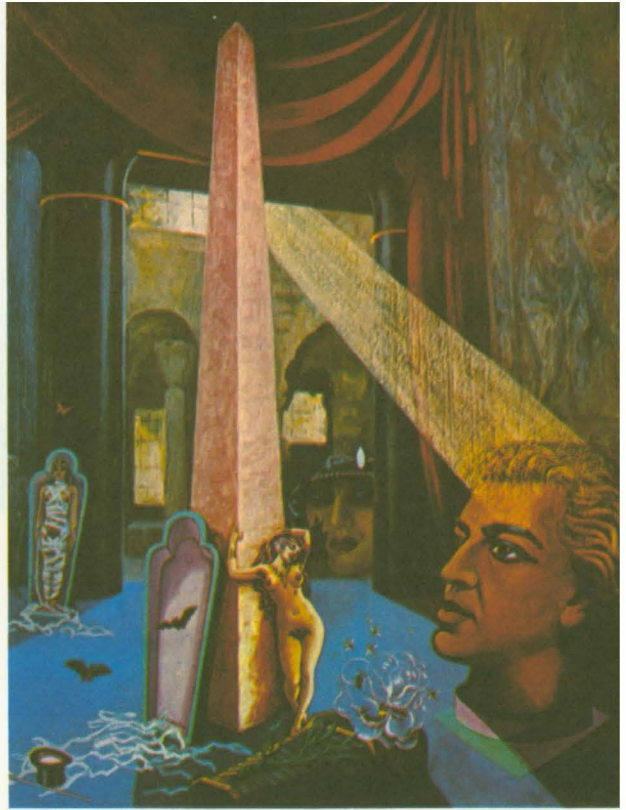


CLOVIS TROUILLE
Şefkat Kadını

-karşının resmi" olan *Hatırlayış*'ı yaptı. Bu, o zamana kadar yaptığı tek resim olan *Harikalar Sarayı*'nın (1907) üslup yolundaydı. Devrimci Yazarlar ve Sanatçılar Sergisi'nde Sürrealistler tarafından keşfedildi ve çeşitli Sürrealist ilkeleri aşırılığa varan bir titizlikle uygulamaya başladı: Kara mizah, din-karşıtlığı, erotizm ve bir çeşit mutlak isyan. Son derece ustalıklı yaptığı *The Orgy* (1930), *Voyeuse* (1961), *Şefkatli Bir Kadın*, *Dialogue on Carmel* (1944), *Cenaze Törenlerim* (1945), *Mezarım* (1947) ve İsa'yı gülerken gösteren *The Great Amiens Poem* gibi tablolar, Sürrealizmle popüler imgelemi birleştirirler. Erotik yapıtları 1963'te (kilimli kapıların ardında) Paris/Cordiers'de gösterildi. Bunlardan birinin adı, cinsel konularla ilgili bir Broadway revüsü'nün aynıydı: *Oh, Calcutta* (1970).

Jean Marc Campagne: *Clovis Trouille*, Paris, 1965.
Raymond Charmet: *Clovis Trouille*, Paris, 1972.

UBAC Raoul (Malmédy, Belçika 1910). Ardenes'li bir ressam olan Ubac, yirmi yaşlarındayken yürüyerek Avrupa turuna çıktı ve savaş yıllarına kadar endüstri fotoğrafçısı olarak çalıştı. 1930'da ilk resim yapma girişiminden vazgeçti. Monokrom çalışmalar üzerinde ustalaştı. Fotomontajları *Minotaure*'un 10-11 ve 12-13. sayılarında yayınlandı. Bunlardan birisi solari-



CLOVIS TROUILLE
Uyur-gezer Mumya. 1942

zasyonda ve Paris'in "fossil" görüntülerini ver-mekteydi. 1938'de heykele başlamazdan önce çizimlere girişti. Bir süre özellikle heykel alanında Kobra grubuyla ilişki kurdu. Sürrealizm-

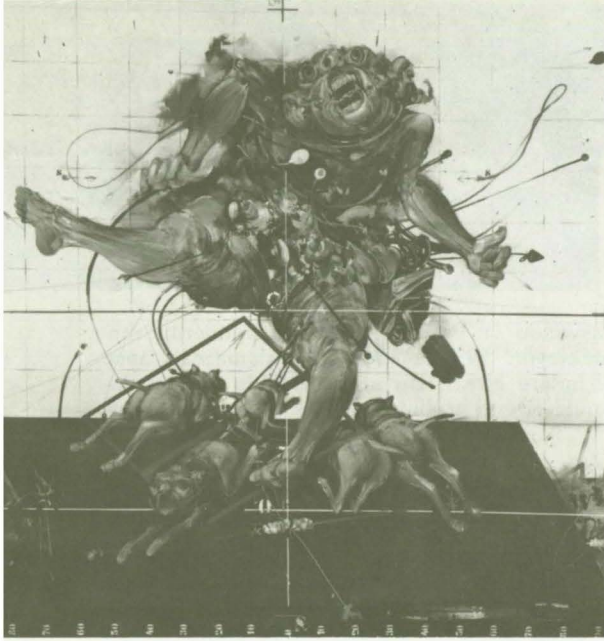
RAOUL UBAC
Bourse'un Fosili. 1937



in abstraksiyonist eğilimi ve maddenin nitelikleri üzerindeki varsayımlarıyla ilgilendi.

URSULA Ursula Schultze-Blum (Mittenwald 1921). 1954'te açtığı ilk sergisinden sonra Sürrealistlerin medyumlarla kıyasladıkları spontaneistler arasında yer aldı. Bellmer'in erotik düş-çalışmalarını bile aşan kolajlar, bronzlar ve objeler yaptı.

VELICKOVIC Vladimir (Belgrad 1935). Belgrad'da mimarlık öğrenimi gördükten sonra Zagreb'te devlet denetimi altında bulunan bir stüdyoda çalıştı (1962-3). 1966'da Paris'e geçti. Açtığı sergiler kendisinin, Bellmer ayarında bir virtüöz olduğunu ortaya çıkardı. Ancak farele-



VLADIMIR VELICKOVIC
İsırsıklar. 1972

rin hücumuna uğramış kanlar içerisindeki çocuklar, dikenli yaratıklar ve anatomik resimler, sanatçıyı Sürrealistlerden çok Antonin Artaud'nun trajik amaçlarına yakınlaştırmaktadır.

VIVANOS Miguel (Mazarron de Murcia 1897). İspanyol Cumhuriyet Ordusu'nda albaydı. 1950'

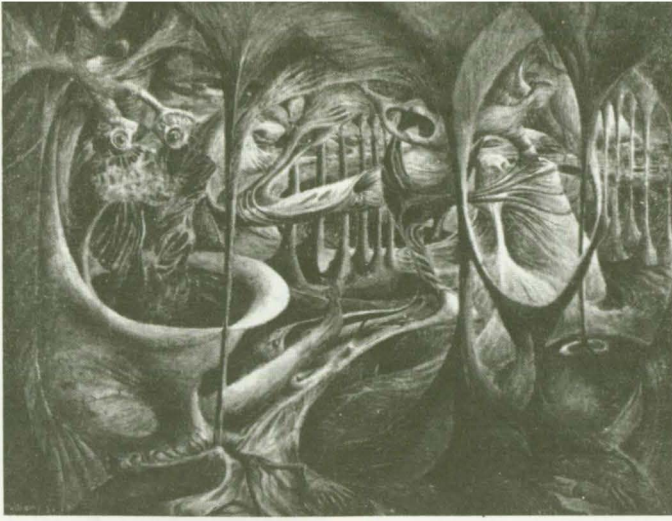


MIGUEL VIVANCOS
Kuşlar Bahçesi. 1954

lerde resme başladı, Paris'teki sergisinin sunuş yazısını Breton yazmıştır. Natürmortları ve *Kuş Bahçeleri* (1954). Douanier Rousseau'nun yapıtlarına yakın özellikler taşır.

VOZNIAC Jaroslav (Suchdol, Çekoslovakya, 1933). 1963 yılında Prag'da açtığı ilk sergi. Sürrealist kolajcılar arasına girmesini sağladı. Daha sonra saldırgan ve rahatsız edici kolajları, Vozniak'ı Pop Art'a yaklaştırdı.

VULLIAMY Gérard (Paris 1909). Abstraction-Creation grubunun ilk üyesi olan Vulliamy, 1934'te Sürrealizme dönüş yaptı. 1936'da *Doğumun Sırrı* ve 1937'de *Truva Anı* adlı yapıtlarıyla fantastik bir görüntü sergiledi. Eluard'ın üvey-oğluydu ve 1971'de Main à Plume grubunun eylemlerine katıldı. Savaşın sona abstraksiyona döndü. *Truva Anı* 1971'de Paris'te tekrar sergilendi. Sanatçının resimleri arasında eşsiz bir yeri olan bu yapıt, Sürrealizmin de en önemli ürünlerinden biridir.

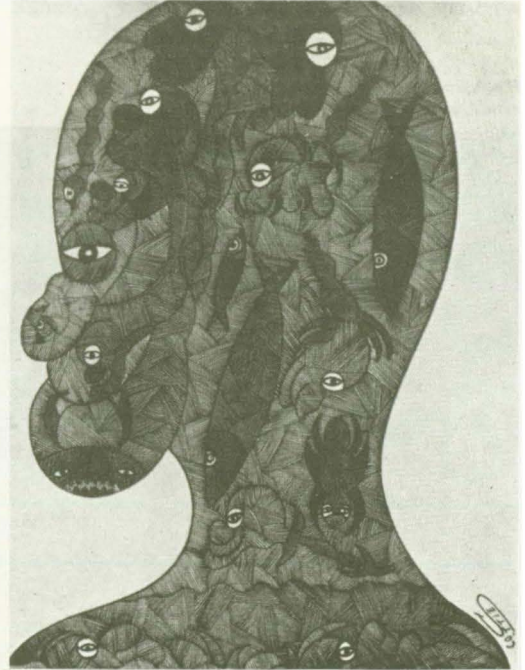
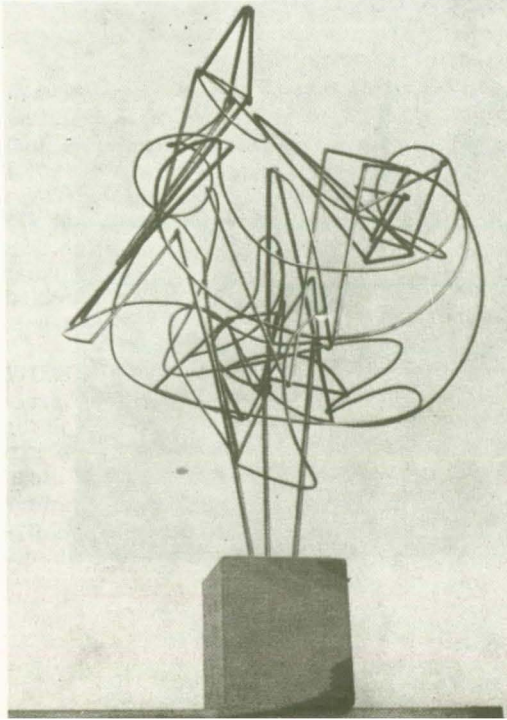


GÉRARD VULLIAMY
İsa'nın Doğumundaki Sır. 1936

WALDBERG Isabelle (Oberstammheim, İsviçre 191). Montparnasse'ta ve Ecole Pratique des Hautes Etudes'te etnografi ve sosyoloji öğrenimi gördükten sonra ilk heykel sergisini 1944'te, New York'taki Art of This Century Galerisinde açtı. *Sandık* (1962) veya *Çekmece* (1965) gibi heykelleri gizli bir lirizim içerir. 1971'de Köln'de, 1972'de de Münih ve Paris'te açılan

geriye-dönük Sürrealist sergilere katıldı. Kırk yaşlarında Kuzey Amerika Kızılderililerinin Sanatını andıran çizimler de yapmıştır.

ISABELLE WALDBERG
Sekstant. 1954



SCOTTIE WILSON
El-yapısı Karakalem. c.1944

WILSON Robert 'Scottie' (Glasgow 1888-1972). Robert Wilson, Kanada'ya göçmen olarak yer-

leşen bir demir hurdacısıydı. Yaklaşık kırk yaşlarında Kuzey Amerika Kızılderililerinin sanatını anımsatan karmaşık kalem çizgi resimleri yapmaya başladı.

WOLS-Wolfgang Schülze (Berlin 1913 - Paris 1951). Sakson Devlet Meclisi başkanının oğlu olan Wols, gençliğini Dresden'de geçirdi. Yedi yaşında iken müzik alanında ve özellikle de keman üzerinde ayrıcalığı bir yeteneği olduğunu gösterdi. Genga Jones'un öğrencisi olarak fotoğrafa karşı ilgi duydu. 1932 yılında Berlin'de, Paris'e yerleşmeden kısa zaman önce, bir süre Bauhaus'un etkisi altında kaldı. Almanca dersleri vererek ve portre-fotoğraflar yaparak geçimini sağladı. Bu ara küçük boyda suluboyalar yapmaya da başladı. Bunlar Surrealist mizahla düş-çalışmalarının, Klee'ye özgü inceliklerle bir arada kullanıldığı "Psişik emprovizasyon"lardı. 1933 yılında Paris'te tanıdığı arkadaşı Grety ile birlikte bir süre Barselona'ya gitti ve Paris'e döndüğünde bir süre Pavilon d'Elegance'in resmi fotoğrafçılığını yaptı (1937 Sergisi). Savaş patladığında Alman vatandaşı olduğundan on dört ay süreyle enterne edildi. 1940 Ka-

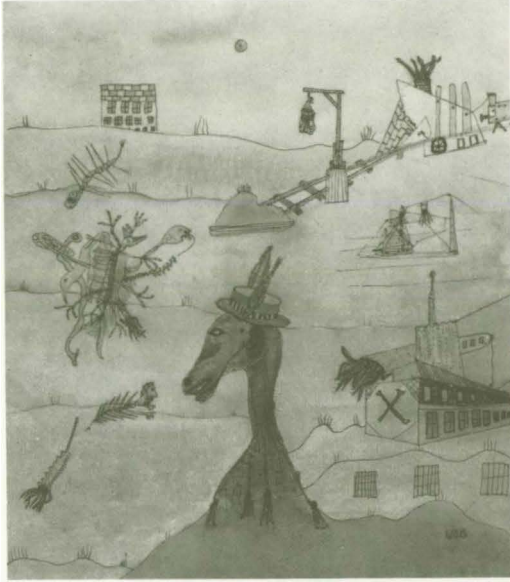


WOLS
Kurbağanın İskeleti. 1939

WOLS
Bikini Piano. 1939-40



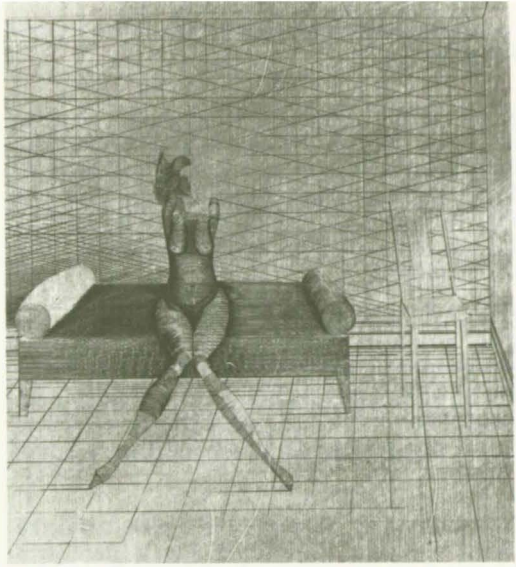
sımında serbest bırakıldığı zaman Cassis'e sığındı. Alkol ve acılar, çizimsel çalışmalarına keskin bir görüntü niteliği kazandırmıştı. 1942'de Dieulefit (Drôme)'te koleksiyoncu Henri Pierre Roche ve suluboyalarını 1945'te sergileyen René Drouin ile tanıştı. Sartre'ın arkadaş-



WOLS
Küçük At. 1939

lığı, trajik bir yaşamı olan Artaud'nun etkisi ve büyük boy yağlıboya tual çalışmalarına başlaması hep bu yılların özellikleridir. Yine bu yıl René Drouin, *Yıkılmış Katedraller*'i sergiledi (1947). "Peintres maudits'nin sonuncusu" olarak tanımlanan Wols, alkol tedavisine de alınmıştır. Bir kaza sonucu zehirlenerek öldüğünde sanatı, yeni bir yön almaktaydı. Ölüm ve huzur hakkındaki düşünceleri (bunları Lao-Tse'den almıştır) çalışmalarının ayrılmaz bir bütünüydü.

WUNDERLICH Paul (Berlin 1927). Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat öğrenimi gördü. Bu akademide öğretim görevlisi olmazdan önce 1960-63 yılları arasında Paris'te bulundu. 1967'de görevi bıraktı ve kendini deneyimlerine verdi. Paris'teki ilk sergisini 1972'de açtı. Burada *20 Haziran 1944* (Hitler'e karşı düzenlenen başarısız süikastın tarihi) adlı litog-



PAUL WUNDERLICH
Divan c. 1970

raflarını da sergiledi. Bunların karanlık Ekspresyonist ifadeleri acı ve yıkım temalarını işler. Sanatçı, kadının rolünü incelemeye başladı-

PAUL WUNDERLICH
Yatan Kadın



ğında (özellikle profesyonel fotoğrafı olan karısı Karin'in) yapıtları erotik boyutlar kazandı. Bazen Wunderlich'in resim ve oymalarının ardında Karin'in fotoğraflarının verdiği esin yer alır. Bu yapıtların ustaca ve oneirik imgeleri, ölümle seks arasındaki tarihsel diyalektliği anımsatmaktadır.

ZIMBACCA Michel (Paris 1924). Suriye kökenli bir şair olan Zimbacca penceresinden çektiği kısa bir film —*Square du Temple*— yaptı. 1949'dan bu yana Sürrealistlerle birlikte oldu ve Benjamin Péret ve Jean-Louis Bédouin'le birlikte *l'Invention du monde* adlı filmi gerçekleştirdi (1950).

ZIMMERMAN Jacques (Hoboken, Belçika 1929). Edouard Jaguer ve *Phases* dergisinin desteğini gören sanatçı ilk sergisini 1951'de Brüksel'de açtı.

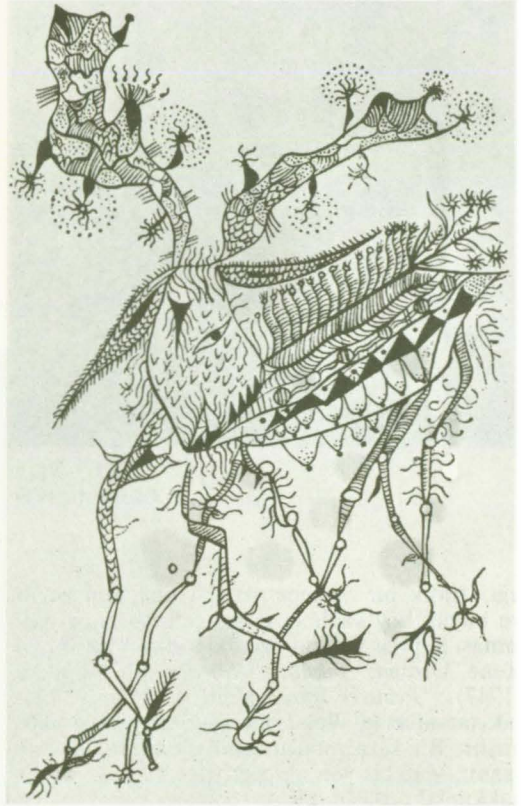
ZIMMERMAN Mac (Stettin 1912). Tanguy'nün izinde Münih'li bir ressamdır. 1969 yılında Köln'de açılan Avrupa'da Sürrealizm sergisine katılmıştır.

ZIVANOVIC-NOE Radojica (1903-1944). Yugoslav Sürrealist grubunun üyesi olan sanatçı (bu grup 1930'dan sonra *Nemoguie* dergisinin çevresinde toplanmıştır) düş motiflerini Dali'ye benzer bir yol kullanmıştır.

UNICA ZÜRN
İsimsiz



ZÜRN Unica (Berlin - Grünewald 1916 - Paris 1970). 1953 yılında Münih'te Bellmer'le karşılaşan Zürn, çizmeye başladı ve *Hexentexte* koleksiyonunu meydana getirdi. Paris'te Bellmer'le birlikte yaşadı ve çizimleriyle guajlarını onun yardımıyla sergiledi. Şizofrenik olan Zürn, yineliyen krizler sonucu Berlin, Paris ve La Rochelle'de birçok psikiyatri kliniğinde tedavi gördü. Oymalarla resimlenmiş bir şiir kitabı olan *Oracles et Spectacles*, bir çocukluk çağı biyografisi olan *Sombre Printemps* ve psikiyatrik so-



UNICA ZÜRN
İsimsiz. 1959

runlarıyla da ilgili olarak *L'Homme-jasmin* adlı yapıtları yayımlandı. Yaşamı çekilmez bulan Zürn, kendini pencereden atarak intihar etti. Saplantılarını ve trajik yaşamını kalemle yaptığı çizimlerde izlemek mümkündür.

Terimler ve Teknikler Sözlüğü

ADJUNCTION, ASEMBLAJ, AKÜMÜLASYON. Adjunction, (eklenti) resim yüzeyi üstüne sürülmüş (yağlı) boyaya ince talaş ya da hizar tozu, kum, cam kırığı gibi çeşitli maddelerin katılması, boyayla karıştırılarak ya da karıştırılmaksızın, resim üzerine kâğıt, karton, kumaş kırpıntılarının yapıştırılması, ya da boyalı yüzey üzerine (çeşitli yöntemlerle) eski kumaş, mobilya ve makine parçaları, hatta çalışır durumda neon lambası gibi objelerin bile tespit edilmesidir.

Papiers collés 1912 yılında Braque ve Picasso tarafından bulunmuş olan bir teknik yöntemdir. Bu yöntemde resim, bazı ek nesne katkılarıyla değişik bir görünüm kazanır. Eğer resim başka imgelerden (baskılardan) ya da kâğıt parçalarından, kumaş kırpıntılarından (Enrica Baj) kesilmiş parçalarla meydana getirilmişse, *kolaj* adını alır. Sanatçı eğer yüzeye gerçek objeleri yapıştırırsa, böylece bir *asemblaj* meydana getirmiş olur. Örneğin Daniel Spoerri'nin bir tuval üstüne duş yapıştırması gibi. Arman'ın bazı kutuları gibi objeler kullanıldığında, yöntem *akümülyasyon* adını alır. Eğer hazırlanan *asemblaj*, resmin sehpa üzerindeki yapısını ortadan kaldırır ve duvarda ya da boşlukta özel bir biçim oluşturursa, bunlar da *montaj*'lar, *rölyef-montaj*'lar ya da *obje-montaj*'lar diye adlandırılır.

Bu çeşitler arasındaki geçiş alanları, sanat ve şiir açısından son derece ilginçtir. André Masson'un adjunction yoluyla yapılmış kum-resimleri, Kurt Schwitters'in de kolaj'la *asemblaj* arasındaki sınırdaki yer alan Merz kolajları vardır. Hans Arp (1917) ve Mortensen'in rölyefleri kesilerek birbiri üzerine yapıştırıldıktan sonra boyanmış olan tahta parçalarından oluşur. Bunlar birer adjunction değil, Marcel Janco'nun boyalı alçı rölyeflerinde (1916) olduğu gibi özel maddelerle yapılmış resimlerdir. Üzerleri bir kumaş ya da plastik tabakasıyla kaplanan rölyef resimler de (Aline Gagnaire, *Portre'ler*, 1962; Pol Bury, 'multiplan'lar, plastik örtü altında, 1960) eklenti (adjunctive) tekniklerinden yararlanılmış yapıtlardır: tıpkı *asemblaj* ve *rölyef-montaj*'da olduğu gibi. Cam kullanıldığında, ya da yapıt iki cam tabakası arasında oluşturulduğu zaman (Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*, 1913-22) asıl teknik sorun, gerekli desteğin sağlanıp sağlanamadığıdır.

Adjunction'ların resim alanındaki tarihçesi, Dada hareketinin başlamasından sonra oldukça zenginleşmiştir. Gerçekte çok daha eskilere dayanır. Bunun için Kübizm ve Fütürizmden öncelere, değerli taşlarla yapılan ortaçağ ikonlarına uzanmak gerekir. Yapıt meydana getirilirken şu ya da bu yöntemlerin kullanılması,

doğal olarak sanatçının tercihinin kalmış bir iş-tir.

AEROGRAFI. Man Ray 1918-1920 yılları arasında ve ara sıra da cam yüzeyler üzerine püskürtme tabancası kullanarak yaptığı resimleri, bu isimle adlandırmıştır.

ANALOJİ. Simya ve astroloji'nin temel ilkesi olarak şöylece tanımlanır: "yukarıda bulunan herşeyin aşağıda bir analogi'si vardır... Ve her şey, bir birlik meydana getirir" (Zohar). İnsan bedeni bir mikro-evren olarak tasarlanmaktadır. Mantığın imgesel yöntemi, bu ilkeyi şairler ve özellikle Sürrealistlere önermiştir. 1947'deki bir yazısında ('Néon, No 1'deki 'Signe ascendant' ve *La Clé des champs*) Breton şöyle demektedir: Analoji düzeyi dışında başka hiçbir yerde entellektüel zevki tatmadım. Beni sadece analogik dürtü büyüler: Bu, bizim dünya adını verdiğimiz makineyi etkileyebileceğimiz biricik yoldur. Sahip olduğumuz en yüce sözcük, kesin olsun olmasın gibi sözcüğüdür".

Paalen ya da 1946-51 yılları arasında Sürrealistlerle birlikte olan diğer bazı ressam, sık sık esoterik yöntemlere başvurmuşlardır. Gelecekte simgecilikle ilgili en ustaca kaynak, Branner'in çalışmalarıdır. Genel olarak kuramsal yönleriyle analogik kozmoloji, ressamın gözünde öznellik özgürlüğüne karşı bir engel olarak görülmüştür.

ANTI-SANAT. İlk Dada kıpırdanmalarından ve Jacques Vaché'nin "sanat saçmadır" sözünü etmesinden (1917) bu yana bu sanatsal ayaklanmanın pek çok çeşitleri görülmüştür. Berlin'de 1920 yılında Huelsenbeck ve Hausmann, bir Dada sergisinde sanatın öldüğünü ilan ettiler. Sanatı yararsız olarak niteleyen bu görüş, Mayıs 1968 manifestolarından sonra Fransa'da da çeşitli anti-sanat eğilimleri olarak karşımıza çıkar. Sürrealist ruha yakınlaşarak sanatsal kariyer fikrine sanatçının kültürel ya da doğa ayrıcalıklarına (beceri, deha) saldıran, sanat çalışmalarının oluşmasında kullanılan teknik ve harcanan çabanın değerini küçümseyen, hattâ sanat çalışması kavramını bile reddeden bu anti-sanat görüşüdür. Bu görüş yaygın bir yaratıcılığın, herkeste var olduğunu ileri sürer ve böylece *Art Brut*'a yakın nitelikte bir "profesyonel olmayan sanat" vardır ve geçerlidir. Anti-sanat hareketinin, sanatın kendi kendini yenilemesinde ne derece rol oynamış olduğu tartışmaya açıktır. Sürrealistlerin her zaman, Lautréamont'un "şiir tek kişi tarafından değil, herkes tarafından yapılmalıdır" önerisini paylaştıkları kesindir.

ART BRUT. 1948'de Jean Dubuffet, André Breton ve Michel Tapié Compagnie de L'Art Brut'ü kurdular. Bunların amacı kendi-kendini yetiştirenlerin, bilinmeyenlerin, mahpusların ve hastaların ürünlerini bir araya toplamak ve korumaktı. Bu bir anti-sanat konusu değildi. Bunda kendiliğinden, profesyonel olmayan bir sanat söz konusuydu. 1949'da Paris'teki René Drouin Galerisinde açılan *Art Brut* sergisinde elli kişinin oluşturduğu iki yüze yakın yapıt sergilendi. Bu kişiler arasında şizofrenik Aloyse (1886-1964), primitif Benquet, primitif 'Scottie' Wilson, medyum Crépin ve Adolf Wölfl'i de vardı. Akımın başlangıcından beri Sürrealistler Breton'un *Surréalisme et la peinture*'de, "periferiye" yerleştirdiği sanatçılarla ilgilendiler. *Art Brut* sözcüklerinin anti-kültürel havası içinde, Dubuffet'nin çeşitli yazılı yapıtlarında karşımıza çıkan olay, bu tutumun gerçekte, alışılmadık bir kültüre sahip kişilerin özelliği olduğunu vurgular.

BASKI'lar: "Esinlenmeye dayanan" sanatsal teknikler arasında parmak izlerini, işaretleri ve tüm objelerin baskılarını da saymak gerekir: Mürekkebe ya da boyaya batırılmış kumaş ve diğer çeşitli maddeler. Fotoğraf alanında rayogram ve schadogram'lar da aynı çeşit yöntemlerdir.

CADAVRE EXQUIS. Deyim olarak "zarif gövde ya da ceset" anlamına gelen bu kavram şöyle bulunmuştur: 1925 yılında 54 Rue du Chateau'da Sürrealistler, bir çeşit oyun (ardışıklık oyunu) oynamaktaydılar. Bir tabaka kâğıt üzerine herkes birşeyler yazmakta ve kâğıdı yanındakine geçirmeden önce, yazdığı onun tarafından okumasın diye katlamaktaydı. Böylece elde edilen ilk rastgele cümle "*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*" (Zarif ceset yeni şarabı içti) olmuştu. Bu Sürrealist oyun, Sürrealist çizimler sırasında sık sık uygulanagelmıştır. Azevedo ve Portekizli arkadaşları, 1948'de bir çeşit *cadavre exquis* resmi meydana getirmişlerdir.

DAMLA YÖNTEMİ. Yere yayılmış bir tual üzerinde, boya doldurulmuş teneke bir kutuyu dolaştırmak suretiyle resim yapma yöntemi (oscillation, projection). Damlayan boyanın meydana getirdiği izlerin, sanatçının yaratıcılığını yansıttığı söylenir. Masson ve Ernst bazen bu yöntemi kullanmışlardır. Jackson Pollock ise New York'taki Art of This Century Gallery'deki sergisinde (1964) bu yöntemle meydana getirdiği yapıtları sergilemiştir.

DEKALKOMANİ. 1935'lerde Oscar Dominguez kullandığı monotip tekniğine dekalkoma-

ni adını verdi. Boya düz bir yüzeye uygulanıyor, bunun üzerine ikinci bir tabaka yayılıyor, az ya da çok bastırıldıktan hemen sonra kaldırılıyordu. Böylece meydana gelen ürün yeni bir yorumun başlangıç noktası olabileceği gibi, olduğu gibi de bırakılabiliyordu. Bu yöntem birçok ilginç keşiflerin yapılmasına yol açmıştır. Dominguez bunu kâğıt üzerinde uygular. Max Ernst, Marcel Jean ve Masson tuale, Bucaille ise cam levhalar üzerinde uygulamışlardır (1947).

EROS. Psikanaliz etkisi altındaki Sürrealistler'in ağızyla söylemek gerekirse, cinsel istek herkes için temel bir nitelik taşıyor ve şiir de bunun önde gelen belirtisidir. Svanberg gibi bazı ressamlar Breton, Eluard ve Aragon'un tekniklerine ulaşabilirler. Gene de sanatsal yönden Sürrealistlerin erotizm anlayışları hırslı bir kadından nefret duygusu olarak nitelendirilebilir. Bellmer ve Molinier kadını şehvet açısından görürler. Delveaux, Magritte ve Labisse kadının soğukluğuna takılmışlardır. Valentine Hugo, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Toyen. Bona ve hatta Leonor Fini, çocuk-kadın ya da obje-kadın görüntüsünün "erkeksiliğine" yenik düşmüşlerdir. 1950'lere doğru Sürrealizm aşırı dayanıklı bir döneme girdiğinde, yandaşları özellikle erotizme dayanan bir şiirle ilgilenmişlerdir. 1959'da Cordier (Paris)'de açılan Uluslararası Sürrealist Sergide, Meret Oppenheim tarafından hazırlanan *Cannibal Feast*, bunun tipik bir örneğidir.

FOTOGRAFİ. Raoul Hausmann gibi Dadaistler, 1920'lerde fotomontajlar yaptılar. Bunlar bir çeşit kolajdır. Stieglitz'in ve *Camera-Work* dergisinin 1913 New York Photo-Secession'unda yaptıkları denemeler, fotoğrafıye daha yakındır. Man Ray 1920'lerde fotografla uğraşmaya başladığında, bir çeşit lirisizm kullanarak *La Revolution Surréaliste*'in resimleyicilerinden biri olmuştur. Mercek yardımıyla, her zaman rastlanabilenin dışında bir imgenin dondurulması, *Edgar Quinet Bulvarı* ya da *Motor Yarışı*'ndaki anti-realistik etkilerin Man Ray tarafından teknik deneyimlere dönüştürülmesine ve rayogram'lar ve solarizasyon türünden buluşların yapılmasına yol açmıştır. Man Ray 1922'de *Delicious Fields* adlı bir kitap halinde rayogramlarını yayınladı. 1934'te New York'ta *M. R. Photographs, 1920-34, Paris* adlı koleksiyonunu çıkardı. Brassai, Breton'un *Minotaure*'daki bazı yazılarını resimledi. Sürrealist fotoğrafçılar arasında Cartier-Bresson, Blumenfeld, Boubat, Agnès Varda, Izis, Doisneau, Clergue gibi isimleri de unutmamak gerekir. David Hare'nin ısıtılmış fotoğrafları, Raoul Ubac'un bir çe-

şit foto-rölyef “fossil”leri, sürrealist fotoğraf örneklerindendir. Aralarında Eyfel kulesiyle, Paris opera binasının fotoğrafları da olan bu fosiller, Ubac tarafından *Minotaure*’da yayınlanmıştır (2, 12-13 No’lar, 1937).

FROTAJ (sözlük anlamı “ovalamak”). Çocukların çoğu kez oynadıkları bu oyun, 1925’te Max Ernst tarafından “keşfolunmuş”tur. Önsözü Hans Arp’a ait olan *Histoire naturelle* adlı kitabın resimlemelerinde Ernst, bu tekniği kullanmıştır. Bunun için kâğıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilir. Kalem, fırça ya da daha başka uygun bir gereç, kâğıdın üzerinde sürtmeyle gezdirilerek alttaki obje üzerindeki düzensizliklerin ve pürüzlerin kâğıt üzerine çıkması sağlanır. Yöntemin basitliği ve Ernst’in bundan çıkarabildiği görsel şiir, insanın yaratıcılığı üzerinde hiçbir yöntemin egemen olamayacağını ve sanatçıdaki yeteneklerin, sanatsal otomatizm etkisiyle azalmayacağını göstermektedir.

FÜMAJ (sözlük anlamı “tütsülemek”). Yanmakta olan bir mum ya da kandil, yanabilme özelliği taşıyan bir yüzeye yaklaştırılarak, alevden çıkan ince is zerreciklerinin yüzey üzerinde istenen izleri bırakması sağlanır. Camille Bryen ve Wolfgang Paalen, bu yöntemi 1935’ten sonra kullanmışlardır.

HALLUSİNASYON (Sanrı). “Herhangi bir obje olmaksızın algılama eylemi” olarak tanımlanabilir. Gözlemi yapan kimse gerçekte uzaya kendisinin yansıttığı görüntünün gerçek olduğunu düşünür. Duygusal temalar (korku, sıkıntı, aşırı düşkünlük) ve saplantı konuları (korkutucu hayvanlar, tanrısal yaratıklar) bazı belirli hallusinatuar psikozların kapsamına girebilir. Yalancı-hallusinasyonu herhangi bir görsel olay ya da uzaysallaşma değildir. Hallusinasyonu, paranoya’daki “yorumlayış delirium’u”yla karıştırmamak gerekir. Max Ernst frotajı buluşundan söz ederken (1925), herhangi bir hallusinasyon uyarıcı olmaksızın, sadece incelediği şeyle ilgili olan ve istemli olarak uyanık-düş görme tekniğinden yararlandığını söylemektedir (döşeme tahtalarındaki damarlara gözünü daldırdığı gibi). Bazı belirli hipnagogik durumlar sanatsal yaratıya yardımcı olabilir. Ancak tam bir hallusinasyon geçici ya da kalıcı zihinsel yetersizliklerle birliktedir. Bu yüzden hallusinasyona uğrayan kişi, yapıcı yaratışını işletemiycek ölçüde sıkıntı içindedir.

HAZIR-YAPIT. Marcel Duchamp 1914-25 yılları arasında yirmi ya da belki daha fazla sayıda

bisiklet tekerleği, porselen idrar kabı gibi çeşitli endüstri ürünlerini “imzalayarak”, bunların birer sanat yapıtı olduğu konusunda direndi. *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* adlı cam-yapıtında da, bu eğilim etkileri açıkça görülmektedir. Bu yapıt 1922’lerde bitirilmeden bırakılmıştır.

HİSTERİ. Çeşitli işlevsel bozuklukları ve mitomani’si olan bir kimsenin aşırı ölçüde kolay etkilenmesi olarak tanımlanabilir. Histeriklerde oneirizm, psikomotor otomatizm ve otosüjestif amnezi’ler sık sık görülmektedir. Paris’teki Salpêtriene Clinic’te Charcot tarafından incelenmiş olan Histeri’nin 1885’te psikanalitik yöntemini geliştirmesi için Freud’da ilk dürtüyü oluşturduğu düşünülebilir. Sürrealistler hysteria’nın ellinci yıldönümünü (1878-1928) *La Revolution Surréaliste* (No 11)’de kutlamışlardır.

İMGE. Sürrealistlerin imge anlayışı, kendi kuramlarının temelinde yatar. Algılama psikolojisi olduğu gibi, imge herhangi bir duyusal ya da zihinsel hayal değildir. Bir metafor veya metonimi sorunu olarak da kabul edilmez. Sürrealist imge psikolojik durumların —sözcükler, reprezentasyonlar, objeler— irrasyonelle bir çarpışmasıdır. Bireyin doğruca kendisini bile şaşırtan “trouvaille” (buluş)’dır.

Saint-Pol-Roux, Reverdy ve Apollinaire tarafından kullanılan şiirsel imge’den söz eden Breton, imge kullanımını sistemleştirmekte ve imgenin oynadığı rolü sanatın tüm alanlarına yaymaktadır: “Sadece imgelem aracılığıyla özgürlüğüme kavuşabiliyorum. Bu özgürlük o denli sonsuzdur ki, beni her zaman korkutur” (1925). *Manifesto of Surrealism* de (1924) “iki sözcüğün birleşmesinden-yani ışık imgesi sözcüklerinden özel bir ışık oluşmaktadır. Biz bu işığa karşı aşırı derecede duyarlıyız. İmgenin değeri, çakan kıvılcımın güzelliğine bağlıdır” der. Daha sonra 1947’de (*Néon* No. 1) Breton bu ışığın, “değersiz birleşmelerden” doğamayacağını eklemekte ve imgenin “üstünlük işareti” taşıması gerektiğini vurgulamaktadır. Sürrealist imge’ye bir başka kriter daha ekleyebiliriz: Eğer imge “ışığı”, uyandırdığı şaşkınlığın derecesiyle ilintili bir parlaklık sağıyorsa, etkisinin zamanla yitirilme tehlikesi de vardır. Ancak Sürrealist imgeler uzun süreli olmuşlar ve sadece şans eseri olmadıkları ortaya konabilmiştir.

KOLAJ. Braque ve Picasso’nun *papiers collés*’leri, temelde plastik, resimsel ya da heykelsi eklerin resme katılmasıdır. Kolajlar ise dergilerden kesilmiş parçaların, Sürrealist yönde bir imge oluşturmak üzere düzenlenerek yapıtırılır.

maları yoluyla elde edilir. Sözcük olarak kullanımının tarihçesi ve sanatın çeşitli yönleri üzerindeki etkileri, günümüzde müzikal, bilimsel, sinematografik ve diğer başka alanlarda da kolajların yapılmasına yol açmıştır. Bona, Bucaille, Eluard, Ernst, Hayter, Hérold, Léo Malet, Malkine, Mesens, Penrose, Prévert, Styrysky ve hemen hemen öbür Sürrealistlerin tümü kolaj yapmışlardır. Bunların bazıları bir antoloji halinde yayınlanmıştır. Önde gelenleri:

Max Ernst, *Yüz Başlı Kadın* (1929), *Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası* (1930), *Bir Mutluluk Haftası ya da Yedi Kapital Element-Kan* (1934).

Léo Malet, *Yaşama Feryat* (*Hurle à la vie*) (1939).

Max Bucaille, *Büyücü Kadının Feryatları* (1939), *Rüyaların Tarağı* (1950).

Bona, *The Sap Rising* (1963).

Çekoslovak sanatçı Jiri Kolar'ın kolajları paralel bantlardan yapıldı ve imgeye Op Art etkisi verir.

René Passeron'un *dekupaj*'ları (1965-71) nötr bir zemine yapıştırılan ve jilette bir dökümandan kesilip alınmış tek-parçalı imgelerdir.

KUM RESİMLERİ. André Masson, önce tualin üzerine bir zamk tabakası yayarak üzerini kumla örttü (1927). Sonra tual salladığında üzerindeki kum, zamksız yerlerden kayarak döküldü. Ortaya çıkan şekiller raslantısal, ancak yorumlanabilir nitelikteydi. Masson aynı tekniği aynı tual üzerinde birçok kez uyguladı.

Son zamanlarda İspanyol ressam Tapiés, üzerlerinde pek az baskı izi olan kumlu yüzeyler meydana getirdi. Bu tekniğin Masson'daki Sürrealist etkinin raslantısallığını ortadan kaldırdığı söylenmektedir.

MANİFESTO'lar (Sürrealist): Hemen tümünü yazan ya da basan kişi olarak André Breton'un en önde gelen Sürrealist kuramcı rolünü üstlendiğini vurgulayan ve her biri birer kilometre taşı niteliğinde olan kuramsal ve polemik yayınlarıdır. Omuz omuza ya da birbirine karşı gruplar sayısız manifesto yayınlamışlardır. Gerçek Sürrealizmin manifestolarını şöyle sayabiliriz:

Manifesto du surréalisme 1924 (Sürrealizm Manifestosu).

Second Manifeste du surréalisme (İkinci Sürrealizm Manifestosu, *La Revolution Surréaliste*'in son sayısında, 1929).

Prolégomenes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, 1924.

Du Surréalisme et ses oeuvres vives 1953 (Yaşayan yapıtlarıyla Sürrealizm).

MÜZİK. Chirico, "Müzik'te herhangi bir gizem yoktur, bu nedenle insanların en hoşlandıkları sanat dalıdır. Çünkü insanlar müzikte daha çok *sensation* bulurlar" demektedir. Eluard ise şöyle yazmaktadır: "Müzikten hoşlanmam, bu piyano hoşlandığım herşeyi alıp uzaklaştırıyor" (*Donner à voir*). Breton müziğin bulanık bir aktivite" olduğundan söz etmiştir. Sürrealizmin her türden saf duyusallığa karşı oluşunu vurgulayan bu olumsuz deyişler, 1944'te André Breton, *La Clé des champs*'da "Silence d'or"u yazana kadar tam ve doğru anlamını bulmuş sayılamaz.

OBJE'ler. Yirminci yüzyıl sanatının önde gelen yeniliklerinden ve sürrealizme borçlu olunan yaratışların en önemlilerinden biridir. Önceden herhangi bir hazırlayıcı olmaksızın yaratıcı bir eylemin keşfolunmasıdır ki bunu "simgesel işlevi olan objelerin montajı" olarak da tanımlayabiliriz. Bu tanıma fetişler, tılsımlar, bazı belirli dinsel ya da tapınma objeleri girmez.

1914 dolaylarında Marcel Duchamp hazır-yapıtına, müzenin kutsal varlığına saldırma rolünü verdi. Şişeler, porselen bir idrarlık, sanat yapıtı olarak sergilendiler. Man Ray'ın buluşları (*Present*) ve Dada objeleri, Sürrealist objeye yakındır. Bunlarda mizah, temel öğedir.

"Simgesel işlevi olan" gerçek objeler, 1930'dan sonra Giacometti tarafından bulundu: *The Time of Traces, Sabahın Dördünde Saray, Görünmeyen Obje* (1934) gibi. Bunlardan sonuncusu, Giacometti'nin en son yaptığıydı ve Breton tarafından "Equation de l'objet trouvée"de üzerinde duruldu (*Documents*, 1934). İki yıl sonra Breton'un önderliğinde Ratton (Paris)'da büyük bir obje sergisi açıldı ("Crise de l'objet," *Cahiers d'art*, özel sayı 1936). Doğal objelere, bozuk ya da dökme objelere, etnolojik ve matematik koleksiyonlardan alınmış objelere, bozuk ya da dökme objelere, etnolojik ve matematik koleksiyonlardan alınmış objelere ek olarak bu sergide gerçek Sürrealist objeler de vardı. Meret Oppenheim'in *Kürklerle Kaplı Fincak ve Tabak* (1936 ile çok sayıda obje-resim ve obje-şüirler, bu arada sayılabilir.

Salvador Dali'nin "paranoyak-kritik" yöntemi obje bakımından son derece zengindir: *Yağmurlu taksit*, alıcısı yerinde canlı bir istakoz duran telefon gibi. Tüm Sürrealist ressamlar ve arasına da şairler, yapıt olarak montaj-objeler hazırlamışlardır. En tanınmışları: Picasso'nun *Obje'si* (1933), Seligmann'ın *Ultra-Mobilya'sı*, Brauner'in *Kurt-masa'sı*, Bellmer'in *Bebek'i* Magritte'nin *Kız-Şişe'leri*, Dominguez'in *Asla'sı*, Uluslararası Paris 1938 sergisinde *Surrealist Sokak*'ın modelleri ve en son olarak da Ster-

pini'nin *Kollu Koltuk*'u ve Marcel Jean'ın *Gardenia'nın Hayaleti*'dir.

Breton 1924'te eşyaların geleneksel algılanmasına karşı olarak *Introduction au discours sur le peu de réalité*'yi yazdı ve Ferdinand Alquié. Sürrealist'de realizasyon uğraşlarını vurguladı. Bununla birlikte, Sürrealizm isteklerin "objeleştirilmesi" amacındadır (Breton) ve "ışık" saçan objelerdeki düş dünyası, şiirsel imgeden başka bir şey değildir.

ONEİRİZM. Psikolojik açıdan, alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan bir dizi hallusinasyonu içeren bir anlamda kullanılır. Ancak Sürrealizmde bu deyimden daha geniş bir kapsamı vardır: Düşlerin ve uyanıken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duyuusal etkiler altında kalan tüm olguları, oneirizm'in tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye-hattâ algısal bir imgeye düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. "Uyku dönemi" (1922) sırasında Sürrealistler istemli olarak kendilerini bir "düş dalgasına" kaptırdılar (Aragon). Desnos, uykulu bir durumda iken gerçekleştirdiği otomatik konuşma deneyimlerini uzun süre devam ettirdi. Breton'a göre "Sürrealist resmin iki önemli yönünden biri, oneirizm'dir (diğeri ise otomatik spontaneite). *The Secret Life of Salvador Dalí*'de Dalí düşlerindeki imgeleri yatağının karşısındaki tualde nasıl yinelediğini anlatmaktadır. Hiçbir gerçek Sürrealist, düş anlatımı sorununun korkulmamıştır.

OTOMATİZM. 1924'te yayınlanan *Premier Manifesto* ya da *Birinci Manifesto*'da Breton, Sürrealizmi şöyle tanımlamaktadır: "Saf psişik otomatizm. Bununla sözlü, yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılır. Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimi. Bu tanımlama aynı zamanda Sürrealistlerin gözünde otomatizm'in ne demek olduğunu da açıklamaktadır. Davranış psikolojisiyle uğraşanların deyimden doğrudan doğruya çıkardıkları anlam sabır değildir. Soluk alma gibi doğuştan, yürüme gibi edinilmiş reflekslerle ya da alışkanlıklarla ilgisi de yoktur. Bu bir bakıma uyur-gezerlerin "ayaktaki otomatizmi"ne ya da Clérambault'nun "mental otomatizm"ine yakındır. Erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak da tanımlanabilir. Freud bunu "repetitif otomatizm" olarak isimlendirmiştir.

Ne olursa olsun "otomatik yazı" (ve bunun resim ve heykel otomatizmine doğru genişletilmesi) Bretona göre "Sürrealizmin iki ana

yaklaşımından biri" olmuştur (diğeri ise düşün resmedilmesidir: Bakınız *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*, 1941). Bu yaklaşımın Psikolojiyle ilgisi pek yoktur. Yani bu görüşe göre otomatizm, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır.

Rue Blomet grubunun üyeleri (Masson, Mi-ro), bu tür spontaneite'yi 1923'ten bu yana uygulamışlardır. Bunun örneklerini Crépin ya da Lesage gibi medyum-ressamların yapıtlarında da bulabiliriz. Doğası yönünden tam anlamı ne olursa olsun, çizimsel, resimsel ya da heykel alanında uygulanan çeşitli otomatizm yolları, rastgele eylemlerle karıştırılmamalıdır. Lirik abstraksiyon, Sürrealist otomatizm derslerinden esinlenmiştir.

PARANOYA. Özellikle Kraepelin ve Kretschmer gibi psikologlar tarafından incelenmiş olan bir hastalıktır. Herhangi bir sürekli zihinsel kusur olmaksızın varlığını sürdüren sistematik bir yorumlama delirium'u olarak tanımlanabilir. Bir Fransız psikanalisti olan Jacques Lacan, *De la paranoïa dans ses rapports avec la personnalité* (Paris 1932) adlı kitabında, sorunun Freud-sonrası bir açıklamasını yapmış ve Salvador Dalí, *La Femme visible* (1930)'de bu deyim kullanmaya başlamıştır. Dalí, paranoya yönteminden "Hezeyan olayının yorumsal-kritik birliğine dayanan spontan irrasyonel bir bilgi yöntemi" olarak söz etmektedir. Bu tanımlamadan Dalí'nin, yaşamın ve sanatın her alanında gerçekte hayali kaynaştırabilmek için karmaşık bir yöntem uyguladığı anlaşılır. Sürrealistler bu yöntemi Breton'un da 1934'de dediği gibi "birinci-sınıf bir gereç" olarak kabul etmişlerdir (*Qu'est ce que le surréalisme?*). Salvador Dalí'nin zeki ve iğneleyici mizah öğeleri, William Tell'de ya da Millet'nin *Angelus*'undaki hezeyan dolu yorumlamalarında yararlandığı erotik temalar ve imgeler, ayrıca bu sanatçının "eksantrik" kişiliği, tümüyle paranoya'nın bir yöntem olarak tanınmasında katkısı olmuş etkenlerdir.

PSİKANALİZ. Sigmund Freud tarafından geliştirilen bu tedavi yönteminin amacı, hastanın gelişimi sırasında çocuksu bir evrede etkisi olmuş bazı belirli komplekslerin, giderek hastayı rahatsız eden travmaları ve sorunlarını ortaya çıkarmaktır.

Psikanaliz aynı zamanda bir kişilik kuramıdır. Bilinçle bilinçaltını yüzleştirerek super-ego, ego ve id arasındaki dinamik ilişkileri (diğer bir deyimle moral kişilik, her günkü kişilik ve iç-

güdüsel kişilik arasındaki bağlantıları) ortaya çıkarmak yoluyla etkisini gösterir.

"Uygulamalı psikanaliz" insanın tüm etkinliklerini, özellikle sanatı içine alan bir analiz uygulayarak gizli içerikleri ortaya çıkarmak diye tanımlanabilir. Bu gizli içerikler ancak bilinçsiz düzeyde ortaya çıkmaktadırlar.

RAKLAJ (sözlük anlamı "yontma" ya da "inceltme"). Üstüste dizilmiş birçok katları içeren herhangi bir resimde, en üsttekini kazıyarak alttaki yüzeyi açığa çıkarmak mümkündür. Bu amaçla bir tarak ya da bir tahta parçasından yararlanılır ve meydana gelen yapıt, bu kullanılan gerece göre değişir. Max Ernst *Kentler* dizisinde (1927) *rakla*'yı sistematik bir yolda kullanmıştır. 1936'da Esteban Francés, 1946'larda da Kujawski aynı yöntemi non-figratif bir yönde kullanmışlardır. Geleneksel etkilerden kaçınılmaq için rakla, genellikle frotaj ve de-kalkomani gibi başka tekniklerle birlikte uygulanır.

RAYOGRAM'lar. 1916'da Christian Schad'ın kullandığı yöntem ("schadografi") uygulanarak, *Delicious Fields* adlı yapıt yayınlandı (1922). Bu teknikte objeler, ışığa duyarlı bir yüzey üzerine yerleştirilmekte ve siyah zemin üzerinde beyaz gölgelerin belirmesiyle bir çeşit radyografi çekilmiş olmaktadır.

RESİM-ŞİİR. 1924'lerde Bükreş'te çıkarılan 75 H.P. adlı dergide Victor Brauner, *Manifeste de picto-poésie*'sini yayınladı. Picto-poésie, Sürrealist resim kavramı yönünden son derece uygun bir deyimdi. Görsel çekicilikle sınırlanmayan (ya da Duchamp'ın deyiimiyle "retinal" zevkin dışına çıkan) resim, ruhun en derin itkilere yaklaşımı için bir etkinlik oluşturmaldır.

SOLARİZASYON. Alışılmadık imgeler meydana getirmek üzere ışıklama etkisinden yararlanan bir yöntemdir. Developman sırasında negatif, değişebilen sürelerde tekrar tekrar ışığa tutulur ve böylece beyazlar-griye dönüşür. Pozitif ile de bunun tersi elde edilir. Man Ray'ın ilk solarizasyonları *S.A.S.D.L.R.* No 3'te gösterilmiştir (1931).

SÜRREAL. Bu felsefe deyimini dinlerin "doğüstü"süyle veya mistiklerin "üstünlüğü" ile karıştırmamak gerekir. André Breton'un üç deyişi, sürrealin anlamını açıklamaya yeterlidir: "Birbirine çok zıt görünen bu iki durumun, yani düş ile gerçeğin, bir çeşit mutlak realite ya da sürrealite'de oldukları gibi çözümleneceğine inanıyorum" (*Birinci Manifesto*, 1924). "Ha-

yatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, yükseğin ve alçağın, belirli bir ruhsal yönelişte ayrı ayrı kavramlar olmaktan çıkacağını gösteren çok şey vardır. Bu noktaya ulaşmamızı sağlayacak merkezi itki olarak Sürrealist eylemlerin dışında başka bir etken arayan, boş yere çaba harcamış olur (*İkinci Manifesto*, 1929). "Sevdiğim her şey, düşündüğüm ve duygusuna kapıldığım her şey, beni bir anlamda her yerde var olmanın özel felsefesine sürüklemektedir. Bu felsefede sürrealite, realite'yle birliktedir; onun ne aşağısında, ne de üzerinde yer alır. Benzer olarak içerik, aynı zamanda içerendir" (*Surréalisme et le peinture*, 1965).

SÜRREALİZM. Sürrealistlerin kendi kendileri konusunda yaptıkları tanımlamaların bazıları şunlardır:

"Sürrealizm, saf psikik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da daha başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön-koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü da olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir" (*Birinci Manifesto*, 1924, *les Manifestes du surréalisme* s. 45).

"Sürrealizm ne ifadenin yeni ve daha kolay bir yolu, ne de şiirin metafiziğidir. Zihnin ve temsil ettiği herşeyin tüm olarak serbest kalmasını sağlayan bir yoldur.... Sürrealizm bir şiir çeşidi değildir. Kendi üzerine dönen zihnin haykırmasıdır ve prangalarından kurtulma çabasıdır" (27.1.1925 tarihli deklarasyon, Nadeau'da yeniden basıldı).

"Eğer sanatçı total psiko-fiziksel alana ulaşmak için çaba harcamışsa, meydana getirdiği yapıt ancak o zaman Sürrealist olarak tanımlanabilir (André Breton, *Surréalisme et la peinture*, 1945).

"Sürrealist düşüncenin amacı yönünden, fizik gücümüzün toptan kurtulması olduğunu anımsamamız gerekir. Bunun için gizli yerlerin sistematik olarak aydınlatılması, diğer bölgelerin giderek puslanması ve mutlak anlamda yasaklanmış bir ülkeye aralıksız yapılan bir yolculuk gibi yöntemlerden yararlanılır" (André Breton İkinci Manifesto, 1929, *les Manifestes* s. 23).

"Sürrealizm, düşüncenin gerçek mekanizmalarını ve düşüncenin ortaya konmasıyla üzerinde etkilediği dünya arasındaki gerçek ilişkileri bilebildiğimiz etkin bir yöntemdir". (Louis Aragon, "Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire", *L.S.A.S.D.L.R.* no. 3 s. 1).

"Sürrealizm farkına varılan, kabullenilen ve uygulanan esindir. Artık açıklanması olanaksız bir karşılaşma değil, sergilenebilir bir mele-

kedir" (Louis Aragon, *Traité du style*, Paris 1928).

"Bir Yanlış anlamayı önlemek için acele ediyorum: Bu da şiirin, ifade araçları arasında sayılmasını içeren görüştür.... Bana göre şiir, *ruhun bir etkinliğidir*" Tristan Tzara, "Essai sur la situation de la poésie, *L.S.A.S.D.L.R.* no. 4 1934).

"Sürrealizm ne bir okuldur, ne de bir mez-

hep; ayrıca bir tutum biçimi olmaktan daha ileri nitelik taşıdığı da kesindir. Her ikisinin de aynı hareket ortamında yönlendirildiği insan ve gerçeğin serüvenidir" (*Haute fréquence*, bir grup kitapçığı, 24 Mayıs 1951, J.-L. Bedouin, *Vingt ans de surréalisme* 1929-1959, Paris, 1961).

"Sürrealizm dünyanın dünyevi yönüyle ebedi değerleri arasında bir çatışmadır. Aşk, özgürlük ve şiir (Médium, n.b., no. 1, 1953).

Gruplar

Fransa ve diğer ülkelerde birçok grup oluşturulmuştur. Bunlardan bazıları Breton'un grubuna az çok benzer, diğerleri ise biraz farklıdır.

Documents grubu; aynı adı taşıyan ve Georges Bataille'in yönetimi altında olan dergi çevresinde oluşmuştur.

Le Grand Jeu; yönetenler Gilbert-Lecomte, Daumal, Vailland, Henry, Sima.

La Main à Plume; yönetenler Arnaud, Chabrun, Patin, Dominguez.

Le Sensorialisme; yönetmen Jean Legrand (1942-5).

Le Groupe surréaliste révolutionnaire (Devrimci Sürrealist Grup); önemli üyeleri: Appel, Arnaud, Bucaille, Constant, Corneille, Dotremont, Jacobsen, Jaguer, Jorn, Labisse, Lorenc, Mortensen, Passeron, Riopelle ve Tardos (1946-8).

(*Kobra*); yönetmen Dotremont (1948-51).

L'Internationale situationiste; yönetmen Debord ve *Situationist Times*; yönetmen Asger Jorn. Her ikisi de Situationist akım grubudur.

Dyn dergisi çevresinde toplanan grup, yönetmen Paalen.

Méa dergisi çevresinde toplanan grup; yönetmen Karl-Otto Götz.

Nuclear Movement, Baj ve Dangeo tarafından yönetilen bir İtalyan grubu.

Mesens tarafından yönetilen Belçikalı grup (1922).

Davestil; bir Çek grubu; yönetmenler Nezval, Styrsky, Tiege ve Toyen.

Konkrektion dergisiyle ilintili olan Danimarka grubu; yönetmen Wilhelm Bjerke-Petersen daha sonra da Jorn, Jacobsen ve Mortensen (1935-7).

Ra; bir Çek grubu; önde gelen üyeleri Lorenc, Mizera, Miskovska, Istler, Kundera, Lacina, Zykumund ve Tikal (1942-8).

Les Automatistes; bir Fransız-Kanada grubu; yönetmen Borduas (1948).

Halmstad (İsviçre)'taki grup; yönetmenler Stellan Mörner ve Esaias Thören (1930-9).

Art et Liberté (Sanat ve Özgürlük), Kahire grubu; yönetmen Georges Hénein (1934-50).

Sir Roland Penrose'un yönetimindeki İngiliz grubu.

Bunlardan başka Japonya, Meksika, Şili, Portekiz ve Romanya'da da birçok aktif grup vardı.

Dergiler

Camera-Work Stieglitz (New York 1903-15), daha sonra 291 adını aldı, Stieglitz, Duchamp ve Picabia'nın yönetiminde yayınlandı. Bir süre sonra da 391 adıyla Picabia tarafından yayını devam ettirildi (Barselona Ocak 1917 No.1-No.4; New York No.5-No.7; Zürih No.8; Paris No.9-No.10, Kasım 1924).

La Soirées de Paris; Apollinaire ve Céruse (No.18, Kasım 1913-No. 26-27, Temmuz 1914).

Maintenan Cravan (Paris 1913-5).

Sic Birot (Paris Ocak 1916-No. 53-54, Ekim 1918).

Nord-Sud Reverdy (Paris Mayıs 1917-No. 16, Ekim 1918).

Dada Tzara (Zürih Temmuz 1917-Paris No.8 Eylül 1921).

Der Ventilator Baargeld (Köln 1919).

Der Dada Hausmann (Berlin 1919-20).

Littérature ilk dizi Aragon, Breton, Soupault (Mart 1919-No. 20 Mayıs 1921); ikinci dizi Breton, Soupault, No.4'ten sonra da yalnızca Breton (Mart 1922-No.13, Haziran 1924).

Proverbe Eluard (Ocak 1920-No.6, Temmuz 1921).

L'Esprit nouveau Dermée, daha sonra Ozenfant ve Jeanneret (Ekim 1929-No.28, Ocak 1925).

Cannibale Picabia (Paris'te iki sayı, 1920).

Aventure Vitrac (Paris Ekim 1921-No.3, Ocak 1922).

Le Coeur à barbe Tzara (Paris, bir sayı, Nisan 1922).

Manomètre Malespine (Temmuz 1922-No.9, Ocak 1928).

Merz Schwitters (Hanover 1923-No.24, 1932).

Surréalisme Goll (Ekim 1924'te bir tek sayı).

La Revolution Surréaliste Péret ve Naville (Aralık 1924-Temmuz 1925), Breton (Temmuz 1925-No.4 -No.12, Aralık 1929).

Le Grand Jeu Gilbert-Lecomte, Daumal, Sima, Vailland (1928).

Le Surréalisme au service de la révolution Breton (Temmuz 1930-No.5-6, Mayıs 1933).

Nemoguie (Olanaksız) (Belgrad 1930).

Documents Bataille (April 1930, 1934'te özel Sürrealist sayı).

Minotaure Tériade (Haziran 1933-Aralık 1937) Skira (Aralık 1937, No.10-No.12, Ekim 1938).

Surrealismus Styrsky, Toyen (Prag, 1933).

Bulletin International de surréalisme (Prag No.1 1935, Brüksel No.2 1935, Londra No.3 1936).

Variétés.

Clé, Uluslararası Bağımsız Devrimci Sanatçılar Federasyonu (FIARI)'nın bülteni, Breton ve Rivera (Meksika 1939).

Dyn Paalen (Meksika 1940-4).

Cahiers de la main à plume Arnaud (Paris 1941-3).

VVV Breton, Duchamp, Ernst (New York Haziran 1942-No.3, Şubat 1944).

View (özel sürrealist sayı, 1942).

La révolution la nuit Bonnefoy (Paris 1946).

La Part du Sable (Kahire 1947).

Néon Breton (Paris 1948-9).

Le Surréalisme révolutionnaire Arnaud, Dotremont, Jorn, Lorenc (Paris, Nisan 1948'de tek sayı).

Bulletin internationale du s.r. Dotremont (Brüksel, Haziran 1948).

Méta Götz (1948-No.10, 1953).

Cobra Dotremont (Brüksel, Kopenhag, Amsterdam 1949-No.10 Ekim 1951).

Le Petit Cobra (Brüksel 1949-No.4, 1951).

Le Petit Jésus Arnaud (Paris 1950-2).

Médium Schuster (iki dizi 1951-No.13, 1955).

Le Messenger boiteux de Paris Arnaud (Paris 1953).

Phases Jaguer (Paris 1954-No.19, 1964, ikinci dizinin yayınlanma evresinde).

Le Surréalisme même Breton (Paris 1956-No.5, 1959).

Bief (Paris 1958-No.12, 1960).

La Brèche, action surréaliste Breton (Paris 1962-No.8, Kasım 1965).

L'Archibras Schuster (Paris 1967-No.7, 1969).

Analogon (Prag, bir tek sayı, 1968).

Bulletin de liaison surréaliste Bédouin (Paris, 1969'dan).

Coupure (No. 1 1969, Breton'un çevresinde olan, ancak daha sonra Sürrealist adını beğenmeyenler).

Sergiler

- 1925 Resim. Galerie Pierre Loeb, Paris.
- 1928 *Le Surréalisme existe-t-il?* Paris.
- 1929 *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik.* Kunsthaus, Zürich.
- 1931 Resim ve kolajlar. Hartford, Conn.
- 1932 Resim ve kolajlar. Julien Levy Gallery, New York.
- 1933 Resimler. Galerie Pierre Colle, Paris.
- 1934 *Minotaure.* Palais des Beaux-Arts, Brüksel. Resimler, Zürich.
- 1935 *Cubists and Surrealists.* Copenhagen. Surrealist yapıtlar. La Louvière, Belçika. Surrealist yapıtlar. Santa Cruz de Tenerife, Kanarya Adaları.
- 1936 Uluslararası Surrealizm sergisi, Burlington Gallery, Londra.
Fantastic Art, Dada, Surrealism, Museum of Modern Art, New York.
Surrealist objeler. Galerie Ratton, Paris.
- 1937 Uluslararası Surrealizm sergisi. Ginka Gallery, Tokyo.
Surrealist Objects and Poems, Londra.
- 1938 Uluslararası Surrealizm sergisi. Galerie des Beaux-Arts, Paris.
Meksika'dan objeler. Galerie Pierre Colle et Renou, Paris.
Surrealist yapıtlar. London Gallery, Londra.
Surrealist yapıtlar. Robert Gallery, Amsterdam.
Surrealist yapıtlar. Santiago de Chile.
- 1940 *Surrealism Today.* Zwemmer Gallery, Londra.
Surrealist yapıtlar. Oxford.
Exposicion internacional del Surrealismo, Meksika.
- 1942 İngiltere'de çeşitli sergiler.
First Papers of Surrealism. Reid Mansion, New York.
- 1945 *Surrealist Diversity,* Arcade Gallery, Londra.
Surrealist yapıtlar. Palais des Beaux-Arts, Brüksel.
- 1947 *Le Surréalisme en 1947.* Galerie Maeght, Paris. *Prise de terre,* Devrimci Surrealist Grup. Galerie Breteau, Paris.
- 1948 Surrealist yapıtlar. Prag.
Surrealist yapıtlar. Santiago de Chile.
- 1949 *L'Art Brut.* Galerie Drouin, Paris.
Surrealist yapıtlar. Lizbon.
- 1952 *Surrealist Painting in Europe.* Saarbrücken.
Imaginisterne. Göteborg, İsveç.
- 1954 *The Fantastic.* Venedik Bienali.
- 1956 Surrealist yapıtlar. Şili.
Surrealist yapıtlar, Puerto-Rico.
- 1958 Resimler. Houston.
- 1959 Resimler. Galeria Schwarz, Milan.
- 1959 *Exposition Internationale du Surréalisme,* EROS.
- 1960 Galerie Cordier, Paris.
- 1960 *Development of Surrealist Painting in Japan.* Ulusal Modern Sanat Müzesi.
- 1960 *Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain,* Arcy Gallery, New York.
- 1961 *Mostra internazionale del Surrealismo.* Galeria Schwarz, Milano.
Surréalistes et précurseurs. Palais Granvelle, Besançon.

- Masters of Surrealism: Ernst to Matta.* Obelisk Gallery, Londra.
Surrealist sergi. Galeria Schwarz, Milano.
- 1962 *New Forms of Surrealism and Relationism.* K lt r Merkezi, Belgrad.
- 1964 *Le Surréalisme, sources, histoire, affinités.* Galerie Charpentier, Paris.
Imaginative Painting. Dekoratif Sanatlar Müzesi, Prag.
- 1965 *L'Ecart absolu.* Galerie de l'Oeil, Paris.
Surrealism and the Fantastic, Sao Paulo.
Quelques Ancêtres du surréalisme. Bibliothèque Nationale, Paris.
Aspek  des Surrealismus. Modern Sanat Galerisi, Basel.
- 1967 *La Fureur poétique.* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- A phala.* Sao Paulo.
- 1968 *The Pleasure Principle.*  ekoslovakya.
- 1969 *Surrealismus in Europa.* Baukunstgalerie, Köln.
Signes d'un renouveau surréaliste. Galerie Brachot, Brüksel.
- 1970 *Résonances surréalistes.* Galerie Zerbib, Paris.
Surrealism? Moderna Museet, Stockholm.
- 1971 *Der Geist des Surrealismus.* Baukunstgalerie, Köln.
- 1972 *Le Surr alisme, 1922-1942.* Haus der Kunst, Münih; Mus e des Arts D coratifs, Paris.
- 1978 *Dada and Surrealism Reviewed,* Hayward Gallery, Londra.

Notlar

- 1 Barrés "duruşması" Tzara'nın karşı çıkmasına rağmen Breton'un düzenlediği bir olaydır. Paris'te Sociétés Savantes'da 13 Mayıs 1921'deki bu duruşmada "ulusal değerler" ve yetenek sorunu da tartışılmıştır. Bu toplantı'nın kapsamı için bkz.: Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris 1945 s.51-3).
- 2 *İkinci Manifesto*'da adamakıllı hakaret edilerek dışlananlar Artaud, Delteil, Gérard, Limbour, Masson (Picasso ile Max Ernst'i kıskançlık hedefi seçmişti) ve Soupault ile Vitrac idiler. Breton, daha nazikçe de olsa Naville, Desnos, Duchamp, Ribemont-Dessaignes ve Picabia ile de bağları kopardı. Öte yandan Tzara'yı yeniden bağrına bastı. (*Les Manifestes du surréalisme*, Paris, 1946; ve Nadeau'nun a. g. e. s.176-86).
- 3 Jean Bernier'ye yanıt, *Clarté*, 1925 (bkz. Nadeau a. g. e. s.101).
- 4 Anatole France'a karşı broşür'de, *Un Cadavre* (1924).
- 5 *Ci-gît Giorgio de Chirico, le feuilletton change d'auteur*, bir sergiye girişi (1926).
- 6 Bu metin, grubun tüm üyelerince imzalanıp *La Révolution surréaliste*'de yayınlandı, No.5 (1925) (bkz. Nadeau, a. g. e. s. 297-300).
- 7 *La Conquête de L'Irrationnel* (Paris, 1935).
- 8 1948'de yayınlanan *A la niche les glapisseurs de Dieu* adını taşıyan kitapçıkta Sürrealist grup, Sürrealizmin herhangi bir dinsel açıdan teslim alınması girişimini daha başından önlemeyi denediler. 1951'de Carrouges, Fransız Katolik Aydınları Merkezinde Sürrealizm hakkında bir konferans verdi. Henri Pastureau da Breton'u bu eylem karşısında sessiz kalmakla suçladı. Bunun üzerine Breton ve Péret, Pastureau'nun yakınmalarını yanıtlarken, Carrouges'un aslı esası olmayan önsöz bir iş yapmış olduğunu; ancak kendisiyle ilişkilerini kestiklerini de belirttiler. *Haute Fréquence* (24 Mayıs 1951) broşürü sürrealizmin temel ilkelerini açıklar ve söz konusu olayın küçük bir sapma olduğunu ortaya koyar (Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme, 1939-1959*, (Paris. 1961) s.186-190; konuyla ilgili broşürlerden s.305-311'de söz edilmiştir).
- 9 *Premier Bilan de l'art actuel* (Paris. 1953).
- 10 *Manifeste des surréalistes roumanis* (1947).
- 11 Tual üzerine yağlı boya, 195 x 233 cm. William Copley koleksiyonu, Paris. Jean ve Mezei. *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris, 1959) adlı kitapta bu yapıtı 1947 olarak tarihlendirirler. Fakat Max Ernst, Patrick Waldberg'i yapıtın 1942'ye kadar eski bir tarihte yapıldığı konusunda uyarmıştır. (*Max Ernst, propos et presence*, Paris, 1959; Waldberg, *Max Ernst*, Paris 1958).
- 12 Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique* (Paris, 1955).
- 13 André Pieyre de Mandiargues, *Les Monstres de Bomarzo* (Paris, 1957).
- 14 *L'écart Absolu*, sergi katalogu. Galerie de L'oeil, 1965, özellikle Gérard Legrand'ın *Une Apparence de soupireil*.
- 15 Breton: "kitaplardaki zaman, *Trés Riches Heures*'den beri azeliğini yitirmiştir" diye yazar. *Musée Medicochirurgical'deki la Médecine Pittoresque'in, 1884-1837* resimleri arasında sürrealist espriyi yansıtan pek çok örneğin bulunduğu inanır. (Bkz. *Le Surréalisme et la Peinture*, 1965, s.166).
16. Söz konusu olan sanatçılar Gustave Moreau. Puvis de Chavannes, Carrière'dir.
- 17 Huyghe tarafından *L'Art et l'homme* (Paris. n.d.) Cilt 3, s.348'de sözü edilmiştir.
- 18 *Quelques Ancêtres du surréalisme* sergisi kataloğunda, Bibliothèque Nationale (Paris, 1965).
- 19 Olivier Revault d'Allonnes, *Du symbolisme au classicisme, théories*, Maurice Denis tarafından seçildi (Paris, 1964) s.14. Aurier *Mercure de France*'da resimsel Sembolizm üstüne bir çeşit manifesto yayınladı. Sanat yapıtını zorunlu olarak "ideistic" sembolik, sentetik, öznel ve süsleyici değerleri açısından görüyordu.
- 20 Breton. "Du symbolisme" (1958). *Le surréalisme et la peinture* (1965), s.362.
- 21 Roger Caillois. *Au Coeur du Fantastique* (Paris. 1965).
- 22 Breton'un. *Martinique charmée du serpent*, André Masson'un resimlediği bir şiirdir.
- 23 *Le Surréalisme et la peinture* (1965) s.64.

- 24 James Johnson Sweeney'e yanıt. "Eleven Europeans in America" adıyla *The Museum of Modern Art Bulletin*'da yer almıştır. (New York, 1946) Cilt XIII. No.4-5, s.20-1; bkz. Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp* (Paris, 1969), s.6.
- 25 Descartes, *Méditations metaphysiques*, III'de bundan "özgürlüğün en alt düzeyi olarak söz eder. "Beauty of Indifference-aldırmazlığın güzelliğine" uygulandığı zaman da estetiğin temel ilkelerinden biriyle karşılaşılmış olur.
- 26 Doğruca Duchamp tarafından *La Boite verte* (1934) ve *La Boite en valise* (1938, 1940'da yayınlandı) de toplanmıştır.
- 27 391'in 21. sayısının kapağı, Mart 1920, Picabia, Duchamp'ın izniyle *L.H.O.O.Q'*'yu yeniden kopya etti, fakat sakalı unuttu.
- 28 *Caoutchouc* çizimler (1909), Schmittals'ın yaptığı bazı süslemeler hesaba katılmazsa, yirminci yüzyılın ilk non-figüratif işlerinden biri sayılabilir. *Udnie, Catch as Catch Can* ve *Edtaonist* (1912) büyük boşutlu soyut tuallerdir.
- 29 *Pensées sans langage* (Paris, 1919) s.103 (O. Revalut d'Allonnes'un a. g. e.'de belirtilmiştir, s.134).
- 30 291 adlı derginin Haziran 1915, 4. sayısında yayınlanan bir desen. Bu desenin kışkırtıcı yanı adından bellidir. *Çıplak Bir Durumdaki Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi* diye adlandırılmış olan otomobil lâmbası ya da *Kutsalaların Kutsalı* diye yapılan adlandırmada da aynı gerçeğe karşılaşılar. Bir de tüm özelliğini, *Hanımefendimiz* (1920) diye adlandırılmış olmasına borçlu bulunan bir mürekkep lekesi vardır.
- 31 Bu dergi, Stieglitz New York'ta 291, Fifth Avenue'de oturduğu için Mart 1915'de 291 adını almıştır. Barcelona'da Picabia tarafından yayınlanmış ve 1917 yılında derginin adı 391 olmuştur.
- 32 Gabrielle Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Cenevre, 1967, s.161.
- 33 *Dada, art and anti-art* (Brüksel, 1965) s.16 v.s.
- 34 *Merz-Holland Dada*'da (1923).
- 35 *Le Surréalisme et la peinture* (Paris, 1928; New York 1945; Paris, 1965).
- 36 Pierre Naville'in *La Révolution surréaliste*, Nisan, 1925 s.3'deki görevi (Bkz. Passeron, *Histoire de la Peinture surréaliste*, a. g. y) s.61 v.s.
- 37 "Genèse et perspective artistique du surréalisme" (1941), *Le Surréalisme et la peinture* (1945), s.94.
- 38 *Qu'est-ce que le surréalisme?* (Brüksel, 1934), s.25.
- 39 1941'deki bir metinde Breton'ca benimsendi, oysa başka bir yerde Breton, onu infantilism (çocuksuluk)'le suçlar. ("Genèse et perspective....", *Le Surréalisme et la peinture* 1945 s.94, 1965, s.70).
- 40 *Le Surréalisme et la peinture* (1945) s.8.
- 41 *Le Surréalisme et la peinture* (1945) s.21-2 ve 30.
- 42 "İki terimin biraz raslantısal olan birleşimi özel bir ışık üretti, karşısında büyük ölçüde duyarlı olacağımız imge aydınlığı. İmgenin değeri kıvılcımlar saçan parıltısının güzelliğine bağlıdır" (André Breton, *Les Manifestes du surréalisme* a. g. y. s.38).
- 43 Lautréamont'un bu yaklaşımı Sürrealistlerce sık sık işlenmiştir.
- 44 Breton, *Les Manifestes du surréalisme* a. g. y.
- 45 Miro'nun kendine özgü deneyleri için kullandığı bir sözcüktür.
- 46 "Crise de l'objet", *Le Surréalisme et la peinture* (1945) s.126.
- 47 "Görsel Sürrealizmin tarihini yazarken bu birleşime karşı çıkmıştım (*Histoire de la peinture surréaliste*, a. g. y. s.15 ve 40). Şimdiki görüş açım, diğer birçok yazarın, örneğin Alfred Barr ve Michel Sanouillet'nin bakış açılarıyla yakından bağlantılıdır.
- 48 F. Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Paris, 1955).
- 49 *L'Homme Révolté* (Paris 1951) ve Breton'un bu konu hakkında *Sucre Jaune* adıyla Lautréamont'a dayanan yanıtı, *La Clé des Champs* (Paris 1952) s.387.
- 50 "Le Suicide est-il une solution?", *La Revolution surréaliste* no. 2 (1925).
- 51 Aragon "Une Vagues de rêves" *Commerce* (Ekim, 1924).
- 52 Nadeau, *Histoire du surréalisme*'de değinir. a. g. y. s.106.
- 53 Breton, "Premier Manifeste", *Les Manifestes du surréalisme* a. g. y. s.28.
- 54 Max Ernst'in kolajlarından oluşan *La Femme 100 têtes* için Breton'un sunuş yazısı.
- 55 *Le Surréalisme et la peinture* a. g. y. s.46.
- 56 Leiris, "Joan Miro" *Documents*, no. 5, (Ekim, 1929) s.263.
- 57 *Ceci est la Couleur de mon rêve*. (Bu benim düşümün rengidir.).
- 58 "Génese et perspective..." *Le Surréalisme et la peinture*, a. g. y. s.67-8.
- 59 René Passeron, *Historie de la peinture surréaliste*,

- a. g. y. s.68 ve 87. Aynı zamanda bkz. J. Dupin. *Joan Miro* (Köln. 1961).
- 60) a.g.e.
- 61 R. de Solier, "Hans Hartung". *Quadrum*, no.2 (Kasım 1956).
- 62 *Über das Geistige in der Kunst* (1913).
- 63 Psikologların iç monolog ya da bilinç akımı için kullandıkları bir deyim: Egger (1881), Charcot, Gilbert Ballet (1886), Saint-Paul (1902), (Jean Cazaux, *Sur-réalisme et psychologie*, Paris, 1938).
- 64 Rimbaud, "Lettres du voyant", *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* (Paris, tarihsiz).
- 65 J.L. Bedouin'in *Anthologie de la poésie surréaliste* adlı kitabında değinilmemiştir (Paris, 1964).
- 66 "Vitesse et Tempo", *Quadrum* no.3 (1957) s.15 (Passeron, "Conscience et Peinture", Henry Michaux'a saygı olarak *L'Herne*'in nüshasında yayınlandı, Paris 1966, s.396).
- 67 L'Art des Fous la Clé des Champs" (1948), *Le surréalisme et la peinture* a.g.y. s.316.
- 68 "Genèse et Perspective...", *Le Surréalisme et la peinture*, a.g.y. s.70.
- 69 "Manifeste du surréalisme", *Les Manifestes du surréalisme* a.g.y. s.65.
- 70 *Les Insolites*, (Paris, 1956).
- 71 E. Souriau, "Le Mode d'existence de l'oeuvre à faire", *Bulletin de la société française de philosophie* (1956), no.1 s.5.
- 72 Gilles Ehmann, *Les Inspirés et les demeures*, (Paris, 1962) André Breton'un önsözünde s. XXXIX.
- 73 Marcel Brion, *La Peinture allemande*, (Paris, 1959) s.158.
- 74 Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, (Paris, 1946) s.50-4.
- 75 a.g.e. s.70.
- 76 M. Carrouges, "Le Hasard objectif. *Le Surréalisme* (1966) Paris, (Paris, The Hague, 1968) s.272.
- 77 Pierre Mabille, "L'Oeil du peintre", *Minotaure* no. 12-13 (1939). Sarene Alexandrian, "Victor Brauner l'illuminé", *Cahiers d'Art* (1954). Alain Jouffroy, *Brauner* (Paris, 1959) s.26.
- 78 Marsan Pavyonundaki bir konuşmadan, Mart 1961. André Masson'un Musée National d'Art Moderne'de açılan retrospektif (geriye-dönük) sergisi-nin katalogunda belirtilmiştir (Paris, Mart 1965), s.9-10.
- 79 L.S.A.S.D.L.R. no.6 (Mayıs 1933) s.43-5, *Cahiers d'Art*'in 6-7 sayısında (1936) "Au-delà de la peinture"den basılmış ve burada tarih 10 Ağustos 1925 olarak gösterilmiştir. Max Ernst kendi icadı kolajları 1919'da aynı deyimlerle tanımlar.
- 80 l'album *Histoire naturelle*, Paris, 1926.
- 81 Açıklamalı bir dekalkomoni antolojisi olan *Grisou* albümü henüz yayınlanmamıştır (Marcel Jean ve A. Mezei. *Histoire de la peinture surréaliste* a.g.y. s.266).
- 82 "Oymacı salt tutku ile şair olmaz. Seyircinin teknik ötesindeki yüceliklere erişebilmesinde teknik ustalığın fazlaca sağlayabildiği bir şey yoktur. Eliyle iş gören adam için, ister kazı-resimci, ister ressam ya da heykeltci olsun, her şey bir teknik sorundur. Daha da ileri giderek Grünewald, Tintoretto, El Greco ve Juan de Juni ya da Berruguete gibi ressam ve heykeltçileri göz önüne alırsam, teknik sorun bu sanatçılar yönünden bir çeşit isteridir." *Traité du paysage* (Paris, 1941) s.17.
- 83 *Histoire de la peinture surréaliste*'de bir liste yapmayı denedim. a.g.y. s.193.
- 84 *Histoire de la peinture surréaliste* a.g.y. s.266.
- 85 L.S.A.S.D.L.R. no.5 s.13.
- 86 *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, (Paris, 1926).
- 87 *Traité du style* (Paris, 1928) s.188. Yukardaki metinlerden ikisi F. Alquié'nin. *Philosophie du surréalisme*'inde belirtilmiş ve yorumlanmıştır. a.g.y.s.186.
- 89 *La Création artistique et les promesses de la liberté*, (Paris. 1973) s.132.
- 90 Bibliothèque Doucet'de bulunan, H.R. Lenormand'a bir mektup Picabia'nın vasiyet belgesi niteliğindedir. 1920. Revault d'Alones mektubun son bölümüne değinmiştir: "Ve biz bu araştırmaya çocukluğa dönüş yapılacak bir bilgiye ulaşmak için girdik. Çocuklar bilgiye bizden daha yakındırlar, çünkü hiçliğe bizden daha yakındırlar ve bilgi hiçten ibarettir" a.g.e. s.133.
- 91 James Johnson Sweeney, Miro yazısı. *Art News Yıllığı*, no.23 (1954), s.187.
- 92 Paris sokaklarının elektrik ışığıyla daha çok aydınlatılmasının 1920'lere rastladığını anımsamak zorundayız. Zamanında Mazda lambalarıyla ısıllı aydınlanmış bir yapı cephesi görmek mümkündür.
- 93 a.g.e. s.105.
- 94 A. Breton. "Saint-pol Roux'a Saygı" *Les Nouveaux*

- les littéraires* (1925).
- 95 "Manifeste du Surréalisme". *Les Manifestes du surréalisme*, a.g.y. s.38.
- 96 "Au-delà de la peinture" *Cahiers d'Art* no.6-7 (1936).
- 97 E.L.T. Mesens, Max Ernst'in Knokke-le-Zoute'da açılan sergisi için hazırlanan kataloğun sunuş yazısı (1953, Jean ve Mezei, a.g.e. s.77).
- 98 *La Revolution surréaliste* no.9-10 (Ekim 1927), s.11, 1928. *Variétés*, Sürrealizm özel sayısı (1929). Örnekler Nadeau'nun a.g.e.'de s.277 ve 279'da, Jean ve Mezei'nin a.g.e.'de s.164 ve 167'de belirtilmiştir.
- 99 "Le Merveilleuse contre la mystère" (1936), *La Clé des champs* (Paris, 1973).
- 100 Freud, *The Interpretation of Dreams* (Derlenmiş yazılar, 4.-ve 5. ciltleri).
- 100b Sarane Alexandrian'ın ilginç bir yapıtı olan *Le Surréalisme et le rêve* piyasaya çıktığı sırada, ben de elinizdeki bu kitabın provalarını düzeltiyordum. Alexandrian'ın kitabı sürrealizm ve oneirizm arasındaki ilintileri ayrıntılı açıklamalarla içerir. Hiçbir ressamın kendisinde "Düşler Cumhuriyetinin Başkanı", ünvanı taşıyabilecek hakkı görmemesi yeterince dikkat çekicidir (Bölüm II s.241 v.s.).
- 101 *La Vie secrète de Salvador Dali* (Paris, 1942) s.169.
- 102 "L'Ane pourri", *L.S.A.S.D.L.R.* no.1 s.9.
- 103 The letters of Sigmund Freud, Yayınlayan E.L. Freud (New York, 1960), Stephan Zweig'a 1938'deki mektubu, no.304.
- 104 Bkz. George du Maurier'nin romanı (1891).
- 105 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe* (Paris, 1972).
- 106 Aimée bir aktrisi bıçaklamış ve tutuklanmıştı. Yargıç önüne çıkacağı sırada da belleğini yitirmişti. Herhangi bir gerçek cezalandırma onu mazoşistik saplantısından kurtarabilirdi. Bu tür bir "tedavi"nin doktor bakımıyla bir ilgisi olamaz ve mazoşistik belirtinin derin iç nedenleri de ortaya çıkarılamazdı. Birkaç yıl sonra Aimée'nin yeniden akıl hastanesine dönmesi gerekmiştir.
- 107 Salvador Dali, *La Femme visible* (Paris, 1930).
- 108 Jean ve Mezei'den sonra ben de, onun 1933'de grubun önünde destanlaşmış bir oturumda kendini savunmak zorunda kalışını yazdım. Bkz. Passeron a.g.e. s.342.
- 109 Jurgis Baltrusaitis a.g.e.
- 110 *Dali de Draeger*, Yayınlayan Max Gérard (Paris, 1968).
- 111 *Vie secrète de Salvador Dali* (Paris, 1942), s.169.
- 112 Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma* (Paris, 1953); J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français* (Paris, 1954); *L'Age du cinéma*, no.6 (1951) Sürrealizm özel sayısı.
- 113 *Le Surréalisme et la peinture* a.g.y. s.275.
- 114 J. Balturisaitis, *Aberrations* (Paris, 1957) s.47-72; Roger Caillois, "Natura Pictrix", *Cahiers du musée de poche* no.1 (Mart, 1959) s.33.
- 115 *Documents*, özel sayı, "Intervention surréaliste" (1934), *L'Arc* dergisinde yeniden yayınlandı, S.37 s.17. Giacometti, Sürrealist fetişler arasında el alınmasını reddetti ve ayrılmasının nedenlerin açıklaması istendiğinde Sürrealist grupta tüm ilişkisini kesti. Sürrealist dönemini tanımamakta kesin kararlı bir tutum almıştı (*l Oeil*, 15 Ocak 1955).
- 116 Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique* (Paris 1967) s.122-3. Bu ilginç kitap geniş ölçüde optik ve kinetik'in iki yönlü retinal uyarısına ayrılmış bölümleri kapsar ve içinde pek az Sürrealist objeyle bağlantı kurulmuştur. Örneğin, Dominguez'in dekalomanilerine yer verilmiştir.
- 117 Jean ve Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste* a.g.y. s.280, 312, 336; Passeron, a.g.e. s.278-84.
- 118 *Chants de Maldoror*, IV. şarkının sonu.
- 119 Robert Benayoun, *Erotique du surréalisme*, (Paris, 1965) s.230-1.
- 120 René Passeron "La Poétique", *Revue d'esthétique* (1971) s.3.
- 121 *Surréalisme et sexualité* (Paris, 1971) s.331; aynı düşünce R. Passeron'da da görülür; "Le Surréalisme des peintures", *Entretiens sur la surréalisme* de (Cézy, 1966; Paris, The Hague, 1968) s.256-7.
- 122 Aragon, *Le Con d'Irène* (1928) s.19-20; X. Gauthier, a.g.e. s.224'de belirtilmiştir.
- 123 André Breton, *Contes d'arnim* için giriş yazısı (Paris, 1933).
- 124 *Le Surréalisme et la peinture* a.g.y. (1938 yayının metni) s.144.
- 125 "Crise de l'objet" (1936), *le Surréalisme et la peinture* a.g.y. s.144.
- 126 *Second Manifeste du surréalisme* (1929).

- 127 *The Vision of René Magritte*, Walker Art Center' deki serginin kataloğu, Minneapolis, Eylül-Ekim 1962.
- 128 René Passeron, *Magritte* (Paris, 1970) s.74.
- 129 *Ceci n'est pas une pipe*, ya da *La Trahison des images* (1928) André Blavier, *Ceci n'est pas une pipe, contribution furtive à l'étude d'un tableau de René*

Magritte (Verviers, 1973).

- 130 *L'Art de la ressemblance*, Obelisk Galerisinde açılan *Magritte* sergisinin katalogu (Londra, 1961).
- 131 *Minotaure* no.3 (1934).
- 132 *La Conquête de l'irrationnel* a.g.y. s.12.

Bibliyografya

- Abstract and Surrealist American Art*, Modern Institute of Art, Haziran-Temmuz. 1948 (Beverly Hills, California, 1948).
- ADES DAWN, *Dada and Surrealism Reviewed* (Hayward Gallery'deki serginin kataloğu, Londra 1978).
- ALECHINSKY PIERRE, *Idéotracés* (Paris, 1966).
- ALEXANDRIAN SARANE, *L'Art surréaliste* (Paris, 1970).
- ALEXANDRIAN SARANE, *Dictionnaire de la peinture surréaliste* (Paris, 1973).
- ALEXANDRIAN SARANE, *Le Surréalisme et le rêve* (Paris, 1974).
- ALQIE FERDINAND, *Philosophie du surréalisme* (Paris, 1955).
- ARAGON LOUIS, *Traité du style* (Paris, 1928).
- ARAGON LOUIS, *La Peinture au défi* (Paris, 1930).
- ARAGON LOUIS, *Les Collages* (Paris, 1965).
- ARP HANS, *On My Way* (New York, 1948).
- ARTAUD ANTONIN, *L'Art et la mort* (Paris, 1931).
- BALTRUSAITIS JURGIS, *Le Moyen Age Fantastique* (Paris, 1955).
- BARR ALFRED, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York, üçüncü basım, 1947).
- BEDOUIN JEAN-LOUIS, *Vingt Ans de surréalisme, 1939-59* (Paris, 1961).
- BEDOUIN JEAN-LOUIS, *La Poésie surréaliste* (Paris, yeniden basım, 1965).
- BELLMER HANS, *Die Puppe* (Karlsruhe, 1934).
- BELLMER HANS, *Die Puppe* (Berlin, 1962).
- BENAYOUN ROBERT, *L'Erotique du surréalisme* (Paris, 1965).
- BRETON ANDRE, *Manifestos of Surrealism* (Michigan, 1969).
- BRETON ANDRE, *Surrealism and Painting* (Londra ve New York, 1972).
- BRETON ANDRE, *L'Art magique* (Paris, 1956).
- BRETON ANDRE, *Constellations* (New York, 1959).
- BRION MARCEL, *L'Art fantastique* (Paris, 1961).
- BRUNUS J.-B., *En marge du cinéma français* (Paris, 1954).
- BUFFET-PICABIA GABRIELLE, *Aires abstraites* (Geneva, 1957).
- CAILLOIS ROGER, *Au coeur du fantastique* (Paris, 1965).
- CASSOU JEAN, *Sophie Taeuber-Arp* (Paris, 1964).
- CASSOU JEAN et al., *Les Sources du Vingtième Siècle* (Paris, 1961).
- CAZAUX JEAN, *Surréalisme et psychologie* (Paris, 1938).
- CHIRICO GIORGIO DE, *Memorie della mia Vita* (Milano, 1945).
- DALI SALVADOR, *The Secret Life of Salvador Dali* (New York, genişletilmiş yeni basım, 1961).
- Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, 1938).
- DOMINGUEZ OSCAR, *Deux qui se croisent* (Paris, 1946).
- DUCHAMP MARCEL, *Collection of the Société Anonyme, Inc.* (New York, 1920; yeniden basım, Yale, 1960).
- L'Ecart absolu* (L'Oeil gallery'deki serginin kataloğu, Paris, 1965).
- EDWARDS HUGH, *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection* (Chicago, 1956).
- EHRMANN GILLES, *Les Inspirés et leurs demeures* (Paris, 1962).
- ELUARD PAUL, *Donner à voir* (Paris, 1939).
- ELUARD PAUL, *Voir* (Geneva, 1948).
- ERNST MAX, *Max Ernst: Thirty Years of his Work, a Survey* (Beverly Hills, 1949).
- ERNST MAX, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends* (New York, 1948).
- ESTIENNE CHARLES, *Le Surréalisme* (Paris, 1956).
- FIERENS PAUL, *Le Fantastique dans l'art flamand* (Brüksel, 1947).
- First Papers of Surrealism* (sergi kataloğu) (New York, 1942).
- FOWLIE W., *Age of Surrealism* (Bloomington, Ind., 1960).
- GAFFE RENE, *Peintures à travers Dada et le surréalisme* (Brüksel 1952).
- GASCOYNE DAVID, *A Short History of Surrealism* (Londra, 1935).
- GAUTHIER X., *Surréalisme et sexualité* (Paris, 1971).
- HAUSMAN RAOUL, *Courrier Dada* (Paris, 1958).
- HEISLER J., *Cache-toi, guerre* (broşür, 1947).
- HEROLD JACQUES, *Maltraité de peinture* (Paris, 1957).

- JANIS SIDNEY, *Abstract and Surrealist Art in the United States* (San Francisco, 1944).
- JEAN MARCEL and MEZEI ARPAD, *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris, yeniden basım, 1967). (*The History of Surrealist Painting* adıyla ilk İngilizce çevirisinin baskısı, Londra, 1960).
- JOUFFROY ALAIN, *Une Révolution du regard* (Paris, 1964).
- KLEE PAUL, *On Modern Art* (Londra, 1948).
- KLEE PAUL, *Pedagogical Sketchbook* (New York ve Londra, 1963).
- KYROU ADÔ, *Le Surréalisme au cinéma* (Paris, yeni baskı, 1963).
- LASCAULT GILBERT, *Le Monstre dans l'art occidental* (Paris, 1973).
- LAUTREAMONT, *Maldoror* (Harmondsworth, 1978).
- LEBEL ROBERT, *Premier Bilan de l'art actuel* (Paris, 1953).
- LEGRAND FRANCINE-CLAIRE, *Le Symbolisme en Belgique* (Brüksel, 1971).
- LEVY JULIAN, *Surrealism* (New York, 1936).
- MAGRITTE RENE, *Autobiographie* (Brüksel, 1954).
- Masters of Surrealism*, (Obelisk Gallery'deki serginin kataloğu, Londra, 1961).
- MESENS E.-L.-T., *Surrealist Diversity* (Londra, 1945).
- MONNEROT JULES, *La Poésie moderne et le sacré* (Paris, 1945).
- MOTHERWELL ROBERT, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York, 1951).
- NADEAU MAURICE, *The History of Surrealism* (New York ve Londra, 1965).
- PAALLEN WOLFGANG, *'Form and Sense' in Problems of Contemporary Art* (New York, 1945).
- PAPAZOFF GEORGES, *Sur les pas du peintre* (Paris, yeni basım).
- PASSERON RENE, *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris, 1968).
- PICABIA FRANCIS, *Dits* (Paris, 1960).
- PIERRE JOSE, *Le Surréalisme* (Lausanne, 1966).
- PIEYRE DE MANDIARGUES ANDRE, *Les Monstres de Bomarzo* (Paris, 1957).
- Quelques Ancêtres du surréalisme* (Bibliothèque Nationale'deki serginin kataloğu, Paris, 1965).
- RAY MAN, *Revolving Doors* (Paris, 1925).
- RAY MAN, *Alphabet for Adults* (Beverly Hills, 1948).
- RAY MAN, *Self-Portrait* (Boston, 1963).
- RAYMOND M., *From Baudelaire to Surrealism* (New York, 1950).
- READ HERBERT, *Surrealism* (Londra, 1936).
- RICHTER HANS, *Dada, Art and Anti-Art* (Londra, 1965).
- ROY CLAUDE, *Arts fantastiques* (Paris, 1960).
- RUBIN W. S., *Dada, Surrealism and their Heritage* (New York, 1968).
- SANOUILLET MICHEL, *Dada à Paris* (Paris, 1965).
- SAVINIO ALBERTO, *Vie des fantômes* (Paris, 1965).
- SAUPAULT PHILIPPE, *Collection fantôme* (Paris, 1973).
- Surrealism Today* (Londra, 1940).
- Le Surréalisme en 1947* (Paris, 1947).
- Surréalisme et Précurseurs* (Besançon, 1961).
- Le Surréalisme*, F. Alquié tarafından yayınlandı. (Paris, 1968).
- TANGUY YVES, *A Summary of his Works* (New York, 1963).
- TZARA TRISTAN, *Sept Manifestes Dada* (Paris, 1924).
- WALDBERG PATRICK, *Surrealism* (Londra ve New York, 1966).
- ZÜRN UNICA, *L'Homme-jasmin* (Paris, 1970).

Resimler Listesi

ALECHINSKY, PIERRE (d.1927): <i>Volkan-bilim</i> . 1970-1. 137 x 180 cm. Galerie de France, Paris	118
<i>Çok çevik Tavşan</i> . 1972. Akrilik, 100 x 154 cm. Galerie de France, Paris	118
ALTDORFER, ALBRECHT (1480?-1538): <i>Büyük İskender'in Zaferi</i> . 1529. Panel, 158.4 x 120.2 cm. Pinakothek, Münih	92
ALVAREZ-RIOS (d.1932): <i>Dengedeki Aşıklar</i> . 1972. 73 x 60 cm. Galerie Jean Prud'homme Béné, Paris	119
AMARAL, JIM (d.1933): <i>Mahfaza: A Letter for Traces</i> . Kâğıt üzerine karışık teknik, 52 x 37 cm. Galerie Octave Negru, Paris	119
ARCIMBOLDO, GIUSEPPE (1527-1593): <i>Kış</i> . 1569. Man Ray koleksiyonu, Paris	92
ARP, HANS (1887-1966): <i>Baykuşun Rüyası</i> . 1936. Mermer. Michel Seuphor koleksiyonu, Paris	120
<i>Çin Gölgesi</i> . 1947. Taş. Michel Seuphor koleksiyonu, Paris	120
<i>Muse'nin Amfora'sı</i> . 1959. Alçı. Musée de Meudon	120
ATLAN, JEAN-MICHEL (1913-1960): <i>Le Kahéna</i> . Tual üzerine yağlıboya, 146 x 89 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	121
<i>Kompozisyon</i> . 1956. Fisher koleksiyonu	122
BAJ, ENRICO (d.1924): <i>Teğmen John Talbot, Birinci Shrewsbury Kontu</i> . 1967. Kolaj, 73 x 60 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	123
BALTHUS, BALTHASAR KLOSSOVSKI DE ROLA (d.1908): <i>Sokak</i> . 1933. 193 x 238.7 cm. James Thrall Soby koleksiyonu, Connecticut	27
<i>Türk Odası</i> . 1963-6. Özel koleksiyon	124
BARON, KAROL (d.1939): <i>Mutantlar: Grifonlar, Skyller ve Paleogoidler</i> . 1971-2. Yağlıboya 150 x 180 cm. Özel koleksiyon	123
<i>Harikalar Ülkesinin Sessiz Yaşamı: Kelebek</i> . 1972-3. Yağlıboya, 150 x 120 cm. Özel koleksiyon	123
BEARDSLEY, AUBREY (1872-1898): <i>Doruk Noktası</i> . Oscar Wilde'in <i>Salome'si</i> için bir resimleme. 1894. Harvard University, Massachusetts	93
BEDOIN, JEAN-LOUIS (d.1929): <i>Şaman</i> . 1973. Objé	124
BELLMER, HANS (1902-1975): <i>Tristan Tzara</i> . 1954. Karakalem, 60 x 40 cm.	9
<i>Gaston Bachelard</i> . Karakalem, 60 x 40 cm.	122
<i>İki Arkadaş</i> . Guaj ve dekalomani. Galerie André François Petit, Paris	125
<i>Bebek</i> . 1934. Özel koleksiyon	125
<i>Georges Bataille'in Bir Yapıtı İçin Resimleme</i> . Galerie André François Petit, Paris	126
<i>Georges Bataille'in 'Madame Edwarda' adlı yapıtı için resimleme</i> . 1965. 18.5 x 8 cm. Galerie André François Petit, Paris	126
<i>Uç</i> . Boyanmış bronz. Galérie André François Petit, Paris	127
<i>Margarete için</i> . 1938. Çizgi ve kolaj. Galerie André François Petit, Paris	127
<i>Yanardöner Kafadanbacaklı</i> . 1939. Karton üzerine yağlıboya, 49 x 44 cm.	128
<i>Yarasa</i> . 1968. Oyma metal. 29.6 x 37.5 cm. Galerie André François Petit, Paris	128
BIEGAS, BOLESŁAS (1877-1954): <i>Venüs ve Pegasus</i> . 1919. Pano üzerine yağlıboya, 60 x 81 cm. Galerie de Seine, Paris	129
BLAKE, WILLIAM (1757-1827): <i>Şehvet Çemberi: Paolo ve Francesca</i> . 1824-7. Suluboya 37 x 52 cm. City Museum and Art Gallery, Birmingham	93
BÖCKLIN, ARNOLD (1827-1901): <i>Ölüm Adası</i> . 1880. Tual üzerine yağlıboya. Öffentliche Kunstammlung, Basel	93
BONA, BONA, TIBERTELLI DE PISIS (d.1926) <i>Eşik Gardiyanı</i> . 1966. Yağlıboya ve kolaj, 116 x 145 cm. Galerie de Seine, Paris	129
BOSCH, HIERONYMUS VAN AEKEN (JÉROME denir) (ykl. 1450-1516): <i>St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması</i> . Detay. 1505. Lizbon Müzesi	24
<i>Dünyevi Zevkler Bahçesi</i> . Üç katlanan bir levhanın ortasındaki resim. Tahta, 220 x 195 cm. Prado, Madrid	94
BOULLÉ, ETIENNE LOUIS (1728-1799): <i>Isaac Newton'un Anısına Bir Abide Projesi</i> . 1784. Taş baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	94
BRACELLI, GIOVANNI-BATTISTA (1624 ve 1630 arasında çalıştı): <i>Karma Şekil</i> . 1624. Asitle indirme. Bibliothèque Nationale, Paris	95

BRAUER, ERICH (d.1929): <i>Kelebekli Asker</i> . 1967. Suluboya. 26 x 29 cm. Galerie Oscar Negru, Paris	130
BRAUNER, VICIOR (1903-1966): <i>Kurt-Masa</i> 1939-47. Obj. 50 x 55 x 30 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	67
Ubu M.K. Tual üzerine yağlıboya 55 x 46 cm. Özel koleksiyon	131
Aşıklar, Sayı Habercileri. 1947. Tual üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon	132
Modacı. 1962. Tual üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	132
BRESLIN, RODOLPHE (1825-1885): <i>Merhametli Kimse</i> . 1860. Oyma. Bibliothèque Nationale, Paris	95
BRETIN, ANDRÉ (1896-1966): <i>Kendi portresi</i> . Tahta üzerine. Bibliothèque Nationale, Paris	133
BRUEGEL (yaşlı)- PIETER (ykl. 1528-1569): <i>Ölümün Zaferi</i> . Tahta, 117 x 162 cm. Prado, Madrid	96
BRYEN, CAMILLE (1902-1977): <i>İsimsiz</i> . 1949. Tahta üzerine yağlıboya, 89 x 55 cm. Galerie de Seine, Paris	134
BUNUEL, LUIS (d.1900): <i>L'Age d'or</i> filminden fotoğraf. 1930. Cinemathèque de Paris	65
'Discreet Charm of the Bourgeoisie' adlı filminden bir sahne. 1973. Cinemathèque de Paris	135
CALDER, ALEXANDER (1898-1976): <i>Tom'un</i> . 1974. Hareketsiz, 570 x 500 cm.	136
Kırmızı Piramit. Hareketli. Özel koleksiyon	136
CAMACHO, JORGE (d.1934): <i>Kuşlar</i> . 1973. Tual üzerine yağlıboya, 130 x 195 cm. Galerie de Seine, Paris	137
Ölümün Dansı, Opus 15. 1976. Yağlıboya, 150 x 150 cm. Galerie de Seine, Paris	137
CAPACCI, BRUNO (d.1906): <i>Öykü Yasaları</i> . 1946. Tahta üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm. Galerie de Seine, Paris	137
CARON, ANTOINE (1521-1599): <i>Triumvir'lerin Katliamı</i> (detay). Louvre, Paris	97
CARRINGTON, LEONORA (d.1917): <i>St. Antony'nin Baştan Çıkarılması</i> . 1946. Tual üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon	138
CHAGALL, MARC (d.1887): <i>Savaş</i> . 1943. Tual üzerine yağlıboya, 105 x 76 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	138
Karima. 1933-44. Tual üzerine yağlıboya, 131 x 194 cm. Musée d'Art Moderne, Paris	139
Akrobat. 1930. Tual üzerine yağlıboya, 52 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	139
Kurtla Köpek Arasında. 1944. Tual üzerine yağlıboya, 100 x 73 cm. Özel koleksiyon, Basel	139
CHEVAL, FERDINAND (1836-1924): <i>İdeal Saray</i> . 1912. Hauterives, Drôme, Fransa	97
CHIRICO, GIORGIO DE (d.1888): <i>Metafizik İçdünya</i> . 1917. Tual üzerine yağlıboya. Barnett Hodes koleksiyonu, Chicago	27
İki Kızkardeş. 1915. Özel koleksiyon	77
Bir Öğleden Sonra Melankoli. 48 x 45 cm. Emmanuel Hoffmann Vakfı, Kunstmuseum, Basel	79
Kendi portresi, 34 x 29 cm. Özel koleksiyon	140
Bir Politikacının Melankolisi. 48 x 45 cm. Emmanuel Hoffmann Foundation, Kunstmuseum, Basel	140
Beyaz Kuleli Metafizik Peyzaj. 1914. Tual. 59.5 x 39 cm. Özel koleksiyon	140
Şairin Kaygısı. 1913. Tual üzerine yağlıboya. Roland Penrose koleksiyonu, Londra	141
Bir Ayrılışın Bilmecesi. 1916. 65 x 50 cm. Galerie de Seine, Paris	141
CORNILLEAU, JEAN-LOUP (d.1943): <i>İsimsiz</i> . 1973. Kalem ve mürekkep 31.5 x 23 cm. Özel koleksiyon	142
CRANACH (yaşlı)- LUCAS (1472-1553) <i>St. Anthony'nin Baştan Çıkarılması</i> . 1506. Tahta baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	98
CRÉPIN, JOSEPH (1875-1948). <i>Harikulâde Yıldız</i> . 1944. Özel koleksiyon, Paris	143
CSONTVARY, TIVADAR KOSZTKA (1853-1919) <i>Yalnız Sedir</i> . 1907. Tual üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon, Budapeşte	98
DADO, MIODRAG DJURIC (d.1933): <i>Vesalius !'nin Kötü Öğrencisi</i> . 1967. 195 x 130 cm. André François Petit koleksiyonu, Paris	143
Küçük Bitkisel Polis. 1969. 195 x 130 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris	143
DALI, SALVADOR (d.1904): <i>Büyük İstimmacı</i> . 1929. Özel koleksiyon, Paris	62
Dali'ye Bakan Gala. 1965. Yağlıboya, 294.6 x 406.4 cm. Galerie André François Petit, Paris	63
Yağmurlu Taksi (detay). 1938. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie des Beaux-Arts, Paris	70
Kendi İffetle Kendini Kırleten Genç Bakire. 1954. C.B. Alemany koleksiyonu, New York	84
Çürüyen Eşek. 1928. Yağlıboya, 61 x 50 cm.	144
Melankoli ya da Clare'in Portresi. 1942. 78.5 x 58.5 cm. Özel koleksiyon, Cenevre	144
Yanan Zürafa. 35 x 27 cm. Emmanuel Hoffmann Foundation, Kunstmuseum, Basel	145
Gecenin Görünüşü. 1930. Tual üzerine yağlıboya 55 x 46 cm. T.A. Musto koleksiyonu, Hillsborough	145
Hayalet Gemi. 1934. 54 x 65 cm. Galerie André François Petit, Paris	146
Bellegin Devamı. 1931. Museum of Modern Art, New York	146
William Tell'in Yaşlılık Günleri. 1931. Özel koleksiyon	146
Diriliş. 1961. Bruno Pagliai koleksiyonu, Mexico	147
Haşlanmış Fasulyelerle Yumuşak Konstrüksiyon: İç Savaşın Önzisi. 1936. Museum of Art, Philadelphia	148
Kararsız Şekil. 1933. Yağlıboya 65 x 54 cm.	149
Sigmund Freud'un portresi. 1938. Çizgi, 27 x 23 cm. Galerie André François Petit, Paris	169
DEDICOVA, IRENA - İki Güneş. 1976. Akrilik ve yağlı boya, 150 x 230 cm. Özel koleksiyon	150
DELVAUX, PAUL (d.1897): <i>Orman Perileri</i> . 1966. Tual üzerine yağlıboya, 150 x 230 cm. Özel koleksiyon	151
Vigil. 1940. 100 x 90 cm. Özel koleksiyon	152
Çağrılılar. 1944. Özel koleksiyon, New York	152

Yaz. 1938. 110 x 120 cm. Özel koleksiyon	152
<i>Klasik bir Peyza'da Genç Kadınlar</i> . 1940. J. Krebs koleksiyonu, Brüksel	153
<i>Gölgeler</i> . 125 x 231 cm. Özel koleksiyon	154
DER KEVORKIAN, GABRIEL (d.1932): <i>Kompozisyon</i> . 1964. Pastel, 68 x 64 cm. Galerie Françoise Tournié, Paris	155
DOMINGUEZ, OSCAR (1906-1957): <i>Dekalkomani</i> . 1936. Museum of Modern Art, New York	50
<i>Boşluk Özlemi</i> . 1939. Tual üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm. Museum of Modern Art, New York	51
<i>Los Porrones</i> . 1935. G.J. Nellens koleksiyonu, Knokke-le-Zoute, Belçika	155
Avcı. 1933. Tual üzerine yağlıboya, 61 x 50.1 cm. Tel Aviv Müzesi	156
<i>İsimsiz</i> . Yağlıboya ve dekalkomani. Galerie André François Petit, Paris	156
<i>Tauromachia</i> . 1951. Tual üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm. Özel koleksiyon	157
DONATI, ENRICO (d.1909): <i>Giovanni di Paolo'nun Söylediği Gibi</i> . 1944. Özel koleksiyon	158
DORÉ, GUSTAVE (1832-1883): Balzac'ın <i>Tuhaf Hikâyeler</i> 'i için resimleme. 1855. Tahta baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	99
<i>Don Kişot</i> için resimleme	99
<i>Dünya ile Cennet Arasında</i> 61 x 51 cm. Musée de Belfort	99
DOTREMONT, CHRISTIAN (d.1922): <i>Logogram</i> . 1971. Galerie de France, Paris	157
DOUCET, JACQUES (d.1924): <i>Brocéliande Çemberi</i> . 1968. Kolaj, 73 x 92 cm. Özel koleksiyon, Paris	158
DUBUFFET, JEAN (d.1901): <i>Müfettiş Sinoque ve Dingue</i> . 1967. Tual üzerine vinil. Galerie Jeanne Bucher, Paris	158
DUCHAMP, MARCEL (1887-1968): <i>L.H.O.O.Q Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının Karakalemle Bıyık ve Sakal Eklemiş Reprodüksiyonu</i> . 1919. 17.7 x 12.7 cm. Mrs. May Sisler koleksiyonu, New York	10
<i>Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)</i> 1915-23. Museum of Modern Art, Philadelphia	159
<i>Merdivenden İnen Çıplak, No.3</i> . 1916. Museum of Modern Art, Philadelphia	159
DÜRER, ALBRECHT (1471-1528): <i>Apocalypse: Babil'in Büyük Fahişesi</i> . 1498. Tahta baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	100
<i>Deniz Canavarı</i> ykl. 1500. Bakır ve oyma. Bibliothèque Nationale, Paris	100
ENSOR, JAMES (1860-1949): <i>Acayip Maskeler</i> . 1892. 100 x 80 cm. Musée d'Art Moderne, Brüksel	101
ERNST, MAX (1891-1976): <i>Sürrealizm ve Resim</i> . 1942. Tual üzerine yağlıboya, 195 x 233 cm. William N. Copley koleksiyonu, New York	22
<i>Otomatik Yazı Dersi</i> . 1924. 17.3 x 169 cm. Galerie André François Petit, Paris	45
<i>Taşlaşmış Orman</i> . 1929. Frotaj, 46 x 55 cm. Galerie André François Petit, Paris	49
<i>Aygır ve Rüzgâr'ın Gelecekteki Karısı</i> . 1925. Frotaj. Bibliothèque Nationale, Paris	49
<i>Öklid</i> . 1945. 65.4 x 57.5 cm. Bibliothèque Nationale, Paris	71
<i>Le Déjeuner sur l'Herbe</i> . 1935-6. 46 x 55 cm. Özel koleksiyon	75
<i>Hera</i> . 1928. Mukavva üzerine boya. 105 x 75 cm. Gaston Kahn koleksiyonu, Paris	76
<i>Fil Celebes</i> . 1921. Tual üzerine yağlı boya, 130 x 100 cm. Roland Penrose koleksiyonu, Londra	78
<i>Napoléon Çölde</i> . 1941. Museum of Modern Art, New York	82
<i>Üç Tanrının Gözü Önünde Bebek İsa'yı Cezalandıran Bakire: André Breton, Paul Eluard ve Sanatçının Bizzat Kendisi</i> . 1928. 195 x 130 cm. Mme Jean Krebs koleksiyonu, Brüksel	87
<i>Arkadaş Toplantısı</i> (detay, Aragon'un portresi). 1922. Lydia Bau koleksiyonu, Hamburg	119
<i>Çok Yaş Aşk, ya da Mükemmel Ülke</i> . 1923. Tual. Özel koleksiyon	161
<i>Jardin gobe-avions</i> . 1935-6. Tual üzerine yağlıboya, 54 x 64.7 cm. Peggy Guggenheim koleksiyonu. Venedik	162
<i>'Paul Eluard İçin' adlı yapıta ait resimleme</i> . 1923. Galerie André François Petit, Paris	162
<i>Bir Mutluluk Haftası ya da Yedi Kapital Element-Kan</i> . 1934. Bibliothèque Nationale, Paris	163
<i>Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası</i> . 1930. Bibliothèque National, Paris	163
<i>Kuşlara Anıt</i> . 1927-8. Özel koleksiyon	164
<i>Pietà, ya da Gece Dönüş</i> . 1923. 166 x 89 cm. Roland Penrose koleksiyonu, Londra	164
<i>Çift</i> . 1924. Özel koleksiyon	165
<i>Evli Kadının Tuvaleti</i> . 1940. Tual üzerine yağlıboya, 130 x 96 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venedik	166
<i>Kâhin</i> . 1935. 19 x 24 cm. Özel koleksiyon	166
ERRÓ, GUDMUNDUR GUDMUNDSSON (d.1932): <i>Van Gogh'un Yaşamı</i> . 1975. 200 x 300 cm. Gianni Schubert koleksiyonu, Milano	167
FILIGER, CHARLES (1863-1928): <i>Renkli İşaretleme No. 1</i> ykl. 1900. Suluboya, 24 x 24.5 cm. Museum of Modern Art, New York	101
FINI, LEONOR (d.1918): <i>Yararsız Tuvalet</i> . 1964. Yağlıboya 55 x 83 cm. Jansen koleksiyonu, Brüksel	168
FREDDIE, WILHELM (d.1909): <i>Obje</i> . 1936. Özel koleksiyon	68
<i>Zola ve Jeanne Rozerot</i> . 1938. 100 x 83 cm. Jorn Freddie koleksiyonu, Copenhagen	169
FRIEDRICH, CASPAR DAVID (1774-1840): <i>Dağdaki Çarmıh</i> . 1808. Yağlıboya	101
FUCHS, ERNST (d.1930): <i>Cennet Duvarının Önünde Afrodite'nin Adası</i> . 1974. Kâğıt üzerine yumurta boyası ve su, 64 x 49 cm. Galerie Verrière, Lyons	170
FUSELI, HENRY (1741-1825): <i>Karabasan</i> . Detay. 1782. Suluboya, Goethemuseum, Frankfurt-am-Main	102

GAGNAIRE, ALINE (d.1922): <i>Kırmızı Père Ubu</i> . André Blavier koleksiyonu	170
GARCIA-YORK, ROBERTO (d.1929): <i>Meleklerin Markizi İlkbaharda Seyahat Ediyor</i> . Tual üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm. Özel koleksiyon, Paris	170
GAUDI, ANTONÍ (1852-1926): <i>La Sagrada Familia</i> ykl. 1924. Barselona	102
GIACOMETTİ, ALBERTO (1901-1966): <i>Time of Traces</i> . 1930-1. Sembolik İşlevli obje Kunstmuseum, Basel	12
<i>Sürrealist Masa</i> . Musée National d'Art Moderne, Paris	171
<i>Sabahın Dördünde Saray</i> . 1932. Ağaç, cam, metal ve ip. 63,5 x 72 x 40 cm. Museum of Modern Art, New York	171
GIRONELLA, ALBERTO (d.1929): <i>Kraliçe Marianna</i> . Özel koleksiyon, Paris	172
GOETZ, HENRI (d.1909): <i>Öfkeli Sarmal</i> . 1947. Yağlıboya, 60 x 74 cm. Grenoble Müzesi	172
GORKY, ARSHILE, VOSDANIG ADOLAN (1905-1948): <i>Yaşayan Horozibiğidir</i> . Tual üzerine yağlıboya, 184 x 248 cm. Albright Art Gallery, Buffalo	42
<i>Angajman II</i> . 1947. Tual üzerine yağlıboya, 128 x 98 cm. The Whitney Museum of American Art, New York	173
GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO JOSÉ (1746-1828): <i>Los Caprichos</i> . Güzel Kadın. 1799. Asitle indirme. Bibliothèque Nationale, Paris	102
GRANDVILLE, JEAN-IGNACE GÉRARD (1803-1847): <i>Büyük Bütçe Çukurunda Kan Emici Vergi Canavarlarına Kurban Edilen İnsanlar</i> . <i>Hundred Proverbs</i> 'ten alınan basım. Bibliothèque Nationale, Paris	103
GROSZ, GEORG (1893-1959): <i>Şair Oskar Panizza'ya Adanmıştır</i> . 1917-8. Yağlıboya, 140 x 110 cm. Staats Galerie, Stuttgart	103
GRÜNEWALD, MATTIAS (ykl. 1455-ykl. 1528): <i>Ölü Aşıklar</i> . Musée de l'Oeuvre, Strasbourg	104
HANTAI, SIMON (d.1922): <i>Kompozisyon</i> . 1953. Tual üzerine yağlıboya, 50 x 39.5 cm. Özel koleksiyon	173
<i>İsimsiz</i> . 1953. Özel koleksiyon	174
HARE, DAVID (d.1917): <i>Susamış Adam</i> . 1946. Bronz, yüksekliği 75 cm. Özel koleksiyon	174
HARTUNG, HANS (d.1904): <i>Saydam ve Gri Renkler</i> . 1922. Suluboya, 32.8 x 34.5 cm. Galerie de France, Paris	41
HAUSNER, RUDOLF (d.1914): <i>Adem</i> . 1968-9. 102 x 72 cm. Magarete Infeld koleksiyonu	174
HAYTER, STANLEY WILLIAM (d.1901): <i>Çift</i> . Asitle indirme	175
HEISLER, JINDRICH (1914-1953): <i>Söndürülmüş Zamk</i> . 1944. Özel koleksiyon	175
HENRY, MAURICE (d.1907): <i>Paganini'nin Anısına</i> . 1936. Sanatının kendisinde	175
HÉROLD, JACQUES (d.1910): <i>André Breton'un 'Grands Transparents'ı için Sunak</i> . 1947. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Maeght Gallery, Paris	72
<i>André Breton</i> . 1971. 100 x 73 cm. Galerie de Seine, Paris	176
<i>La Femmoiselle</i> . 1945. Heykel, Galerie Françoise Tournié, Paris	176
HIRSCHFELD, MORRIS (1872-1946): <i>Zebra'lar</i> . 1942. Yağlıboya, 86 x 127 cm. Özel koleksiyon	176
HIRTUM, MARIANNE VAN (d.1935): <i>İsimsiz</i> . 1973. Özel koleksiyon	177
HÖCH, HANNAH (d.1897): <i>Ana</i> . 1930. Kolaj, 24.5 x 18 cm. Sanatçının kendisinde	104
HODLER, FERDINAND (1853-1918): <i>Gece</i> . 1980. Tual. Kunstmuseum, Bern	105
HOUPLAIN, JACQUES (d.1920): <i>Lautréamont'un 'Les Chants de Maldoror' adlı yapıtı için resimleme</i> . 1947. Asitle indirme.	108
HUGO, VALENTINE (1887-1968): <i>'Notice for a School Path' adlı şiir kitabının bir cildi için hazırlanmış resimleme</i> . 1937. Bibliothèque Nationale, Paris	177
HUGO, VICTOR (1802-1885): <i>Eddystone Feneri</i> . 1866. Özel koleksiyon	24
İSTLER, JOSEF (d.1919): <i>Vecd</i> . 1951. Tual üzerine yağlı boya, 235 x 143 cm. Özel koleksiyon, Prag	177
JACOBSEN, ROBERT (d. 1912): <i>Yılanlı Adam</i> . Demir heykel. Galerie de France, Paris	178
<i>Grishi</i> . 1952	178
JANCO, MARCEL (d.1895): <i>Berrak Bahçe Güneşi</i> . 1918. Alçı kabartma üzerine boya. Michel Seuphor koleksiyonu, Paris	105
JEAN, MARCEL (d.1900): <i>Gardenia'nın Hayaleti</i> . 1936. Kadife kaplı alçı nesne, yüksekliği 25 cm. Galerie Françoise Tournie, Paris	67
JENÉ, EDGAR (d.1904): <i>Silvanna</i> . 1954. Galerie Furstenberg, Paris	178
JORN, ASGER (1914-1973): <i>Hiçbir Şeye (ya da hemen hemen hiçbir şeye) Benzemeyen</i> . 1967. Tual üzerine yağlı boya, 114 x 146 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris	179
<i>Çok Yakın Duran Kadın</i> . 1968. Kolaj, 85 x 56 cm. Galerie Jeanne Bucher, Paris	179
KANDINSKY, WASSILY (1866-1944): <i>Siyah İzler</i> . Solomon R. Guggenheim Museum, New York	106
KHNOFF, FERNAND (1858-1921): <i>Kapımı Kendi Önümde Kapatım</i> . Tual. 72 x 140 cm. Staatsgemälde-sammlung, Münih	106
KLAPHECK, CONRAD (d.1935): <i>Işıklandırma</i> . 1962. 120 x 100 cm. Galerie André François Petit, Paris	180
KLEE, PAUL (1879-1940): <i>Vantrolog</i> . 1923. Galerie Berggren, Paris	76
<i>Bitmemiş Bir Kentin Bölümü</i> . Suluboya 16.5 x 18 cm. Özel koleksiyon	180
<i>Pencere</i> . 1919. Suluboya, 22 x 23.6 cm. Özel koleksiyon	181
<i>Vadideki Son Köy</i> . 1925. Guaj, Özel koleksiyon	181
<i>Yeşil Avlu</i> . Mukavva üzerine yağlı boya, 22 x 28 cm. Özel koleksiyon	181
<i>Lamolarm</i> . 1923. Musée National d'Art Moderne, Paris	182
<i>Amorino Rosso</i> . 1933. Suluboya, 21 x 32 cm. Galerie Berggruen, Paris	182

<i>Şato ve Güneş</i> . 1928. Özel koleksiyon, Londra	183
<i>Copula'da</i> . 1931. Yağlı boya, 54 x 66 cm. Mrs. Edward Hulton koleksiyonu, Londra	183
<i>Yem</i> . 1938. Suluboya ve yumurtalı boya, 48.5 x 34 cm. Özel koleksiyon	184
<i>Mari Çiçekleri</i> . 1926. Tual üzerine yağlı boya, 26.5 x 21.5 cm. Özel koleksiyon	184
<i>Ezik Burunlu Portre</i> . Suluboya, 31 x 23.5 cm. Özel koleksiyon	184
KLIMT, GUSTAV (1862-1918): <i>Öpiş</i> . 1907. Yağlı boya, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie, Viyana	106
KLINGER, MAX (1857-1920): <i>İlkbaharın Başlangıcı</i> . Asitle indirme ve akuatint	107
KUBIN, ALFRED (1877-1959): <i>Canlı Konuşma</i> . ykl. 1912. Kalem çizim, 230 x 155 cm. Österreichisches Landesmuseum, Wernstein am Inn	107
KUJAWSKY, JERZY (d.1922): <i>Üçüncü Boşluk</i> . 1960. Özel koleksiyon	185
LABISSE, FÉLIX (d.1905): <i>Peşesiz Gelecek</i> . 1955. Tual üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon	81
<i>Altın Post</i> . 1942. Tahtaya sürülen benzin üzerinde resim. 55 x 46 cm. Galerie de Seine, Paris	185
<i>Médusine</i> . Renkli taş baskı, 76 x 56 cm. Galerie Jardin des Arts, Paris	186
LAGARDE, ROBERT (d. 1928): <i>Avluya Açılan Genelev. Biz Bahçeyi Geziyoruz</i> . 1965. Ağaç, çelik ve öteki malzemelerden obje, 100 x 43 x 17 cm. Özel koleksiyon	186
LALOY, YVES (d.1920): <i>İsimsiz</i> . ykl. 1950. Galerie la Cour d'Ingres, Paris	186
LAM, WIFREDO (d.1902): <i>'Chants de Maldoror'dan 'La Chevelure de Falmer' için Sunak</i> . 1947. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Maeght Gallery, Paris	72
<i>Personajes con pajarito negro</i> , 1972. Yağlıboya, 50 x 70 cm. Özel koleksiyon	187
LEDoux, CLAUDE-NICOLAS (1736-1806): <i>Sanat olarak mimari, Manners and Legislation'dan</i> . Bibliothèque Nationale, Paris	108
LE MARÉCHAL, JACQUES (d.1928): <i>Mühendis Evleri Yiyor</i> . ykl. 1960. Özel koleksiyon	187
LESTIÉ, ALAIN (d.1944): <i>Melodram</i> . 1973-4. 116 x 89 cm. Özel koleksiyon	188
LE TOUMELIN, YAHNE (d.1923): <i>Kaer Sidhi'de Son Sabah</i> . 1957	188
LEYDEN, LUCAS VAN (1494-1533): <i>Lot ve Kızları</i> . Musée du Louvre, Paris	109
LJUBA, POPOVIC AMEKSE LJUBOMIR (d.1934): <i>Odül ve Lotus</i> . 1973. Tual üzerine yağlı boya, 162 x 130 cm. Galerie de Seine, Paris	189
MAGRITTE, RENÉ (1898-1967) <i>'Minotaure' onuncu sayısının kapak sayfası</i> . 1937	14
<i>Meme</i> . 1960. 51 x 70 cm. Özel koleksiyon	77
<i>Düş Anahtarları</i> . 1930. Özel koleksiyon	89
<i>Kayıp Jokey</i> . 1926. Mme R. Michel koleksiyonu	190
<i>Münzevi Yolcunun Düşünceleri</i> . 1926-7. 138 x 108 cm. Özel koleksiyon	190
<i>Şifacı</i> . 1937. Galerie Urvater, Brüksel	191
<i>Vesta'ya Sunulanlar</i> . 1926. 95 x 73 cm. Isy Brachet koleksiyonu, Brüksel	191
<i>Kutup Işını</i> . 1927. Carlo Ponti ve Sophio Loren koleksiyonu, Roma	191
<i>Saldırı Tehdidi</i> . 1926. 152 x 195 cm. Museum of Modern Art, New York	192
<i>Sürekliliğin Devrimi</i> . 1934. Tual üzerine yağlı boya, 54 x 73 cm. Özel koleksiyon	192
<i>Tecavüz</i> . 1945. 65 x 50 cm. Özel koleksiyon	193
<i>Yatak Odasında Felsefe</i> . 1947. 81 x 61 cm. Thomas Claburn Jones koleksiyonu, New York	193
<i>Mükemmel Gemi</i> . 1946. 92 x 70 cm. Galerie André François Petit, Paris.	194
<i>Büyük Aile</i> . 1947. 100 x 81 cm. Özel koleksiyon	194
<i>Büyülü Ülke</i> . Detay. 1952. Çevresi 72 m. Casino, Knokke-le-Zoute	195
<i>Pencere ve Kuka</i> . 1925-30. Tual üzerine yağlı boya, 74 x 64 cm. Galerie André François Petit, Paris	196
MALET, LEO: <i>Manken: arkada Dominguez'in mankeni</i> . 1938. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie des Beaux-Arts, Paris	197
MALKINE, GEORGES (1898-1969): <i>İkinci Görüş</i> . 1967. Tual üzerine yağlıboya, 55 x 33 cm. Galerie de Seine, Paris	197
MARIE-LAURE, VICOMTESSE DE NOAILLES: <i>Le Gapeau</i> . 1967. 50 x 50 cm. Galerie Andre François Petit, Paris	197
MASSON, ANDRÉ (d.1896): <i>Uyurgezer</i> . 1926. Renkli kalem çizimi, 63 x 48 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	41
<i>Dünya</i> . 1939. Kum resmi. National d'Art Moderne Müzesi, Paris	46
<i>Antonin Artaud'un Portresi</i> . 1925. Karakalem	121
<i>Sembolik Adam</i> . 1939. Özel koleksiyon	198
<i>Kuşlar Otel</i> . 1939. Paolo Marinotti koleksiyonu, Milano	198
<i>Önemli Noktalar</i> . 1924. Yağlıboya, 92 x 65 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	199
<i>Amfora</i> . 1925. Yağlıboya, 81 x 54 cm. Özel koleksiyon, Paris	199
<i>Odéon Tiyatrosunun Tavanı</i> . 1964. Paris	200
<i>Tutsaklar</i> . 1932. Yağlıboya, 54 x 73 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	200
<i>Kötü Niyetli Mucize İşçileri Halkı Yukardan Tehdit Ediyor</i> . 1964. Galerie Louise Leiris, Paris	201
<i>Kuşların Kanı</i> . Galerie Louise Leiris, Paris	201
<i>Harap Bahçe</i> . 1934. Yağlıboya, 82 x 116 cm. Galerie Louis Leiris, Paris	202
<i>Harşıkların Metamorfozu</i> . 1938. Yağlıboya, 100 x 89 cm. Galerie Louis Leiris, Paris	202
<i>İsimsiz</i> . Galerie Louis Leiris, Paris	203
<i>Gecenin Yaklaşımları</i> . 1956. 100 x 190 cm. Galerie Louis Leiris, Paris	203

<i>Metafizik Peyzaj.</i> 1939. Yağlıboya, 81 x 100 cm. Galerie Louis Leiris, Paris	203
<i>Goethe Doğa'nın Seslerini Dinliyor.</i> 1940. Yağlıboya. Galerie Louis Leiris, Paris	204
MATTA, ROBERTO MATTA ECHAURREN (d.1911) <i>VVV'nün dördüncü sayısının kapak sayfası.</i> 1944	15
<i>Tanrı'nın Yolu.</i> 1957. Tual üzerine yağlıboya, 81 x 100 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	205
<i>Soru Ağı.</i> ykl. 1964. Galerie Jacques Tronche, Paris	205
<i>Les Croques-vie.</i> 1974. Tual, 100 x 81 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	205
<i>Büyüme.</i> 1955. 66 x 76 cm. Museum of Modern Art, New York	206
<i>Güller Güzel Olduğunda.</i> 1951. Tual üzerine yağlıboya, 110 x 113.5 cm. Galerie de Seine, Paris	207
MAYO, ANTOİNE MALLIARAKIS (d.1905): <i>Cehennem Vadisinin Açıkları.</i> 1972. Özel koleksiyon.	207
<i>Ne Güzel bir Yaz!</i> 1972. Özel koleksiyon.	208
MESENS, E.-L.-T. (d.1903): <i>Ormandaki Çıplak.</i> 1959. Otomatik yazı. Galerie Françoise Tournié, Paris	208
MICHAUX, HENRI (d.1899): <i>Karakalem.</i> Mve Mme Brache koleksiyonu, Paris	208
MILLAIS, JOHN EVERETT (1829-1896): <i>Ophelia.</i> 1852. Tual, 76 x 112 cm. Tate Gallery, Londra.	109
MIRÓ, JOAN (d.1893): <i>Bir Catalan Köylüsünün Başı.</i> 1924-5. César de Hauke koleksiyonu, Paris	36
<i>Karpıt Lambası.</i> 1922-3. Özel koleksiyon	209
<i>Catalan Peyzajı.</i> 1923-4. Tual üzerine yağlıboya, 63 x 100 cm. Museum of Modern Art, New York	209
<i>Sürülmüş Toprak.</i> 1923-4. 66 x 94 cm. Galerie Maeght, Paris	210
<i>Noktürn.</i> 1938. Mukavva üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon, New York	210
<i>Bir Kadın Başı.</i> 1938. Tual üzerine yağlıboya, 45 x 33 cm. Mr ve Mrs Donald Winston koleksiyonu, Los Angeles	211
<i>Gazeteli Kadın.</i> 1925. Özel koleksiyon	212
<i>Oturan Kadın.</i> 1939. Tual üzerine yağlıboya, 160 x 129 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venedik	212
<i>Gece Vakti Yollarını Salyangozların Fosforlu İzlerinden Yararlanarak Bulan İnsanlar.</i> 1940-1. Özel koleksiyon	213
<i>Kadın Şair.</i> 1940. Kâğıt üzerine guaj, 38,1 x 45,7 cm. Mr ve Mrs Ralph F. Colin koleksiyonu, New York	213
<i>Seher Vakti Uyanış.</i> 1940-1. Özel koleksiyon	214
<i>Bir Kadına Açık olan Sayılar ve Burçlar.</i> 1940-1. Özel koleksiyon	214
<i>Kederli Yolcu.</i> 1955. Renkli taş baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	215
<i>Tan Vakti Önünden Pek Güzel Bir Kuş Geçen Ayışığının Yumuşak Etkileri.</i> 1954. Tual üzerine yağlıboya, 24 x 17 cm. Özel koleksiyon	215
MOLINIER, PIERRE (d.1900): <i>Cennet Çiçekleri.</i> Özel koleksiyon	215
MOREAU, GUSTAVE (1826-1898): <i>Jüpiter ve Semele.</i> Detay. Musée Gustave Moreau, Paris	110
<i>Europa'nın Yakalanması.</i> Detay. Musée du Louvre, Paris	110
MOREELS, PIERRE (d.1939): <i>Sen Kimsin?</i> 1973. Özel koleksiyon	216
MOREH, MORDECAI (d.1937): <i>Fransızcada Yeminler.</i> 1971. Oyma metal ve akuatint	216
MORISE, MAX; RAY MAN; TANGUY, YVES; MIRO, JOAN: <i>Cadavre exquis.</i> Özel koleksiyon	56
MORRIS, WILLIAM (1834-1896): <i>Kraliçe Guinevere.</i> 1864. Tate Gallery, Londra	111
MOTHERWELL, ROBERT (d.1915): <i>Sürpriz ve İlham.</i> Guaj, yağlıboya ve kolaj, 102 x 64 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venedik	217
MUNCH, EDVARD (1863-1944): <i>Çılgılık.</i> 1895. Taş baskı, 35 x 25 cm. Bibliothèque Nationale, Paris	111
MUZIKA, FRANTIŠEK (d.1900): <i>Tiyatro II.</i> 1944. Galerie Ales, Hluboka, Çekoslovakya	217
NOUVEAU, HENRI (1901-1959): <i>İsimsiz.</i> 1940. 36 x 24,5 cm. Galerie de Seine, Paris	217
OELZE, RICHARD (d.1900): <i>Tehlikeli İstek.</i> 1936. Tual üzerine yağlıboya, 12 x 16 cm. Claus Hage wisch koleksiyonu, Hamburg	218
OPPENHEIM, MERET (d.1913): <i>Kürkle Kaplı Fincan ve Tabak.</i> 1936. Museum of Modern Art, New York	219
PAALLEN- WOLFGANG (1905-1959): <i>Satürn III Prensinin Mücadelesi.</i> 1937. 100 x 73 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	220
<i>Geleceğin Atası Olacak Kimseler.</i> 1947. 80 x 80 cm. Galerie de Seine, Paris	220
PAPAZOFF, GEORGES (1894-1972): <i>Çift.</i> 1928. 92 x 73 cm. Galerie de Seine, Paris	219
<i>Gladatörler II.</i> 1957. 81 x 100 cm. Galerie de Seine, Paris	220
PARENT, MIMI (d. 1924): <i>Öğleden Sonra Çayınız, Miss.</i> 1966. Obj. Galerie Françoise Tournié, Paris	221
PASSERON, RENÉ (d.1920): <i>Judith.</i> 1965. Kolaj, 41.7 x 34 cm. Yazarın kendisinde	55
PEDERSEN, CARL-HENNING (d.1913): <i>Denizde Seyreden Mavi Bir Gemiyle Birlikte İlahi Çift.</i> 1966. Tual üzerine yağlıboya, 122 x 103 cm. Galerie de France, Paris	221
<i>Dünya ve Cennet.</i> 1973. Tual üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm. Galerie de France, Paris	222
PERAHIM, JULES (d.1914): <i>Dokunulacak Obj.</i> 1974. 81 x 65 cm. Galerie Andre François Petit, Paris	222
PICABIA, FRANCIS, MARTINEZ DE (1878-1953): <i>Kibritli Kadın.</i> 1920. Yağlıboya ve kolaj. Simone Collinet koleksiyonu, Paris	30
<i>Tüyler.</i> 1921. Yağlıboya ve kolaj. Galerie Schwarz, Milano	55
<i>Aşk Gösterisi.</i> 1917. Tual üzerine yağlıboya, 96 x 73 cm. Özel koleksiyon, Chicago	79
<i>Kauçuk.</i> 1909. Suluboya, 45,5 x 61,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	223
<i>Udnie.</i> 1913. Tual üzerine yağlıboya, 300 x 300 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris	223
<i>Craccae.</i> ykl. 1927. Yağlıboya, 116 x 89 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	223
<i>Karnaval.</i> 1924. 100 x 81 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	224

Şimdi ve Sonra. 1946. 100 x 81 cm. Galerie de Seine, Paris	224
Palyaçolar. 1925-8. Tual üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm. Galerie Jacques Tronche, Paris	225
PISSARRO, PABLO (1881-1973): <i>Koltukta Oturan Kombinezonlu Kadın</i> . 1913-4. Tual üzerine yağlıboya 148 x 99 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	28
Franco'nun Düşleri ve Yalanları. 1937. Galerie Louise Leiris, Paris	85
Plaj Oyunu. 1932. Yağlıboya, 97 x 130 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	226
Plajdaki Oyunlar. 1932. Mürekkeple çizim, 25 x 35 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	226
Kompozisyon. 1933. Suluboya, 40 x 50,5 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	226
Dans. 1925. Tual üzerine yağlıboya, 215 x 143 cm. Özel koleksiyon	227
Plajda Oturan Yüzücü. 1929. Tual, 163 x 129 cm. Museum of Modern Art, New York	227
Minotauromachia. 1935. Oyma metal, 50 x 70 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	228
Oyuncak Kayıkla Oynayan Kız Çocukları. 1937. Tual üzerine yağlıboya, kömür ve pastel, 128 x 195 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venedik	228
Sanatçının iki buçuk yaşındaki kızı Maia, elinde oyuncak kayığıyla. Yağlıboya, 73 x 54 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	229
İsimsiz. 1968. Asitle indirme, 47,5 x 57 cm. Galerie Louise Leiris, Paris	229
Çarmıha Gerilme. 1930. Tahta üzerine yağlıboya, 50,8 x 66 cm. Özel koleksiyon	230
Aynadaki Genç Kız. 1932. Tual üzerine yağlıboya, 160 x 129,5 cm. Museum of Modern Art, New York	231
PIERO DI COSIMO (1462-1521): <i>Simonetta Vespucci</i> . Musée Condé, Chantilly	112
PIRANESI, GIAMBATTISTA (1720-1778): <i>Bir Domitian Villasına ait Kapı Kalıntıları</i> , Bibliothèque National, Paris	112
POLLOCK, JACKSON (1912-1956): <i>Katedral</i> . 1947. Tual. 182.8 x 88 cm. Museum of Fine Arts, Dallas	49
Dişi Ay. 1942. Tual üzerine yağlıboya, 175 x 109 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venedik	232
RAY, MAN (1890-1976): <i>'Litterature' üçüncü sayısının kapak sayfası</i> . Mayıs, 1922	9
Oscar Domínguez'in El arabasında çekilmiş Lucien Lelong'a ait Elbisenin Fotoğrafları. 1937	70
Eluard'ın Portresi. 1936. Özel koleksiyon	232
Promenad. 1915. 61 x 49,6 cm. Özel koleksiyon	232
Döşenmiş Odalar, 1921. 1969. Tahta parçalarının bir resim meydana getirecek biçimde düzenlenerek bir kutu içersine yerleştirilmesiyle, 33 x 40 cm. Galerie Françoise Tournié, Paris	233
Férou Yolu. 1952. Tual üzerine yağlıboya, 80 x 59,8 cm. Özel koleksiyon	233
İsveç'te Peyzaj. 1925. Simone Collinet koleksiyonu, Paris	234
Güzlet Hava. 1939. 210 x 200 cm. Özel koleksiyon	234
Julie'nin Rümi. 1946. Tahta üzerine yağlıboya, 33,5 x 42 cm. Galerie de Seine, Paris	236
REDON, ODILON (1840-1916): <i>Kökenler</i> . 1883. Taş baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	112
Düşler. 1891. Taş baskı. Bibliothèque Nationale, Paris	113
REIGL, JUDITH (d.1923): <i>Kimyasal Evliliklerin Meşaleleri</i> . 1954. 220 x 200 cm. Özel koleksiyon	237
'La Révolution surréaliste' sekizinci sayısının kapak sayfası. Aralık 1926. Bibliothèque Jacques Doucet, Paris	12
RICHTER, HANS (d.1888): '8 x 3' adlı filminden sahne. 1956-7	65
'Dreams that Money Can Buy' filminden bir sahne. 1944	237
ROSSETTI, DANTE GABRIEL (1828-1882): <i>Beata Beatrix</i> . 1863. Tual. 85 x 65 cm. Tate Gallery, Londra	113
ROUSSEAU, HENRI (1844-1910): <i>Düş</i> . 1910. 200 x 296,5 cm. Museum of Modern Art, New York	28
Güneşin Batışıyla Birlikte Bakır Orman Arazisi. Tual üzerine yağlıboya. Kunstmuseum, Basel	114
ROY, PIERRE (1880-1950): <i>Merdivendeki Tehlike</i> . 1927. Yağlıboya, 92 x 60 cm. Museum of Modern Art, New York	59
Oenoloji. 1931. Yağlıboya 73 x 54 cm. Galerie André François Petit. Paris	238
Bir Yeldeğirmenini Ziyaret. 1933. Yağlıboya, 92 x 65 cm. Galerie André François Petit, Paris	239
SAGE, KAY (1898-1963): <i>Yarın Hiç Olmayacak</i> . 1955. Tual üzerine yağlıboya, 135 x 95 cm. Metropolitan Museum, New York	238
SAINT-AUBIN, CHARLES GERMAIN DE (1721-1786): <i>İnsan Kelebekler: Fişekçiler</i> . Bibliothèque Nationale, Paris	114
SAINT-PHALLE, NIKI DE (d.1930): <i>Nana Çeşmesi</i> . Galerie Iolas, Paris	238
SAVINIO, ANDREA DE CHIRICO (1891-1952): <i>İsimsiz</i> . 1928. Tual üzerine yağlıboya, 55 x 46 cm. Galerie de Seine, Paris	239
SCHNEIDER, GÉRARD (d.1896): <i>Soyut Kompozisyon</i> . Musée National d'Art Moderne, Paris	240
SCHOENORFF, MAX (d.1934): <i>Sözcük Anahtarı</i> . 1968. 100 x 81 cm. Galerie Verrière, Lyons	240
SCHWITTERS. KURT (1887-1948): <i>Hanover'deki 'Merzbau'nun içi</i> . 1925	44
<i>Merz 94 Green Patch</i> . 1920. Kolaj. E.Neuenschwander koleksiyonu, Zürich	115
SEGHERS, HERCULES (1590?-1638?) <i>Yosunlu Çam</i> . Bibliothèque Nationale, Paris	115
SELIGMANN, KURT (1901-1962): <i>Ultra-mobilya</i> . 1938. Obj. Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie des Beaux-Arts, Paris	68
İkinci El. 1940. 83 x 123 cm. Galerie de Seine, Paris	241
SÉRAPHINE DE SENLIS (1864-1934): <i>Cennet Ağacı</i> . ykl. 1929. Musée National d'Art Moderne, Paris	241
SILBERMANN, JEAN-CLAUDE (d.1935): <i>Uсталık belirtisi</i> . 1966. Boyalı tahta. Özel koleksiyon	241
SIMA, JOSEPH (1891-1971): <i>İsimsiz</i> . 1933. Ulusal Galeri, Prag	242

SPOERRI, DANIEL (d.1930): <i>Duş</i> . 1962. 62,5 x 90 cm. Schwarz Galerisi, Milano	242
STÝRSKÝ, JINDŘICH (1899-1942): <i>Kolaj</i> . 1934. Özel koleksiyon	80
<i>Banyo</i> . 1934. Kolaj. Galerie Françoise Tournié, Paris	243
SVANBERG, MAX-WALTER (d.1912): <i>G'ye On Evrede Yabancı Burçların Anısına</i> . 1964. Moderna Museet, Stockholm	83
<i>Çin Karanfili ile birlikte Çocukluğunun Haberci Kızı</i> . Lund koleksiyonu	243
<i>İsimsiz</i> . Guaj, 65 x 50 cm. Galerie André François Petit, Paris	243
SVANKMAJER, JAN (d.1934): <i>İsimsiz</i> . Obje. Özel koleksiyon	244
SVANKMAJEROVA, EVA (d.1940): <i>İsimsiz</i> . 1971. Özel koleksiyon	244
TAMAYO, RUFINO (d.1899): <i>Kompozisyon</i> . 1960. Renkli taş baskı	245
TANGUY, YVES (1900-1955): <i>Kendi portresi</i> . 1925. Suluboya 13,5 x 8,5 cm. Galerie André François Petit, Paris	245
<i>İsimsiz</i> . 1927. 46 x 38 cm. Galerie André Françoise Petit, Paris	246
<i>Yavaşlık Günü</i> . 1937. 46 x 38 cm. Galerie André François Petit, Paris	246
<i>İsimsiz</i> . 1926. 100 x 81 cm. Galerie André François Petit, Paris	247
<i>Ailesini Gözleyen Ölüm</i> . 1927. 100 x 81 cm. Galerie André François Petit, Paris	247
<i>Olsaydı</i> . 1939. Özel koleksiyon	248
<i>Otlar ve Rüzgâr Arasında</i> . 1934. Tual üzerine yağlıboya, 46 x 34 cm. Galerie de Seine, Paris	248
TANNING, DOROTHEA (d.1910): <i>Doğumgünü</i> . 1942. Sanatçının kendisinde	59
<i>Fatala</i> . ykl. 1945. Renkli taş baskı. Özel koleksiyon	249
<i>Buluşma</i> . 1952. Tual üzerine yağlıboya, 51 x 61 cm. Galerie André François Petit, Paris	249
TÉLÉMAQUE, HERVÉ (d.1937) <i>Güven</i> . 1965. Obje/Resim, 195 x 130 cm. Özel koleksiyon	250
TERROSSIAN, JEAN (d.1937): <i>Yarı-Suç, Yarı-Neden</i> . 1971. Özel koleksiyon	251
THEIMER IVAN (d.1944): <i>İsimsiz</i> . Galerie Taménaga, Paris	250
TOOROP, JOHANNES THEODORUS (1858-1928): <i>Üç Gelin</i> . 1893. 78 x 98 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo	116
TOPOR, ROLAND (d.1938): <i>İsimsiz</i> . 1967	251
TOVAR, IVAN (d.1942): <i>Güçlü bir Sr</i> . 1974. Tual üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm. Galerie Albert Loeb, Paris	252
TOYEN, MARIE CERNUNOVA (d.1902): <i>Atış</i> . 1939. Özel koleksiyon	86
<i>Uykucu</i> . 1937. Mr. Philip B. Nichols koleksiyonu, Londra	252
<i>Tehlikeli Saat</i> . 1942. 92 x 73 cm. Galerie André François Petit, Paris	253
<i>Yeşil Masada</i> . 1945. Özel koleksiyon	253
<i>Serap</i> . 1967. 60 x 120 cm. Galerie André François Petit, Paris	253
<i>Korunun Kenarında</i> . 1945. Tual üzerine yağlıboya, 107 x 71 cm. Galerie de Seine, Paris	254
<i>Biri Diğennin İçinde</i> . 1965. Tual üzerine yağlıboya, 149 x 89 cm. Özel koleksiyon.	254
TROUILLE, CLOVIS (d.1889): <i>Güzelin Ölümü</i> . Marilyn Monroe'nun anısına. Üstte: Marilyn Monroe. Solda: Nijinsky ile birlikte Lolobrigida (Marilyn'in arkadaşı). Sağda: Nijinsky ile birlikte adını unuttuğum bir kadın. 1963. 65 x 45 cm. Özel koleksiyon	82
<i>Şevkat Kadını</i> . Tual üzerine yağlıboya, 22 x 27 cm. Galerie de Seine, Paris	255
<i>Uyur-razer Mumya</i> . 1942. 100 x 81 cm. Özel koleksiyon	255
UBAC, RAUL (d.1910): <i>Bourse'un Fosili</i> , Paris 1937. Foto rölöfe	255
<i>Uluslararası Sürrealizm Sergisi</i> . 1938. Merkez salonun görünümü. Ön planda Oscar Dominguez'in yapıtı olan <i>Asla</i> adlı obje, Galerie des Beaux-Arts, Paris	69
<i>Uluslararası Sürrealizm Sergisi</i> . 1947. Batıl İtikatler Salonu: soldan sağa <i>Acı-çeken Adam</i> , David Hare; <i>Şelale</i> , Joan Miro; <i>Kara Göl</i> , Max Ernst; <i>Bulut</i> , Yves Tanguy. Galerie Maeght, Paris	71
<i>Uluslararası Sürrealizm Sergisi</i> . 1959-60. <i>Yamyam Sofrası</i> . Galerie Daniel Cardier, Paris	73
VELICKOVIC, VLADIMIR (d.1935): <i>Isırıklar</i> . 1972. Tual üzerine yağlıboya, renkli kalem ve tebeşir. 195 x 195 cm. Galerie Hervé Odermatt, Paris	256
VIVANCOS, MIGUEL (d.1897): <i>Kuşlar Bahçesi</i> . 1954. Anatole Jakovsky koleksiyonu	256
VULLIAMY, GÉRARD (d.1909): <i>İsa'nın Doğumundaki Sr</i> . 1936. Tahta üzerine yağlıboya, 34 x 42 cm. Özel koleksiyon, İsviçre	257
WALDBERG, ISABELLE (d.1911): <i>Sekstant</i> . 1954. Metal, yüksekliği 105 cm. Özel koleksiyon, Paris	257
WILSON, ROBERT 'SCOTTIE' (1888-1972): <i>El-yapısı Karakalem</i> . ykl. 1944. E.-L.-T.Mesens koleksiyonu, Londra	257
WOLS, WOLFGANG SCHÜLZE (1913-1951): <i>Kurbağanın İskeleti</i> . 1939. Suluboya. 37 x 29 cm. Galerie Beaubourg, Paris	258
<i>Bikini Piano</i> . 1939-40. Suluboya, 30 x 39 cm. Galerie Beaubourg, Paris	258
<i>Küçük At</i> . Suluboya, 27 x 23 cm. Galerie Beaubourg, Paris	259
WUNDERLICH, PAUL (d.1927): <i>Divan</i> . ykl. 1970. Asitle indirme.	259
<i>Yatan Kadın</i> . Galerie 3 + 2, Paris	260
ZÖTL, ALOYS (ykl. 1810-1887): <i>Unau</i> . 1840. Özel koleksiyon	116
ZÜRN, UNICA (1916-1970): <i>İsimsiz</i> . 1959. Çizim. Galerie André François Petit, Paris	260
<i>İsimsiz</i> . Çizim. Galerie le Point Cardinal, Paris	260

Dizin

- Alechinsky, Pierre 18, 79, 118, 180, 221
 Allégret, Marc 66
 Aloyse 44, 82
 Alquie, Ferdinand 34, 76, 87, 133
 Altdorfer, Albrect 23, 92
 Alvarez-Rios 118
 Amaral, Jim 118-9
 Amate, Miguel 119
 Angrand, Charles 26
 Apollinaire, Guillaume 8, 9, 92, 114, 120, 129, 161, 225, 226, 238
 Appia 8
 Aragon Louis 8, 11, 12, 13, 51, 80, 83, 119-20, 140, 160, 181, 199, 209, 240
 Arcimboldo, Giuseppe 24, 92
 Arman, Fernandez Pierre 32, 120
 Arnaud, Noël 16, 134
 Arp, Hans 9, 12, 15, 17, 21, 31, 32, 45, 46, 66, 69, 105, 120-1, 136, 161, 163, 168, 210, 214, 237
 Artaud Antonin 16, 17, 40, 121, 128, 199, 202, 209, 240, 256, 259
 Artigas, Lorens 209, 211
 Atlan, Jean-Michel 121-2
 Axell, Evelyne 122
 Azevedo, Fernando 122

 Baargeld 9, 46, 120, 160, 161
 Bachelard, Gaston 17, 60, 87, 122, 130
 Baj, Enrico 18, 119, 122-3
 Ball, Hugo 32, 120
 Balthus, Balthazar 27, 82, 123, 216
 Barbeau, Marcel 123
 Baron, Karol 123-4
 Barr, Alfred 228
 Barrault, Jean-Louis 202
 Barrès, Maurice 10
 Battaille, Georges 14, 127, 137, 202
 Baudelaire, Charles 31, 112, 113
 Beardsley, Aubrey 93
 Becker, Jacques 207
 Bédouin, Jean-Louis 18, 66, 124, 155, 260
 Bellmer, Hans 14, 15, 16, 17, 18, 23, 67, 74, 77, 80, 82, 124-8, 149, 151, 164, 216, 240, 256, 260
 Benoit, Jean 18, 128, 155, 221
 Berton, Germaine 11, 73
 Biegas, Boleslas 129
 Bile, Ejler 221
 Blake, William 24, 25, 93, 113
 Bona 55, 82, 129
 Borde, Raymond 66, 215
 Borduas, Paul-Emile 129, 237
 Bosch, Jérôme 94-5
 Boucher, François 107
 Boullée, Etienne Louis 95
 Bounoure, Vincent 18, 155
 Bourdelle, Antoine 171
 Böcklin, Arnold 26, 93-4, 106, 108, 140
 Bracelli, Giovanni-Battista 95
 Brancusi, Constantin 131
 Braque, Georges 31, 54, 161, 181, 211
 Brassai 53
 Brauer, Erich 61, 81, 130
 Brauner, Victor 7, 16, 17, 46, 47, 73, 77, 130-3, 189, 217, 223, 253
 Bresdin Rodolphe 24, 28, 95
 Breton, André 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 51, 52, 54, 55, 57, 61, 64, 66, 68, 73, 74, 79, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 92, 101, 105, 110, 116, 118, 119, 122, 126, 128, 131, 132, 133-4, 138, 140, 145, 148, 150, 151, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 185, 186, 188, 189, 192, 194, 196, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 215, 224, 226, 228, 230, 231, 236, 241, 243, 245, 252, 253
 Brown, Ford Madox 95
 Bruegel, Pieter 24, 95-6
 Brunius, Jacques-B. 66, 81
 Bryen, Camille 134
 Bucaille, Max 55, 59, 134
 Buffet, Gabrielle 223
 Bunuel, Luis 13, 64, 65, 66, 82, 134-6, 144, 235
 Burne-Jones, Edward 25, 96
 Bury, Pol 69, 136

 Caillois, Roger 27, 66
 Calder, Alexander 77, 79, 136, 211, 237
 Callot, Jacques 24, 96
 Calvert, Edward 97
 Camacho, Jorge 18, 137, 155
 Camus, Albert 34
 Capacci, Bruno 137-8
 Cardenas, Agustin 138
 Carné, Marcel 66, 207, 232
 Caron, Antoine 24, 97
 Carrington, Leonara 17, 164
 Carrol, Lewis 24, 116
 Carrouges, Michel 46
 Carteret, Jean 66
 Cartier-Bresson, Henri 53
 Chagall, Marc 29, 32, 79, 100, 138-9, 216
 Chaillat, Françoise 139

- Char, René 23, 25
 Cheval, Ferdinand 44, 60, 97, 102
 Chirico, Giorgio de 12, 13, 26, 27, 28, 29, 32, 58, 60, 61, 78, 88, 94, 119, 138, 140-1, 151, 153, 154, 161, 190, 194, 233, 238, 239, 240, 245
 Clair, René 66, 207, 224
 Clergue, Jean 53
 Cocteau, Jean 226, 237
 Colle, Pierre 13
 Constant 141
 Copeau, Jacques 8
 Cordier, Daniel 142
 Corinth, Lovis 26
 Cornielle 141, 206
 Cornell, Joseph 141-2
 Cornilleau, Jean-Loup 142
 Courbet, Gustave 113
 Couture, Thomas 26, 101
 Cranach, Lucas 23, 97-8
 Crépin, Joseph 43, 142
 Crevel, René 11, 58, 142, 181, 207
 Crosby, Caresse 148
 Csontváry 98

 Dado 79, 142
 Dali, Salvador 11, 13, 14, 15, 23, 27, 32, 40, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 86, 88, 102, 134, 144-50, 155, 156, 161, 164, 204, 235, 260
 Daumal, René 241
 Daumier, Honoré 113
 Daussy, Raymond 150
 Davanne, Alphonse 31
 David, Gérard 24, 98-9
 Dax, Adrien 150
 Dedicova, Irena 150
 Degottex, Jean 150
 Delacroix, Eugène 25
 Delaunay 120, 181
 Delteil, Joseph 12
 Delvaux, Paul 25, 32, 58, 60, 81, 96, 151-4, 167, 204
 Derain, André 199, 220
 Der Kevorkian, Gabriel 155
 Descartes, René 37
 Desnos, Ferdinand 11, 12, 16, 58, 65, 155, 185, 207, 209
 Desnos, Robert 61, 155, 197
 Diazhilev, Serge de 8, 163, 210, 228
 Diego 73
 Domec, Claude 155
 Dominguez, Oscar 14, 16, 17, 33, 45, 48, 49, 51, 66, 68, 72, 79, 131, 155-7, 178
 Donati, Enrico 73, 157
 Doré, Gustave 24, 95, 99-100
 Dotremont, Christian 17, 157
 Doucet, Jacques 157-8
 Drouin, René 165, 259
 Dubuffet, Jean 42, 45, 46, 142, 158-9, 238
 Duchamp, Marcel 8, 9, 10, 16, 17, 29, 30, 31, 45, 66, 70, 72, 74, 76, 79, 88, 136, 159-60, 165, 172, 173, 205, 223, 225, 232, 233, 235, 237
 Duhamel, Marcel 245
 Duncan, Isadora 8
 Duprey, Jean-Pierre 160
 Duvillier, René 160
 Dürer, Albrecht 100, 108

 Eggling, Viking 120
 Eluard, Paul 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 29, 33, 51, 53, 55, 57, 66, 76, 80, 119, 120, 126, 127, 144, 151, 157, 160, 161, 164, 167, 181, 209, 210, 221, 228, 230, 252
 Ende, Edgar 160
 Ensor, James 100, 107, 116, 151, 199
 Ernst, Max 8, 9, 12, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 25, 30, 32, 33, 35, 37, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 58, 59, 60, 61, 73, 76, 79, 80, 81, 86, 120, 126, 134, 138, 148, 155, 160-7, 173, 180, 202, 204, 207, 208, 210, 218, 221, 228, 231, 237, 274, 249
 Erró 167-8

 Fählström, Oyvind 168
 Fargue, Leon-Paul 8
 Ferlow-Mancoba, Sonja 168
 Ferry, Jean 73
 Feurbach, Charles 26, 101, 108
 Filiger, Charles 26, 101
 Fini, Leonor 25, 81, 82, 110, 168
 Flaubert, Gustave 113
 France, Anatole 11
 Freddie, Wilhelm 66, 76, 86, 168-9
 Freud Sigmund 19, 58, 61, 63, 80, 84, 86, 128, 169, 186
 Friedrich, Caspar David 101
 Fuchs, Ernst 169
 Fuseli, Henry 24, 101-2

 Gagnaire, Aline 170
 Garcia-York 170
 Gaudi, Antoni 102, 148, 210
 Gauguin, Paul 101, 114
 Gauthier, Xavière 80, 82
 Gavarni, Paul 113
 Gerber, Théo 170-1
 Giacometti, Alberto 13, 15, 54, 60, 64, 66, 68, 69, 77, 88, 131, 149, 165, 171, 200, 218, 235
 Gilbert-Lecomte, Roger 241
 Ginot, Henri 172
 Gironella, Alberto 18, 172
 Goemans, Camille 144, 190, 210
 Goetz, Henri 172
 Gorky, Arshile 16, 17, 43, 134, 172
 Götz, Karl-Otto 43, 172-3
 Goya, Francisco 24, 102-3
 Grandville 24, 103
 Graverol, Jane 173
 Grémillon, Jean 47, 202, 204
 Gris, Juan 199
 Grosz, Georg 100, 103, 124
 Grünewald, Matthias 104
 Guggenheim, Peggy 16, 47, 164, 173

 Hains, Raymond 197
 Hantaï, Simon 173
 Hare, David 16, 173
 Hartung, Hans 32, 40, 172
 Hausmann, Raoul 32, 56, 104
 Hausner, Rudolf 175
 Hayter, Stanley 55, 66, 175
 Heidegger, Martin 36, 37
 Heisler, Jindrich 17, 175
 Henry, Maurice 66, 86, 175, 272
 Hernandez, Miguel 44
 Hérold, Jacques 14, 16, 17, 55, 73, 176, 223
 Hirschfeld, Morris 44, 176
 Hirtum, Marianne van 43, 176
 Hitler, Adolf 57, 64, 131
 Höch, Hannah 56, 104
 Hodler, Ferdinand 26, 104-5, 106
 Houplain, Jacques 108
 Huelsenbeck, Richard 120, 237
 Hugnet, Georges 66
 Hugo, Valentine 60, 177
 Hugo, Victor 24
 Hulten, Karl 243
 Hunt, William 25, 105, 110
 Hutter, Wolfgang 177
 Huysmans, Joris-Karl 25
 Hyppolyte, Hector 44

 Ionesco, Eugène 202
 Isidore, Raymond 44
 Istler, Josef 177-8

- Jacob, Max 8, 120, 199
 Jacobsen, Egill 178
 Jacobsen, Robert 178, 216
 Jaguer, Edouard 122, 172, 260
 Janco, Marcel 105
 Jarry, Alfred 25, 26, 73, 114
 Jean, Marcel 18, 49, 51, 66, 155, 178
 Jené, Edgar 178
 Jennings, Humphrey 179
 Johns, Jasper 179
 Johnson, Ray 179
 Jorn, Asger 17, 43, 122, 179-80, 206, 221
 Jouffroy, Alain 17, 131
 Joyce, James 8
- Kahnweiler, Henri 199
 Kandinsky, Wassily 8, 29, 32, 40, 105, 120, 180, 182, 221
 Kant, Emmanuel 87
 Knopff, Fernand 106
 Kiesler, Frederick 180
 Klapheck, Conrad 18, 180
 Klee, Paul 12, 77, 139, 142, 157, 180-5, 208, 209, 211, 214, 217, 221, 258
 Klein, Yves 45, 212
 Klimt, Gustave 24, 26, 106
 Klinger, Max 26, 106-7, 140
 Kolár, Jiri 56, 185
 Kubin, Alfred 107
 Kuyawski, Jerzy 50, 185
 Kyrou, Ado 66
- Labisse, Félix 60, 66, 80, 81, 185, 204
 Lacan, Jacques 63, 186
 Lagarde, Robert 18, 186
 Laloy, Yves 186
 Lam, Wifredo 17, 28, 73, 79, 197, 205
 Lamba, Jacqueline 66, 173
 Lancret, Nicolas 107
 Lang, Fritz 66
 Larmessin, Nicholas de 107
 Lautréamont 25, 54, 73, 107-8, 236, 240, 245
 Lavirotte, Jules 108
 Lebel, Robert 18
 Le Corbusier 204
 Ledoux, Claude-Nicolas 108
 Leherb, Helmuth 187
 Leiris, Michel 18, 36, 97, 187, 199, 202, 209, 211
 Le Maréchal, Jacques 79, 187
 Leonardo da Vinci 7
 Le Roux, François 187
- Lesage, Augustin 43, 187-8
 Lestif, Alain 188
 Le Tournel, Yahne 188
 Leyden, Lucas van 24, 108
 Lhote, André 50
 Liebermann, Max 26
 Liebknecht, Karl 8
 Limbour, Georges 199, 209
 Ljuba 189
 Lorca, Federico Garcia 134, 144, 204
 Loubchansky, Marcelle 189
 Luxembourg, Rosa 8
- Mabille, Pierre 47, 131, 189
 Magritte, René 8, 12, 15, 16, 17, 18, 32, 33, 58, 60, 64, 67, 75, 79, 81, 88, 144, 149, 156, 180, 185, 188, 189-96, 197, 204, 207, 210, 223, 235, 241, 251, 252
 Malet, Léo 55, 69, 197
 Malkine, Georges 55, 197
 Mallarmé, Stéphane 113, 186
 Manet, Edouard 166
 Mansour, Joyce 18
 Marcuse, Herbert 19
 Mare, Rolf de 220
 Marées, Hans von 26, 108
 Maria 197
 Marinetti, Filippo 8, 9
 Marquet, Albert 25
 Martin, John 109
 Martini, Alberto 199
 Martin, John 109
 Marx, Karl 19, 89
 Masson, André 12, 16, 18, 25, 32, 33, 39, 40, 45, 47, 48, 61, 75, 76, 77, 79, 121, 161, 187, 199, 204, 209, 231
 Mathieu, Georges 173
 Matisse, Pierre 25, 110, 200, 211
 Matta Roberto 15, 17, 77, 86, 132, 204-7, 218
 Max, Gabriel Cornelius 26, 109
 Mayo 207-8
 Medek, Mikulás 208
 Meissonier, Ernest 64, 148
 Mesens, E.-L.-T. 54, 75, 190, 192, 193, 208, 221
 Mezei, Arpad 51, 178
 Michaux, Henri 40, 127, 208
 Michelangelo 25, 102
 Millais, John 25, 109-10
 Miro, Joan 12, 15, 16, 18, 25, 32, 36, 37, 40, 42, 43, 52, 61, 66, 75, 78, 80, 120, 136, 144, 161, 163, 172, 187, 199, 204
- 209-15, 221
 Modigliani, Amedeo 207, 233
 Moholy-Nagy, Laszlo 233
 Molinier, Pierre 18, 23, 66, 80, 82, 151, 215
 Monet, Claude 7
 Monnier, Adrienne 245
 Moreau, Gustave 25, 81, 106, 110
 Moreels, Pierre 216
 Moreh, Mordecai 216
 Morghen, Raphaël 24
 Morise, Max 56
 Moro, César 220
 Morris, William 25, 96, 110
 Mortensen, Richard 216, 221
 Motherwell, Robert 16, 134, 205, 216
 Munch, Edvard 26, 106, 111, 167
 Murnau 66
 Mutt, Richard 30
 Muzika, Frantisek 217, 252
- Nadar 31
 Nadeau, Maurice 16
 Nash, Paul 217
 Naville, Pierre 11
 Nietzsche, Friedrich 21
 Nieuwenhuys, Jan 217
 Nougé, Paul 190, 192
 Nouveau, Henri 217-8
 Novalis 35
 Nozière, Violette 73
- Oelze, Richard 218
 Okamoto, Taro 218
 Onslow-Ford, Gordon 204
 Oppenheim, Meret 15, 17, 66, 74, 218
 Orlik 104
 Orsini, Vicino 24
 Ozenfant, Amédée 138
- Paalen, Wolfgang 14, 15, 16, 17, 33, 67, 79, 219-20
 Papazoff, Georges 220-1
 Parent, Mimi 18, 128, 221
 Passeron, René 55
 Paton, Joseph Noël 111
 Paulhan, Jean 158
 Paz, Octavio 18
 Pedersen, Carl-Henning 221
 Pedro, Antonio 221
 Penrose, Roland 55, 221
 Perahim, Jules 223
 Péret, Benjamin 11, 14, 23, 80, 210, 223, 236, 260
 Petersen, Wilhelm Bjerke 17
 Picabia, Francis 9, 10, 17, 29, 31,

- 52, 61, 66, 77, 79, 159, 161, 192, 207, 209, 223-5, 232
- Picasso, Pablo 12, 14, 16, 17, 18, 29, 31, 32, 36, 54, 66, 80, 85, 114, 120, 123, 156, 157, 160, 161, 172, 181, 187, 209, 214, 221, 225-31
- Piero di Cosimo 112
- Pieyre de Mandiargues, Andre 18, 129, 231, 249
- Piranesi, Giambattista 24, 28, 112
- Pissarro, Camille 114
- Plato 87
- Pollock, Jackson 16, 47, 48, 61, 79, 173, 231-2
- Portrait, François 44
- Prévert, Jacques 55, 66, 207, 232, 245
- Proust, Marcel 8
- Queneau, Raymond 211
- Rafael 98, 113
- Rauschenberg, Robert 32
- Ray, Man 10, 12, 16, 31, 33, 45, 53, 61, 65, 66, 68, 76, 77, 232-6
- Redon, Odilon 26, 27, 95, 107, 112-3, 114
- Reich, Wilhelm 19
- Reigl, Judith 236
- Remedios 18, 236
- Revault d'Allonnes, Olivier 52
- Reverdy, Pierre 8, 9, 54, 161, 209
- Reynolds, Joshua 102
- Richter, Hans 31, 66, 104, 237
- Rimbaud, Arthur 13, 73, 89, 107, 204
- Riopelle, Jean-Paul 237-8
- Rivera, Diego 15
- Roché, Henri-Pierre 221, 259
- Rolland, Romain 229
- Rops, Félicien 24, 113
- Rosenberg 86
- Rosselli, Cosimo 112
- Rossetti, Dante Gabriel 25, 95, 110, 113-4
- Rouault, Georges 25, 110
- Rousseau, Henri 27, 28, 29, 53, 58, 61, 114, 116, 256
- Rousseau, Jean-Jaques 102
- Roy, Pierre 60, 61, 238
- Rubens, Pierre-Paul 202
- Ruskin, John 25, 96
- Sade 25, 53, 80, 114, 137, 200, 204
- Sage, Kay 17, 53, 60, 205, 238, 246, 248
- Saint-Aubin, Charles Germain 114-5
- Saint-Phalle, Niki de 238-9
- Sartre, Jean-Paul 36, 76, 259
- Savinio, Alberto 239-40
- Savitry, Emile 240
- Schad, Christian 53, 233
- Schneider, Gérard 240
- Schoendorff, Max 240
- Schönberg, Frédéric-Armand 8, 180
- Schröder-Sonnenstern, Friedrich 82, 240
- Schwitters, Kurt 9, 32, 44, 45, 104, 105, 115, 120
- Seghers, Hercules 115
- Seligmann, Kurt 14, 17, 66, 240-1
- Séraphine de Senlis 44, 241
- Seurat, Georges 26, 27, 114
- Silbermann, Jean-Claude 18, 241
- Sima, Joseph 241-2, 252
- Siu-Wei 116
- Sklenár, Zdenek 242
- Slevogt 26
- Soupault, Philippe 9, 119, 160, 242
- Spinoza, Baruch 87
- Spoerri, Daniel 32, 120, 242
- Steinberg, Saül 242
- Stejkal, Martin 242
- Strepini, Ugo 18, 67, 242
- Stieglitz, Alfred 26, 31, 159, 232
- Stirner, Marx 35
- Stör, Lorenz 116
- Stravinsky, Igor 8
- Styrsky, Jindrich 55, 80, 242-3, 252
- Svanberg, Mac-Walter 18, 82, 167, 243
- Svankmajer, Jan 244
- Svankmajerová, Eva 244
- Taueber, Sophie 31, 46, 120
- Tamayo, Rufino 244-5
- Tanguy, Yves 12, 15, 16, 17, 32, 40, 53, 58, 60, 66, 67, 73, 77, 79, 131, 156, 164, 180, 204, 205, 232, 237, 238, 245-8, 260
- Tanning Dorothea 16, 60, 61, 82, 164, 248-9
- Tapiès, Antonio 47, 119
- Teige, Karel 249-50
- Télémaque, Hervé 18, 250
- Tenniel, John 116
- Tériade 14
- Terrossian, Jean 250
- Theimer, Ivan 250
- Tikal, Vaclav 250
- Toorop, Johannes 116
- Topor, Roland 251
- Tovar, Ivan 251-2
- Toyen 17, 58, 78, 81, 86, 242, 252-4
- Triolet, Elsa 13, 120
- Tročki 35
- Trouille, Clovis 80, 81, 86, 187, 254-5
- Tzara, Tristan 7, 8, 9, 17, 25, 32, 79, 95, 105, 120, 127, 161, 181, 207, 224, 230
- Ubac, Raoul 14, 17, 53, 77, 255-6
- Uhde, Wilhelm 241
- Unik, Pierre 11
- Ursula 256
- Vaché, Jacques 31, 34
- Valéry, Paul 8, 39
- Vallotton, Félix 106
- Van Gogh, Vincent 160, 168, 180, 190, 193
- Vasari, Giorgio 112
- Velázquez, Diego 172
- Velickovic, Vladimir 256
- Verne, Jules 24
- Vivancos, Miguel 256
- Vollard, Ambroise 113
- Vozniak, Jaroslav 256
- Vulliamy, Gérard 256
- Waldberg, Isabelle 257
- Watteau, Antoine 107
- Welti, Swiss 26
- Wilde, Oscar 93
- Wilson Scottie 43, 257
- Wölfl, Adolf 44, 116
- Wols 43, 237, 258
- Wunderlich, Paul 259-60
- Wurtz 106
- Zimbacca, Michel 66, 124, 260
- Zimmerman, Jacques 260
- Zimmerman, Mac 260
- Zivanovic-Noe, Radojica 260
- Zötl, Aloys 116
- Zürn, Unica 43, 127, 260

Kapak resimleri: GIORGIO DE CHIRICO *Bir Ayrılışın Bilmecesi*, 1916. SALVADOR DALİ *Belleğin Devamı*, 1931. PAUL DELVAUX *Orman Perileri*, MAX ERNST *Çok Yaşa Aşk ya da Mükemmel Ülke*, 1923. FÉLIX LABISSE *Médusine*, RENÉ MAGRITTE *Yatak Odasında Felsefe*, 1947. ANDRÉ MASSON *İsimsiz*. JOAN MIRÓ *Kederli Yolcu*, 1955. FRANCIS PICABIA *Palyaçolar*, 1925-8. YVES TANGUY *Rüzgânın Alfabetesi*, 1944.

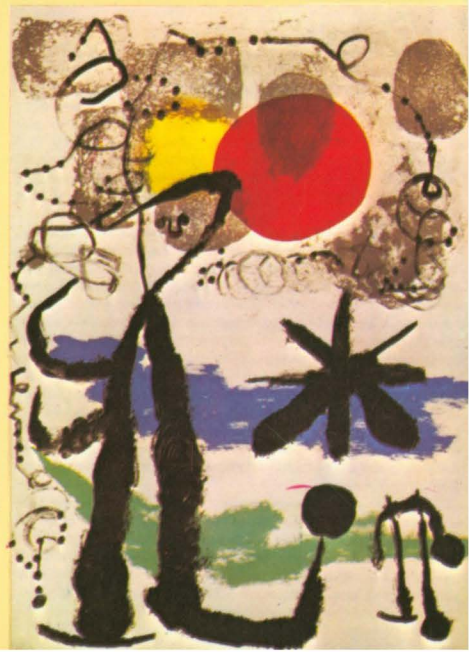
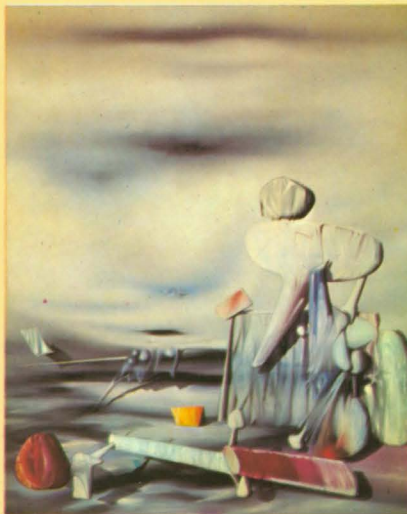
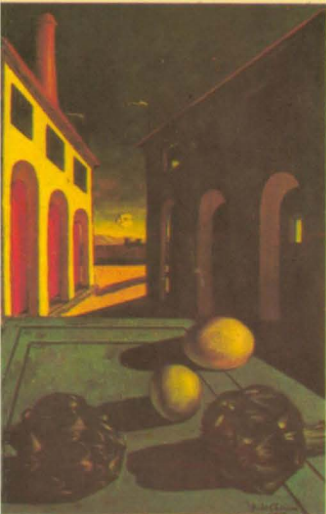
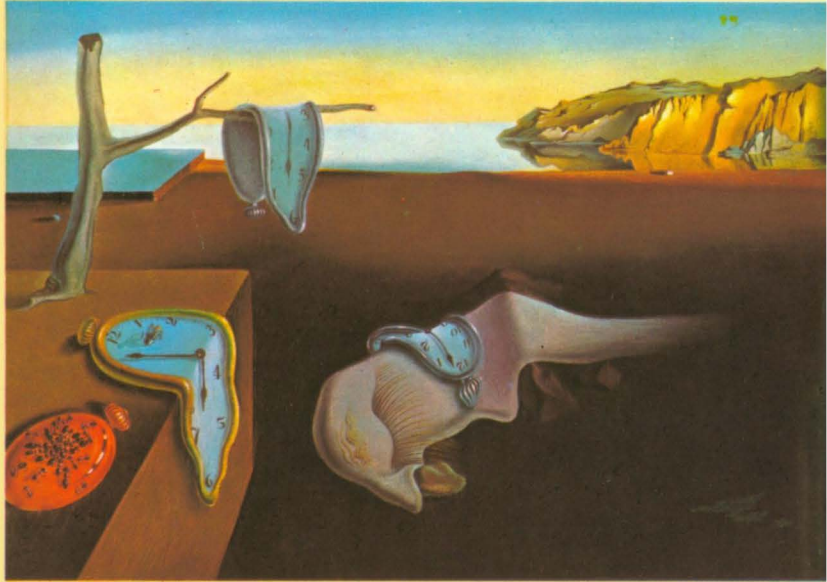
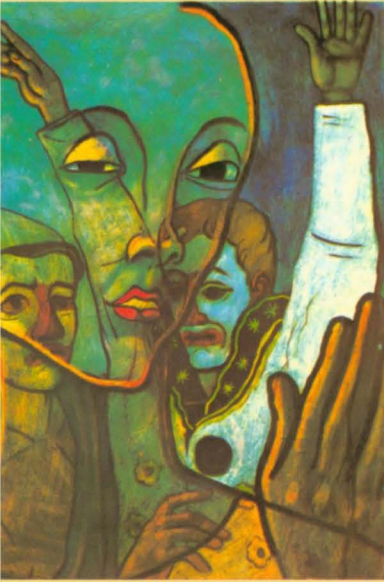
SÜRREALİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ

RENE PASSERON

Sanatın temel kuramlarıyla ilgilenen okurlar için el kitabı. Bu ciltte önde gelen tüm Sürrealist sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarının renkli ve siyah-beyaz basımlarını, sinema, müzik, tiyatro ve edebiyatta Sürrealist fikirlerin uygulanmasını bulacaksınız.

Çeviren: Sezer Tansuğ
294 sayfa, 164'ü renkli 415 resim
Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları

ISBN 975-14-0181-X



Remzi Kitabevi