T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HANNAH HÖCH VE MERET OPPENHEIM'IN MODERN SANAT TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

CANSU DAĞ

İzmir
2024

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HANNAH HÖCH VE MERET OPPENHEIM'IN MODERN SANAT TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

CANSU DAĞ

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ
Prof Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN	Prof. Dr. Çınla ŞEKER	Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ

İzmir
2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın Modern Sanat Tarihindeki Yeri ve Önemi" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

25/11/2024

Cansu DAĞ

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 23/12/2024

Tez Başlığı:

Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın Modern Sanat Tarihindeki Yeri ve Önemi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam **118** sayfalık kısmına ilişkin, **23/12/2024** tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 13'dür**.

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum **X**

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □ **Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) x**

□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	x Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, x Kaynakça dâhil, x Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Cansu DAĞ
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi
Programı : Resim-İş Öğretmenliği
Statüsü : Yüksek Lisans **x** Doktora □

ÖĞRENCİ	**DANIŞMAN**
Cansu DAĞ	Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
23/12/2024	23/12/2024

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: [redacted]) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: **Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim boyunca bilgi ve deneyimleriyle yolumu aydınlatan, desteğini her zaman hissettiğim, kıymetli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Görüş ve önerileriyle jüri üyesi olarak katkıda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Çınla ŞEKER, Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ'a ve öğrenimim boyunca desteklerini esirgemeyen tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Sevgi ve sabırla bu günlere gelmemi sağlayan, her koşulda desteklerini hissettiğim kıymetli annem AYFER DAĞ'a, kıymetli babam Durmuş DAĞ'a ve sevgili kardeşim Erdem DAĞ'a maddi ve manevi destekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Manevi destek ve motivasyon sağlayarak bana destek olan, değerli dostlarım Berfin TUNA ve Hatice ARMAN ZENGİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET vii
ABSTRACT viii
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1.Problem Durumu 1
1.2.Amaç ve Önem 2
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 3
1.4. Sınırlılıklar 3
1.5.Varsayımlar 4
1.6. Tanımlar 4
BÖLÜM II 9
KAVRAMSAL ÇERÇEVE 9
2.1. Dada Akımının Kökeni 9
2.1.1. Kolajlar ve Fotomontaj 11
2.1.2. Hazır Ürünler ve Sanatın Yeniden Tanımlanması 13
2.1.3. Sürrealizmin Temelleri 15
2.2. Sürrealizm Akımı 16
2.2.1. Freud'a Duyulan Hayranlık 16
2.2.2. Psişik Otomatizm ve Dünyevi Aydınlatma 17
2.2.3. Sürrealist Resimler 20
2.2.4. Zihinsel Devrim 22
2.3. Dada ve Sürrealizmde Kadınların Feminist Revizyonları 23
2.4. Gloria Orenstein'ın "Sürrealizmin Kadınları" Adlı Makalesi 27
2.5. Dada ve Sürrealizmde Kadın Sanatçılar 33
2.5.1. Hannah Höch 33

2.5.2. Meret Oppenheim 35
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 38
BÖLÜM III 40
YÖNTEM 40
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni 40
3.2. Evren / Örneklem 40
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 40
3.4. Verilerin Analizi 40
3.5. Araştırmacının Rolü 41
BÖLÜM IV 42
BULGULAR 42
4.1. Hannah Höch'ün Sanat Anlayışı ve Yapıtları 42
4.2. Meret Oppenheim'ın Sanat Anlayışı ve Yapıtları 65
BÖLÜM V 87
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 87
5.1. Tartışma 87
5.2. Sonuç ve Öneriler 88
KAYNAKÇA 92
EK 1. 105

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Francis Picabia, *Natürmort: Cézanne'ın Portresi, Renoir'ın Portresi, Rembrandt'ın Portresi, Francis Picabia*,1920, oyuncak maymun ve karton üzerine yağlı boya, 162 cm x 130 cm, Centre Pompidou, Paris..... 10

Şekil 2. Raoul Hausmann, *Sanat Eleştirmeni*, 1919–20, Kâğıt üzerine litografi ve baskılı kâğıt, 31,8 cm x 25,4 cm, Tate Modern, Londra..... 12

Şekil 3. Marcel Duchamp, *Pisuvar*, 1917, Seramik pisuvar, 60 cm x 48 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco..... 14

Şekil 4. Max Ernst, *Yaprak Alışkanlığı*, 1925, Frontaj, 43 cm x 25,4 cm, Museum of Modern Art, New York. 20

Şekil 5. René Magritte, *İnsanlık Durumu*, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 cm x 81 cm x 1,6 cm. National Gallery of Art, Washington. 22

Şekil 6.Hannah Höch, *Dada Bebekleri*, 1916, Çeşitli Malzeme, Heykel, Berlinische Galerie, Berlin. 43

Şekil 7. Hannah Höch, *Dada İncelemesi*, 1919, Kolaj, Karton üzerine guaj ve suluboya 43,7 cm x 34,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin..... 44

Şekil 8.Hannah Höch, *Güzel Kız*, 1919-20, Fotomontaj, 35 cm x 29 cm, Art Resource, New York. 45

Şekil 9.Hannah Höch, *Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Wiemar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*, 1920, Fotomontaj, 90 cm x144cm, Staathiche Museen, Berlin. 46

Şekil 10.Hannah Höch, *Devletin Başları*, 1920, fotomontaj, 51 cm x 42 cm, Staathiche Museen, Berlin..... 48

Şekil 11.Hannah Höch, *Dada Ernst*, 1920-21, Kâğıt üzerine kolaj, 18,6 cm x 16,6 cm, The Israel Museum, Kudüs. 49

Şekil 12.Hannah Höch, *Melez*, 1924, 11cm x 8,2 cm, Fotomontaj..... 50

Şekil 13.Hannah Höch, *Gelin (Pandora)*, 1924-27, Tuval üzerine yağlı boya, 114 cm x 66 cm, Berlinische Galerie, Berlin..... 51

Şekil 14.Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden*, 1929, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Whitechapel Gallery, Londra..... 53

Şekil 15. Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden No.IX*, 1929, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam. 54

Şekil 16.Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden*, 1930, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Whitechapel Gallery, Londra..... 55

Şekil 17.Hannah Höch, *Hintli Dansçı*, 1930, Basılı Kâğıt veMetalik Folyo, Fotomontaj, 25,7 cm x 22,4 cm, Museum of Modern Art, New York. 56
Şekil 18.Hannah Höch, *Anne*, 1930, fotomontaj, 25,6 cm x 20 cm, Centre Pompidou, Paris. 57
Şekil 19.Hannah Höch, *İsimsiz*, Kadının Başı Üzerinde Büyük El, 1930, fotomontaj, 25.7 cm x 20.7 cm. 58
Şekil 20.Hannah Höch, *Aşk*, 1931, Basılı Kağıtlardan Kolaj, 21,8 cm x 21 cm, National Gallery of Australia, Avusturalya. 59
Şekil 21.Hannah Höch, *Uçuş*, 1931, Basılı Kâğıtlardan Kolaj, 23 cm x 18,4 cm. 60
Şekil 22.Hannah Höch, *Gelin*, 1933, Kolaj, Karışık teknik. 61
Şekil 23.Hannah Höch, *İsimsiz*, 1945, Kâğıda kesilmiş ve yapıştırılmış basılı kağıt ve sulu boya, 34 cm x 30.7 cm, Museum of Modern Art, New York. 62
Şekil 24.Hannah Höch, *Dejenere*, 1969, Kolaj, 34 cm x 40,5 cm, Capitain Petzel, Berlin. .. 63
Şekil 25.Hannah Höch, Yaşam Portresi, 1972-73, Kolaj, 130 cm x 150 cm. 64
Şekil 26.Meret Oppenheim, *Kürklü Kahvaltı*, 1936, Filtresiz çay takımı üzerine gergedan derisi kaplama, 11.5 x 9.5 x 7,5 cm, Museum of Modern Art, New York. 67
Şekil 27.Meret Oppenheim, *Ahşap Parmaklı Kürk Eldivenler*, 1936, Hazır Nesne, 5cm x 21 cm x10 cm, Ursula Hauder Colelection, Switzerland. 68
Şekil 28.Meret Oppenheim, *Kırmızı Kafa, Mavi Gövde*, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80,2 cm 80,3, Museum of Modern Art, New York. 69
Şekil 29.Meret Oppenheim, *Hemşirem*,1936, Hazır Nesne, 14 cm x 33 cm x 21 cm, Moderna Museet, Stockholm. 70
Şekil 30.Meret Oppenheim, *Küp Şekerli Yüzük*, 1936-37, Tasarım, Desing Museum den Bosch, Hertogenbosch. 71
Şekil 31.Meret Oppenheim, *Taş Kadın*, 1938, Özel Koleksiyon. 72
Şekil 32.Meret Oppenheim, *Çift*, 1956, Hazır Nesne, 40 cm x 20 cm x 15 cm. 73
Şekil 33.Meret Oppenheim, *Maskeli Çiçek*, 1958, Beyaza boyanmış ıhlamur ağacı, 108 cm x 54 cm x 40 cm, Kunsthaus Zürich, Zürih. 74
Şekil 34.Meret Oppenheim, *Bahar Ziyafeti*, 1959-60, Uluslararaası Sürrealizm Sergisi. 75
Şekil 35.Meret Oppenheim, *Bayan Gardenya*, 1962, Metal Çerçeveli, Metalik Boyalı Sıva, 22,99 cm x 16,51 cm x 10,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. 76
Şekil 36. Meret Oppenheim, *Teknede Bulut*, 1963, Metal Armatür Üzerine sıva, 36,99 cm x 33,02 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco..... 77

Şekil 37.Meret Oppenheim, *Meret Oppenheim'un Kafatası Röntgeni*, 1964, Orijinal röntgen plakasından kontakt gümüş baskı, 25,1 cm x 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York. 78
Şekil 38.Meret Oppenheim, *Afiyet Olsun, Marcel*, 1966, Hamur ve çeşitli hazır malzemeler, 32 cm x 32 cm x 10 cm, Özel Koleksiyon. 79
Şekil 39.Meret Oppenheim, *Sincap*, 1969, Bira bardağı, plastik köpük ve kürk, 22,9 cm x 17,8 cm x 8,3cm, Di Donna Galleries, New York. 80
Şekil 40.Meret Oppenheim, *Gardiyan*, 1971, Yeşil boyalı taban üzerine ahşap ve palmiye lifleri, 57 cm x 15 cm x 18 cm, Koller Auktionen, Zürih. 81
Şekil 41.Meret Oppenheim, *Giacometti'nin Kulağı,* 1977, Bronz Heykel. 82
Şekil 42.Meret Oppenheim, *Dövmeli Portre*, 1980, Fotoğraf, Levy Galerie, Hamburg. 83
Şekil 43.Meret Oppenheim, *Kuş Ayaklı Masa*, 1983, Üst: ahşap, oyma ve altın kaplama; ayaklar: bronz, Özel Koleksiyon. 84
Şekil 44.Meret Oppenheim, *Sprial Sütun*, 1983, Beton, Bern. 85
Şekil 45.Meret Oppenheim, *Eldiven*, 1985, Hazır Nesne, 0,2 cm x 8 cm x 21,3 cm, Museum of Modern Art, New York. 86

ÖZET

HANNAH HÖCH VE MERET OPPENHEIM'IN MODERN SANAT TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Dadaizm, 20. yüzyılın en etkili akımlarından biridir ve günümüz sanatının temelini oluşturmuştur. Toplumun, sosyal ve kültürel değerleri sorgulamadan kabul etmelerini eleştirmiştir. Rastlantı ve doğaçlama ile çeşitli teknikler ve yöntemler kullanmışlardır. Fotomontaj sanatının öncülerinden olan Alman sanatçı Höch, yaptığı politik içerikli çalışmalarında kadının toplumsal yerine değinmiştir. Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada kolaj ve montajları ile feminen fikirlerini ve güzellik kavramlarını sorgulamıştır. İsviçreli sanatçı Oppenheim, şaşırtıcı biçimlerle birleştirdiği anlamları, sıradan nesneler üzerine yükleyerek izleyiciyi düşünmeye sevk etmiştir. Oppenheim, toplumun cinsiyet üzerine olan tabularını yıkmayı hedeflemiş, toplumun görmeyi reddettiği konuları mizahi bir dille eserlerine yansıtmıştır.

Araştırma, birbirini etkileyen iki akımın Dada ve Sürrealizm kadın sanatçılarından yola çıkılarak ilgili literatür doğrultusunda sanatçıların eserlerinin incelenmesi, yaptıkları yenilikler, sanat dünyasına katkıları ve etkilerinin ortaya konulması amacıyla yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dada, Sürrealizm, Hannah Höch, Meret Oppenheim, Fotomontaj, Hazır-nesne, Toplumsal Cinsiyet.

ABSTRACT

THE PLACE AND IMPORTANCE OF HANNAH HÖCH AND MERET OPPENHEIM İN MODERN ART HİSTORY

Dadaism is one of the most influential movements of the 20th century and has formed the basis of today's art. It criticized the society's unquestioning acceptance of social and cultural values. They used various techniques and methods with coincidence and improvisation. German artist Höch, one of the pioneers of photomontage art, touched upon the social place of women in her political works. In a world dominated by men, she questioned feminine ideas and concepts of beauty with her collages and montages. Swiss artist Oppenheim inspired the viewer to think by combining meanings with surprising forms and loading them onto ordinary objects. Oppenheim aimed to break the taboos of society on gender and reflected the subjects that society refused to see in her works with a humorous language.

The research was conducted to analyse the works of the artists in line with the relevant literature based on the female artists of Dada and Surrealism, two movements that influenced each other, and to reveal the innovations they made, their contributions to the art world and their effects.

Keywords: Dada, Surrealism, Hannah Höch, Meret Oppenheim, Photomontage, Ready-made, Social Gender.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1.Problem Durumu

Kapsamı uluslararası ve sanatsal üretim çeşitliliği olan Dada ve Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında Modernizmin tanımlanmasında etkili olan sanatsal, edebi ve entelektüel hareketlerdir. Fransız yazar Tristan Tzara (1896-1963) ve Alman sanatçı Hans Arp (1887-1966) gibi şair ve sanatçılar tarafından 1916'da Zürih'te başlatılan Dada hareketi, Birinci Dünya Savaşı'nın katliamına, propagandasına ve anlamsızlığına doğrudan bir tepkidir (Mahsuroğlu, 2022, s. 79). Kısa süre sonra Berlin, Paris ve New York'ta ortak fikirlerle birbirine bağlanan bağımsız gruplar ortaya çıkmıştır. Bu çeşitli gruplar evrensel bir tarzı paylaşmıyorlardı; daha ziyade idealizmi reddetmeleri, bayatlamış sanatsal ve entelektüel gelenekler ve modern toplumun "rasyonalizm" ve "ilerleme"yi kontrolsüz bir şekilde kucaklaması ile bağlantılıydılar (Mahsuroğlu, 2022, s. 81). Savaşın felaketine yol açan milliyetçi ve kapitalist değerleri kınadılar ve toplumun geri kalanını sarsarak öz farkındalık kazanmalarını sağlamak için alışılmışın dışında teknikler, performanslar ve provokasyonlar kullandılar. Dada faaliyetlerinin saçmalığı, etraflarındaki dünyadaki saçmalığın bir aynasını yarattı. Dada anti-estetik, anti-rasyonel ve anti-idealistti. Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968) gibi önemli isimler, Çeşme (sadece bir pisuar) gibi hazır yapıtlarıyla sanat dünyasını rahatsız etmiştir (Yücel, 2022, s. 97). Dada'nın geleneksel 'yüksek sanat' kavramlarına meydan okuması, diğerlerinin yanı sıra kavramsal sanat, performans sanatı ve post-modernizmdeki daha sonraki gelişmeleri kökten etkilemiştir (Şenel, 2015, s. 164).

Savaştan sonra Dada hareketine katılan sanatçıların çoğu Sürrealist tarzda çalışmaya başlamışlardır. Sürrealizm, Fransız yazar André Breton'un (1896-1966) Sürrealizm Manifestosu'nu yayınlamasıyla 1924'te resmen açılmıştır. Dada'ya benzer şekilde Sürrealizm, Batı'nın mantık ve akla yaptığı vurguya ilişkin derin bir hayal kırıklığı ve bu vurgunun kınanması ile karakterize edilmiştir (Aktan, 2018, s. 552). Ancak Breton, Dada'nın anlamsız ve görünüşte odaklanmamış faaliyetlerinden daha programlı bir şey yaratmak amaçlamıştır. Sonuç olarak Sürrealist çalışmalar, Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçdışının irrasyonel ve içgüdüsel dürtülerine ilişkin psikoanalitik teorileriyle bağlantılıydı. Sürrealist sanatçılar, otomatizm ve frotaj gibi alışılmadık teknikleri kullanarak bilinçaltı zihnin rüya dünyasına girmeye, onun sırlarını ve gizemlerini görselleştirmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılardan bazıları Belçikalı sanatçı René Magritte (1898-1967), Alman sanatçı Hannah Höch (1889-1978), İsviçreli sanatçı Meret Oppenheim (1913-1985), Amerikalı sanatçı Man

Ray (1890-1976), Alman sanatçı Max Ernst (1891- 1976) ve İspanyol sanatçı Salvador Dalí'dir (1904-1989). Hem Dada'nın hem de Sürrealizm'in yerleşik değerleri baltalamayı amaçlayan muhalif duruşu, 20. yüzyılın sonlarındaki Neo-Dada, Nouveau Réalisme ve Institutional Critique gibi sanatsal gelişmelerin önemli bir habercisi olurken, bugün hâlâ sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Çalışmamızda Dada ve Sürrealizm akımlarının önde gelen kadın sanatçılarından olan Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın sanat tarihindeki yeri ve önemine değinilecektir.

1.2.Amaç ve Önem

Avrupa Modernizmi çağına çağdaş bir bakış açısıyla bakıldığında, harekete belirli içgörüler uygulamaya, başarılarını, başarısızlıklarını ve kör noktalarını eleştirel bir gözle incelemek amaçlanmıştır. Modernizm denilince akla hemen Dali, Breton, Duchamp gibi sanat tarihi öncüleri kabul edildikten sonra ilgi odağı olan erkek figürleri gelirken, kadınlar ve eşcinseller tarih boyunca silinmiş ya da bastırılmıştır. Yine 20. yüzyıldan kalma, feminizm oy hakkı, siyahların özgürleşmesi, kuir yeniden tasavvurları vb. ile bağlantılı siyasi hareketler gözlemlenmektedir. Ancak burada, modernist zaman diliminde, politik olduğu kadar sanatsal ve estetik açıdan da yüklü avangard hareketlerin önemli oyuncuları olan kadınlara veya cinsiyet ötesinde özdeşleşmeye odaklanılmaktadır.

Avrupa Modernizmi, natüralizmden uzaklaşan bir hareketle damgasını vurmuş ve bunun yerine mevcut hazır biçimleri aşarak Dada biçiminde soyutlamaya, deneyselliğe, gerçeküstücülüğe ve absürdizme doğru ilerlemiştir. Kuruluş, tarihsel modernizmin sancıları boyunca, sanatlarının müzeleştirilmesine yönelik o zamanki avangard hareketlerin farkında ve temsilcisi olmuştur. Bununla birlikte, aynı hareketlerin parçası olan kadın yenilikçiler konusunda, onların erkek meslektaşlarına olan katkılarını gözden kaçıran tutarlı bir kör nokta mevcuttur. Höch, Avrupa Dada hareketinin, özellikle de Alman sanatçı John Heartfield (1891-1968), Alman sanatçı George Grosz (1893-1959) ve Avusturyalı sanatçı Raoul Hausmann'ın (1886-1971) da dahil olduğu Berlin şubesinin kadın sanatçılarından biriydi (Acar, 2021, s. 18). Ana akım sanat tarihi tarafından bir ölçüde tanınmış olsa da alana yaptığı katkılar belki de büyük ölçüde asgariye indirilmiştir. Höch, Weimar Cumhuriyeti döneminde Yeni Kadın'ı (Neue Frau) temsil ederken aynı zamanda dergilerde ve diğer yazılı medya türlerinde görüldüğü gibi bu tür popüler temsilleri de eleştiriyordu. Dada hareketi içinde fotomontajın tek yaratıcısının kim olduğu belirsiz olsa da Höch, özellikle Dada hareketinin yaygın absürtlüğü ve eleştirisinin yanı sıra doğum kontrolü, imaj, nesleneştirme gibi feminist konulara değinen ilk benimseyenlerden ve yenilikçilerden biriydi. 1918'de gazete ve dergilerden

kesilmiş parçalar ve diğer popüler yazılı medya türlerinden çizim yaparak fotomontaj denemelerine başladı. Tarihsel olarak natüralist ve daha önce romantik olan formdan uzaklaşan görsel temsil karşısında fotomontaj formunun sağladığı olanaklar heyecan vericiydi. Yeni kombinasyonlar ve konular yaratma olasılığı, mümkün olan iletişim türünün temelini oluşturmuştur.

Meret Oppenheim, hareketin spekülatif temellerinin çoğunu oluşturan psikanalizle gerçek bir ilişkisi olan tek Sürrealistlerden biriydi. Analistlerden oluşan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi ve hayatı boyunca rüya günlüğü tuttuğu biliniyordu. Oppenheim, bulunmuş nesne heykelsi çalışması Object ile tanınır. Kürk astarlı çay fincanı ve tabağı, hayal gücümüzü yakalamaya devam ederek evcil olanı sanat pratiğine taşırken aynı zamanda evcil olanla yabaniyi de ele alıyor. Oppenheim aynı zamanda sanat ve moda arasında da bir bağlantı oluşturmuştur; aralarındaki sınırlar uzun süredir tartışılmıştır. İtalyan moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli (1890-1973) için çalıştı ve bu eldiven setiyle modaya Sürrealist bir müdahale yaratmıştır (Kalebek ve Sayar, 2021, s, 2129).

Çalışmamızın önemi ise; konu olan sanatçılar, alanda yenilikçi olmalarının ve aktif politik yaşamlar sürmelerinin yanı sıra, tarihsel bilgilerin gün yüzüne çıkmasına yol açan diğer feminist ve kuir müdahaleler dışında, kendi zamanlarında başarıya ulaşmış isimlerden yalnızca birkaçı olduğunu ortaya koymaktır.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Çalışmamızda ana problem; literatürde Dadacı görüş ve Sürrealist sanatta incelemenin yer aldığı araştırmalar olsa dahi kadın sanatçıların öneminin ortaya konulduğu çalışmaların olmadığı ve alan yazında konuya dair derinlemesine yapılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır.

1.4. Sınırlılıklar

- Çalışmamız Dadacı görüş ve Sürrealist görüşlerle sınırlandırılmıştır.
- Çalışmamız Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın sanat tarihindeki yeri ile sınırlandırılmıştır.
- Çalışmamız ilgili akımlarla alakalı yalnızca kadın sanatçılara odaklanılmıştır.

1.5.Varsayımlar

Araştırmada kullanılan kaynaklardan alınan, tüm yazılı ve görsel verilerin doğru olduğu varsayılmaktadır. Araştırmada kullanılan görsellerin künyelerinin doğru, güvenilir olduğu varsayılmaktadır.

1.6. Tanımlar

Modern sanat: 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında genel sanat kavramına bir yanıt olarak ortaya çıkan yeni sanat hareketlerini ifade eder. Bu hareketler, gerçekliğin temsilinden ziyade son derece bireysel ifade biçimlerini vurgulayarak soyut, deneysel ve yenilikçi biçimlere yol açmıştır (Görenek, 2020, s. 11). Modern sanat hareketlerine örnek olarak Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm, Dada, Ekspresyonizm, Yapılandırmacılık ve Soyut Ekspresyonizm verilebilir. Bu hareketler bir kez daha sanatın ne olduğunu sorgulamış ve o zamanki geleneksel sanat anlayışına doğrudan zıt olarak gerçekten orijinal ve yenilikçi biçimler elde etmiştir.

Avangard sanat: geleneksel sanat anlayışından ve uygulamalarından radikal bir şekilde ayrılan, yeni ve yenilikçi sanat akımlarını ifade eden bir kavramdır. Avangard sanatçılar, mevcut sanat anlayışını sorgulayarak, geleneksel biçim ve tekniklerin ötesine geçmeyi amaçlarlar. Bu bağlamda avangard sanat, sanatsal ifade biçimlerini genişleterek, alışılmışın dışında deneysel ve yenilikçi yaklaşımlar sergiler**.** Modern sanat ve avangart sanat iç içe geçmiş kavramlar olsa da avangart sanatın daha radikal, devrimci ve toplum karşıtı bir tavır içerdiğini söyleyebiliriz. Modern sanat, daha genel bir sanat dönemine işaret ederken, avangart sanat özellikle yenilikçi ve cesur sanat formlarını ifade eder (Sorguç, 2017, s. 38).

Dadaizm: 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan, geleneksel sanat anlayışını reddeden avangart bir sanat ve edebiyat akımıdır. Absürd, rastlantısal ve provokatif öğeleriyle tanınmaktadır. Dadaistler, toplumsal normlara ve estetik kurallara meydan okuyarak, sanatı radikal bir eleştiri aracı olarak kullanmışlardır. Savaşın, burjuva toplumunun ve geleneksel değerlerin yarattığı anlamsızlığa dikkat çekmek için ironi, alay ve mizah dolu eserler üretmişlerdir. Kolaj, fotomontaj, hazır nesneler ve performans gibi yenilikçi tekniklerle, sanatın sabit tanımlarını sorgulayarak sanatı hem bir eleştiri hem de bir direniş aracı haline getirmişlerdir. (Antmen, 2014, s. 124)

Sürrealizm: Sürrealizm, 1920'lerde Dadaizm'den etkilenerek ortaya çıkan ve bilinçaltını, hayalleri, rüyaları ve irrasyonel unsurları sanatsal ifade aracı olarak kullanan avangart bir sanat ve edebiyat akımıdır. André Breton'un 1924 Sürrealizm Manifestosu ile

teorik temelleri atılan bu akım, bireyin bilinçaltındaki özgürleştirici gücü ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Freud'un psikanalitik teorilerinden esinlenerek, mantık ve akılcılığın sınırlarını aşmayı hedeflemiş ve rastlantısal tekniklerle yaratıcı süreci desteklemiştir İlk örneklerinin 1920'li yıllarda görüldüğü sürrealizm; *"Düşüncenin kendini aklın, her türlü denetiminin dışında hem estetik hem de ahlaksal kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması"* dır (Hopkins, 2004, s. 12).

Fotomontaj: Fotomontaj sıklıkla siyasi muhalefeti ifade etme aracı olarak kullanılır. İlk olarak 1915'te Dadaistler tarafından Birinci Dünya Savaşı'na karşı protestolarında bir teknik olarak kullanılmıştır (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 341) Daha sonra, bilinçaltı zihnin işleyişini yansıtmak için, serbest çağrışım kullanarak fotomontajın sunduğu olasılıkları kullanan sürrealistler tarafından benimsenmiştir. 1923 yılında Rus sanatçı Alexander Rodchenko (1891-1956), nesnelerin uzayda yerleşimi ve hareketiyle ilgili çarpıcı, toplumsal açıdan ilgi çekici imgeler yaratmanın bir yolu olarak fotomontajla deneyler yapmaya başlamıştır (Çolak Topaklı ve Yayan, 2022, s. 2575). Bu yöntemin diğer önemli temsilcileri arasında, Almanya'daki faşist rejime karşı protesto amacıyla medyadan görüntüler yeniden yapılandıran Heartfield ve fotomontajlarıyla ekonomik eşitsizlik, polis vahşeti ve 1970'ler ile 1990'lar arasındaki nükleer silahlanma yarışı gibi konuları ele alan İngiliz sanatçı Peter Kennard (1949) yer almaktadır.

Otomatizm: Resim ve kolaj gibi resimsel sanat üretme yöntemi, esas olarak dadaistler ve sürrealistlerle ilişkilendirilir; sanatçının, çizgi, renk ve yapı konularında bilinçli seçimlerin müdahalesi olmadan, bilinçaltının dürtülerinin eli yönlendirmesine izin vermeye çalıştığı bir yöntemdir. Dergilerden, ürün kataloglarından, kitap illüstrasyonlarından ve diğer kaynaklardan kesilen görüntüleri bir araya getiren sürrealist kolaj, Ernst tarafından icat edildi ve görsel sanatta ilk otomatizmin biçimiydi. Ernst ayrıca çalışmalarında rastgele dokular oluşturmak için frottage (sürtme) ve grattage (kazıma) kullandı. İspanyol sanatçı Joan Miro (1893-1983), Fransız sanatçı Andre Masson (1896-1987) ve Ernst gibi sanatçılar tarafından çeşitli otomatik çizim ve resim biçimleri geliştirildi (Misman, 2022, s. 75).

Daha sonraki otomatizm, Amerikan sanatçı Jackson Pollock (1912-1956) ve diğerlerinin soyut dışavurumculuğunda bir rol oynamış ve Avrupa'daki Art İnformel (Enformalizm) ve Arte Nuclear (Nükleer Sanat) hareketlerinin önemli bir unsuru olmuştur (Misman, 2022, s. 49). Otomatizm terimi özellikle yirminci yüzyıl sanatçılarıyla, özellikle de sürrealizmle ilişkilendirilir; ancak Rus ressam Alexander Cozens (1717-1786) gibi daha erken dönem sanatçıları, eserler yaratmak için bazı şans unsurlarını kullanırken, diğerlerinin de vizyoner veya trans hallerinden yararlandıkları bildirilmektedir (Misman, 2022, s. 42).

Kolaj: Kolaj terimi, çeşitli yüzeylere kâğıt kesikleri yapıştırma tekniklerini tanımlamak için kullanılan Fransızca papiers collés (veya dekupaj) teriminden türemiştir. İlk olarak yirminci yüzyılın başlarında bir sanatçı tekniği olarak kullanılmıştır. Kolaj; resim, çizim gibi diğer medyaları da içerebilir ve üç boyutlu öğeler kullanarak yeni bir komposizyon oluşturarak elde edilir (Kaplanoğlu, 2008, s. 97).

20. yüzyıl boyunca çoğu sanat hareketinin yaratıcıları kolaj sanatının uygulamasındaki farklı stilleri keşfetmeye başladı. Bu yenilikçi yaklaşım o dönemin sanatçılarını, kendine özgü estetiği ve parçaları birleştirme süreci ile cezbetmiştir (Kaplanoğlu, 2008, s. 99).

Hazır nesne: Birinci Dünya Savaşı sonrası pekçok sanatçı toplumn derin yaraları ile yaşadıkları bunalım ve vahşetle birlikte geleneksel ve tarihsel sanat yaratma şekillerinden kurtulup, yeni düşünce ve teknikler ile sanat alanında değişiklikler yapmışlardır. Bu bağlamda yeniden oluşturma, sanatçıların gündelik, sıradan nesneleri bir sanat eseri olarak tekrar yorumlama fikri ve isteği doğmuştur (Girgin, 2014, s. 217). Bu, toplumun sanatın ne olması gerektiği veya potansiyel olarak ne olabileceği konusundaki tutumunu sarstı ve ağırbaşlı bir sözlüğe kendiliğinden, taze bir bağlam enjekte etti. Ayrıca, bitmiş bir sanat eserine odaklanmaktan çok fikirleri sunma ve bunları keşfetme süreciyle ilgili hale gelen Kavramsal Sanat için de yolu açtı. Bugün, sanattaki hazır nesne, sanatçıların çalışmalarına boya ve diğer daha geleneksel ortamlar kadar düzenli bir ek olarak yaygın bir motiftir. Çağdaş toplumda sanatçılar, sıradan nesnelere ilişkin süregelen araştırmalarını sürdürerek, onları toplumun çevreyle, tüketimcilikle, seri üretimle ve kendi tezahürümüzün fiziksel dünyasına olan bağlılığımızla ilişkisini araştırmanın bir aracı olarak sanat statüsüne yükseltmektedirler (Girgin, 2014, s. 224).

Hazır nesneler, alışılmış nesnelerin kendileri olarak gizlenmemiş sunumları olsa da daha fazla belirsizlik yaratmak ve onları önceden tasarlanmış anlamlardan daha da uzaklaştırmak için sıklıkla manipüle ediliyor, değiştiriliyor veya bir araya getiriliyorlardı (Atan vd. 2013, s. 67). Hazır ışık altında sanatçı, "üretici" olmaktan ziyade "seçici" oldu. Bu, sanatın yalnızca görsel sunumla sınırlı kalmak yerine, kavramları, süreçleri ve fikirleri ifade etmek için var olabilen bir şey olarak temellerini attı.

Hazır nesne, beklentileri yıkması, özgünlüğü sorgulaması, tanıdık çağrışımları anlamsız zihinsel yapılar olarak ortaya çıkarması ve genel olarak güzelliğin metalaştırılmasını keşfetmesi bakımından toplumsal normlara meydan okumanın bir yolu haline geldi. Estetik, zevk ve seri üretim, çoğu zaman saygısızlık veya hatta mizah içeren bir tavırla mikroskop altına alındı (Sevim ve Boz, 2011, s. 120).

Feminizm: Feminizmin kavramını ele aldığımızda sabit bir tanımın olmadığını görmekteyiz. Farklı yaşam koşullarındaki feministler, kendi sosyal, politik, din ve kültürel bakışlarına göre tanımlamaktadırlar. Bu bağlamda baktığımız zaman çeşitli tanım ve yorumlarını görmekteyiz. Cinsiyet eşitsizlikleri ve kadınlar için eşit haklar ile ilgili bir dizi sosyal, kültürel ve politik hareket, teori ve ahlaki felsefeden oluşmaktadır. Gücün kötüye kullanılmasına karşıdır ve ekonomi, sınıf, kast, ırk, kültür, din vb. gibi farklı alanlarda eşitlik ve adalet aramaktadır. (Hundleby, 2012, s. 29).

Bu nedenle feminizm, çeşitli, rakip ve sıklıkla karşıt toplumsal teoriler, politik hareketler ve ahlaki felsefeler koleksiyonudur. Esas olarak kadınların toplumsal, politik ve ekonomik eşitsizliklerine bakmaktadır (Sağlam, 2020, s. 397). Kadınların ezilmesini tanımlamaya çalışır; toplumdaki tutarsızlıkları ortadan kaldırmak için stratejiler, nedenler ve sonuçlar arar. Kadınların eşitliği, onuru, hakları, özgürleşmesi ve güçlenmesi hedefine ulaşmak için girişimlerde bulunur (Tong, 2009, s. 109). Bu nedenle, erkek üstünlüğünün ve kadın baskısının yaşandığı cinsiyetçiliğe karşı mücadeledir. Aslında cinsiyetçilik modern bir olgu değildir ve bir toplumsal baskı biçimidir.

Toplumsal cinsiyet: 20. Yüzyılın başlarında biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında terminolojik bir ayrım yapılmaktadır. Cinsiyet, seksoloji ve feminizm akademik alanlarında gelişmeye başlamıştır (Erol, 2021, s. 37). 1970'ler de feminist teori biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ayrım kavramı benimsenmiştir. Kadın ve erkeğin toplum tarafından çizilen rollerini, bireylerin yaşamlarını sınırlayan etkilerini ortadan kaldırmayı hedeflemektedir.

Yeni kadın (Neue Frau): 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 20. yüzyıl boyunca derin bir etki bırakan feminist bir idealdi. Erkek egemen toplumun koyduğu sınırları hiçe sayan özgürleşmiş, kendi kendine yeten bir kadını temsil etmektedir. Yeni Kadın için bağımsızlık entelektüel bir dönüşüm değildi; aynı zamanda fiziksel alanda radikal bir değişim anlamına gelmektedir (Lynn, 2021, s. 339). Bisiklete binme ve benzeri aktiviteler onları çok daha geniş, daha aktif bir dünyayla temasa geçirdi ve hareket özgürlüklerini artırmıştır. Süreç, kıyafetlerinde köklü değişiklikler sağlayıp, daha pratik, işlevsel giysilere doğru değişikliklere yol açmıştır.

Kuir teori: 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve cinsiyet, cinsellik ve kimliğin tüm yerleşik normlarını sorgulayan eleştirel teorinin bir dalıdır. Cinsiyet ve cinsellik kategorilerinin sabit veya doğuştan verili olmadığını, toplumsal pratik ve performansın yapıları olduğunu varsaymıştır. Kimlik üzerine yapılan feminist sorgulamalar, erkek/kadın ve

eril/dişil gibi kavramların eleştirisini derinleştirerek, bu tartışmaların kuir akademik çevrelerde ele alınmasına olanak sağlamıştır (Callis, 2009, s. 216).

Yapısöküm: 20. yüzyılın ikinci yarısında Fransız filozof Jacques Derrida'nın (1930-2004) çalışmalarından doğan eleştirel bir teori ve okuma yöntemidir. Yapıbozum, Batı felsefesinin üzerine inşa edildiği temel fikirleri veya varsayımları sorgulamak ve meydan okumak için kullanılan bir fikirdir (Atar, 2017, s. 385). Sanat alanında yapısöküm, bir resmin veya resimsel kavramın altında yatan varsayımları, örtük anlamları ve gizli hiyerarşileri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Geleneksel malzeme ve tekniklerin ötesine geçerek, yeni malzeme ve tekniklerin kullanımını teşvik etmektedir. Örneğin, organik malzemelerin kullanımı, dijital teknolojilerin resim sanatına entegrasyonu gibi uygulamalar, yapısöküm bağlamında değerlendirilebilir.

Aporetik algı: Felsefede bir kavram olarak karşımıza çıkan aporetik algı veya aporia; zorluk, bulmaca veya aşılmaz anlamına gelen Yunanca bir terimdir. Çözülemez sorunları veya çıkmazı ifade etmektedir. Sanat felsefi temellerinde aporetik algı, özellikle sanatın anlamı, işlevi ve gerçekler ilişkisi üzerine düşüncelerde önemlidir. Derrida'nın yapısöküm yaklaşımı, bir metni ya da eseri anlamaya çalışırken aporetik durumlarla karşılaşmanın kaçınılmaz olduğunu vurgular (Çıvgın, 2023, s. 61). Bir meseleyi veya durumu çözmeye çalışırken kişinin karşılaştığı zihinsel çıkmazı ifade etmektedir.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Dada Akımının Kökeni

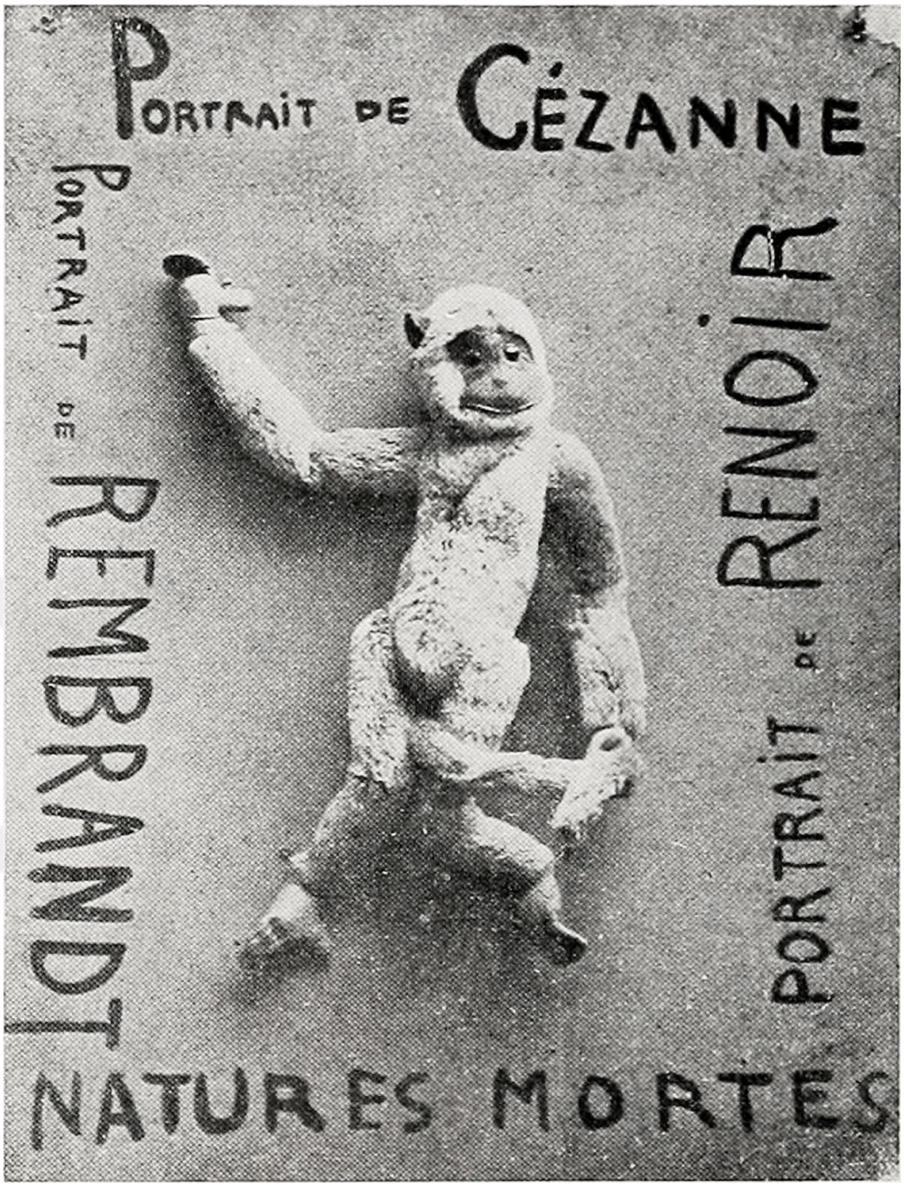
O dönemin sosyo-ekonomik durumu nedeniyle Dada da dahil olmak üzere sanat hareketleri kaçınılmaz olarak siyasallaşmıştır. Dadacılar, insan aklına ve mantığına hürmet gibi geleneksel sanatla ilişkilendirilen değerlerin, daha sonra dünya savaşlarına yol açacak olan burjuva kurumuyla eşanlamlı olmaları nedeniyle yozlaşmış olduğunu öne sürmüşlerdir (Hopkins, 2004, s. 2).

Alman sanatçı Jean Arp (1888-1996) Dadaistlerin o dönemdeki durumla ilgili hayal kırıklıklarını şöyle özetlemektedir;

> *"1915'te Zürih'te, dünya savaşının mezbahalarına olan ilgimizi kaybederek güzel sanatlara yöneldik. Bombaların gök gürültüsü uzaktan gürlerken, şiirler okuduk, tüm ruhumuzla şarkı söyledik. İnsanlığı bu zamanların öfkeli çılgınlığından kurtaracağını düşündüğümüz temel bir sanatı aradık."* (Arp, 1948, s. 49).

Dada'nın kurucusu olarak kabul edilen Alman sanatçı Hugo Ball (1886-1927) bu ismi icat etti: "Dada, Romence'de "evet evet", Fransızca'da "sallanan at" ve "hobi atı" anlamına gelmektedir. Almanlar için bu, aptalca bir saflığın, çocuk sahibi olmaktan keyif almanın ve bebek arabasıyla meşgul olmanın bir işaretidir."

Öte yandan Alman yazar Richard Heulsenbeck (1892-1974), bu ismi keşfettiğini ve bunun bir çocuğun ilk kelimelerini anımsattığını düşündüğünü söyledi: yeni bir sanat çağının doğuşuna işaret eden ilkel ve bebeklik çağrışımları olarak gündem etti (Hopkins, 2004 s. 8). O halde Dada, "paradoksal olarak her şeyi ve hiçbir şeyi temsil ediyordu." *Kurum'un ideallerine karşı çıkan Dada, geleneksel sanat kavramlarını altüst etmeye çalıştı. Çünkü sanat belirli bir insan doğası anlayışına hizmet ediyordu.* (Hopkins, 2004, s. 8).



Şekil 1. Francis Picabia, *Natürmort: Cézanne'ın Portresi, Renoir'ın Portresi, Rembrandt'ın Portresi, Francis Picabia*,1920, oyuncak maymun ve karton üzerine yağlı boya, 162 cm x 130 cm, Centre Pompidou, Paris.

Fransız sanatçı Francis Picabia (1879-1953), 1920'de yaptığı, 'Cézanne'ın Portresi, Renoir'ın Portresi, Rembrandt'ın Portresi' sözleriyle çevrelenmiş doldurulmuş bir maymunu sergilediği vitrinle bu fikri temsil etmiştir. Ünlü sanatçılarını alay konusu olarak göstererek uzun süredir devam eden toplumu baltalamak asıl ana amaçtır.

Sanat karşıtı sayılan Dadaist yaratımlar, "mevcut ve potansiyel tüm sistemlerin şans eseri bozulmasına" odaklandı. Çoğu zaman bu, kabul edilmiş sanatsal normların parçalanması anlamına gelmiştir (Spiteri ve LaCoss, 2003, s. 47).

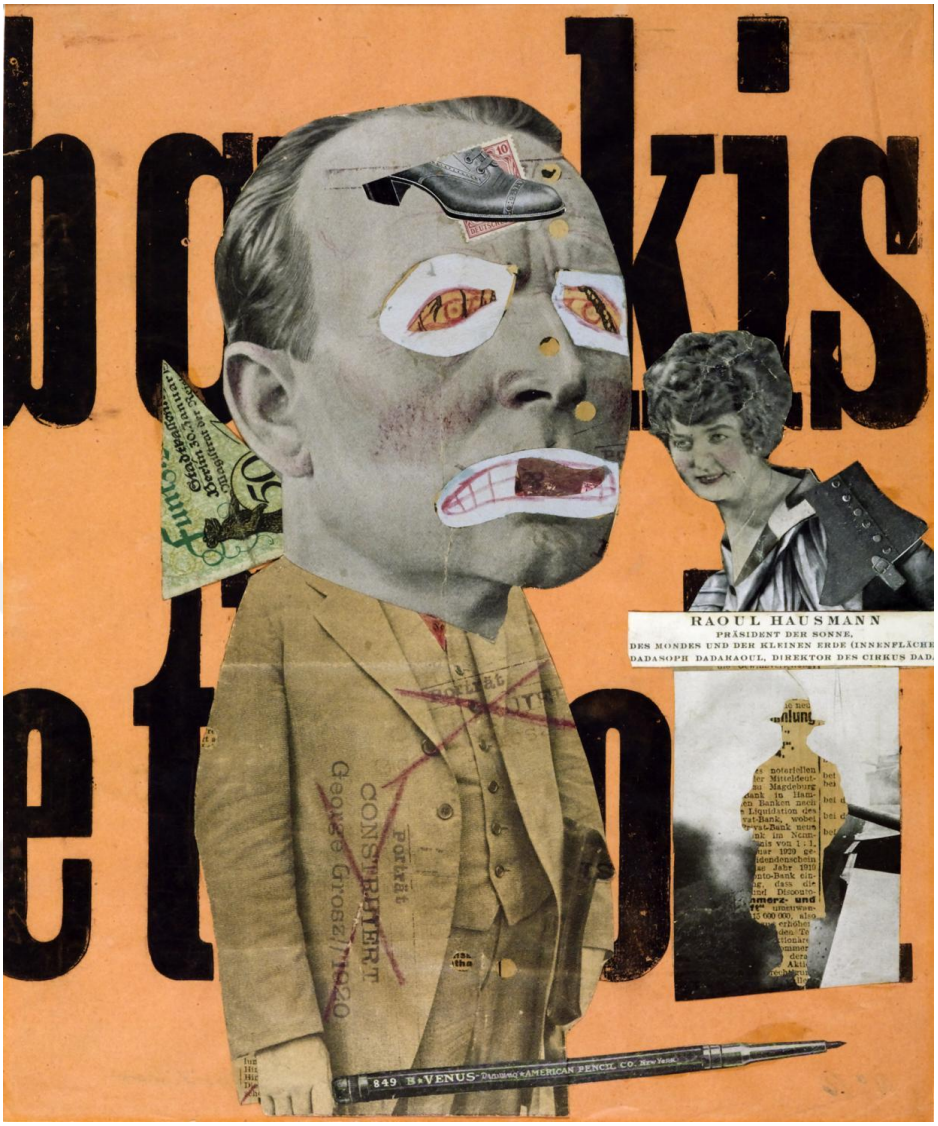
Geleneksel sanatın göze hoş gelmesi için yapıldığı yerde Dada'da estetik kaygılar yoktu. Geleneksel sanatın hassas olduğu yerde Dada ele avuca sığmaz olurdu (Hopkins, 2004, s. 7).

İngiliz sanat tarihçisi David Hopkins bununla ilgili kendi örneğini vermektedir. Buna göre, *"Eğer şiir rafine duyarlılıkla eşanlamlı olsaydı, Dadacılar onu parçalara ayırır ve onu gevezelik ve büyüye doğru yeniden yönlendirirdi. O zamanlar radikal olduğu düşünülen bu merkez dışı ve çılgın özellikler, modern sanatın tuhaflığını ön plana çıkarmaktadır." (Trachtman, 2006).*

Hopkins'in açıklaması uygun bir şekilde Ball'un 1916 Dada Manifestosu'na gönderme yapıyor. Kelime-anlam çağrışımlarının keyfi doğasını ve kendi anlamını uydurma eğilimini yazdı. Bu bağlamda, *"Kendi şeylerimi, kendi ritmimi ve aynı zamanda ritme ve kendime uygun sesli harfler ve ünsüzleri istiyorum. Eğer bu nabız yedi metre uzunluğundaysa, bunun için yedi metre uzunluğunda kelimeler istiyorum… Neden bir ağaca Pluplusch ya da yağmur yağarken Plulubasch denilemez?" (Ball, 1996, s. 221)*

2.1.1. Kolajlar ve Fotomontaj

Dada'nın en üretken figürlerinden biri olan Ernst, *"tanınabilir görüntü parçalarından…, rahatsız edici karşıt gerçeklikler üretmek için"* kolajlar üretti. Kolaj, kaynak materyali kesmenin ve görüntüleri uygun şekilde şekillendirmek için parçaları yeniden birleştirmenin sanatsal yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır (Hopkins, 2004, s. 74). Sanatçının keyfine göre doğası gereği Dadaisttir. Dadaistler, fotomontaj olarak bilinen, fotoğrafların veya diğer fotografik materyallerin nihai çalışmaya dahil edileceği bir kolaj yönteminin ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Şekil 2. Raoul Hausmann, *Sanat Eleştirmeni*, 1919–20, Kâğıt üzerine litografi ve baskılı kâğıt, 31,8 cm x 25,4 cm, Tate Modern, Londra.

Cramer ve Grant (2020), kolajların Dadaistler için temel olan iki hedefle nasıl el ele gittiğini belirtmektedir. Bunlardan biri, kolajı oluştururken hazır yapılmış öğelerin kullanılması *"sanatsal becerinin önemini göz ardı etti"* ve sanatçının el yapımı olduğu yönündeki uzun süreli sanat geleneklerine (örneğin tablolar) doğrudan karşı çıkmıştır. İkincisi, seri üretilen makalelerin (dergiler, reklamlar gibi) kullanılması "yüksek" ve "düşük" kültür arasındaki sınırları ortaya koymaktadır. Dadaist'in sanatın üst sınıfın sembolü olmasına duyduğu kızgınlığın ayrılmaz bir parçası olan ve bunun uzantısı olarak, genel olarak topluma saygı duyulmaktadır. Hausmann'ın gelenek sanat kurumuna ve genel olarak topluma yönelik eleştirisinin bir ifadesi olarak hizmet etmektedir.

Hopkins ayrıca Dadaist kolaj ile fotomontaj arasındaki ayrımı da eklemiştir. Ernst'in yaptığı kolajlar, *"nadiren açık toplumsal göndermelerde bulunmaktadır"* ve çoğunlukla *"materyallerinin fiziksel doğasını"* küçümseme işlevi görmekteydi (Hopkins, 2004, s. 77). Berlin'de Dadaistler tarafından yapılan fotomontajlar, son derece siyasallaştırılmıştı. Dünyanın gerçek kaydı olsa da bu resimleri gerçeğe aykırı tuhaf görüntüler oluşturmak için çarpıtma eylemi, toplumun dokusunu parçalamaya benziyordu ve yalnızca Dadaistlerin ulaşmaya çalıştığı saçmalığı artırıyordu (Cramer ve Grant, 2020).

Dadaistlerin, sanatçının uygulamalı becerisi yerine önceden hazırlanmış öğelerin yeniden düzenlenmesiyle tasarlanan kolajları ve fotomontajları, geleneksel sanat anlayışlarına karşı çıkmaktadır. Sanatın standart tanımlarıyla yüzleşmek ve "sanat" olarak kabul edebileceğimiz şeyleri sorgulamak yönünde süregelen tema, aşağıda göreceğimiz gibi, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır yapıtlarında doruğa çıkmaktadır. Sanatın sınırlarını zorlamaya yardımcı olarak yeni teknikler ve fikirler denemeye başlanmasına yardımcı olmuştur (Dianat, 2017, s. 178).

2.1.2. Hazır Ürünler ve Sanatın Yeniden Tanımlanması

Anti-sanatın bir ölçütü, Duchamp'ın sıradan üretilmiş ürünleri seçip yeniden bir araya getirerek fiziksel imgeler oluşturduğu ve bu şekilde ortak bir nesneyi alışılagelmiş ortamından çıkarıp onu sözlü veya görsel olarak veya her ikisini de bir araya getirdiği hazır yapıtlarıdır (Atalan, 2012, s. 25).

Duchamp Çeşmesi, "R.Mutt, 1917" imzalı ters bir pisuvar, ana parçanın sanatçının kendisi tarafından değil fabrikada üretilmiş olması nedeniyle el yapımı sanatın ortodoks standartlarına meydan okumuştur.

Çeşme, sanatın bir nesneden ziyade bir kavram olduğu fikrine öncülük etmesi ve geleneksel sanat tanımlarına aykırı olması açısından devrim niteliğindeydi. Dahası, bu tür standartları dayatarak sanatı bir okulla sınırlamaya çalışmanın geçerliliğini sorguladı; bu, Dadaistlerin kültürel uyumluluğa yönelik küçümsemesinin bir yansımasıydı (Mann, 2007).



Şekil 3. Marcel Duchamp, *Pisuvar*, 1917, Seramik pisuvar, 60 cm x 48 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Dada'nın amacı sanat alanını yok etmek değildi. Aksine, Arp'ın söylediği gibi Dada, 'günümüz insanının mantıksal saçmalıklarını mantıksız anlamsızlıkla (değiştirerek) modern toplumun ilkelerine meydan okumaya çalışmıştır (Hancock, 1983, s.129). Çünkü geleneksel sanat biçimleri, karşı oldukları kurumla yakından iç içe geçmiştir. Dadaistler sanatsal ifadeyi isyan aracı olarak kullandılar. Ball' göre,

"Bizim için sanatın başlı başına bir amaç olmadığı doğru, bunun için yanılsamalarımızın çoğunu kaybettik. Sanat bizim için bir toplumsal eleştiri ve yaşadığımız çağın gerçek anlamda anlaşılması için bir fırsattır… Dada bir sanatçı okulu değil, gerileyen değerlere, rutine ve spekülasyonlara karşı bir alarm sinyali, yeni ve evrensel bir sanat bilincinin inşa edileceği yaratıcı bir temel için sanatın her türü adına umutsuz bir çağrıydı." (Ball, 1996).

Dadacıların kendileri de anti-sanat terimini benimsediler; çünkü bu terim onları "kitlelerden ayırdı" ve onların geleneği reddetmelerini temsil etmiştir (Maddern, 2009, s. 1). Anti-sanatın yaygınlığı Dada'nın çöküşü oldu, ironik bir şekilde onun gelenek dışı olma

özelliği de ortaya çıkacaktı. Dada'yı bir sanat hareketine dönüştürmek; Dadaistlerin başlangıçta kaçınmaya çalıştığı bir organizasyondur.

2.1.3. Sürrealizmin Temelleri

Dada'nın arkasındaki olumsuz tutumlar ve anarşist ruh daha da şiddetlendi ve sonuçta Dadaistleri rahatsız eden, sanat kavramının kendisini yok etme eğilimi ortaya çıkmıştır. Örneğin şiir, irrasyonel tasvirler sunmak yerine, dili yapısöküme uğratmanın bir aracı haline geldi. Haziran 1916'daki belirleyici bir Dada gösterisinde Ball, fonetik şiiri Gadji beri bimba'yı sundu: (Scobie, s. 76)

Gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim…

Bu tür bir yapısöküm, yerleşik toplumun diğer bileşenleri gibi zamanın "normal" dilinin de güvenilmez olduğu yönündeki Dadaist algıya dayanıyordur. Ball'un şu sözleri aktarılmaktadır.

"Bu fonetik şiirlerde biz Dadaist sanatçılar, gazeteciliğin kötüye kullandığı ve yozlaştırdığı dili tamamen reddediyoruz. Sözün en derindeki simyasına dönmeliyiz, hatta şiiri son ve en kutsal sığınağı olarak tutmak için söz 'den de vazgeçmeliyiz" (Ball, 1996, s. 71).
Bahsi geçen Haziran 1916'daki Dada gösterisinde, performansların gürültücü doğası, kendisini kısa bir süre sonra hareketten ayrılırken bulan Ball'u bile bunaltmıştı (Hopkins, 2004, s. 32).
Dadaist olayların azalmasının ardından Sürrealizmin temelleri şekillenmeye başladı. 1921'de, sağcı bir yazar olan Maurice Barres'in (1862-1923) sahte duruşması, daha önceki Dada duruşmalarından belirgin bir ayrılığa işaret ediyordu: düşünceliydi, dikkatlice planlanmıştı ve daha da önemlisi makul fikirleri sunmak ve incelemek için tasarlanmıştı (Cohen, 2008, s. 36).
Fransız gazeteci Maurice Barres (1862-1923) tarafından Dadacılar, siyasi ideolojiler konusunda rasyonel bir tartışmaya girişeceklerini etkili bir şekilde iddia ediyorlardı; bu, Dada'nın başlangıçta aklın değerlendirilmesini reddettiği için daha önce kaçındığı bir pozisyondur.

2.2. Sürrealizm Akımı

Dada'nın sanatsal mirasçısı olarak Sürrealizm zıt bir fikir sundu: Sürrealistler, toplumu altüst etmek yerine, gerçek dışılığı keşfederek gerçekliğin iç işleyişini araştırarak hayatı yeniden büyülemeye çalıştılar. Fransız yazar André Breton'un (1896-1966) Birinci Sürrealist Manifestosu'nun 1924'te yayımlanması, *"daha önce ihmal edilen bazı çağrışımların üstün gerçekliğine, rüyanın her şeye kadir olduğuna, düşüncenin tarafsız oyununa duyulan inanca dayalı"* olarak tanımlanan Sürrealizmin doğuşuna işaret ediyordur. Dada'yı takip eden Sürrealizm, irrasyonelliğe (düşüncenin çıkarsız oyunu) olan ilgisini korudu ancak Freud'un teorilerinden etkilenerek bilinçdışı zihinle entrika gösterecek şekilde gelişmiştir (Rabate, 2002, s. 58-74).

Sürrealistler tarafından müjdelenen bilinçdışına duyulan hayranlık, kısmen, sanat kariyerinden çok önce, tıp eğitimi aldığı dönemde kendisi de psikiyatri alanına özel bir ilgi göstermiş olan kurucusu Breton'un etkisinden kaynaklanıyordu.

2.2.1. Freud'a Duyulan Hayranlık

Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın Saint-Dizier kentindeki nöro-psikiyatri koğuşunda görev yapan Breton, Freud'la ilk kez psikiyatri literatürüne ilişkin "doymak bilmez" okumaları aracılığıyla tanışmıştır (Rabaté, 2002, s.59).

Freud'un bilinçdışı modeli yani serbest çağrışım modeli Breton'u psikotik hastalardan duyacağı *"saçma tiradları"* gözlemlemeye sevk etti; daha sonra tanı ve psikanalizin doğasının ve özellikle rüyaların ve serbest çağrışımların kaydedilmesinin önemli olduğunu söyleyerek, başından beri Sürrealizmin kalbinde yer aldığını ifade etmiştir (Haan, vd., 2012, s.3832).

Breton'un (ve buna bağlı olarak Sürrealist'in) bilinçdışı anlayışını anlamak için, önce bilinçdışının şekillendiği fikirlere aşina olunmalıdır. Zihin geleneksel olarak dünyanın nesnel ve doğrudan algılanması olarak düşünülürdü. Freud'un fikirleri özünde zihnin dinamik ve akıcı olduğu, önyargılara ve çok yönlü düşünceye yatkın olduğu fikrine öncülük etmekteydi. Freudcu bilinçdışı modeli, İd'i, içgüdüsel ve ilkel arzulardan (örneğin açlık, libido) oluşan, zihnin tamamen bilinçdışı temeli olarak sunmaktadır (Cherry, 2019a). İd, haz ilkesine göre çalışır (bu ihtiyaçları karşılayarak haz elde etmeye çalışır) ve dış dünyadan etkilenmez (Cherry, 2019b).

İşlevsel toplumda Freud, aksi durumda kimliğin ihtiyaçları tarafından engellenecek olan 'üst düzey entelektüel çabalara' izin verecek şekilde bilinçdışı dürtülerin bastırıldığını ileri sürmektedir (Magrini, 2009, s. 3). İçgüdüsel bir arzuyu tatmin etme girişimi kendisini bir rüya olarak ifade eder; Tuhaf görüntüler, zihnin bu tür arzuların tatminini kısıtlamak için uyguladığı

kendi sansürünün bir sonucudur (Magrini, 2009, s. 5). Dolayısıyla bir bireyin rüyalarını analiz etmek ve yorumlamak, bireyin bilinçdışı eğilimlerini anlamakla eşzamanlıdır.

Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları'nda Freud, *"toplumsallaşmanın insandan nasıl büyük talepler yüklediğinden"* bahseder; bu, modern dünyanın zihnin yaratıcı olanaklarını kısıtladığı yönündeki Sürrealist inanıştan pek de farklı olmayan bir kavramdır. Ancak Sürrealistlerin büyük bir kısmı Freud'un fikrini doğrudan benimsemediler; daha ziyade onları kendi şiirsel ilgilerine uyacak şekilde yeniden yorumladılar. Freudyen fikirlerin kendi başına Sürrealist kavramların temeli olmadığı, daha ziyade Sürrealistlerin insanın sahip olduğu yaratıcı potansiyele olan hayranlığını sürdürmesini sağlayan bir atlama noktası olduğu söylenebilir (Freud, 1961).

İnsan zihninin doğuştan gelen arzuları kilitlediği fikri Breton'un ilgisini çekti. Bilinçdışının etkinliğini yumuşatmaya çalışan Freud'dan farklı olarak, kimliği *"maddeselliğin otantik metafizik temelleri ile insanın uyanık varoluşu arasındaki arayüz"* olarak görerek zihnin gizli bileşenlerini serbest bırakmaya çalışmıştır (Magrini, 2009, s. 5). Serbest çağrışım, bireyin bilinçli deneyimlerin ve anıların içeriğini yargılamadan okumasını gerektirir, Freudyen psikanalizin ayrılmaz bir parçası olan bu yaklaşım, Breton'un *"bilinçdışının anahtarı olarak dilin kendiliğinden üretimine güvenmeye başlamasıyla"* psişik otomatizmdeki gelişmelerinin temelini atmıştır (Rabate, 2002, s.60).

2.2.2. Psişik Otomatizm ve Dünyevi Aydınlatma

Sürrealist sanatçılar, bilinçdışından gelen imgeleri ortaya çıkarmak için Ruhsal Otomatizm Yöntemini geliştirmişlerdir. Bu yöntem, bilinç yüzeyine yükselen rastlantısal imgelerin kaydının tutulması için oluşturulmuştur. Sürrealistler, otomatizmin rastlantısal özelliğini Dadaistlerden almışlardır; ancak temel etken Freud'un Serbest Çağrışım Yöntemi ve rüya çözümlemeleri olmuştur (Ilata ve Görnek, 2022, s. 55).

Freud, rüyaların, bilinçaltında yer alan düşüncelerin, travmaların ve tatmin olamamış isteklerin birer yansıması olduğunu düşünmüştür. Rüya oluşumunda iki temel işlemin varlığından söz etmiştir. Bunlar, yoğunlaşma ve kaydırma işlemleridir. Bir rüyanın görünür hale gelmesi için yoğunlaştırma sonrasında kaydırma işleminden geçmesi gerekmedir. Bunun nedeni, zihin mekanizmasında var olan sansürcü yapıdır (Ilata ve Görnek, 2022, s. 57). Bilinçaltında kalmış düşünceler ve duygular, kendini net bir biçimde görünür hale getiremezler; çünkü sansürcü mekanizma, bunu engeller; sadece uyku veya sanrı görme gibi durumlarda yarı açık bir biçimde çalışır. Bastırılan bilinçaltı, düşüncelerin en güçlü desteğe sahip öğelerin belirli imgelemler üzerinde yoğunlaşarak düş içeriğine girmesini sağlar. Bu

nedenle düşlerde yaşanan duygular ve duyumlar, daha keskin bir nitelik taşımaktadır; ancak bu imgeler, belirli bir düşüncenin üzerine yoğunlaştıklarında art arda ve hızlı bir biçimde gelirler (Sayın, 2013, s.169). Düşlerde görülen imgeler, belirli bir düşüncenin veya travmanın göstergesidir.

Freud, bilinçaltının hiçbir durumda saf bir biçimde ele alınamayacağını söylemiştir; çünkü imgelerin kendisi saf değildir mutlaka yorumlanmaya ihtiyaç duymaktadır (Puchner, 2012, s.266-267). Otomatizm tekniğini uygulayan sanatçılar, rüya deneyimini taklit ederek bilinçaltının saf imgelemini ortaya koymak istemişlerdir. Bu bağlamda sanatçı, süreçleri tekrarlar, kendini imgelerin akışına bırakır ve imgelemlerin kaydını tutar; ancak otomatizm kadar rüya da belirli bir bilinçdışı malzemeyi kullanır. Bu malzeme, farklı varyasyonlar ile ortaya çıkmaktadır. Bu durumda otomatizm, belirli bir travmanın veya belirli bir düşüncenin tekrarlanmasını sağlamak için kullanılmaktadır (Foster, 2011, s.24). Böylece imgeler bir travma etrafında yorumlanarak algı düzeyine yükselirler. Uygulama esnasında kişi, benliğini ve bilincini devre dışı bırakarak, bilinçdışından gelen irrasyonel duyumları, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde tek bir noktada toplanmaktadır.

Zaman ve mekândan bağımsız olmasının nedeni, uyaranların ve zihin mekaniğinin geçmiş ile şimdiye ait olan verileri bir araya getirmesi ve kişiyi bulunduğu mekândan soyutlanmasıdır. Bu durum, bireyin çözülmesini sağlamaktadır. Bu nedenle kişide yaşam ve ölüm güdüleri birbirlerine karışır ve imgeler ardı ardına gelmektedir. Bilinç yüzeyine yükselen ve ardı ardına gelen imgeler sanatçılar tarafından algı düzeyinde birleştirilerek kolajı yapılmaktadır (Foster, 2011, s. 32-33).

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

Otomatizm her uygulandığında bilinçaltı düşüncelere yaklaşılabilir veya uzaklaşılabilir; böylece bilinçaltı düşünceler ve algı arasında yeni bir yol ayrımı oluşturulabilir; ancak bilinçaltı düşünceleri ile algı arasında daima boşluk oluşturur. Bu boşluk, imgelerin, travma noktasında birleşmesiyle tamamlanmaktadır (Sayın, 2013, s.171). Bu durumun nedeni tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi bilinçaltının var olan malzemeyi

koymaması ve taklit etmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçıların benzer imgeleri kullanmalarının nedeni de tam olarak budur. Travma düzleminde birleşen imgeler ardı ardına algı düzeyinde görülmeye başlar ki bu durumda bir başka sentez ortaya çıkarmaktadır. Ölüm (şiddet) ve yaşam (cinsellik) içgüdülerinin birbiri ile karışması ve sanatçıların bunu yansıtmalarıdır; aslında ortaya çıkan imgelem hem güdülerin hem de travmaların kolajıdır; aynı zamanda bir bilinçsizlik ve algının sentezidir (Merkit, 2016, s. 127).

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

Psişik otomatizm, özünde, "aklın uyguladığı herhangi bir kontrolün yokluğunda, her türlü estetik veya ahlaki kaygıdan muaf, düşüncenin gerçek işlevini" temsil ediyordu (Breton, s. 26). Örneğin, Sürrealist şiir, şairin *"mütevazı bir kayıt aracı"* gibi davranarak bilinçaltı düşünceyi önyargısız bir şekilde yazıya geçirdiği otomatik yazı yoluyla üretildi. Zihinsel otomatizm üzerine *"her yazarın aklına gelen her düşünceyi yazdığı"* bir makale olan 1919 Les Champs Magnetiques, Sürrealizmin kurucu yayınlarından biri olarak kabul edilmiştir.

Hopkins bu iki hareketi zarif bir şekilde tasvir etmektedir: "Dada sıklıkla modern yaşamın kaosundan ve parçalanmasından keyif alıyordu; oysa Sürrealizm daha çok onarıcı bir misyona sahipti; yeni bir mitoloji yaratmaya ve modern erkek ve kadını modern dünyayla tekrar temasa geçirmeye çalışıyordur. Bilinçdışına dönüş fikri, o dönemde sanatın *"insanın en temel ihtiyaçlarından yabancılaştığı"* ve dolayısıyla *"hayal gücüyle çalışan bir uzlaşma aracısına"* dönüşmeyi gerektirdiği görüşünden kaynaklanıyordu (Matthews, 1991, s. 108). Başka bir deyişle, Sürrealizm, fiziksel varoluşun sınırlarını aşmak için hayal gücünü harekete geçirerek, insanın dünyayla o zamanlar bastırılmış olan etkileşim potansiyelini yükseltmeyi arzuluyordu. Gerçeklik, bizim onu alışılagelmiş biçimde kavrama biçimimizden çok farklı olup olmadığını merak etmeye izin verilen bir evrendir (Matthews, 1991, s.92).

Sürrealistler, insan ruhunu algılanan gerçekliğin altındaki gerçeküstü güçlerle yeniden bağlantılandırmak ve kendilerine ait bir hayat sahibi olmak için görünüşte sıradan

nesnelerin ardındaki bilinçaltı anlamları ortaya çıkarmak için günlük karşılaşmalarında duygusal şoklar aradılar. Bunu yaparken Alman filozof Walter Benjamin (1892-1940) şunu gözlemledi: Sürrealistlerin *"materyalist, antropolojik ilham"* yoluyla elde edilecek kutsal olmayan aydınlanmaya yönelik çalıştıkları, yani gündelik hayatın fantastik yorumlarından etkilendiklerini ortaya koymaktadır (Foster, 2011, s. 32-33).

2.2.3. Sürrealist Resimler

Resim gibi görsel sanatlar, Sürrealistlere göre belirsizdi; çünkü böyle bir üretim, bir tür bilinçli özen gerektiriyordu; örneğin renk seçimi, kompozisyon vb. İki tür Sürrealist resim ortaya çıktı. Bunlardan ilki, Ernst'in "planlı" bir resim üretme yönündeki önyargılı niyetlerinden kendini ayırma ve böylece görsel bir ortamda otomatizmi sağlama yöntemlerini takip ediyordu. Örneğin onun frotaj yöntemi (pürüzlü bir yüzeyi ovalamak için) resmin katılımını koruyordur (Streahle, 2011, s. 24).



Şekil 4. Max Ernst, *Yaprak Alışkanlığı*, 1925, Frontaj, 43 cm x 25,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

İkincisi Magritte'in yaklaşımını takip ediyordur. Magritte, (Ernst'in yaptığı gibi) bilinçli bir resim üretmeye yönelik önyargılı niyetlerden kendisini ayırmak yerine, uykuda olan hayal

gücünü, resimlerinin irrasyonel yan yana gelmeleri ve kompozisyonları hakkında yorumlar oluşturmaya teşvik edecek, iyi planlanmış, kesin resimler yaratmıştır (Streahle, 2011, s. 25-26).

Kasıtlı olarak tek bir yorum olmadan bırakıldığında, resimlerinin her türlü açıklaması ve yorumu mümkün hale gelmektedir (Daly, 2013, s. 26). Burada Freud'un rüyaların bireyin bilinçdışı yaratıcılıklarının bir yansıması olduğu yönündeki görüşleri görülmektedir.

Magritte rüya gibi kompozisyonları ortaya çıkarmak için yaratıcı psişik evreni araştırırken, gözlemciler de hayal gücü yoluyla resimlerinde olağan nesnelerin alışılmadık şekilde yerleştirilmesinin ardındaki yenilikçi anlamları keşfetmeye teşvik edildi. Bu anlamda hem sanatçı hem de izleyici, geleneksel olanı aşarak ve gündeliğe dair yeni bir anlayış geliştirerek dünyevi aydınlanmanın peşine düşmüştür (Streahle, 2011, s. 26).



Şekil 5. René Magritte, *İnsanlık Durumu*, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 cm x 81 cm x 1,6 cm. National Gallery of Art, Washington.

2.2.4. Zihinsel Devrim

Siyasi açıdan bakıldığında Sürrealizm, reformun yalnızca maddi değil manevi açıdan da gerekli olduğunu varsaydı; Ekonomik iyileşme tek başına yaşam kalitesini yeterince artıramaz. Alman filozof Herbert Marcuse (1898-1979), Sürrealist amacın 'yeteneklerimizin yerleşik toplum ve onun gereksinimleri tarafından tahrip edilmesini geri almak için zihinsel yetilerin yeniden yapılandırılması ve yeniden yönlendirilmesi olduğunu teorileştirmişdir (Spiteri ve LaCoss, 2003 s.6). Sürrealistlere göre hem toplumsal refah hem de insan zihniyeti baskının ürünleriydi. Egemen sınıf tarafından Breton, insanın zihinsel özgürlüğünün toplumsal

düzlemdeki bir devrimle eş zamanlı olarak aranması gerektiğine inanıyordu bu durum aşkın zihinsel devrim fikrini ateşlemiştir (Rasmussen, 2004, s. 375).

Her ne kadar Dadaistler deyim yerindeyse doğrudan zihinsel devrimi savunmamış olsalar da onların da insan davranışlarının yeniden icat edilmesiyle Sürrealistler kadar ilgilendikleri sonucuna varılabilir. Aralarındaki fark, ilkinin ikonoklazma açısından yıkıcı olması, ikincisinin ise yaşam fantezisi açısından yeniden yapılandırıcı olmasıydı. Dada'nın kasvetli varoluşla alay etme konusunda anarşik olduğu yerde, Sürrealizm, fantastik unsurlarla donuk olanı yeniden canlandırma konusunda romantikti.

Sanatsal saygınlıklarına rağmen ne Dada ne de Sürrealizm başlı başına bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmadı; her ikisinin de arkasındaki itici güç daha felsefiydi. Sanat yalnızca onların faaliyet gösterdiği aracıydı: Dadaist anti-sanat, topluma karşı bir düşmanlık olarak ortaya çıkacak şekilde üretildi ve sanat, yalnızca 'zihinsel engelleri yıkmaya ve zihinsel engelleri aşmaya [yardımcı olduğu] ölçüde Sürrealistlerle ilgiliydi ve daha önce ulaşılması mümkün olmayan hayal gücü faaliyetler vardır (Matthews, 1991, s.109). Avangardın gelişmesiyle birlikte Dada ve Sürrealizm, 'sanatı ve yaşamı birleştirmeye' yönelik gerçek sanat arayışlarından çok, sanata yönelik tutumlarıyla tanımlandı (Hopkins, 2004, s.152).

Dünyayı savaş ve isyanla boğan siyasi ve toplumsal çalkantılarla karşı karşıya kalan Dadaistler ve Sürrealistler, sanatsal duyarlılığa yöneldiler. Sanatın kullanımı salt ikonoklazmanın çok ötesine geçti; sanat, şiddet ve yıkım getiren değerlere karşı bir isyan eyleminde insan tutumlarının yeniden keşfedilmesini kolaylaştıran bir araçtır. Dadaistlerin çalışmaları, o dönemde yaşamın doğasına dair hayal kırıklıklarını temsil ediyordu ve öyle ya da böyle anlamsız bir zamanı anlamlandırmalarına olanak sağlıyordur. Dada'dan büyüyen Sürrealistler, görünüşte cansız rutin varoluşa hayat vermek için gerçekliğe dair daha mitolojik bir bakış açısını benimsemek üzere anarşiden ayrıldılar.

Sürrealistlerin aydınlanmayı görünüşte ilgi çekici olmayan nesnelerde arama arayışı fazlasıyla tanıdık görünmektedir, çünkü bugün aynı duyguyu küresel salgının ortasında gözlemlemekteyiz. Onlar sıradanlığın ardında fantastik anlamlar ararken, biz küçük şeylerden keyif almaktayız. Bunlar, kitap okumak, film izlemek, müzik dinlemek; diğer her şey kasvetli görünse bile bize her gün yaşadığımız hazzı hatırlatan tüm rahatlatıcı aktivitelerdir.

2.3. Dada ve Sürrealizmde Kadınların Feminist Revizyonları

Kadın dadaistler, 1980'li ve 1990'lı yıllara kadar Dada tarihlerinde geniş çapta göz ardı edildi. Akademisyen Ruth Hemus Dada'nın Kadınları (2009) adlı kitabında kadın sanatçı ve yazarların (Romanyalı yazar Céline Arnauld (1885-1952), Fransız ressam Suzanne Duchamp

(1889-1963), İsviçreli sanatçı Sophie Taeuber (1889-1943) ve Alman şair Emmy Hennings (1885-1948) gibi) geleneksel Dada tarihlerinde nasıl temsil edildiğini analiz ediyor. İyi durumda olmadıklarını düşünmektedir.

Çoğunlukla adlarının geçtiği yerlerde onlara birkaç yetersiz ayrıntıdan başka hiçbir şey eşlik etmez. Çoğunlukla bunlar biyografik ilgi çekici noktalardır ve işin doğası ve kapsamı hakkında çok az bilgi sağlanır veya hatta hiç bilgi verilmez Pek çok kadın gruptaki erkeklerle kişisel ilişkiler içindeydi ve genellikle daha ünlü erkek meslektaşlarıyla ilişkilendirilerek anılıyorlardı. Bir kişinin sıklıkla daha iyi bilinen bir kahramanın karısı, kız arkadaşı, sevgilisi, metresi veya kız kardeşi olduğu okunur (Hemus, 2009, s. 10).

Bu tanınmamanın iki temel nedeni vardır. Birincisi, Dada'nın en iyi bilinen açıklamalarının çoğu, kadın meslektaşlarından bahsetmeyi bile ihmal eden erkek dadaistler tarafından yazılanlardır ve öyle olmaya da devam etmektedir (Hemus, 2009, s. 92). Bu ihmallerin uzun vadeli bir sonucu, birincil versiyonları takip eden sanat tarihi ve edebiyat antolojileri ve anlatımlarının, kadın katılımcıların anlatımlarındaki bu azlığı sürdürmesi olmuştur. Yani Dada, kendi kendini idame ettiren ve ağırlıklı olarak erkek eleştirel dışlama geleneği içinde değerlendirilme eğilimindedir. İkincisi, bir sanatçının çalışmasının uzun ömürlülüğünün anahtarı olan kadın sanatçıların kendini tanıtması, tahmin edilebileceği gibi erkek yazarın çalışmadaki anahtar rolünü vurgulayan anılar bırakan erkeklere göre çok daha düşük düzeyde kalmıştır (Hemus, 2009, s. 203). Başka bir deyişle, erkek sanatçılar kanon açısından önemlerini abartıyorlar ve bunu çoğu zaman kadın meslektaşlarının pahasına yapıyorlar.

Kadın sanatçıların ihmal edilen önemi, tam da Dada ve Sürrealizm'in başlangıcı için hayati önem taşıyan alanlarda estetik farklılık ve yenilik en kritik hale geliyor. Örneğin, Amerikalı sanat tarihçisi Amelia Jones (1961), hareketin kilit bir unsuru olarak Dada'nın performanscılığını sanatsal üretimin alımlamanın değişimlerine açılmasını, böylece anlam oluşturma sürecinin kendisinin politik ve özellikle cinsiyetçi bir süreç olarak işaretlendiğini vurguluyor (Jones, 2001, s.142-143).

Kadın sanatçıların şarkıcı, okuyucu, koreograf, dansçı ve icracı olarak dada performanslarına katılımları, Dada ve avangard hakkındaki pek çok eleştirel açıklama tarafından, özellikle de Alman yazar Peter Bürger'in (1936-2017) etkili Theorie der Avantgarde (1974) eseri tarafından neredeyse tamamen göz ardı ediliyor. Bu tür sanatçılar arasında Alman dansçı Mary Wigman (1886-1973), İsviçreli dansçı Suzanne Perrottet (1889-1983), Emmy Hennings, Sophie Taeuber ve Polonyalı sanatçı Barones Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) vardı. Sanat tarihçisi Eliza Jane Reilly, ikincisinin

performanslarının beden ve performans sanatı gibi yarım yüzyıllık yeniliklerin habercisi olduğunu belirtiyor (Reilly, 1997, s. 26). Bu nedenle kadın sanatçılar, Dada'nın geleneksel sanat tarihi estetik kavramlarına ilk meydan okumasının önemli bir boyutunun yapımcıları ve icracıları olarak merkezi bir konumdadır. Bu boyut, geçiciliği ve açıkça sanat karşıtı konumu nedeniyle kısmen ihmal edilmiştir.

1980'lerden bu yana kadın dadaistlere yönelik eleştirel tartışmalar çoğaldı. Bununla birlikte dada harekeri içeriisndeki kadın sanatçıların önemi ve yaygınlığı vurgulanmaya başlanmıştır. Çeşitli sergiler ve etkinliklerle kadınların sanat içerisindeki rolünün vurgulanmasına ve geleneksel sanat kurallarına meydan okumasa katkı sağlamıştır. Önemli eserler arasında Amerikalı sanat tarihçisi Francis M. Naumann ve Amerikalı sanat tarihçisi Beth Venn tarafından küratörlüğü yapılan *"Making Mischief: Dada Invades New York"* gibi sergiler ve dada ve kadınlar konulu konfernslar bu konuya vurgu yapmıştır (Lyubchenko, 2022).

Amerikalı sanat tarihçisi William A. Camfield (1946) ve Fransız sanat tarihçisi Jean Hurbert Martin tarafından 1983 yılında düzenlelen sergi katoloğu *"Tabu Dada: Jean Crotti ve Suzanne Duchamp, 1915-1922"* bu sergide dada hareketinin önemli iki kadın sanatçılarının rolleri tekrardan değerlendirilmiştir. Bu tür girişimler sanatçıların eserlerini gün yüzüne çıkararak geleneksel sanata meydan okuyarak sanat tarihi perspektiflerini yeniden şekillendirdi ve avangard sanat hareketlerine ilişkin daha kapsayıcı bir anlayışı teşfik etmiştir (Naumann, 2022, s. 278).

Kadınların Dada'ya katılımının daha yakın zamanda yeniden değerlendirilmesinin aksine, onların Sürrealizme katkıları tarihsel olarak dönüşümlü eleştirel dikkat ve ihmal döngülerine maruz kalmıştır. Kanadalı sanat araştırmacısı Robert James Belton (1944), *"Sürrealizmin temel kusuru olan Kadına kendi öznelliğini vermedeki başarısızlığına"* (Belton, 1995, s. 17) işaret eden ve analiz eden ilk düşünürün, 1949'da yayınlanan Le Deuxieme sexe adlı eserinde Breton'un öznelliğini sorgulayan Fransız yazar Simone de Beauvoir (1908-1986) olduğunu iddia etmektedir. Kadın figürünün çifte değerlenmesi ve güçsüzleştirilmesidir. Şiiri duyarlı bir varlık aracılığıyla gerçekleştirecek şiirsel faaliyeti gerçekleştirebilecek mi yoksa erkeğinin eserini onaylamakla sınırlı mı kalacaktır. Breton, kadından özne olarak bahsetmiyordur (Beauvoir, 1997, s. 260).

Sürrealizmle ilgili feminist araştırmaların çoğu ikinci dalga feminist edebiyat eleştirisi gibi kadın sanatçıları temsilin nesnelerinden ziyade özneler olarak yeniden keşfetmeye ve yeniden değerlendirmeye odaklanmıştır (Akdağlı, 2020, s. 52).

Akademisyenler, kadın gerçeküstücülerin kendini temsil etme, canlandırma ve kendi imajını oluşturma yoluyla sanatsal öznelleştirmelerinin (Jones, 2004), onları nasıl modern ve Postmodern sanat pratiklerinin ve kimlik politikalarının gelişiminin habercisi ve etkisi olarak konumlandırdığını göstermeye çalışmışlardır (Colvile, vd. 2013). De Beauvoir'ın ilk eleştirilerinin ardından, feminist akademisyenlerin argümanları erkek Sürrealizm, kadın sanatçılar ve feminizm arasındaki ilişkilerin nüanslarını detaylandırılmıştır. Bu eleştirel katılım geleneğinin birkaç örneği vardır. Özellikle, Fransız feminist yazar Xavière Gauthier'in (1928-200) Sürrealizm ve cinsellik üzerine önemli bir referans metni olan Surrealisme et sexulite adlı eseri 1971'de ve ardından İtalyanca (1973), İspanyolca (1976) ve Almanca (1980) dillerinde yayımlandı.

Gauthier, Le Deuxieme sexe'de de Beauvoir'ın argümanlarını geliştiriyor; Kadının sürrealist temsillerini inceliyor ve çocuk-kadın, ilham perisi, erotik nesne ve mitsel varlık gibi erkek tarafından inşa edilmiş çeşitli sürrealist stereotipleri kataloğudur. Sürrealist kadın bir erkek icadıdır (Gauthier 1971, s.190) iddiasındadır. Feminist eleştirel geleneğin önemli bir tarihsel susturulması olarak, bu kitabın henüz yayınlanmış bir İngilizce çevirisi yoktur. İngiliz yazar Angela Carter (1940-1992) aslında metni 1972'de İngilizceye çevirdi, çünkü metindeki temalar Carter'ın kariyerinin bu noktasındaki politik, entelektüel ve estetik kaygılarıyla yankılanıyordur (Watz, 2010, s.104), ancak editörlerin olumsuz yorumlarına yanıt olarak Basic Books, Calder ve Boyars'ta Carter çevirisini yayınlamamaya karar verdi.

Amerikalı yazar Katharine Conley'in (1956) Otomatik Kadını; Sürrealizmde Kadının Temsili adlı eseri, sürrealizmde kadının konumunun sorunlu doğasını incelemiştir. Breton'un daha geniş anlamda gerçeküstücü teorilerinin feminizmi bir hareket olarak öngördüğünü savunmuştur (Conley, 1996, s.140). Conley, sürrealist avangard ile Fransız feminist avangard arasındaki bağlantıların görülebileceği noktaları", örneğin "Immaculate Conception'un ilham perisi figüründe tespit etmektedir. Bu çerçevede, Fransız resam Jacqueline Lamba (1910-1993), Fransız sanatçı Elisa Breton (1906-1999) ve Alman yazar Unica Zürn (1916-1970) gibi kadın sanatçıların, Otomatik Kadın'ın erkek şairlerle olan kısa devre bağlantısını kesip, onu gerçek kılarak, daha da sürükleyici, sürrealist bir Kadın temsili yarattıklarını savunmaktadır. Bu kadınlar oto portrelerinde ana akım toplumda skandal yaratmaya devam ediyorlar çünkü tanımladıkları davranışlar şaşırtıcı ve tüm sosyal görgü kurallarını göz ardı etmektedir. (Conley 1996, s.145).

Benzer şekilde, Fransız yazar Susan Rubin Suleiman (1939) şunu savunuyordur. Dada/Sürrealist parodinin anti-ataerkil ve anti-geleneksel dürtüsü, derin psikolojik düzeyde ne kadar belirsiz olursa olsun, çağdaş feminist çalışmalara resmi bir bağlılığın yanı sıra olumlu

bir asli bağlantı da sağlamaktadır (Suleiman 1990, s.162). Amerikalı akademisyen Janet Beizer şöyle diyor: "Yirminci yüzyılın sonlarında belli bir feminizm, sürrealistlerin fin de siecle histerisini şiirsel kurtuluş olarak benimsemelerini ironik bir şekilde tekrarladı" (Beizer, 1993, s.2). Buna karşılık amerikalı sanat eleştirmeni Rosalind E. Krauss (1941), L'Amour Fou (1985) için yazdığı katalog makalesinde bu feminist şüpheciliğe karşı çıkmaktadır:

Gerçeküstücü uygulamaların çoğunda kadının bir fetiş olarak doğanın hiçbir yerinde olmadığı görülmelidir. "Normalliğin" temellenebileceği doğal olanı ortadan kaldıran Sürrealizm, en azından Ftransız yazar Geroges Bataille'ın (1897-1962) informe'nin işi olduğunda ısrar ettiği ayrımların çözülmesine potansiyel olarak açıktı. Sürrealist projenin kalbinde yer alan cinsiyet de bu kategorilerden biriydi. Eğer sürrealist şiirde kadın sürekli olarak inşa halindeyse, o zaman bu proje belirli anlarda en azından yapı söküm üzerine bir okumanın açıldığı bir sonraki adımın habercisi olabilirdi. Bu nedenle Sürrealizmin sıklıkla antifeminist olarak nitelendirilmesi hatalı gelmektedir. (Krauss, 1985, s.95)

2.4. Gloria Orenstein'ın "Sürrealizmin Kadınları" Adlı Makalesi

The Feminist Art Journal'ın 1973 bahar sayısında Amerikalı sanat eleştirmeni Gloria Feman Orenstein'ın (1938) *"Sürrealizmin Kadınları*" adlı makalesi yer almıştır. Bu önemli belge, ataerkil eleştirinin Dada ve Sürrealizm'i yeniden değerlendirmeye yönelik feminist müdahalelere nasıl yanıt verdiğini anlamak açısından çok önemlidir. Sanat tarihçisi Gwen Raaberg, Orenstein'ın makalesini, daha önceki sürrealizm tarihlerinde kadın sanatçıların neredeyse tamamen yokluğunu ele alan ilk araştırmalardan biri olarak tanımlanmaktadır. Raaberg, Oppenheim'ın kürk astarlı çay fincanının yorucu bir şekilde tekrarlanan bir istisna olduğunu belirtmişlerdir (Raaberg 1991, s.1).

Orenstein'ın makalesinin önemi, daha sonraki yayın tarihine baktığımızda daha da netleşmektedir. 1975'te Journal of General Education (cilt 23(1), Spring 1975), Amerikalı sanat tarihçisi Robert Lima'nın (1934-2003) editörlüğünü yaptığı özel bir sayıda "Sanat Tarihi ve Gerçeküstücülük Kadınlarının Durumu" adlı yeni bir başlık altında yeniden basılmıştır. Daha sonra "Sürrealizm: Bir Kutlama" başlığıyla önemli Fransız feminist kitabı Obliques: La Femme Surrealiste'de (no. 14/15; Paris, Kış 1977–1978) yeniden basılmıştır. İki Amerikan versiyonu da Amerikan feminist sanat hareketinin ortasında yayınlanmış ve Orenstein'ın belirttiği gibi 1975 aynı zamanda BM'nin Uluslararası Kadınlar Yılı'nı da kutlanmıştır.

Sürrealizm: Bir Kutlamanın editoryal organizasyonu, Batılı ikinci dalga feminizmin tüm hızıyla devam ettiği tarihsel bir dönemde Sürrealizme yönelik feminist araştırmalardaki gerilimleri ve dinamikleri örneklendiriyor ve Batılı erkek merkezli sanat tarihinin feminist

bilime karşı direncini göstermektedir. Orenstein'ın Sürrealizm kadınlarına olan ilgisi, Sürrealizm ve çağdaş tiyatro üzerine yaptığı araştırmalardan gelişti ve bu, onun İngiliz sanatçı Leonora Carrington'un (1917-2011) çalışmalarında şaşırtıcı bir eleştirel sessizliği fark etmesine yol açmıştır:

"Leonora Carrington'la yazışmaya başladım. Bana yazdığı ilk mektuplardan birinde, yerel bir Meksika gazetesinin kendisiyle bir röportajın yer aldığı rotogravür bölümünden bir kupür ve son sanat çalışmalarının birkaç renkli röprodüksiyonunu eklemişti. Bu resimlerden herhangi birini daha önce Sürrealizm üzerine yazılmış hiçbir kitapta görmemiş olmam ve onun çalışmalarına ilişkin herhangi bir monografik çalışmaya rastlamamış olmam beni hemen şaşırttı". (Orenstein 1975, s.31).

Sürrealizm: Bir Kutlama, Lima'nın Pensilvanya Eyalet Üniversitesi'nde (7-9 Kasım 1974 tarihinde düzenlenen ve Orenstein ve diğer katkıda bulunanların konuştuğu bir konferansa dayanıyordu. Lima, özel sayıyı "FINI'ler Femme-Enfant'a" dizesini içeren bir şiirle tanıtmıştır (Lima, 1975, s. 44). Bu doğrudan Orenstein'ın argümanına gönderme yapmaktadır. "Sürrealizm, paradokslarla ve kafa karıştırıcı çelişkilerle doluydu. Çünkü Breton birçok yazısında kadınların özel psişik yeteneklerini övmesine rağmen, en çok hayran olduğu spesifik kadın tipi Femme-Enfant, Kadın-Çocuk olarak belirtmiştir (Orenstein, 1975, s.32). Orenstein'a göre kadınların ve sürrealist kadın sanatçıların bu homojenleştirici inşası birçok soruyu gündeme getirmiştir: *"Ellili yaşlarının ortasındaki bir kadın, bu kadınların şu anda açıkça olduğu gibi, nasıl Kadın-Çocuk idealiyle özdeşleşmeye devam edebilir?" ve "Bu Femme-Enfant efsanesi, daha olgun kadınların sanatsal çalışmalarının, gerçeküstücülük hareketinin kendisi içinde tanınmaktan ya da sanat tarihinin ana akım akışında kabul edilmekten dışlanmasını garanti altına almak için aslında ne şekilde veya ne dereceye kadar komplo kurdu?"* (Orenstein ,1975).

Orenstein'ın makalesi, çeşitli medyalar üzerinden uluslararası bir sanatçı yelpazesini tartışıyor ve onların Sürrealizm için öneminin yanı sıra 1970'lerin feminizminin öncüleri olarak siyasi önemlerini de açıkça göstermektedir. Kadın kimliğine ilişkin temaların bilinçli ve zekice araştırılmasında kadın hareketinin öncüsü olan Arjantinli ressam Leonor Fini'nin (1907-1996) çalışmalarını araştırmıştır (Orenstein 1975, s.36). Çekoslovakyalı ressam Toyen (1902-1980) gerçek adıyla Marie Cerminova Çek sürrealist grubunun ana kurucularından biri olan (Orenstein 1975, 47) ve Fransız sanatçı Jane Graverol'u (1905-1996) TEMPS MÊLES grubunun kurucu ortağı olarak tanımlamıştır. Carrington'un 1972 tarihli Kadın Kurtuluş Posteri tasarımında belirgin olan feminist duruşunu düzyazısı aracılığıyla analiz etmektedir. Bu bağlamda, İsa'nın öldüğünü ve işinin bittiğini ve onun yerini alması gerektiğini

düşünmekteydi. Çünkü Teslis, eksi bir kadın ve mikroskobik bilgiye sahiptir (Orenstein 1975, s38).

Meret Oppenheim'ın anaerkil sembolizme olan ilgisi inceleniyor ve Orenstein, Kürk Astarlı Çay Fincanı'nın sergilerde ve yayınlarda Oppenheim'ın tüm yapıtının taklidi olarak sonsuz şekilde alıntılanmasının ataerkil bir indirgeme olduğunu savunuyor. Oppenheim'ın, kendi efsanesi üzerine bir hiciv olarak kürk astarlı 120 çay fincanı ve tabağından oluşan bir baskının üretilmesi yoluyla bu indirgemeci pratiğe yaptığı eleştirel ve yıkıcı müdahalesine dikkat çekmiştir (Orenstein 1975, s.44). Orenstein ayrıca Meksikalı sanatçı Remedios Varo'nun (1908-1963) kadını simyacı, bilim adamı, mucit, kâşif ve haritacı olarak temsil etmesini (Orenstein, 1975, s.47) ve İtalyan sanatçı Bona de Mandiargues'in (1926-2000) "kadın kimliğini" keşfetmeye katkılarını (Orenstein, 1975, s.49) tartışmaktadır. Aynı zamanda Amerikalı sanatçı Marie Wilson'un (1909-1986) erkek ve kadın özgürleşmesi kavramsallaştırmalarını da incelemiştir; Arjantinli sanatçı ve yazar Susana Wald'ın (1915-2012) seramiği sanatsal bir araç olarak önemli ölçüde yeniden değerlendirmesi ve Sürrealizm ile toplumsal cinsiyet eşitliği arasındaki bağlantıları; Amerikalı ressam Dorothea Tanning'in (1910-2012) "biyoloji kaderdir" hükmünün sorgusuz sualsiz kabul edilmesinin sonuçları karşısında şaşkına dönen kadının insanlıktan çıkarılmasına ilişkin resimsel incelemeleri (Orenstein, 1975, s.47-48); ve Amerikalı sanatçı Ellen Lanyon'un (1926-2010) bu listedeki diğer sanatçılarla manevi ve büyülü sembolizme olan ortak ilgisinin yanı sıra sürrealist geleneklerden yararlanarak kadınların ev hayatını yeniden işlemesi önemli konulardandır.

Editörün şiirinin ardından gelen "Sürrealizm: Bir Kutlama" sayfasında "Sürrealistlerin İmzaları" yeniden basılmıştır. Bu imzaların yeniden üretimi ve dizilişi, Sürrealizmin geleneksel kanonlaştırmalarına kökten meydan okumaktadır. Amerikalı sanat galericisi Julien Levy (1906-1981) ve Carrington ikilisi tarafından yönetilmektedir ve Orenstein'ın araştırmasının Graverol, Wald, Oppenheim ve Fini'yi de dahil ederek oluşturduğu revize edilmiş geleneği kabul etmektedir. Buradan Orenstein'ın konferansta sunulan çalışmasının Lima'yı önemli ölçüde etkilediği anlaşılmaktadır. Bu özel sayıda iki araştırma makalesi yer almaktadır: Fransız sanat tarihçisi Marcel Jean'in (1900-1993) Sürrealizm araştırması ve İngiliz sanat tarihcisi Jean-Hubert Matthews'un (1919-1987) tiyatro ve sinemada Sürrealizm araştırmasıdır.

Jean'in otoritesi, kendisini sürrealist bir ressam ve birçok şiir koleksiyonunun Sanat üzerine ciltler, modern düşünce, sürrealist yazıların bir antolojisi ve Sürrealist Resmin Tarihi'nin yazarı olarak tanımlayan katkıda bulunan kişinin biyografisinden açıkça görülmektedir (Lima, 1975, s. 12). Jean, *"Sürrealist Sanat Üzerine Görüşler"* başlıklı

yazısına *"Geçmişin sanat akımlarını ele alan bir tarihçinin görevi kolay değildir, ancak çağdaş ekoller söz konusu olduğunda daha da zorlaşır"* diyerek başlar (Jean, 1975, s.11). Arp ve Ernst'le sonuçlanan kanonik bir erkek ressam listesi sunuyor ve onları sürrealist ressamların gerçek ataları olarak tanımlamaktadır. Erkek sanatçıların yer aldığı bu liste şu iddiaya yol açmıştır:

"Tarihçi sıklıkla geçmişteki olayların ve kişiliklerin sırasını, sanatçılar arasındaki etkileri temsil edecek bağlantıları gösteren bir şema veya bir tür soyağacı olarak görme eğiliminde olur. Bir hikâye anlatıcısından başka bir şey olmadığımı iddia ediyordum, ancak sürrealist resmi, gövdesi Chirico olan bir ağaç olarak tanımlıyor olmam beni biraz şaşırttı". Jean bu erkek merkezli soyağacıyla devam ederek, "Arp ve Miró söz konusu olduğunda oldukça yetersiz bir görüntüdür. Miró Arp'a çok yakın ve Arp da Concretions'ında Fransız ressam Yves Tanguy'dan (1900-1955) çok uzak değildir, ama ne Miró ne de Arp İtalyan resssam Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) oğlu değildir. Evlat edinilmiş oldukları kabul edilmeli; bu tür çocuklar kanunen meşru mirasçılar haline gelmektedir. Daha sonra şunu belirtmektedir. Ancak iki önde gelen Magritte ve Belçıkalı resssam Paul Delvaux (1897-1994) ile soybilimci kendini güvende hissedebilmektedir. Belli ki aileye aitler (Jean, 1975, s.11).

Jean, Graverol'ün TEMPS MÊLES'in kurucu ortağı olarak önemini ve Orenstein tarafından oluşturulan ve "Sürrealistlerin İmzası" sayfasında imzasının eklenmesinde belirtilen incelemesini atlıyor. Jean, kendine özgü eşcinsel erkek soyundan oluşan "ailesini" inşa ederken daha az bilinen ve tanınmış erkek gerçeküstücülerin isimlerinden bahseder ve tartışır, ancak yalnızca birkaç kadına kısa süreliğine yer bulur. Endişe verici bir tahmin edilebilirlikle, Oppenheim'ın kürklü Object'ine (1936) dikkat çekiyor; "Birkaç yıl boyunca Ernst'in arkadaşı olan, rüya resimleri çizen" (Jean 1975, 15) Carrington'dan ve Amerikalı sanatçı Kay Sage'den (1898-1963) bahseder: "Tanguy, kocasının ölümünden beş yıl sonra hayatına son veren Kay Sage ile evlenmiştir." (Jean 1975, s.17).

Orenstein'ın makalesini Matthews'un "Gösteri ve Şiir: Tiyatro ve Sinemada Gerçeküstücülük" izlemektedir. Matthews o zamanlar bu alanda önde gelen otoritelerden biriydi, Syracuse'da Fransızca profesörü ve Sürrealizm üzerine on kitap (Lima, 1975) yazarı (katkıda bulunan kişinin biyografisinde belirtilmiştir. Makalesinde herhangi bir kadın film yapımcısından bahsedilmemektedir; örneğin Ukranyalı yönetmen Maya Deren (1917-1961) ve Fransız yazar ve yönetmen Nelly Kaplan (1931-2020) gibi önemli isimler tartışmasında tamamen yer almamaktadır. Bir kadın tarafından yönetilen bir filmi tartışırken bile filmi

senaryosuna göre kategorize ederek yeniden atıf yapmaktadır: “Aragon'un sözlerini tekrarlayan Artaud, şöyle yorum yapmıştır: “Sinema dikkate değer bir uyarıcıdır.” … Böylece Artaud, La Coquille et le Clergyman (1927'de yayınlandı) senaryosunu yazdı” (Matthews 1975, 56). Bugün sıklıkla ilk sürrealist film olarak selamlanan Germaine Dulac'ın La Coquille et le Clergyman'ı, Matthews'un bahsettiği, yönetmenin adının çıkarıldığı tek filmdir ve bu nedenle film dolaylı olarak bir erkek "yazar"a atfedilir. Orenstein'ın yakın zamanda Carrington'a gösterdiği eleştirel ilgiye ve Meksikalı yazar Elena Garro (1916-1998), Mısırlı sanatçı Joyce Mansour (1928-1940) ve Carrington gibi kadınların önemli teatral yeniliklerine rağmen, kadınlar da onun tiyatro tartışmasında yer almamaktadır. Bu sanatçılar, Orenstein'ın The Theatre of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage adlı kitabında dikkat çekiyor; biyografik tanıtım yazısına göre bu kitap, aynı yılın başlarında "Sürrealizm: Bir Kutlama" adıyla yayınlanmıştı ve bu nedenle Matthews'un kullanımına açıktır.

Kadın sanatçıların Sürrealizm açısından önemini gösteren önemli bir makalenin yanı sıra yayınlanan hesaplardan bu ısrarla dışlanması, aşağıdaki olası sonuçları akla getirmektedir. Eğer kadın sanatçıların Sürrealizme katılımı o zamanlar köklü sürrealist akademisyenler tarafından bile gerçekten çok az biliniyorsa, o zaman Orenstein'ın araştırması son derece yenilikçidir ve Matthews ile Jean'in çalışmalarındaki büyük kusurları (olduğu gibi) ortaya koymaktadır. Ancak Orenstein'ın makalesi ilk kez 1974'te yayımlandı ve daha sonraki uluslararası yayınlarından da anlaşılabileceği gibi çok iyi biliniyordu. Ayrıca bulgularını muhtemelen Jean ve Matthews'un katıldığı konferansta da sundu. Orada olmasalar bile, Sürrealizm'de önemli kurucu roller oynayan kadın sanatçıların büyük "keşfinin" radikal olarak algılanması beklenebilirdi, tıpkı onların kanona dahil edilmesi yönündeki polemik çağrısı gibi hemen sanat tarihini yeniden yazmaya başlamalıyız". Sanatta kadınların uzun süredir unutulmuş tarihini bibliyografyalar, röportajlar, makaleler, kitaplar, video kasetler, filmler ve gelecekteki araştırmalara araç olarak hizmet edecek her türlü arşiv malzemesi aracılığıyla belgelemeliyiz” (Orenstein, 1975, s.52).

Dolayısıyla, her iki adam da konferansa katılmamış veya Orenstein'ın orijinal makalesini okumamış olsalar bile, konferansın sürrealist akademik çevrelerde konferans sonrası kabulü, entelektüel değişimin açık ve zamanında savunulması ve Lima'nın bariz editoryal desteği, konferans organizatörü ve dergi editörü rolüyle birleşmiştir, makalenin görmezden gelinmesini imkânsız hale getirmiştir. Aslında Orenstein'ın makalesini göz ardı etmek, kadın sanatçıların 1970'lerin Sürrealizm tarihi anlayışı açısından önemini kasıtlı olarak bastırmak veya silmek olacaktır. Feminist müdahalelerin eleştirel bir şekilde silinmesi ve kadın sanatçıların başarılı bir şekilde erkek merkezli olarak tarihten silinmesi, Orenstein gibi

daha sonraki eleştirmenlerin onları yeniden keşfetmesi gereken noktaya kadar tekrarlanan bir modeldir. Kadın sanatçılar ilk kez 1970'lerde Orenstein gibi eleştirmenler tarafından yeniden keşfedilmemiştir. Orenstein'ın makalesi ilk olarak Dada, Gerçeküstücülük ve soyutlamayla ilişkilendirilen kadın avangard sanatçılara ilişkin iki önemli serginin Amerikalı sanat koleksiyoncusu Peggy Guggenheim (1899-1979) tarafından New York'taki Art of This Century galerisinde (modern sanatın kuruluşunun ana mekânı) açılmasından yalnızca 30 yıl sonra yayımlandı. 1942'den 1947'ye kadar geçerli olan sanat kanonları, "Avrupa ve Amerikan avangardları arasındaki kritik buluşma yeri ve geçiş alanı" olarak Art of This Century, modern Amerikan sanatındaki birçok önemli gelişmenin merkezinde yer almıştır.

Siobhán M. Conaty'nin belirttiği gibi, "New York Okulu ve Soyut Dışavurumculuk, Bu Yüzyılın Sanatı'nda kendini gösteren fikir ve tarzların karışımı olmadan gelişemezdi" (Conaty 1997, s.15). Oldukça önemli ve görünür olan bu mekânda Guggenheim, en tartışmalı iki gösterisine ev sahipliği yaptı; bu sergiler, yalnızca kadın avangard sanatçılara adandıkları ve birçoğu Sürrealizm ile ilişkilendirildiği için büyük ilgi gördü. Conaty'ye göre, hem 31 Kadın Sergisi (5-31 Ocak 1943'te gerçekleşti) hem de Kadınlar (12 Haziran- 7 Temmuz 1945) çığır açan olaylardı. 1943 sergisi için seçilen sanatçılar, öncelikle Sürrealistler ve soyutlamacılardı. *Conaty, Guggenheim'ın araştırmasının, kadınların günün en ileri sanat hareketlerine önemli katkılarını göstermeye odaklandığına dikkat çekiyor. 31 Kadının Bu Yüzyılın Sanatı Sergisi'nde, yeni Sürrealist fikirlerin ve modern soyutlamanın en ileri uçları galeri duvarlarında yan yana getirildi. Kasıtlı olarak provokatif olan gösteri, kadın sanatının en iyi ihtimalle dekoratif bir araç olduğu mitini ortadan kaldırarak, ciddi bir çalışmayla rekoru kırmaya çalıştı"* (Conaty, 1997, s.17).

Bu iki sergide sergilenen sanatçılar "Modern Sanat Müzesi ve Fransuz sanat tüccarı Pierre Matisse (1900-1989) ile Amerikalı sanat tüccarı Julien Levy'nin (1906-1981) ticari galerileri dahil olmak üzere diğer mekanlardaki sergilerden hiçbir şekilde dışlanmadı" (Conaty 1997). Carrington, Fini, Sage ve Meksikalı ressam Frida Kahlo (1907-1954) da dahil olmak üzere bu sanatçıların çoğu zaten halk tarafından tanınmış kişilerdi (Conaty 1997) ve mekânın statüsü göz önüne alındığında, sergilenen tüm sanatçılar avangard olarak iyi tanınıyordu. Bu sergiler, kadın sanatçıları sürrealist geleneklerdeki konumlarını, onları bu geleneklerin zaten bilinen figürleri olarak sunarak sağlam bir şekilde ortaya koymalıydı.

Ancak Orenstein'ın 1943'te "yerleşmiş" bu kadın sanatçıları 30 yıl sonra görünürde "yeniden keşfetmesi", 1970'lerdeki mücadelesinde olduğu gibi, kadın sanatçıları sanat tarihi anlatılarından çıkarma stratejisinin etkinliğini göstermektedir.

2.5. Dada ve Sürrealizmde Kadın Sanatçılar

2.5.1. Hannah Höch

Hannah Höch, Almanya'nın Gotha kentinde Anna Therese Johanne Höch adıyla doğmuştur. Okula gitmesine rağmen, Höch evinde evcimenlik ön plandaydı. 1904'te Höch, en küçük kardeşi Marianne'e bakmak üzere Gotha'daki Höhere Töchterschule'den alınmıştır. 1912'de cam tasarımcısı Harold Bergen'in rehberliğinde Berlin'deki Uygulamalı Sanatlar kolejinde derslere başlamıştır. Babasını memnun etmek için güzel sanatlar yerine cam tasarımı ve grafik sanatları müfredatını seçmiştir (McEwen, 2013).

1914'te, I. Dünya Savaşı'nın başlangıcında okulu bırakmış ve Kızıl Haç ile çalışmak üzere Gotha'daki evine dönmüştür. 1915'te Berlin'e dönerek, Ulusal Sanat ve El Sanatları Müzesi Enstitüsü'nde Emil Orlik'in grafik sınıfına girmeye hak kazanmıştır. Yine 1915'te Höch, daha sonra Berlin Dada hareketinin bir aktivisti olan Raoul Hausmann ile yakın bir ilişkiye başlamıştır. Höch'ün Berlin Dadaistleriyle ilişkisi 1917'de ciddi bir şekilde başlamıştır. Berlin grubundaki tek kadın olan Höch, oy kullanma özgürlüğüne sahip, cinsel ilişkilerin tadını çıkarma ve bunları başlatma özgürlüğüne sahip ve maddi olarak özgür olan "Yeni Kadın" temalarını sürekli olarak ele aldığı için, kendi kendine yeterliliği, erkeksi sunumu ve biseksüelliği nedeniyle öne çıkmıştır (Makela,1997).

1916-1926 yılları arasında Ullstein Verlag yayıncısının el sanatları bölümünde çalışmış ve Die Dame Hanım ve Die Praktische Berlinerin Pratik Berlin Kadını için elbise, nakış, dantel ve el işi tasarımları tasarlamıştır. Bu erken dönem çalışmalarının ve eğitiminin etkisi, 1910'ların sonu ve 1920'lerin başı ile ortasında dikiş desenleri ve iğne işi tasarımlarını birleştirdiği bir dizi kolajında görülebilir. 1926-1929 yılları arasında Hollanda'da yaşamış ve aktif çalışma sahasında bulunmuştur. Höch, yıllar içinde Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948), Hollandalı müzisyen Nelly van Doesburg (1899-1975), Hollandalı ressam Theo van Doesburg (1883-1931), Ukranyalı sanatçı Sonia Delaunay (1885-1979), Maceristanlı ressam László Moholy-Nagy (1895-1946) ve Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) gibi kişilerle birçok etkili dostluk ve profesyonel ilişki kurmuştur. Höch, Hausmann ile fotomontaj olarak bilinen sanat formunun ilk öncülerinden biridir.

Höch, Üçüncü Reich yıllarını Almanya'nın Berlin kentinde, düşük profilli bir şekilde geçirdi. Bu dönemde Almanya'da kalan son Berlin Dada grubu üyesiydi. Berlin'in dış mahallelerindeki ücra bir bölge olan Berlin-Heiligensee'de küçük bir bahçe evi satın aldı ve orada yaşamıştır (Makela, 1996).

Hannah Höch'ün aşk hayatı, onun sanatı ve kişisel yaşamı arasında karmaşık bir bağ oluşturur. Dada hareketinin önde gelen isimlerinden biri olan Höch, yaşamı boyunca birçok

ilişki deneyimlemiştir. Bu ilişkiler, sadece özel hayatını değil, aynı zamanda sanatsal üretimini ve feminist duruşunu da derinden etkilemiştir. Özellikle, Höch'ün kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eleştirileri, romantik ilişkilerindeki dinamiklerle şekillenmiş ve sanatsal ifadesine yansımıştır (Buchholz, 2017, s. 152).

Hannah Höch, 1910'larda Dada hareketinin Berlin'deki gelişiminde önemli bir role sahip olan Raoul Hausmann ile bir ilişki yaşadı. Bu ilişki, sadece Dada hareketine olan katkıları açısından değil, aynı zamanda Höch'ün sanatsal kimliğinin ve feminist bakış açısının şekillenmesinde de belirleyici oldu. Hausmann ile olan etkileşimleri, Höch'ün sanatında erkek egemenliğine karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmesine olanak tanıdı. Özellikle fotomontaj tekniğini kullanarak toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan eserler üreten sanatçı, kadınların toplumdaki yerine dair güçlü eleştiriler ortaya koydu (Buchholz, 2017, s. 153).

Höch, sanatının yalnızca modern kadını yüceltmek değil, aynı zamanda toplumda acı çeken kadının hikayesini ele almak amacını taşıdığını ifade etmiştir. Kendisinin şu sözleri bu duruşu özetler: "Benim işim modern kadını yüceltmek için değil, daha çok acı çeken kadını ele almak içindi" (Li, 2023). Bu bakış açısı, aşk hayatıyla sanatı arasındaki bağlantıyı da ortaya koyar. Örneğin, "Mutter" (Anne) adlı eserinde, annelik ve kadınlık kavramlarını derinlemesine sorgularken, bu temaların ardında kendi yaşam deneyimleri ve ilişkilerinin izleri görülür (Fernández, 2021).

Höch'ün ilişkileri, yalnızca özel hayatını değil, sanatsal üretimini ve feminist duruşunu da şekillendirmiştir. Dada hareketinin bir parçası olarak, sanatını toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir araç haline getirmiş ve aşk hayatı da bu sanatsal ifadenin bir boyutu olmuştur (Li, 2023). Yaşamı boyunca deneyimlediği ilişkiler, onun eserlerine derin bir empati ve anlayış kazandırarak sanatsal üretkenliğini beslemiştir (Li, 2023).

1938'de iş adamı ve piyanist Kurt Matthies ile evlendi ve 1944'te boşandı. Nazi sanat sansüründen muzdaripti ve eserleri " yozlaşmış sanat " olarak kabul edildi, bu da eserlerini sergilemesini daha da zorlaştırdı (Dillon, 2014). Savaştan sonra eserleri Üçüncü Reich'ın yükselişinden önce olduğu kadar beğenilmese de 1978'de Berlin'de ölümüne kadar fotomontajlarını üretmeye ve uluslararası alanda sergilemeye devam etmiştir (Maud, 2005).

Höch'ün fotomontajları, Berlin'in görsel kültürünün kaosunu ve yanmasını özellikle kadın bakış açısından sergiliyor (Makholm, 1997). Höch, yirminci yüzyılın başlarında sanat alanında önemli bir şekilde pratik yapan nadir bir kadın olmakla kalmadı kendi zamanında bir araya gelen Dada hareketinde aktif bir kadın olarak neredeyse benzersizdi aynı zamanda kadınların toplumda daha genel olarak yaratıcı bir şekilde çalışması fikrini bilinçli bir şekilde

destekledi. Fotomontaj biçimindeki öncü sanat eserinde, cinsiyet sorununu ve modern toplumdaki kadın figürünü açıkça ele almıştır.

Bu montajlarda Höch, gazeteler ve dergiler gibi popüler medya biçimlerinden görseller ve metinler topladı ve bunları çoğu zaman ürkütücü şekillerde bir araya getirdi; bu da onun zamanının önemli toplumsal sorunlarına ilişkin tutumlarını ifade edebiliyordu. Eserlerine dahil ettiği görsellerin güncel gazete ve dergilerden alınmış olması, mesajlarına geçerlilik kazandırdı (Harrison, 2003).

Eserlerin gücü, imgelerin kasıtlı olarak parçalanması ve yeniden yapılandırılmasından geliyordu. Bu, güncel meselelerin farklı merceklerden görülebileceği fikrine işaret ediyor. Bu teknik başlangıçta aşırı solcu ve devrimci olarak düşünülüyordu, ancak 1930'lara gelindiğinde, modernite ve tüketicilikle bağlantılı kabul görmüş bir tasarım biçimi haline gelmişti. Böylece kitle kültürü ve güzel sanatların anlamlı bir şekilde birleştirilebileceği fikri başladı. Çalışmalarındaki belirsizlik, cinsellik ve cinsiyet meselelerini ele alma biçiminin ayrılmaz bir parçasıydı. Cinsiyetlerin bu karmaşık yapıları, kadınların hem erkeksi hem de kadınsı özelliklerini benimsemelerine olanak tanır. Bu, yoğunlaştırılmış bir bireysellik duygusuna yol açar. Fotomontaj, Höch'ün bir sanatçı olarak mirasının büyük bir parçasıdır.

2.5.2. Meret Oppenheim

Meret Elisabeth Oppenheim 6 Ekim 1913'te Berlin'de doğdu ve 15 Kasım 1985 Basel'de vefat etmiştir. Aile kökleri İsviçre'de olan Alman doğumlu bir sürrealist sanatçı ve şairdir. Meret Oppenheim, 1913 yılında Alman-Yahudi Doktor Erich Alfons Oppenheim ve Lisa Wenger'in kızı olan İsviçreli eşi Eva Wenger'in çocuğu olarak dünyaya geldi. Küçük kız kardeşi etnolog Kristin Oppenheim'dı. Adını Gottfried Keller'in Yeşil Heinrich'ten Meretlein adlı eserinden almıştır. Meret Oppenheim, babasının Yahudi kökenine rağmen Protestan olarak yetiştirildi. Birinci Dünya Savaşı sırasında annesiyle birlikte Delémont'a, büyükanne ve büyükbabasının evine taşındı. Artık üç çocuğu olan aile, 1914'ten 1932'ye kadar İsviçre sınırı yakınındaki Lörrach yakınlarındaki Steinen'de yaşıyordu. (Soysüren, Zöngür, 2021, s.145).

Meret Oppenheim, ilkokulu tamamladıktan sonra Schopfheim'daki ortaokula, Zell'deki özel okula, Basel'deki Rudolf Steiner Okulu'na, Kara Orman'daki Königsfeld'deki Herrnhut kız yatılı okuluna ve Lörrach'taki ortaokula gitti. En sevdiği konular Almanca, tarih, çizim ve doğa tarihidir.

Büyükannesi Lisa Wenger zaten Düsseldorf'taki sanat akademisine gitmiş ve ressam ve çocuk kitabı yazarı olmuştu. Meret Oppenheim erken yaşlarda sanatçılarla ve aynı zamanda

teyzesi Ruth Wenger ile neredeyse üç yıldır evli olan ve çoğunlukla büyük bir coğrafi mesafede bulunan Alman yazar Hermann Hesse (1877-1962) ile tanışmıştır.

Oppenheim, aile dostu olan İsviçreli sanatçı Carl Burckhardt'ın (1878-1923) oğlu yazar Titus Burckhardt aracılığıyla Basel sanatçıları İsviçreli ressam Walter Kurt Wiemken (1907-1940), Walter Bodmer, İsviçreli ressam Otto Abt (1903-1982) ve İsviçreli ressam Irène Zurkinden (1906-1987) ile tanıştı. 1931 civarında okulu bıraktı ve ressam olmaya karar vermiştir.

Mayıs 1932'de arkadaşı Zurkinden ile Paris'e gitti. Orada, çalışmalarından etkilenen İsviçreli sanatçı Alberto Giacometti (1901-1966) ve Arp ile tanıştı ve onu Salon des Surindépendants'ta sergi açmaya davet etti. 1933 sonbaharında Ernst ile tanıştı ve onunla bir sonraki yıla kadar süren bir aşk ilişkisi yaşadı. Ray, 1933'te Érotique voilée adlı resim döngüsünde onu fotoğrafladı ve bu ona "Sürrealistlerin İlham Perisi" ününü kazandırdı (Chilvers ve Glaves-Smith 2009, s. 1454). Breton ve Duchamp'ın çevrelerinde olduğu bu süre zarfında çeşitli sanat objeleri yaratıldı. Bunlar arasında 1936'dan kalma Déjeuner en fourrure “Kürklü Kahvaltı” aynı yıl Londra Uluslararası Sürrealist Sergisinde sergilenen kürk kaplı bir kahve fincanı (tabak ve kaşıkla) ve yazılı Ma Gouvernante “Benim Dadım” yer alıyordu (Chilvers ve Glaves-Smith 2009, s. 1429). Amerikalı sanat tarihçisi Alfred Barr Jr. (1902-1981) tarafından New York'taki Modern Sanat Müzesi için satın alındı. Bunu yaratıcı bir kriz izledi. İsviçre'ye döndü, Grup 33'ün bir üyesi oldu ve teknik becerilerini geliştirmek için iki yıl boyunca Basel'deki sanat ve el sanatları okuluna (bugünkü: Basel Tasarım Okulu) gitti. 1949'da Wolfgang La Roche ile evlendi. 1967'deki ölümüne kadar onunla Bern'de yaşadı. 1954 yılında buhranı atlattı ve kendi stüdyosuna taşınmıştır.

Yoğun çalışmalarına 1958 yılında başladı. Oppenheim sık sık Paris'teki zamanına ait eskizlerden, tasarımlardan ve fikirlerden yararlanıyordu. 1972'den itibaren dönüşümlü olarak Paris, Bern ve Carona TI'da yaşadı ve çalışmıştır. Ölümünden kısa bir süre önce Berlin Sanat Akademisi'ne üye oldu. Meret Oppenheim, 15 Kasım 1985'te Caroline adlı kitabının açıldığı gün öldü. Son dinlenme yerini uzun yıllar yaşadığı Ticino sanatçılarının köyü Carona'da bulundu.

Oppenheim, İspanyol yönetmen Luis Buñuel (1900-1983), Breton, Ernst ve diğer sanatçılarla birlikte Sürrealizmin önemli bir temsilcisi olarak kabul ediliyor.

Meret Oppenheim, hareketin spekülasyon alanlarının çoğunu oluşturan psikanalizle gerçek bir bağlantısı olan tek Sürrealistlerden biriydi. Analist bir ailede doğdu ve hayatı boyunca bir rüya günlüğü tuttuğu biliniyordu. Oppenheim, bulduğu nesne heykel çalışması Object ile tanmaktadır. Kürk astarlı çay fincanı ve tabağı, evcil olanı sanat pratiğine taşıyarak

hayal gücümüzü ele geçirmeye devam ediyor ve aynı zamanda evcil olanla vahşi olanı ele alıyor. Oppenheim ayrıca sanat ve moda arasında bir bağ kuruyor, bu sınırlar uzun süredir meydan okundu ve aşıldı. Avangart moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli için çalıştı ve bu eldiven setiyle modaya Sürrealist bir müdahale yaratmıştır.

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde araştırma kapsamında incelenen temel konularda yararlanılan kaynaklar verilmektedir.

Bölükoğlu (1998), *Sürrealizm'de Kadın Sanatçılar* adlı makalesinde, Toplumsal baskılarla mücadele eden kadın sanatçıların, sürrealizim akımına dahil olma süreçlerini, dönemin toplumsal normlaarına karşı olan sanatsal direnişlerini temsil etmektedir.

Porterfield (2020), *Sanat Dadası ve Savaş Dadası Üzerine* adlı araştırmasında, Dadaizm akımının ortaya çıkmasında etkili olan etkenleri anlatmaktadır. Savaşın yaratmış olduğu çılgınlık ve vahşetle birlikte gelen sanatı bir direniş olarak kullanan sanatçıların oluşturdukları yeni düzeni göstermektedir.

Gümülcine ve Coşkun (2024), *Hipper-Sürrealizm ve Eddy Stevens* adlı araştırma makalesinde, Sürrealist hareket içerisinde olan sanatçıların, biliç altının biliçaltının bilinmeyen boyutlarını araştırmaya olan ilgisini, gerçek sanatın bilinçdışı koşullarda ortaya çıkacağını ileriye sürerek özgürleşmenin yollarını aramışlarrdır. Eddy Stevens'ın geliştirdiği yeni tekniği sürrealizim köklerine dayandırılmasını ele almaktadır.

Köken ve Bingöl (2024), *Birleşen Parçalar, Yeni Bütünler: Kolajın Evrimi* adlı makalesinde, sanatçıların günlük yaşamdan aldıkları malzemeleri eserlerine aktarmay başladığı bir dönem. Dadaizm, sürrealizm ve pop art gibi akımlar sayesinde sanat dünyasına giren kolaj, fotomontoj gibi tekniklerin tarhsel süreçlerini ele almaktadır. Kavram ve malzeme arasındaki etkilerini sanata katkılarını ele almaktadır.

Erdem (2019), *Geçmişten Günümüze Dada Hareketi ve Modern Tasarım Sanatına Etkisi* adlı makalesinde, 1970'ten sonra gelişen yapısökümcü anlayışla birlikte Dada'nın sadece yakın çağdaki sanat anlayışını etkilemediğini günümüz sanatına yeni bir görsel dil kazandırdığını göstermektedir.

Antmen (2014), *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* isimli kitabında, 20. Yüzyıl Batı sanatında yer alan sanat akımları ve sanatçıları açıklamalarıyla modern sanatın gelişimini derlemiştir. Dadaizm, sürrealizm soyut sanat gibi akımların ortaya çıkışı ve sanat dünyası için önemini anlatmaktadır.

Antmen (2021), *Sanat/Cinsiyet Sanat tarihi ve Feminist Eleştiri* isimli kitabında, kadın sanatçılarınnın eserlerinin göz ardı edildiğini vurgulamaktadır. Sanatın tarihi ve feminist eleştirinin ortak noktasını sorgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet standartlarının yeniden dönüştürülmesini ele almaktadır.

Soysüren ve Zöngür, (2021) *Meret Oppenheim ve Heykelleri* adlı makalede, 20. yüzyılın önde gelen sürrealist sanatçılarından Meret Oppenheim'ın heykel çalışmalarını kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Bu çalışma, sanatçının eserlerini anlamak için dönemin toplumsal ve sanatsal dinamiklerini inceleyerek, Oppenheim'ın bilinçaltı ve psikolojik etkilerden nasıl ilham aldığını gözler önüne sermektedir. Oppenheim'ın çalışmaları, psikanalitik ve toplumsal bağlamlarda değerlendirilerek, sanatçının sürrealist hareket içerisindeki rolü ve katkıları ayrıntılı bir şekilde analiz edilmektedir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Araştırmada belge, online veri tarama ve arşiv tarama ile içerik oluşturulacaktır. Konuyu temel alan nitel araştırma türünde belgesel tarama modeline dayalı olarak, dokuman incelesi yoluyla araştırma gerçekleştirilecektir. Araştırmanın temel olarak konuyla ilişkin belgeler, sanatçıların hayatlarını konu alan kitaplar ve online veri tabanları kullanılacaktır.

3.2. Evren / Örneklem

Araştırma evrenini Dada ve Sürrealizm akımı oluşturmaktadır. Araştırma örneklemini, seçilen kadın sanatçılar Hannah Hönch ve Meret Oppenheim'ın eserleri ve sanat alanına katkıları oluşturmaktadır. Tez ilgili alanda yazılmış literatür üzerine yapılacaktır.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmada kaynak toplamak için çalışmanın yapıldığı üniversitenin ve ulaşıbilen tüm kütüphaneler, YÖK ulusal tez merkezi ve tüm online veri tabanları kullanılacaktır. Hannah Höch ve Meret Oppenheim hakkında yeterli düzeyde kaynağın olmaması, yapılacak olan araştırmanın alana katkısını ve yerini ortaya koyacaktır.

3.4. Verilerin Analizi

Bu araştırma, modern sanatında yer alan Hannah Höch ve Meret Oppenheim üzerinden ele alınmıştır. Sınırlandırılan konu ve örnekler üzerinde ayrıntılı incelenme yapılmıştır. Araştırma için seçilen eserler içerik, biçim ve konu bakımından incelenmiştir. Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın yaşamı ve eserleri üzerine etkisi, kullanılan teknik ve yöntemler betimsel içerik analiz yöntemine göre araştırılmıştır. Sanatçının eserlerinin oluşum süreci, eseri oluştururken etkilendikleri sanatçılar ve konular araştırılmış ve açıklanmıştır. Sonuçta elde edilen bulgular yorumlanarak sanatçıların benzerliklerini ve farklılıkları karşılaştırmalı şekilde ortaya çıkarılmıştır. Etkilendikleri ve değindikleri hikâyeler araştırılmış ve açıklanmıştır.

3.5. Araştırmacının Rolü

Bu araştırma, bilimsel araştırma yöntemlerinden nitel araştırma yöntemi ile oluşturulmuştur. Araştırmanın konusu ile ilgili Dadaizm ve Sürrealizm akımı, Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın yaşam ve eserleri incelenmiş, elde edilen bilgiler doğrultusunda fotomontaj, kolaj ve hazır nesne gibi kavramlar ile desteklenmiştir. Eserleriyle ilgili doğrudan ve dolaylı alıntılar yapılmış, seçilen resimlerin çözümlemesi için kaynak ve künye bilgileri doğrudan alıntılar yapılarak sunulmuştur. Çalışma kapsamında ele alınan farklı ülkelerdeki araştırmanın örneklemini oluşturan sanatçı resimlerinin analizleri ve çözümlemeleri, araştırma boyunca toplanan verilerden (ilgili kaynaklar, kitap, makale, tez, görsel kaynaklar…) yararlanılarak yapılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. Hannah Höch'ün Sanat Anlayışı ve Yapıtları

Höch, Berlin dadasının tek kadın üyesidir. Sanatçı, Fotomontaj tekniği üzerinde fazlası ile çalışma yapmış sıra dışı anlam ve biçimleri bu teknik sayesinde oluşturmuştur. Kapitalist sistemin artıklarından oluşan fotomontaj tekniği Birinci Dünya Savaşının yıkıcı izlerini gelip geçici malzeme kullanımı ile hicivli bir biçimde protesto etmiş, yeni bir plastik yapının oluşumunda katkı sağlamış ve Berlin dadasında bulunan sanatçıların eser üretimlerine yol göstermiştir. Fotomontaj tekniğini Berlinde Höch-Hausman ve Grosz-Heartfield grupları üstlenmiştir.

Berlin fotomontajı "gazete ve dergilerden sosyal gerçekliğin dokusunu zedeleyen çağrışımlar taşıyan imgelerin kesilerek yeniden birleştirilmesiyle, yoğun bir şekilde politiktir. Berlin fotomontajı, nihai yapıtta imge inşa etmeninimgelerin parça parça doğası, fotoğrafik ölçekteki tutarsızlıkları, vb. fiziksel sürecini oluştururdu" (Hopkins, 2006, s. 111). Höch 'ün "Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Wiemar Bira Göbeği Kültürel Dönemi" isimli çalışmasında yine buna benzeri bir durum olduğu görülmüştür.

Höch'ün sanat anlayışı, kişisel deneyimlerinden derin izler taşır. Yaşamında karşılaştığı ilişkiler ve toplumsal baskılar, eserlerine empati ve güçlü bir anlayış katmıştır. Höch, 1959'da kaydedilen bir röportajda, "*"Otuz yıl önce Almanya'da modern bir sanatçı olarak kadınların kendini kabul ettirmesi kolay değildi. Çoğu erkek meslektaşımız, bizi uzun süre boyunca profesyonel bir statü tanımaksızın sevimli, yetenekli amatörler olarak gördü"* (Li, 2023, s.241). Bu bağlamda o dönemde sanat dünyasındaki durumunun direkt cinsiyetle bağlantılı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Höch'ün eserleri, yalnızca estetik bir deneyim sunmanın ötesine geçer, aynı zamanda toplumsal değişim ve feminist mücadele için güçlü bir araç işlevi görür. Onun sanatı, bireysel deneyimlerini evrensel meselelere bağlayarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ve kadınların yaşadığı zorlukları gözler önüne sermetke ve toplumdaki baskılara karşı verdiği mücadeleyi temsil etmektedir.



Şekil 6.Hannah Höch, *Dada Bebekleri*, 1916, Çeşitli Malzeme, Heykel, Berlinische Galerie, Berlin.

Dadaistlerin berlin grububun 1917 yılında kurulduğu ele alıdığında, höch'ün küçük geometrik kukla bebekleri, Dada düşüncesinin 1916'da Zürih'teki başlangıcından itibaren farklılığını göstermektedir (Ataç, 2021, s. 137). Höch'ün *Dada Bebekleri* (şekil 6) eseri kimlik ve temsili arasındaki sınırları ele almaktadır. Yaratıcı ve yaratılan arasındaki rolleri hicivli bir şekilde izleyiciye sunmaktadır (Petermeier, 2019, s.1). Dönemin Zürih Dada'sı ile ortaya çıkan Cabaret Voltarie'de Ball tarafından sergilenen performanslarda giyilen geometrik şekillerdeki kostümleri çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda Ball'un gösterilerindeki estetik yapı ve Höch'ün

bebek kostümleri arasında olan benzerlikler bize bu etkileşimin güçlü bir çağrışımını yapmaktadır (Toussaint, 2014, s. 245).



Şekil 7. Hannah Höch, *Dada İncelemesi*, 1919, Kolaj, Karton üzerine guaj ve suluboya 43,7 cm x 34,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

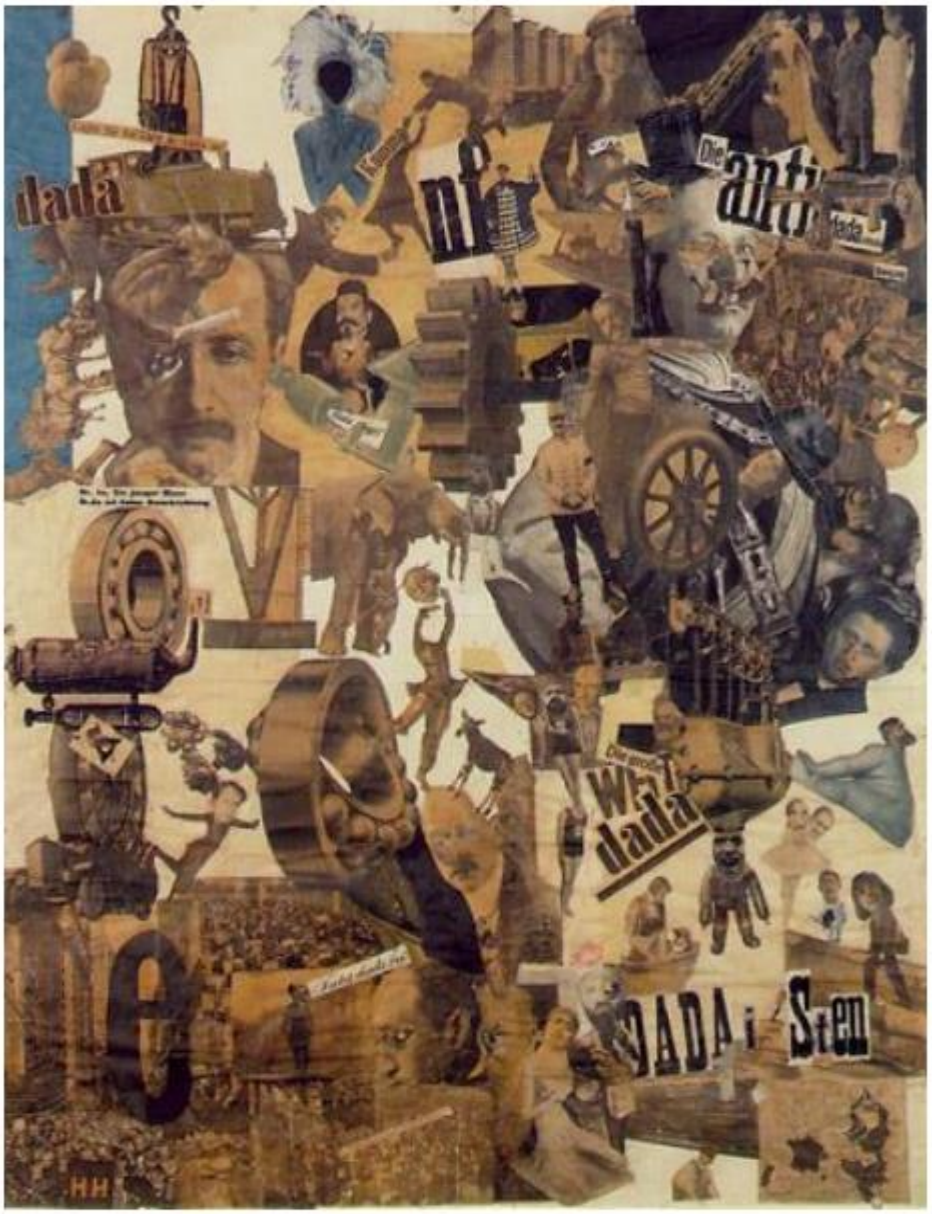
Höch çalışmalarında savaş ve sonrası politik durumların eleştirisini sunarken ironi ve absürt imgeleri kullanmaktadır. Üretilen bu fotomontaflar, yenilikçi ve tartışmalı sanatsal evrim olarak kabul edilmiştir (Dianat, 2017, s. 181). (Sanatçı Şekil 7'de dönemin ileri gelen liderlerini gücünü ve kullandıkları siyasi dili sorgulayan ironik bir çalışmadır. Eser gazete manşetleri ve görsellerle oluşan bir kolajdır. Koyu çizgileri ve yüzeyleri görmekteyiz. Resmin genelinde kolaj üzerine dağıtılan erkekler hükmediyor. Sol tarafta bulunan askerlerlerin kısmen kafası yok, merkezde bulunan hükümdarlar Friedrich Ebert ve Gustav Noske mayo

giyimektedir, fakat koyu deri çizmeleri ayaklarındadır. Bir duman bulutunun sağında "DaDA, 1919"yazmaktadır.



Şekil 8.Hannah Höch, *Güzel Kız*, 1919-20, Fotomontaj, 35 cm x 29 cm, Art Resource, New York.

Modern kadının karmaşık kimliği ile karşımıza çıkan bu eser (Şekil 8), toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlamaları ile bireyin modern teknolojisi ile olan ilişkisini yansıtır. Meta olarak sunulan kadının alışagelmiş form bozuklukları bize dadanın estetiğini yansıtmaktadır. Medya ve reklam dünyasında tüketim nesnesi olarak sunulması eleştirilmektedir (Corpas ve García, 2017, s. 182).



Şekil 9.Hannah Höch, *Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Wiemar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*, 1920, Fotomontaj, 90 cm x144cm, Staathiche Museen, Berlin.

Höch, Şekil 9'da gazete ve dergilerden kopyalamış olduğu kısımları keserek yüzey üzerine yapıştırmıştır. Parçalı görüntülerden ortaya konulan çalışmaların ise sağ üst kısmında istifleme usulüyle üst üste fotoğraflar konulmuş, sol orta ve alt kısımlara doğru ise geniş biçimlerde fotoğraflarda dağıtımlar yapılmıştır. Üst üste ve yan yana koymuş olduğu fotoğraflarda ise siyasetçiler, makine parçaları, tipografik yazı ve kelimeler, kadınlar, binalar yerleştirilmiştir. Sanatçının montajlama işlemi için seçmiş oldukları kişiler çoğunlukla ilgili dönemin popüler kimliklerden ortaya konulmuştur. Kompozisyonda Birinci Dünya Savaşı

sonrası aşırı solcu komünistler, siyasi gerilimlere neden olan kişiler ve farklı alanlarda ikonlar bulunmaktadır.

Çalışmanın merkezine dans etmekte olan figürün portresi vücudundan ayrı bir yere yerleştirilmiştir. Bu portre Alman ressam Kathe Kolwittz'e (1867-1945) aittir. Höch, Kolwittz'in fotoğrafını kompozisyona yerleştirerek diğer Alman dadacılar gibi dışavurumcuların artık geleneğin bir parçası olduğunu, onların yağlı boya ve baskı tekniklerine karşı yeni bir yöntem olarak fotomontajı geliştirdiklerini ima etmektedir (Erden, 2020: 224). Sol üst köşeye yerleştirilen fotoğraflar dada Propagandasını yansıtmaktadır. Bu alanda bulunan Einstein'ın portresinin altına "Sen, sen genç adam, Dada bir sanat akımı değildir" cümlesi yapıştırılmıştır. Sağ üst köşede Anti dadaistler yazısının altında ülkeyi savaşa sürükleyen ve sonrasında tahttan indirilen Alman imparotoru Kaiser Wilhem'ın (1859-1941) fotoğrafı bulunmaktadır. Wilhem'ın bıyığını oluşturan iki güreşçi figür, alaycı bir biçimde kompozisyona yerleştirilmiştir. Sağ üst köşede savaşa neden olan siyasiler üst üste ve karmaşık bir biçimde yapıştırılırken sağ alt kösede dadaist fotomontajcı sanatçı grupları (Haussman, Höch, Grosz, Heartfield) geniş bir alanda montajlanmıştır. Bu alana Höch'ün küçük bir fotoğrafı imza olarak yerleştirilmiştir.

Höch, Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşundan kısa bir süre sonra, 1919'da fotoğraf kolajını düzenledi ve böylece yeni bir sanat formu yarattı (İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ve Fransız ressam Georges Braque (1882-1963) birkaç yıl önce kolaj tekniğiyle çalışmışlardı, ancak her zaman resimle de bütünleştirmişlerdi). Höch'ün cesur kombinasyonları komik, küstah ve eleştireldir: Oranlar ve boyutlarla oynuyor, çelişkileri grotesk uç noktalara taşıyor ve siyasi yöneticilerin kafalarını kadınların bedenlerine yerleştiriyor: sanatçının sıklıkla sahnelediği ve bu nedenle feminist olarak kabul edildiği bir cinsiyet değişimi. Sanatçı aynı zamanda fotomontajda kadınlara daha fazla özgürlük tanıyor; kadınlar daha özgür ve daha hareketliyken, Höch'ün boynu olmayan kafayı doğrudan vücuda monte etmesi nedeniyle erkek figürleri genellikle çok sert görünüyordur.

Resmin üst yarısında Höch teknik ilerlemeyi, bilimi ve askeri politikayı gösteriyor. Albert Einstein'ın alnında kocaman bir böcek ve sağ gözünde sonsuzluk işareti var. Kolajın sağ üst Dada karşıtı köşesinde, tahttan feragat eden Kaiser Wilhelm II'nin bıyığının yerine yüzüne yapıştırılmış iki güreşçi gövdesi var. Paul von Hindenburg'un kafası bir dansçının vücudunun üzerinde oturuyordur.

Bu bağlamda, çalışma Dadaizm'i özetliyor fakat aynı anda ağırbaşlı düzene karşı keskin bir siyasi eleştiri yapmaktadır. Anarşist muhalefete özenle hazırlanmış bir saygı sunmayı ihmal etmemektedir (Ataç, 2021, s. 139).



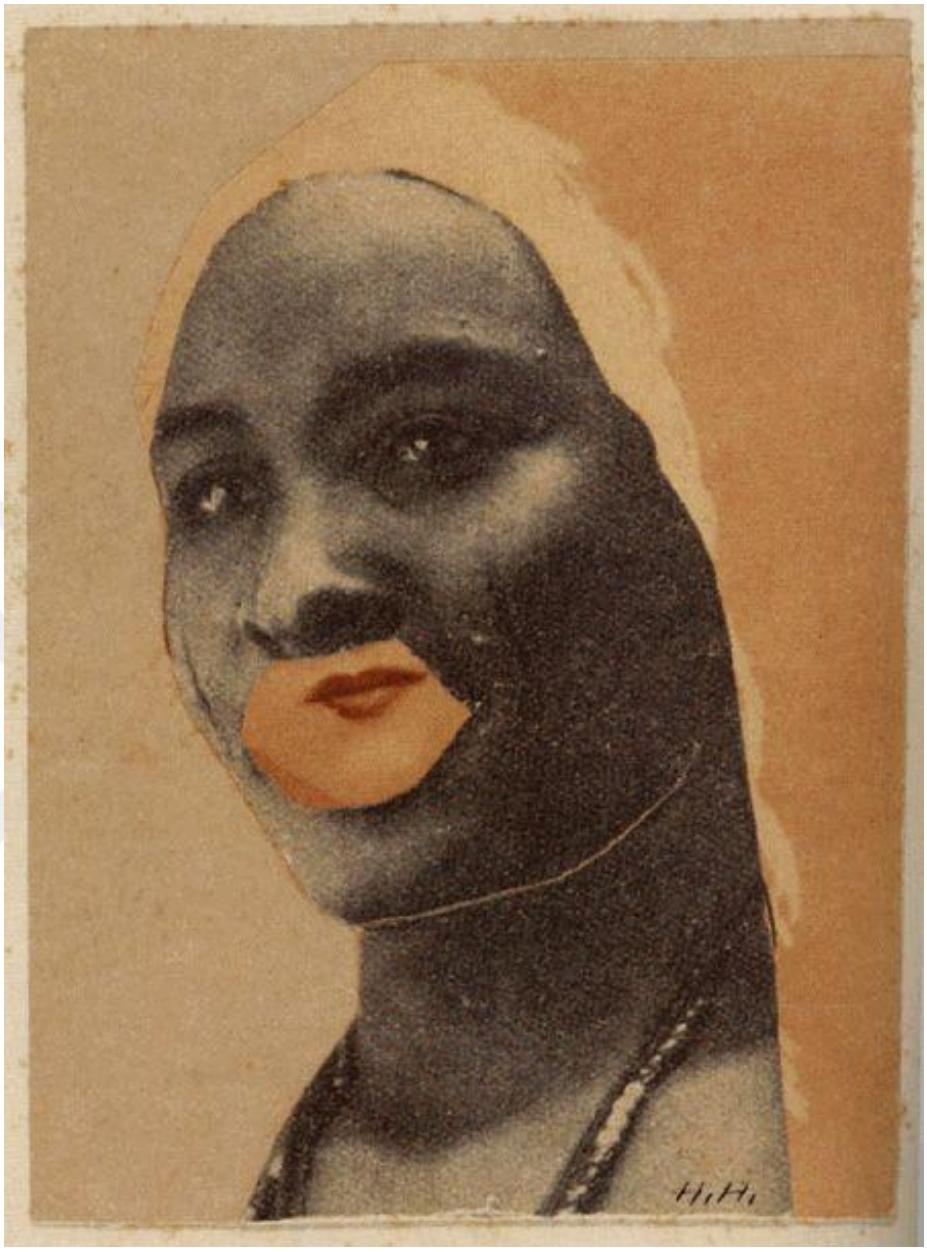
Şekil 10.Hannah Höch, *Devletin Başları*, 1920, fotomontaj, 51 cm x 42 cm, Staathiche Museen, Berlin.

Höch'ün daha sonraki yıllarda yaptığı montajlar (Şekil 10 ve Şekil 11), komünist Heartfield'in eserlerini hatırlatan bir çizgide, açıkça politik içeriklidir; bazıları da 1920'lerin Yeni Kadın anlayışının görsel övgüsü niteliğini taşır. 1920'lerden itibaren Höch'ün eserleri çıplak bacaklarla dolup taşar: esneyen ve sıçrayan, çoğunlukla bedenden koparılmış bacaklar hem Yeni Kadın'ın grafik gücünü hem de bir tür sürrealist groteski ifade etmektedir.



Şekil 11.Hannah Höch, *Dada Ernst,* 1920-21, Kâğıt üzerine kolaj, 18,6 cm x 16,6 cm, The Israel Museum, Kudüs.

Höch, kadınların manken, manken ve kukla olarak tasvir edilmesinin yanı sıra seri üretilen ürünlerden de aynı derecede etkilenmiştir. Dada döneminde, vurgulanmış ve soyutlanmış yüz hatlarına sahip olmasına rağmen kadın olduğu açıkça anlaşılabilen doldurulmuş bebekler yarattı ve sergilenmiştir. 1920'lerin sonlarında, ünlü oyuncak bebeklerin reklamlarını çok sayıda rahatsız edici fotomontajın içine dahil etmiştir.



Şekil 12.Hannah Höch, *Melez,* 1924, 11cm x 8,2 cm, Fotomontaj.

Höch'ün çalışmaları, özellikle 1920'lerin ırksal ve toplumsal normlarına dair oldukça çarpıcı eleştiriler içerir. Höch, bu dönemde Almanya'da yaygın olan "kabile sanatı" koleksiyonları ve dergilerde yer alan fotoğraflardan ilham alarak, Batı toplumunun ırksal ve cinsiyetçi önyargılarına karşı bir eleştiri geliştirmiştir (Corpas ve García, 2017, s. 183).

Şekil 12'ye baktığımız zaman dönemin ırksal söylemlerine dolaysız yoldan gönderme yapıldığını görmekteyiz. Beyaz bir kadının ağzını siyah bir kadın yüzüyle birleştirmiştir. Kişisel kimliklerin yanısıra Batı toplumunun sömürgeci bakışını da eleştirmektedir. Deneme baktığımızda beyazlık, saflık ve egemenlikle bağlamlandırılırken, siyahlık egzotik ve öteki

olarak temsil edilirdi. Höch bu iki yüzü birleştirerek, kimliklerin doğuştan gelen kesin olmadığını, toplumsal ve kültürel olarak geliştiği fikkrini savunmuştur. Sınıfsal ve ırksal ayrımcılığı sorgulamaktadır. Beyazın ve siyahin buluşması, ırksal saflığın imkânsız olduğunu, melezliğin kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır.



Şekil 13.Hannah Höch, *Gelin (Pandora),* 1924-27, Tuval üzerine yağlı boya, 114 cm x 66 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Höch resim ve kolajı birlikte kullanarak izleyicinin algısını değiştirirmeyi ve toplumsal cinsiyet normlarına eleştirel bir bakış sunmayı hedeflemiştir. Eserlerinde gelin

figürü sıklıkla durgun ve nesnelleştirilmiştir. Bu durum kadınların evlilik kurumunda yaşadığı baskıları ve toplumsal beklentileri ele almaktadır (Kittner, 2009). Sanatçı bu eserinde, gelinin "oyuncak bebek" olarak betimlenmesi, evliliğin kadınlar üzerindeki baskıcı etkısı görülmektedir. Damat daha sert duruşlu görünmektedir, rugan ayakkabıları ve keskin takımı ile gelinden uzağa bakmaktadır. Gözleri çiftin etrafında dönen kanatlı ikonlar, ağlamaklı ve korkmuş bir ifadeyle bakmaktadır. Bu durum kadınlık ve hayatın gidişati hakkında bir metofor sunmaktadır. Çiftin üzerinde durduğu kaide, ortamı daha anıtsal bir havaya bürümektedir. Evlilik, sadece bireysel özgürlüklerin sınırlanması haricinde yasal baskı mekanizması olarak ele almaktadır. Bu metofor kadınların evlilik içindeki karşılaştığı sorumluluk ve toplumsal roller üzerinden keskişn bir eleştiriye dönüştürmektedir. Eserde zincirlenmiş kalp, gözyaşı, yılan ve elma, tekerlek ve gül gibi güçlü sembolik referanslar, evlilik kurumunun geleneksel anlamlarının daha dürüst bir şekilde yeniden yapılandırılmasına duyulan ihtiyacın altını çizer.

Höch, mitolojik unsurları kullanarak kadınların tarih boyunca bastırılmışlığı ve nesne olarak görülmesini ele almaktadır. Pandora, tanrılar tarafından yaratılan ilk kadındır. Kutusunun açılması ile dünyaya kötülükler yayılmıştır. Höch bu miti kadınların tarihsel olarak maruz kaldığı baskı ve damgalamaları güçlü bir eleştiri olarak sunmaktadır. Kullanılan semboller ve teknikler izleyiciyi düşündürürken toplumsal normları gözler önüne sermektedir.



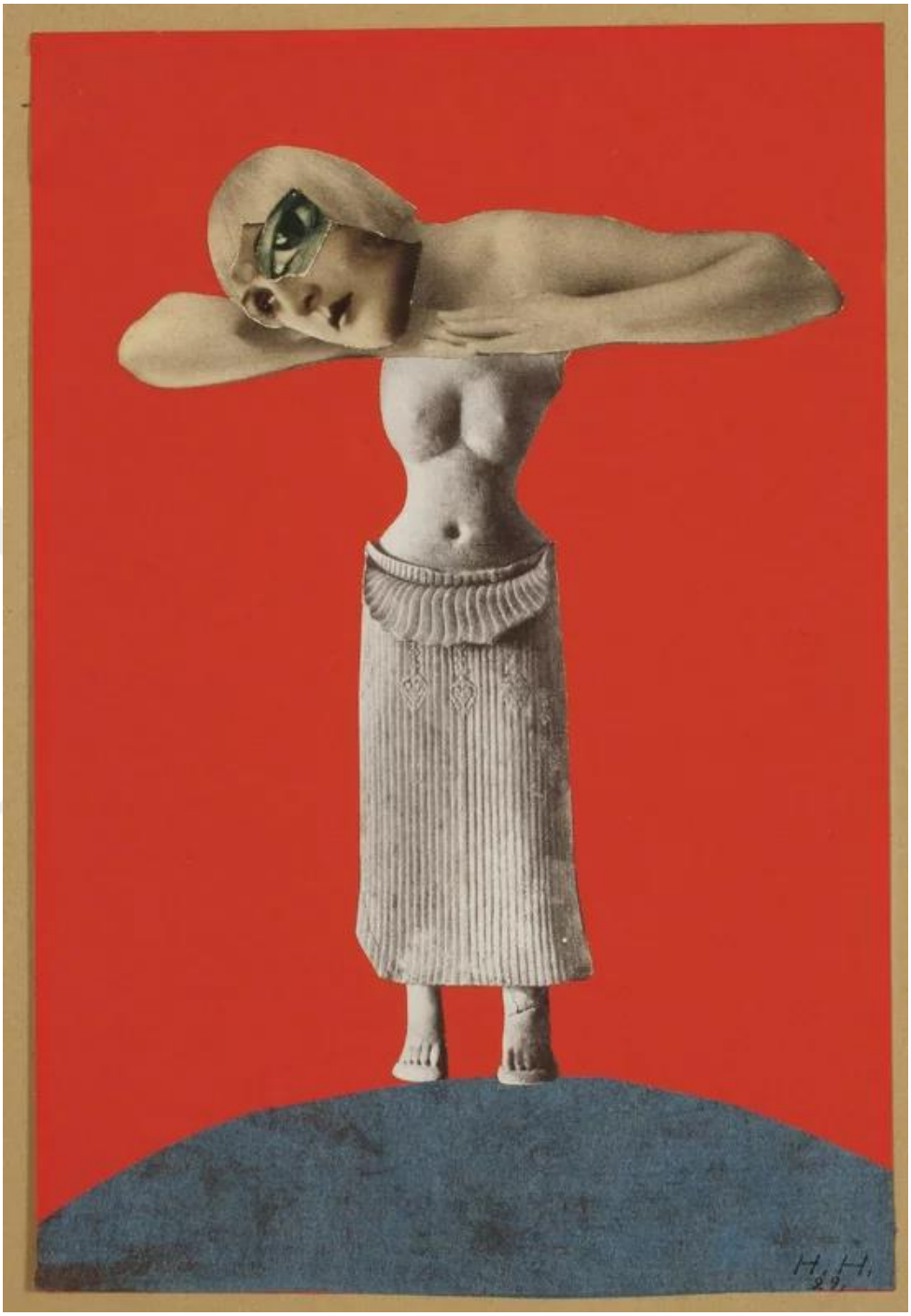
Şekil 14.Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden*, 1929, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Whitechapel Gallery, Londra.

Höch'ün eserlerine baktığımız zaman, Dada hareketinin aykırı ve eleştirel ruhunu yansıtırken, aynı anda dönemin siyasal atmotfesferine dair ruhunu yansıtmaktadır. Dönemin siyasi atmosferine dair güçlü perspektif sunmaktadır. Gümlük yaşamın imgelerini kullanarak toplumsal normları sorgulayan eserler üretmişlerdir. Höch bu yaklaşımı ile kitle kültürünü

eleştirmiş ve sanatı toplumsal değişim için etkili bir araç olabileceğini göstermiştir. Höch'ün *"Bir Etnografya Müzesiden"* serisi on yedi fotomontajdan oluşmaktadır. Berlin de gerçekleşen geleneksel işçi yürüyüşlerinin kanlı bir şekilde bastırılmasının sonucuna yanıt olarak hayata geçirdiği eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerine ve cinsiyet algılarına eleştirel bakış sunmuştur. Şekil 14'e baktığımız zaman etnik ve cinsel kimlik kilişelerini yok ederken eğlenceli bir ruhla yeniden yapılandırmaktadır.



Şekil 15. Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden No.IX*, 1929, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam.



Şekil 16.Hannah Höch, *Bir Etnografya Müzesinden*, 1930, Koloj-Fotomontaj, 26 cm x 17,5 cm, Whitechapel Gallery, Londra.

Höch'ün yaklaşımına baktığımız zaman dönemin Avrupalı pek çok sanatçısının aksine, etnografya müzelerinin yalnızca estetik ilham kaynağı olarak kullanmak değil, ideolojik temellerini de eleştirmeyi hedeflemektedir. Müzelerdeki eserlerin sergilenmesi, hikayelerini dünyaya nasıl hizmet ettiğini incelemiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet

eşitsizliği ele alan eserler bütününde sömürgecilik, ırksal hiyerarşiyi kapsamaktadadır. Sıklıkla kadın ve nesne ile bütünleşen figür ve formlar dönemin moda ve etnografik imgeleri ile birleşerek normları altüst etmektedir.



Şekil 17.Hannah Höch, *Hintli Dansçı*, 1930, Basılı Kâğıt veMetalik Folyo, Fotomontaj, 25,7 cm x 22,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Sanatçı *Hintli Dansçı* (1930) eserinde toplumsal eleştirilerle dolu eserlerinden bir olduğunu görmekteyiz. Höch, film yıldızı Maria Falconetti'nin yüzü ile birleştirdiği maske ve mutfak gereçlerinden oluşan bir başlıkla çevrelemiştir. Afrika maskesinin ikonik bir kadın figür ve gündelik ev nesnelerini bir araya getirmiştir.

Höch'ün cesur karşıtlıkları ve farklı kültürlerden alınmış görüntüleri bir araya getirme şekli, çalışmalarını uluslararası bir bağlama taşıdı. Bu yaklaşımı, savaşlar arası dönemin asi ve eleştirel ruhunu yansıtarak, o dönemin "yeni bir çağ" hissini yakaladı. Radikal deneyleriyle

avangardın temel sanatsal dilini yeniden şekillendiren Höch, bu mirasın etkilerini günümüze kadar taşımayı başardı.



Şekil 18.Hannah Höch, *Anne*, 1930, fotomontaj, 25,6 cm x 20 cm, Centre Pompidou, Paris.

Weimar Cumhuriyeti'nin 218. Maddesinde yer alan hafifletici bir sebeb yoksa istekli kürtaj yaptıran ve yapma imkânı sağlayan herkes için 5 yıla kadar hapisle cezalandırdı (Fernández, 2021, s.147). Höch, uygun yaşam koşulları sağlanmadıkça yeni doğan bireylerin üzerindeki olumsuz etkilerinini ve kadınların bedenleri üzerindeki fizyolojik haklarına dikkat çekmektedir. Yasaklanan kürtajla birlikte kadınların kendi bedenleri hakkında karar vermesini engellenmektedir. Sembollenen kadın yorgun bir ifade ile karşımıza çıkmaktadır. Yüzünün maske ile örtülmesi, kadının bireysel kimliğinin alınıp yerine yalnızca annelik rölü ile

tanımlanmasını ifade eder. Höch, eserlerinde kadın bedenini yalnızca biyolojik işlevleriyle değil, aynı zamanda ona yüklenen sosyal anlamlar ve dayatmalar üzerinden ele alır. Bu sayede feminist bir söylem geliştiren sanatçı, kadının bireyselliği ile toplumsal rolleri arasındaki gerilimi gözler önüne serer.



Şekil 19.Hannah Höch, *İsimsiz*, Kadının Başı Üzerinde Büyük El, 1930, fotomontaj, 25.7 cm x 20.7 cm.

Höch'ün ünlü eseri olan Şekil 19'da erkek hakimiyetini eleştirmek için kadının başında asıl karar mekanizmasını veren büyük bir el kullanılmıştır. Feminist sanatçılar eserlerini yaratırken sıklıkla kadın kimliğiyle bağdaştırılmış alternatif kanallara yöneldi. Örneğin tekstil ürünleri veya erkeklerin az kullandığı performans ve video; bu alternatif kanallar, heykel ve resim sanatının aksine geleneksel olarak ataerkil bir yapıya sahip değildi. Kendilerini geleneksel olmayan, alışılmışın dışında alanlarda ifade eden kadın sanatçılar, daha çeşitli sanatsal bakış açılarını eserlerine dahil ederek 'güzel sanatlar' tanımını genişletmeyi amaçladı.

Sanatsal özgürlüğün sadık bir savunucusu olan Höch, iş birliği, güzellik ve sanat yaratımı hakkındaki geleneksel fikirleri sorguladı ve çalışmalarında etnik ve sosyal önyargıları, özellikle de memleketi Almanya'nınkileri sert bir şekilde eleştirdi. Bireysel tarzını hızla geliştirmesi hem komik hem de çoğu zaman dokunaklıydı, ama aynı zamanda önemli toplumsal çalkantıların yaşandığı bir dönemde topluma eleştirel bir yansımaydır.

Höch'ün en iddialı ve politik açıdan ses getiren projeleri Avrupalı kadın bedenlerinin görüntülerinin, müze koleksiyonlarındaki Afrikalı erkek bedenleri ve yüz maskelerinin görüntüleri ile yan yana getirildiği yirmi fotomontajdan oluşmaktadır. Sonuçlar, "tamamen farklı iki insan uygarlığının görsel kültürel kimliğini aktaran kolajlar oldu; çünkü birbirinden ayırt edilemeyen modaya uygun Avrupalı sineklik, çeşitli Afrika eserlerinin yakınında sınıfından hiçbir şey kaybetmiyordur.



Şekil 20.Hannah Höch, *Aşk*, 1931, Basılı Kağıtlardan Kolaj, 21,8 cm x 21 cm, National Gallery of Australia, Avusturalya.

Dada prensiplerinin sulandırıldığına dair bu his, başka bir Dadaist teknik olan fotomontajı Sürrealist resimle karşılaştırarak güçlendirilebilir. Fotomontaj, Berlin Dada'nın en önde gelen görsel yeniliğiydi. Berlin'deki her iki grup, Hausmann-Höch grubu ve Grosz-Herzfelde-Heartfield grubu, bunu 'keşfettiklerini' iddia ettiler, ancak bu tür çekişmeler bizi burada alıkoymamalı. Bununla birlikte, Berlin grubunun fotomontajlarını, son bölümde

açıklanan Ernst'ün foto kolajlarından kısaca ayırmak önemlidir. Ernst nadiren açık toplumsal göndermelerde bulunurdu. Eserleri, fikirlerin veya düşünce sistemlerinin mantıksız çarpışmalarını ima ediyordu ve bu amaçla, materyallerinin fiziksel doğasını önemsemedi ve kusursuz bir etki yaratmak için kolajlarını yeniden fotoğraflanmıştır. Buna karşılık, Berlin fotomontajı derinlemesine siyasallaştırılmıştı, gazete ve dergilerden gelen görüntüleri kesip yeniden birleştirme eyleminin kendisi, toplumsal gerçekliğin dokusunu kesme çağrışımları taşıyordur.



Şekil 21.Hannah Höch, *Uçuş*, 1931, Basılı Kâğıtlardan Kolaj, 23 cm x 18,4 cm.

Berlin fotomontajı, görüntünün fiziksel inşa sürecini, görüntü parçalarının parçalı doğası, fotoğrafik ölçek açısından tutarsızlıkları vb. nihai çalışmada kendini gösterdi. Sanatçı şekil 21'de kuş benzeri bir hayvan tarafından takip edilmekte olan bi kişiyi görmekteyiz.

Güvercine benzeyen gövdesinin hafası yerine Hitler'in kafası getirilmiştir. Kaçan kişi, yarı maymun, yarı kadın formundadır.



Şekil 22.Hannah Höch, *Gelin*, 1933, Kolaj, Karışık teknik.

Höch'ün *Gelin* isimli çalışması geleneğe dönüş yapan birçok fotomontajından biridir. Tuhaf ve farklı parçalardan oluşturulmuş portrede kadınsı güzelliğin kavramını yeniden sorgulamaktadır (Buchholtz, 2017, s. 161). İnce boyunu ile dikkat çeken figürün kafası izleyiciye dönüktür. Gözleri puslu şekilde bakmaktadır. Farklı açılardan parçalar ve farklı kültürler bir arada işlenmiştir. Yapıştırılmış gibi duran ağız motifi, kadının susturulması şeklinde temalaşmıştır. Höch bu formu diğer fotomontajlarında da kullanmıştır. Geleneksel dantel motiflerinden oluşan duvağı etnik bir görüntü oluşturmaktadır.



Şekil 23.Hannah Höch, *İsimsiz*, 1945, Kâğıda kesilmiş ve yapıştırılmış basılı kağıt ve sulu boya, 34 cm x 30.7 cm, Museum of Modern Art, New York.

1970'ler boyunca Höch'ün çalışmaları büyük beğeni toplamıştır. Kadın düşmanlığı sistemine yönelik, yenilikçi yaklaşımı ile nasıl evrildiğini göler önüne sermektedir. Sanatı aracılığıyla toplumsul cinsiyet, kimlik, politik meseleleri sorgulamaya devam etmektedir.



Şekil 24.Hannah Höch, *Dejenere*, 1969, Kolaj, 34 cm x 40,5 cm, Capitain Petzel, Berlin.

Höch çalışmalarında sıklıkla siyaset ve kadın üzerinde atıflar yapmaktadır. Dönemin Almanya'sında kadın sanatçı olarak faaliyet göstermenin zorluklarınıda yansıtmaktadır. Bir vitrinde gibi sergilenen kadın vücudu nesnelleştirilmiştir. Yozlaşmış bakış açısına atıf yapmaktadır. Şekil 24'ü incelediğimizde derin dekolteli, oldukça dar bir elbise içerisinde kadın gövdesi görünmektedir. Kadının yüzü kesilmiş fakat göğüslerinin üzerine konulan kırmızı konilerle dikkatleri çekmektedir. Dönemin saflık ve üstünlük iddialarına açık eleştiriler sunmaktadır.



Şekil 25.Hannah Höch, Yaşam Portresi, 1972-73, Kolaj, 130 cm x 150 cm.

Höch'ün Yaşam Portresi (*1972-1973*) eseri Höch'ün görsel otobiyografisini görmekteyiz, sanatçının kişiliği ve yaşamı hakkında bilgiler veren bu çalışması yaptığı en büyük kolajlardandır. Sanatçı yaşamı boyunca yapmış olduğu çalışmaları, eleştirdiği ve arkasında durduğu konuları kendi bağlamında tekrardan ele almaktadır.

Höch, hayatı botunca toplumsal cinsiyet ve kimlik konularını cesurca işlemiştir. Sanatında eleştiriyi ön planda tutarak Dada'nın önemli bir figürü haline gelmiştir. Günümüzde de geçerliliğini koruyan, izleyiciyi düşünmeye sevk eden eserler ortaya koymuştur. Sanatı aracıyla, cinsiyet rollerinin tekrar değerlendirerek feminist sanatın öncülerinden biri olmuştur.

Bu bağlamda dada hareketinin ruhunu taşıyan eserlerle Höch, sanatın toplumsal değişim ve tenilik için bir araç olduğunu göstermektedir. İzleyicinin sadece görsel bir deneyim yaşerken aynı zamanda derin sosyal ve siyasal sorgulamalar yapmasına fırsat sunmaktadır.

4.2. Meret Oppenheim’ın Sanat Anlayışı ve Yapıtları

Sürrealist hareketin ileri sanatçılarından Meret Oppenheim, geleneksel sanat ve kadınlık kavramlarına meydan okuyan kışkırtıcı çalışmaları ile gözleri üstüne çekmektedir. Büyük felsefi ve kültürel değişimlerin yaşandığı bir çağda 20. Yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Kadınların sanat alanına katkılarının marjinalleştirildiği bir çağda, Oppenheim çok güçlü bir ses olarak ortaya çıkmış, kişisel deneyimlerin bir yansıması olan eserler yaratmıştır, cinsiyet ve cinsellikle ilgili belirli toplumsal normları sorgulamış ve eserlerinde vurgulamıştır (Soysüren, Zöngür, 2021, s.146).

Oppenheim’ın sanata katkısı sanat ve feminizm üzerine genel tartışmasının parçasıdır. Erkek egemen sanat dünyasında yol çizen ve kadın sanatçılarından beklenen basmakalıp beklentilere karşı çıkmaktadır. Estetik standartlarını sorgulayan enstalasyonlar ve resimlerin yanında heykeller yaratmıştır. Oppenheim’ın hayatı ve çalışmaları, toplumsal gerçekliğe meydan okumaya cesaret ettiği ve kadınlık kimlik gibi karmaşık sorunları ele aldığı sanat tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir.

Sanat hayatı kadar karmaşık olan kişisel hayatı ve çalışmaları arasındaki iletişim, erkek egemen sanat dünyasında yalnıza kişisel deneyim olarak kalmamış, sanat normlarını yeniden tanımlamak için ortam oluşturmuştur (Strovciwilk, 2023). Sanatsal kimliğini koruyabilme yetisi, sezgilerini gözden geçirme konusundaki kararlılığının bir neticesidir. Çalışmalarını doğanın cesur ve kışkırtıcı normlarından kazanmaktadır.

Özellikle, Oppenheim'in Picasso ve Breton gibi sürrealist sanatçılarla olan ilişkileri, onun sanatsal kimliğini şekillendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Oppenheim, Picasso'nun cinsiyet temalı bakış açılarını sorgulayan eserler üretmiştir. Bu bağlamda, Oppenheim'in *Nesne* (Şekil 26) gibi eserleri, onun cinsiyet ve kimlik konularındaki sorgulamalarını yansıtmaktadır. Breton ile olan ilişkisi ise, Oppenheim'in sanatsal kimliğini daha da derinleştirmiştir. Breton, Oppenheim'in sanatına dair güçlü bir etki yaratmış ve onun eserlerinde cinsiyet, aşk ve nesneleşme temalarını ön plana çıkarmıştır. Oppenheim, Breton'un cinsiyetçi bakış açılarına karşı durarak, kendi kimliğini ve sanatsal ifadesini güçlendirmiştir (Powers, 2001). Oppenheim'ın sürrealist hareketin etkili figürleriyle olan ilişkisi, Man Ray ve Max Ernst gibi sanatçılarla olan bağlantıları gibi, ona sanatının sembolik derinliğini ve duygusal yankısını şekillendiren zengin bir ilham ve iş birliği dokusu sağladı.
Oppenheim, bu ilişkiler aracılığıyla, aşkın karmaşıklığını ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan bir perspektif geliştirmiştir. Bu bağlamda Meret Oppenheim'in aşk hayatı, onun sanatıyla iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Oppenheim, aşk ilişkileri aracılığıyla, cinsiyet, kimlik ve nesneleşme temalarını sorgulayan eserler üretmiş ve bu süreçte kendine özgü bir

sanatsal kimlik geliştirmiştir. Onun aşk hayatı, sanatındaki derinlik ve karmaşıklığı artıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir

Oppenheim'ın en ikonik parçalarından biri, Pablo Picasso ve Dora Maar'ın yer aldığı bir bağlamda yarattığı *"Kürklü kahvaltı"*dır (şekil 26). Bu çalışma, sıradanı sıradışıyla harmanlayarak basit bir çay fincanını arzu ve gündelik nesnelerin erotikleştirilmesi hakkında kışkırtıcı bir ifadeye dönüştürme yeteneğini örneklemektedir.

Oppenheim'in sanatı, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri aracı olarak da işlev görmüştür. Sanatçı, kadınların toplumsal hayattaki yerini sorgularken, aynı zamanda kendi kimliğini de bu sorgulama sürecine dahil etmiştir. Oppenheim, sanatında kullandığı malzemeler ve formlar aracılığıyla, kadınların toplum içindeki nesneleştirilmesine karşı bir duruş sergilemiştir. Bu bağlamda, Oppenheim'in eserleri, feminist sanat hareketinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Ceylan kürküne sarılmış sıradan bir fincan, kaşık ve tabaktan oluşan *Kürklü kahvaltı*'ın yaratılışının ardındaki hikâye, modernist tarihteki önemi, apokrif (şüpheli bir gerçeklik) olma ihtimalini aşacak kadar çok anlatılmıştır. Oppenheim, dört yıldır Paris'teydi ve bir gün Pablo Picasso ve Dora Maar ile bir kafedeydi. Oppenheim, kürkle kaplı pirinç bir bilezik takıyordu ve bileziği hayranlıkla izleyen Picasso ve Maar, "Neredeyse her şey kürkle kaplanabilir!" diye haykırdı. Oppenheim'ın çayı soğuduğunda, garsondan şakayla "daha fazla kürk" istedi. İlham geldi Oppenheim'ın kafeden doğruca bu parçada kullanılan fincan, tabak ve kaşığı satın aldığı bir mağazaya gittiği söyleniyor. Bu eğlenceli hikâye, Nesne'nin önemini ve onu nihai sürrealist nesne haline getiren eleştirel beğeni ve kamuoyunun hayranlığını gizlemekteydi. (Caws, 2011, s.26).



Şekil 26.Meret Oppenheim, *Kürklü Kahvaltı*, 1936, Filtresiz çay takımı üzerine gergedan derisi kaplama, 11.5 x 9.5 x 7,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Oppenheim (Kürklü kahvaltı Şekil 26) eserinde cinsel hem de politik çağrışımlara sahip olabilir. Erkek egemen bir sanat dünyasında çalışan Oppenheim, belki de geleneksel olarak sert bir madde ve neredeyse saçma bir şekilde kendi kendine referanslı olarak görülebilen dikey bir yönelim benimseyen heykelin hâkim "erkekliği" ile alay ediyordu. Şık, alaycı ve aynı anda hem çekici hem de rahatsız edici olan eser kurnazca ve sessizce saldırgandır. Bu eserin orijinal ilhamının örtük olarak pratik olduğunu hatırlayın: Oppenheim garsona soğuyan çay fincanı için daha fazla kürk istediğinde, çayını sıcak tutmanın bir yolu olarak önerilmişti ve ille de açıkça cinsel değildi.

Kürklü sofra takımı seti için yapılan yorumlar çok çeşitlidir. Amerikalı sanat tarihçisi Whitney Chadwick (1943), bunu Sürrealist'in soğuk, pürüzsüz seramik ve metali sıcak ve sert bir şeye dönüştürerek simyasal dönüşüme olan sevgisiyle bağlantılı olarak tanımladı; birçok akademisyen ise kürk astarlı setin fetişist niteliklerini belirtti; kürk, bu işlevsel, elde tutulan nesnelere cinsel çağrışımlar katmaktadır.

Oppenheim, *Kürklü kahvaltı*'in fizikselliğini vurgulayarak, fincandan içerken ve tabağı ve kaşığı kullanırken kürkün hissini kolayca hayal edebilme şeklimizi güçlendirir. Çin porseleni beklenmedik bir şekilde kürkle sarıldığında yaşadığımız ürperti, her ikisine olan aşinalığımıza dayanır ve kürk, işi tam olarak takdir etmek için duyusal deneyimlerimizi genişletmemizi gerektirir. Object, bu fincandan sıcak çay yudumlamanın nasıl bir his olduğunu, kılların dudaklarımızda nasıl hissettireceğini hayal etmemiz konusunda ısrar eder. Oppenheim'ın zarif yaratımıyla, bu içgüdüsel anıları nasıl anladığımız, bu dokunsal uzatma eyleminden nasıl metaforlar ve semboller yarattığımız, her bir bireyin yorumuna tamamen açıktır ve bu, birçok yönden, Sürrealizmin varmak istediği noktadır.



Şekil 27.Meret Oppenheim, *Ahşap Parmaklı Kürk Eldivenler*, 1936, Hazır Nesne, 5cm x 21 cm x10 cm, Ursula Hauder Colelection, Switzerland.

Günlük bir eserin, hayvan çağrışımları olan tüylü bir nesneye dönüşmesi, eski amacını alaya alarak ve başka bir tür "işlev" ima ederek, eğlenceli ve nüktedan sunumuna rağmen, şok, tahriş ve can sıkıntısı karışımıyla karşılandı. Oppenheim'ın bu dönemdeki çalışmaları, espri, ironi, şiir ve melankoli arasında değişen, genellikle cinsel açıdan patolojik nitelikte, toplumsal açıdan eleştirel çağrışımlar ve psikolojik tuzaklarla doludur (Caws, 2011, s.25).



Şekil 28.Meret Oppenheim, *Kırmızı Kafa, Mavi Gövde*, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80,2 cm 80,3, Museum of Modern Art, New York.

Kürk kaplı Nesne için erken dönemdeki beğeni, Oppenheim'ın erken kariyeri üzerinde olumsuz bir etki yarattı. Modern Sanat Müzesi tarafından satın alındığında ve 1936-37'deki etkili "Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm" sergisinde yer aldığında ziyaretçiler onu "öz" Sürrealist nesne ilan ettiler ve o zamandan beri böyle görüldü. Ancak Oppenheim için, bu tek nesneye duyulan prestij ve odaklanma çok fazlaydı ve o, on yıldan fazla bir süre sanatsal ilgi odağından uzakta kaldı ve bu dönemde ürettiği işlerin çoğunu yok etti. Ancak daha sonra yeniden ortaya çıktığında ve yenilenmiş bir canlılık ve güvenle yeni resimler ve nesneler sergilemeye başladığında, işinin amacının bir kısmını geri almaya başladı. Basel Şehri tarafından çalışmaları için bir ödül aldığında, kabul konuşmasında buna değinmiştir. Bu bağlamda bir kadının görevi, binlerce yıldır kendi türüne dayatılan tabuların geçerliliğine inanmadığını ifade eden bir hayat sürmektir. Kimse sana özgürlük vermeyecek; onu almak zorunda kalacaktır.



Şekil 29.Meret Oppenheim, *Hemşirem*,1936, Hazır Nesne, 14 cm x 33 cm x 21 cm, Moderna Museet, Stockholm.

1930'larda Oppenheim, birçoğu erotik çağrışımlar yapan günlük eşyalardan oluşan koleksiyonlar yarattı. Bunlardan biri de *Hemşirem*'di (1936). Bu eser, bir av tavuğu gibi birbirine bağlanmış, topuklarında kâğıt fırfırlar (taçlar) olan ve tabanları yukarı bakacak şekilde bir tepsiye yerleştirilmiş bir çift kadın topuklu ayakkabısıydı. 1936'da ayrıca en ünlü sanat eserini yarattı. Oppenheim eser hakkında "Bu ayakkabılar bende, çocukluğumdaki 'birbirine bastırılmış şeyler' fikrini uyandırdı" şekinde yorumlamıştır (Hopkins, 2004, s. 125).

Oppenheim'ın 'erkek' veya 'kadın sanatı' diye bir şeyin olmadığı, yalnızca 'androjen sanat' olduğu inancı, çalışmalarının çoğunda yankılanır. Oppenheim, kadınların hayatlarının her türlü baskı veya nesneleştirmeye direnerek yaşanması gerektiğini savundu. 'Kadın sanatı' fikrine karşı çıktı, kadınlarla sınırlı sergilerin feminist olamayacağını savundu ve hatta bunlara katılmayı reddetti (Soysüren ve Zöngöür, 2021, s.151). Oppenheim ayrıca sanatsal disiplinler, tasarım uygulamaları ve medya arasında bir sınır zorlayıcıydı. Daha da önemlisi, tek bir stille sınırlandırılmaya karşı mücadele etti." Bu tür sanatsal pratikler çağdaş tasarımcıların ve sanatçıların disiplinlerarası yaklaşımıyla örtüşüyor.



Şekil 30.Meret Oppenheim, *Küp Şekerli Yüzük*, 1936-37, Tasarım, Desing Museum den Bosch, Hertogenbosch.



Şekil 31.Meret Oppenheim, *Taş Kadın*, 1938, Özel Koleksiyon.

Oppemheim'ın kadın bedeni doğa ve varouşun kendisiyle ilgili soruları somutlaştırmaktadır. *Taş kadın* eseri (Şekil 31.) kadın kimliğinin doğa ile olan ilişkisine bir metofor olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının bacakları, vücudun üst kısımları için büyük taşlarla su altında resmedilmiştir. Kadınlık deneyiminin karmaşıklığını da ortaya koymaktadır. Sanatçı, kadın bedenini doğanın bir parçası olarak ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir duruş sergilemektedir. Bu bağlamda, Oppenheim'ın MÖ 50.000'den X'e kadar otoportre adlı son yayınlanan şiirinde taşlardan, bedenden ve sudan bahsetmesi, bu temaların derinliğini artırmaktadır (Caws, 2011). Şiirde, sarp bir mağarada ayaklarının birçok basamakla yuvarlatılmış taşların üzerinde durması ve karnının ılık bir okyanus akıntısıyla

yıkanması, doğanın kadın bedeni üzerindeki etkisini ve kadının doğayla olan ilişkisini sembolik bir dille ifade etmektedir.



Şekil 32.Meret Oppenheim, *Çift*, 1956, Hazır Nesne, 40 cm x 20 cm x 15 cm.

Oppenheim'ın bir çift çizme heykelinde ise birbirine yapışmış şeklinde göstererek, çiftlerin ayrılamayacağı gerçeğini ortaya koymuşlardır. Oppenheim'ın en iyi eseri, izleyici ile nesne arasında benzer bir ilişkiyi çağrıştırıyor gibi görünüyor. Bir dönem moda tasarımcısı Schiaparelli ile iş birliği yaptı ve onun "şeylerinin" çoğu Lugano butiğinin vitrinlerinde yersiz durmazdı. Das Paar (Çift, 1956)- burundan birleştirilmiş bir çift bot- yürümeye bir davettir ama aynı zamanda çift olmanın aksamak anlamına geldiğine dair bir öneridir.



Şekil 33.Meret Oppenheim, *Maskeli Çiçek*, 1958, Beyaza boyanmış ıhlamur ağacı, 108 cm x 54 cm x 40 cm, Kunsthaus Zürich, Zürih.

Oppenheim eserlerinde doğa ve insanı birleştirerek oluşturmuştur. Ihlamur ağacından oluşturduğu eserinde (Şekil 33) çiçeğin geleneksel tasvirinden yola çıkarak cinsiyet normlarını sorgulamasını sembolize etmektedir. Eserin merkezinde yer alan maske detayı kadınlık öğelerinin üzerindeki gizli ve kapalı yapısı toplumun beklentileri ve kısıtlamalarını vurgulamaktadır.



Şekil 34.Meret Oppenheim, *Bahar Ziyafeti,* 1959-60, Uluslararaası Sürrealizm Sergisi.

1959 yılının Nisan ayında hazırlamış olduğu *Bahar Ziyafeti* adlı eserini hazırlayıp, arkadaşlarını davet etmiştir, enstalasyon olarak hazırlaadığı eserini şu şekilde tasarlamıştır; masaya çıplak genç bir kadını yatırmış ve kadının tüm vücudunu şekerlemeler ve meyvelerle süslemiştir. Arkadaşlarını çıplak ellerle yemeğe davet ederek ritüelini gerçekleştirmiştir (Şekil 34).

Breton 1959'un Aralık ayında yapılacak "Exposition InteRnatiOnal du Surrealisme" (EROS) adını verdikleri sergide bu çalışmanın yeniden gösterilmesini istemiştir. Sanatçı çalışmasını canlı kadın yerine, manken kullanarak tasarlamıştır (Soysüren ve Zöngöür, 2021, s.151). EROS ziyaretçilerini ölüler için yapılan bir ayine çağırmıştır. Oppenheim bu çalışmasıyla kadını tüketim nesnesi olarak betimlediği için eleştirilmiştir. Kendisinin ifadesiyle ise amacını doğanın yarattığı bolluğu, yaşam ve ölüm döngüsünü göstermektir.

Üstelik sadece kadın için değil erkek için de baharı doğurganlık ayini olarak tasarladığını ifade etmiştir.



Şekil 35.Meret Oppenheim, *Bayan Gardenya*, 1962, Metal Çerçeveli, Metalik Boyalı Sıva, 22,99 cm x 16,51 cm x 10,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



Şekil 36. Meret Oppenheim, *Teknede Bulut*, 1963, Metal Armatür Üzerine sıva, 36,99 cm x 33,02 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

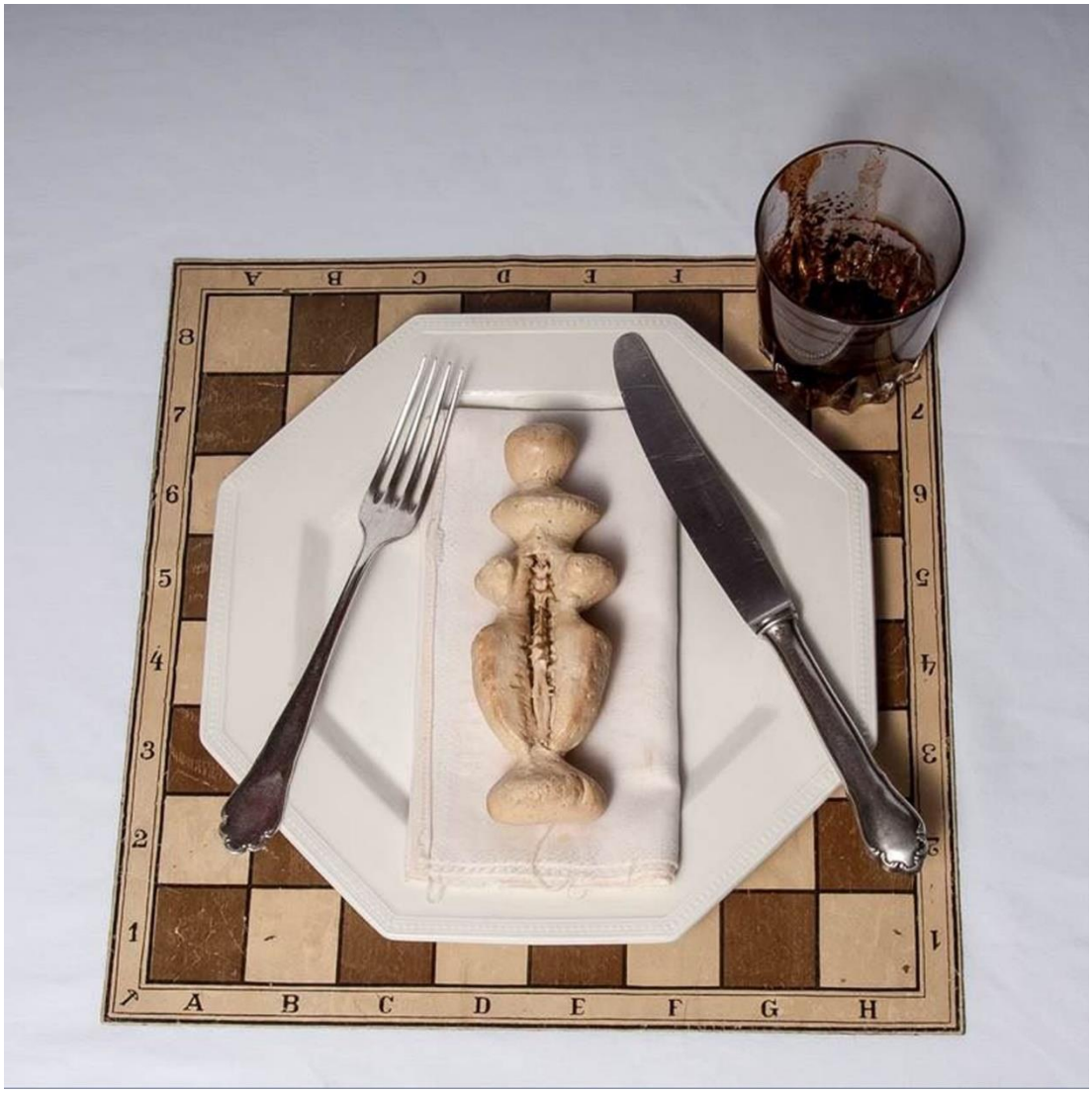
Oppenheim'ın sanatı kendi yaşadığı olaylar bütününün kronolojik yapılanması gibidir. Yaşamının bir döneminde Duchamp ile duygusal birliktelikleri olmuştur (Day, 2017). Duchamp'ın gönderdiği okyanus gemisi kartpostalından ilham alarak *Teknede Bulut* adlı eserini oluşturmuştur (Şekil 36). Yaşadığı Basel şehrinin içinden geçen Ren Nehri'ne ithaf ederek insanın doğaya yaklaşımını mizahi tarzla birleştirmiş, insan doğa ikileminin dengesini sorgulamıştır. Aynı zamanda okyanus ötesine selam göndermiştir (Fluri, 2013).



Şekil 37.Meret Oppenheim, *Meret Oppenheim'un Kafatası Röntgeni*, 1964, Orijinal röntgen plakasından kontakt gümüş baskı, 25,1 cm x 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

Sanatçı eserlerinde çocukça bir yaklaşım ile olağan formları merak ve mizahla yeniden yorumlama eğilimindedir. Camper (1996), "Oppenheim için sanat, oyun gibidir. Çoğu eserinde alışılagelmiş şekilleri yeni şekillerde görme konusunda çocukçu bir istek, gizli bir mizah duygusu duyar ve sergiler." diye yorumlamıştır (Camper, s.68-84). Bu bağlamda Kafatası röntgeni adlı eserine baktığımızda, sanatçın kendi kafatası röntgenini görmekteyiz (Şekil 37). Taktığı takılar feminen çağrışımlar sunarken aynı zamanda izleyiciyi görünen ve görünmeyen arasındaki bağı farketmesini sağlar. Bu bağlamda, Oppenheim kendi ütopyasını ve derinliklerini sanat izleyicisine sunarak, önemli olanın sadece yüzeyin değil, derinliğinde önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Sanatçının çocukça yaklaşımı ile birlikte sıradışılığını

izleyiciye yansıtırken, ölüm ve cinsiyet temalarını ele alış şeklini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur (Calas, 1975, s.)



Şekil 38.Meret Oppenheim, *Afiyet Olsun, Marcel*, 1966, Hamur ve çeşitli hazır malzemeler, 32 cm x 32 cm x 10 cm, Özel Koleksiyon.

Duyguları sanatla ifade etmek özeli genelleştirmek, cesaret isteyen bir durumdur. Oppenheim sanatında olduğu gibi yaşamını da sanat eserine dönüştürme konusunda cesur olmuştur. Cesaretinin göstergesi gibi olan bu eserini satranç tahtası, keklik omurgasının yuvası olan hamurdan yapılmış küçük totem figürü ve yemek takımıyla oluşturmuştur (Şekil 38). Kriebel, "Kraliçeyi andıran ilkel kadın formunu, sırtı kemikle dudağa benzetmiş, tehdit eder gibi ye ve boğul, Marcel. Satranç bir savaştır." diye yorumlar (2014, s.2-3). Burada aynı

zamanda Duchamp'ın satranç tutkusuna gönderme yapmış, eleştirel tutumunu sanatı aracılıyla gerçekleştirmiştir.

Çalışmalarını oluştururken aldığı yön ile ilgili sürrealist hareket içindeki konumunu sorgulamasına ve marjinalleşme gibi tekrar eden bir temayı vurgulamasına yol açmıştır (Stronciwilk, A.2023).



Şekil 39.Meret Oppenheim, *Sincap*, 1969, Bira bardağı, plastik köpük ve kürk, 22,9 cm x 17,8 cm x 8,3cm, Di Donna Galleries, New York.

Kürk kullandığı eserleri, görsel ve dokunsal bir deneyim yaratmıştır. *Sincap* adlı eseri (Şekil 39) cinsel tonlar taşıyan hazır nesneden oluşmuştur. Cam sapı bir sincap kuyruğuyla gizlenen köpüklü bira bardağının taklitini yapmaktadır. Eser, izleyicinin nesneyle fiziksel etkileşimini davet eder ve bilinçli veya bilinçsiz çağrışımları çağrıştırır, biranın olası tadıyla birleşerek, hayal kırıklığına uğramış potansiyel bir tatmin duygusu uyandırır. İşlevsel

makaleyi manipüle ederek ve ekleyerek Oppenheim, kullanışlılığını reddeder ve yeni ve farklı bir şey yaratır.



Şekil 40.Meret Oppenheim, *Gardiyan*, 1971, Yeşil boyalı taban üzerine ahşap ve palmiye lifleri, 57 cm x 15 cm x 18 cm, Koller Auktionen, Zürih.

Şekil 40'a baktığımızda doğal malzemelerden üretilmiş bir heykelini görmekteyiz, palmiye liflerinden yapılan çalışma insan figürünü andırmaktadır. Eserin tabanındaki yeşil renk, doğal unsurlarla bağlantıyı vurgularken, heykelin genel yapısı, bilinçaltı imgeler ve kültürel semboller arasında bir köprü kurmaktadır. Sürrealizm akımının, günlük hayatta

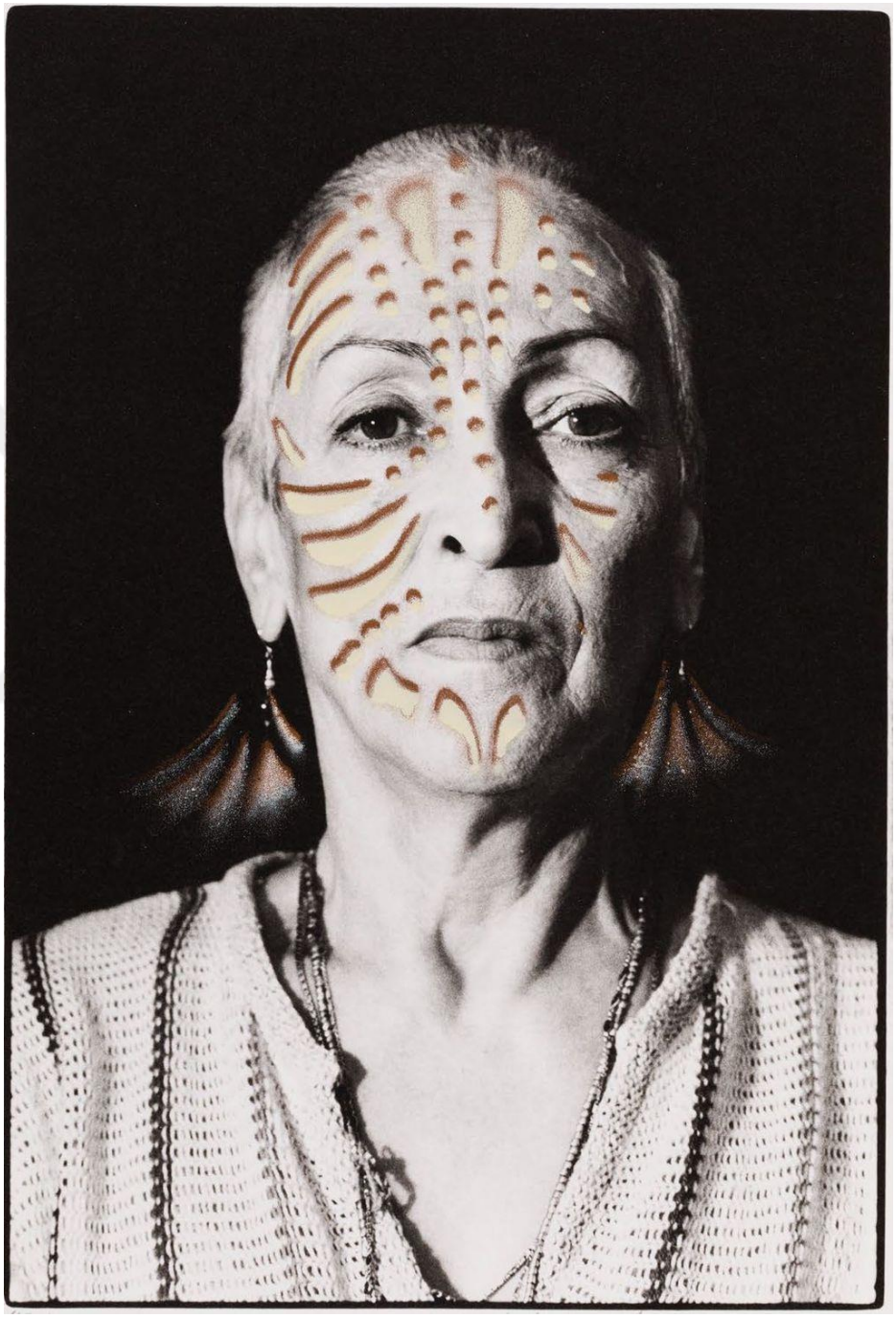
rastlanabilecek nesneleri bir araya getirerek onları gerçeküstü anlamlar kazandırma eğilimini yansıtıyor olabilir. Özellikle antropomorfik form, insan doğasına dair eleştirel veya ironik bir yorumu ima ediyor olabilir.



Şekil 41.Meret Oppenheim, *Giacometti'nin Kulağı*, 1977, Bronz Heykel.

Alberto Giacometti ve Meret Oppenheim, sürrealist ortamda 1933'te Paris'te bir araya gelmiştir. İlk bakışta çok az ortak noktaları varmış gibi görünüyordu: güçlü ama kısa süreli bir aşk Giacometti'nin karşılık vermediği, O zamanlar, Giacometti'nin stüdyosuna sık sık yaptığı ziyaretlerden birinde, genç sanatçı bir Giacometti'nin kulağı denen çizim. Çok daha sonra bu eskiz bir model olarak kullanmıştır. Meret Oppenheim daha sonra 1959'da bronz döküm haline getirilen bir balmumu kulağını modellemiştir. Bronz döküm kulak ve sonraki özel versiyonu

(Şekil 40) ancak bir 19. yüzyıldan kalma bir fosil gibi görünmesini sağlayan sanatsal pathos'un ironik, açık yürekli sunumu olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 42.Meret Oppenheim, *Dövmeli Portre*, 1980, Fotoğraf, Levy Galerie, Hamburg.

Oppenheim'ın bireysel kimliği ve toplumsal normlara meydan okuyan sanat anlayışının bir örneği olan *Dövmeli Portre* eseri (şekil 42), arka planın siyahlığı ile figürü vurgularken, izleyiciyi doğrudan Oppenheim'ın yüzüyle ve onun keskin bakışlarıyla başbaşa

bırakmaktadır. Güçlü ve keskin bakışları doğa ve insan arasındaki ince çizgiye gönderme yapmaktadır. Yüzündeki desenler geleneksel dövme anlamını anımsatsa da kullanılan modern ve soyut estetik, kültürel sınırların ötesinde ifadeyi göstermektedir. Dövmeler, kimlik, aidiyet ve bireysellik temalarıyla ilişkilendirilirken, bu portrede Oppenheim'ın sanatçı kimliği ve kişisel cesareti öne çıkartmaktadır. Yüz hatlarının üzerinde yer alan desenlerin simetrisi, doğa ve insan yapımı güzellikler arasındaki ilişkiye dair bir çağrışım yapıyor olabilir.



.

Şekil 43.Meret Oppenheim, *Kuş Ayaklı Masa*, 1983, Üst: ahşap, oyma ve altın kaplama; ayaklar: bronz, Özel Koleksiyon.

İlk olarak 1939'da Paris'te Rune Drouin ve Leo Castelli tarafından düzenlenen avant-bahçe mobilyaları sergisinde sergilendi. Bu çalışmada Oppenheim, sıradan bir yardımcı nesneyi, bir masayı, bir kuşun bronz ayaklarıyla desteklenen ve oval yüzeyinde kuş ayaklarının izleriyle işaretlenmiş bir fanteziye dönüştürdü. Sanatçının gözetimi altında, tablo 1973'te otuz kopyadan oluşan sınırlı sayıda üretildi.



Şekil 44.Meret Oppenheim, *Sprial Sütun*, 1983, Beton, Bern.

Meret Oppenheim Çeşmesi veya halk dilinde Oppenheim Çeşmesi, sanatçı Meret Oppenheim tarafından Bern'deki Waisenhausplatz'ta yaratılan bir çeşmedir.

1983 yılında açılışı yapılmıştır. Büyümenin ve yaşamın simgesi olan bu yapı, içinden spiral şeklinde su akan yüksek bir beton sütundan oluşuyor. Metal su kanalları başlangıçta çıplak iken, artık sanatçının istediği gibi yosun yastıkları, bitkiler ve otlar içlerine yerleşmiş ve kışın üzerlerinde uzun buz sarkıtları oluşuyor.

Çeşmede suyun çok kireçli olması nedeniyle büyük tüf parçaları oluşmuş, düşme tehlikesi olması halinde belediye tarafından kaldırılıyor. Oppenheim çeşmesinin tarihi eski kente kurulması Bern'de hararetli bir tartışmaya yol açtı ve editöre gönderilen çok sayıda mektup ve diğer duyurular çeşmenin kaldırılması yönünde çağrıda bulundu. Alaycılar, çalışmayı aşağılayıcı bir şekilde aşağıdaki otoparkın egzoz borusu olarak adlandırıyorlar.

Oppenheim'ın heykeline yönelik bu tür içgüdüsel tepkiler, muhtemelen sanatçının özlemlerine en yakın olanlardır. Oppenheim, hayatının ilerleyen dönemlerinde verdiği bir röportajda, yaratımlarını bir fikrin illüstrasyonu değil, şeyin kendisi olarak tanımlamıştır.



Şekil 45.Meret Oppenheim, *Eldiven*, 1985, Hazır Nesne, 0,2 cm x 8 cm x 21,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

Oppenheim'ın eserlerine baktığımızda nesleri alışagelmişin dışında kullandığını, yeni bir bakış açısı ile izleyiciye hem görsel hem duygusal deneyim sunduğunu görmekteyiz (Şekil 45). Üzerinde kan damarları bulunan bir çüft süet eldiven izleyicinin dikkatini çeker, sıradan bir giysi olan nesneyi sanat objesi olarak sunmaktadır. Bu bağlamda, Oppenheim'in bu tür eserlerine baktığımızda sürrealist anlayışını ve. Objelerle oynama ve onlara anlam katarak yeni bir bakış açısıyla sunma yeteğinin göstergesidir.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Araştırma kapsamında, "Hannah Höch ve Meret Oppenheim'ın Modern Sanat Tarihindeki Yeri ve Önemi" incelenerek, belirtilen iki kadın sanatçının yaşamı, eserleri ve toplumsal bağlamlar arasındaki ilişki analiz edilmiştir. Bu çalışmada, kadın sanatçıların sanat tarihinde yalnızca yardımcı ya da esin kaynağı olmadığını, aksine birer yaratıcı oldukları gösterilmiştir. Bu yalnızca sanatsal yeniliklerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda kadınların sanat dünyasında eşit bir yer edinmesi için önemli bir adım olmuştur. Bu bağlamda erkek egemen sanat dünyasında var olma savaşı vermişlerdir. Bununla birlikte sanatçıların başarıları göz ardı edilmiş ya da küçümsenmiştir ve sanat dünyasında istedikleri yeri edinememişlerdir. Kadın sanatçılara biçilen geleneksel rollerin ötesine geçerek özgün ifadeler geliştirmişler ve bu durum kadın sanatçıların modern sanattaki yerini sağlamlaştırmıştır.

Dada sanatına genel olarak baktığımızda, ana akımlar arasında kendini anti-sanat olarak tanımlayan bir tavırla karşımıza çıktığını görmekteyiz. Hareketleri, belirli bir kalıp içine almadan, belirli bir yönü, stili veya tekniği olmadan protesto olarak ele alınmıştır. Akım üyeleri arasındaki birleştirici özelliği eserleriyle sanat, savaş ve yıkım karşıtı bir provokasyon oluşmalarıdır. Bu protestoların sonucu olarak ortaya çıkan sanatçı profilinde, daha asi, kışkırtıcı ve sanat izleyicisini uyandırma çabası içerisinde olduklarını görmekteyiz. Özellikle kullandıkları teknik ve nesnelerle dikkat çekme, fikirlerini yayma çabasında olmuşlardır. Gazete ve dergi gibi yazı-basım ürünlerinin yaygınlaşması ile sanatçılar bu durumu, kendilerini ifade edebileceği yeni bir dilin doğuşu olarak düşünmüşlerdir. Geliştirdikleri yeni teknikle gündelik hayatta, insanların elinin altında olan, tanıdık metin ve görselleri içeren eserler vermişlerdir. Bu durum izleyicinin ilk gördüğü anlam ile son gördüğü anlam arasında bağlamı sorgulama ve eleştirme fırsatı vermiştir. Bu eleştiriler ile kalıplaşmış teknik ve formların temsillerine meydan okuyarak fotomontaj ve kolajın gelişmesinde bir kırılma noktası oluşturmuştur.

Höch'ün, fotomontaj ve kolaj çalışmaları ile dada hareketindeki, riskli rolünü ve toplumsal cinsiyet kavramına getirdiği eleştirisel dili gözler önüne serdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda baktığımızda özellikle kadın bedenine ilişkin imgeleri, yeniden anlamlandırarak, dönemin din, siyasal, ırk gibi normlarını keskin bir dille eleştirmiştir. Erkek egemen sanat anlayışı ile Höch'ün eserlerinin daha kışkırtıcı olduğunu gözlemlemekteyiz. Fotomontaj ve kolajın kullanımı, bu kışkırtıcı durum üzerine destekleyici bir teknik olarak karşımıza

çıkmaktadır. Formları, parçalara ayırım tekrar oluşturması, bir yıkım ve yeniden inşa süreci gibi karşımıza çıkmaktadır.

Dada'nın aksine sürrealizm kavramını ele aldığımızda temelinde düş ve bilinçaltı olduğunu görmekteyiz. Bu durum eserlerine daha mistik bir hava katarken, kavramın temeline ve hissiyatına güvenmişlerdir. Düşlerin ve imgelerin felsefi boyutta ele alınmasına olanak sağlamıştır. Tipik olarak baktığımızada sanatçılar düzen ve yapıcılık ararken Dada ise yıkımı ve karmaşıklığı görür. Gündelik nesneleri kullanarak, yaşamın içinden bir parça ile anlam bütünlüğü oluşturmuşlardır. Bu nesnelerin normal anlamları dışına, bilinçaltının sunduğu kavramlara ulaşmak ve sorgulamak sürrealistler için yeni bir ifade biçimi ortaya koymuştur.

Oppenheim, sürrealist düşünceyi sanat merkezine alarak, yaratıcı ve çarpıcı eserler vermiştir. Eserlerinde genellikle toplumsal cinsiyet ve cinsellik kavramları yer almaktadır. Gündelik yaşamın içinden aldığı nesneler ile özellikle kadın kimliği ve yaratıcılığı arasında kurmuş olduğu bağlantı ile erkek egemen anlayışı üzerine tabuları yıkmaya çalışmıştır.

Höch ve Oppenheim yer aldıkları dönem ve akımlar içerisinde, kadın sanatçılara dayatılmış toplumsal ve kültürel baskılara rağmen, modern sanatın dönüşümünde güçlü birer figür olarak karşımıza çıkmışlardır. Höch'ün Dada içindeki yalnızlığı ve Oppenheim'ın sürrealist çevrelerdeki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı duruşu, bu durumu açıkça yansıtmaktadır. Ancak her iki sanatçı da eserlerinde toplumsal cinsiyet, kimlik ve özgürlük gibi kavramları ele alarak, sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda güçlü bir eleştirel araç olduğunu kanıtlamışlardır. Sanatları, dönemin toplumsal normlarına meydan okumuş, kadınların özgürleşmesine ve bireysel ifade alanlarının genişlemesine yardımcı olmuştur. Sanatları ile kadınların özgürleşme ve bireysel ifadelerinin genişlemesinde yardımcı olmuştur. Bu bağlamda, her iki kadın sanatçının bireysel başarılaarı, dönemin toplumsal cinsiyet normlarına yönelik direniş örneği taşımaktadır.

5.2. Sonuç ve Öneriler

20. yüzyılın başlarında Birinci Dünya Savaşı'nın katliamına, propagandasına ve anlamsızlığına doğrudan bir tepki olarak ortaya çıkan Dada akımı, toplumun geri kalanını sarsarak öz farkındalık kazanmalarını sağlamak için alışılmışın dışında teknikler, performanslar ve provokasyonlar kullanmışlardır. Dada'nın başlangıç noktasıyla, savaş sonrası birçok sanatçı sonunda sürrealist tarzda çalışmaya başlamıştır. Sürrealizm, Batı'nın mantıksal ve rasyonalist odak noktasında derin bir hayal kırıklığını ifade etmesi, bu durumda Freud tarafından önerilen psikanalitik teorilere bağlanması ve bilinçaltının derinliklerine yerleşmiş irrasyonel ve içgüdüsel dürtülere öncelik vermesi bakımından Dada'ya benzemektedir.

Çeşitli kültürel bağlamlarda, kadın sanatçılar toplumsal normlar ve cinsiyet rollerine yönelik eleştirilerini geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar, modern sanatın etkisiyle şekillenen karmaşık bir kimlik ve üslup ifadesi oluşturmuşlardır. Coğrafi ve kültürel bağlamlar, sanatçıların kullandıkları malzemeler, teknikler ve temalar üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Kadın sanatçıların, her konuya erkek bakış açısıyla bakmasına meydan okuyan düşünce ile yola çıkmışlardır.

Höch, kolaj ve fotomontaj tekniğini kullanarak, dönemin toplumsal cinsiyet rolleri, savaş sonrası burjuva değerleri ve kadınların temsili üzerine güçlü eleştiriler geliştirmiştir. Höch, bir kadın olarak hareket içinde yalnız bırakılmış ve erkek meslektaşları tarafından genellikle ciddiye alınmamıştır. Ancak bu, onun sanatsal yaratıcılığını bastırmamış, aksine daha eleştirel ve özgün bir üretim sürecine yöneltmiştir.

Höch, sanatın her kesimden insan için erişilebilir olması gerektiğini savunmuştur. Fotomontajları, kadınların basmakalıp rollerini sorgulamış ve feminist bir bakış açısı sunmuştur. Örneğin *Güzel Kız (*1919-20) (Şekil 8) ve *Dada Ernst (*1920-21) (Şekil 11) gibi eserlerinde, kadın bedeninin nesneleştirilmesine ve medyada yer alan kadın imgelerinin parçalanmasına yönelik ironik bir tavır görülmektedir. Örneğin *Melez* (1924) (Şekil 12) fotomontaj tekniğinin yapısöküm sürecinin bir aracı olarak kullanılması, geleneksel anlamlardan bölünmeyi ve iktidar ilişkilerine gömülü şekil ve anlamları ayırarak yeni anlamların ortaya çıkmasını düzenlemeyi sağlar. Sanatçı, bu şekilde çalışmalarında anlamlı-bütün ve bütünsel bir yapı yaratır.

Oppenheim, sürrealist hareketin en tanınmış kadın sanatçılarından biri olarak, geleneksel sanat anlayışının ötesine geçmiştir. Sürrealizm içinde, bilinçaltı ve hayal gücü temalarını işlerken kadınlık, kimlik ve toplumsal normlar üzerine çarpıcı yorumlar yapmıştır. Sürrealist akım içinde kadınlar genellikle erkek sanatçıların ilham perileri olarak görülmüştür. Ancak Oppenheim, bu algıya meydan okuyarak kendi sanatsal kimliğini oluşturmuş ve hareketin önemli bir üreticisi olmuştur.

Sanatında insan-doğa, hayal-gerçek gibi zıtlıkları işlerken, bu temalar aracılığıyla toplumsal normları sorgulamıştır. Eserlerinde gündelik bir nesneyi sürrealist bir bağlama taşıyarak sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Örneğin *Kürklü Kahvaltı (*1936) (Şekil 26) ve *Hemşirem* (1936) (Şekil 29) gibi eserlerinde, aynı zamanda kadının ev içindeki geleneksel rolüne yönelik bir eleştiri olarak yorumlanmıştır.

Höch, gazete ve dergi görsellerini fotomontajlarda kullanarak sanatta bir devrim yaratırken, Oppenheim, gündelik nesneleri sanat dünyasında simgesel anlamlara dönüştürmüştür. İkisi de sanat dünyasında kadınlara yönelik önyargılarla karşılaşmıştır.

Höch'ün, eserleri savaş sonrası toplumu ve kadınların toplumsal rollerini doğrudan eleştiren bir nitelik taşımaktadır. Oppenheim, nesnelerle çalışarak sürrealist simgeler yaratmış, daha çok bilinçaltı, hayal ve dönüşüm temalarına odaklanmıştır. Gündelik nesneleri beklenmedik şekillerde yeniden yorumlamıştır. Höch, genellikle toplumsal meseleler, cinsiyet eşitliği ve savaş sonrası toplumu eleştiren temalar üzerinde durmuştur. Oppenheim ise bireysel bilinçaltı, hayal gücü ve simgesel dönüşümlerle ilgilenmiştir.

Sonuç olarak Höch ve Oppenheim, farklı sanat akımlarının içinde olmalarına rağmen, toplumsal cinsiyet eleştirisi ve sanatta yenilikçi yaklaşımlarıyla kesişen önemli noktalar paylaşmışlardır. Höch'ün toplumsal ve politik eleştirilerle örülü fotomontajları ile Oppenheim'ın bilinçaltını ve hayal gücünü yansıtan simgesel nesneleri, kadın sanatçıların sanatta özgün ifadeler yaratabildiklerinin güçlü kanıtlarıdır. Her iki sanatçı da sanat tarihine hem bireysel yaratıcılıkları hem de kadın sanatçıların sanat dünyasındaki yerini güçlendirme çabalarıyla damga vurmuşlardır. Bu bağlamda baktığımızda her iki sanatçı da erkek egemen bir sanat dünyasında bireysel yaratıcılıklarını öne çıkarmış ve toplumsal normlara meydan okumuşlardır. Toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamış, kadınların toplumdaki ve sanattaki yerini ele almıştır.

Höch ve Oppenheim'ın eserleri, modern sanat tarihinin geleneksel erkek merkezli anlatılarının ötesine geçilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu durum hem toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında hem de sanatsal yaratıcılığın sınırlarının yeniden tanımlanmasında dikkate değerdir. Bundan sonraki çalışmalarda, kadın sanatçıların eserlerinin daha geniş kapsamlı karşılaştırmalarla analiz edilmesi ve onların etkilerinin çağdaş sanata nasıl yansıdığının vurgulanması önerilmektedir. Höch ve Oppenheim gibi sanatçıların eserlerini sergileyerek, sanat galerileri ve müzeler cinsiyet temsili sorunlarına ve sanatın politikalarına ışık tutabilir. Ayrıca, cinsiyet kimliği üzerine yapılan çalışmalara destek sağlanmalıdır. Sanat tarihinde genellikle ihmal edilen kadın sanatçılar, bu tür çalışmalar yoluyla yeniden ele alınabilir. Bu, sanat tarihindeki geleneksel erkek odaklı bakış açısının sorgulanmasına ve kadın sanatçıların rolünün daha uygun bir şekilde kabul edilmesine olanak tanıyacaktır. Höch ve Oppenheim'ın (ve diğer kadın sanatçıların) sanat tarihindeki yerlerini sağlamlaştırmak, sanat tarihinin daha adil ve daha eksiksiz bir şekilde yeniden okunmasına katkıda bulunacaktır.

Çeşitli kültürel bağlamlarda, kadın sanatçılar toplumsal normlar ve cinsiyet rollerine yönelik eleştirilerini geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar, yerel kültürden sürrealist hareketin etkisiyle şekillenen karmaşık bir kimlik ve üslup ifadesi geliştirmişlerdir. Bu yöndeki bir çalışma, kadın sanatçıların küresel sanattaki yerini daha iyi anlamamızı sağlayabilir.

Son olarak, bu tür çalışmalar sanat tarihini disiplinler arası bir bakış açısıyla inceleme fırsatları sunar. Örneğin, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve cinsiyet çalışmaları gibi farklı disiplinler, kadın sanatçıların çalışmalarını ve sanatsal ifadelerini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olabilir. Bu, sanat tarihine daha geniş bir perspektiften bakmamızı sağlar ve sanatın toplumsal yapılarla kurduğu karmaşık ilişkiyi anlamamıza katkıda bulunur. Bu genişletilmiş perspektif, sürrealist ve avangard kadın sanatçıların çalışmasının dahil edildiği bir yaklaşıma olan acil ihtiyacı vurgular. Farklı coğrafi ve kültürel bağlamlardaki etkilere bakmak, kadın sanatçıların sanatta oynadığı rolü daha iyi anlamamızı sağlayacaktır; bu aynı zamanda sanat tarihi yazımındaki boşlukları doldurmaya yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Acar, G. (2021). Feminist kuram bağlamında dadaizm sanatçılarından hannah höch'ün çalışmaları üzerine bir araştıma. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 1*(44), 15-30.

Adawo, L., Gikonyo, L., Kudu, R., & Olga, M. (2011). History of feminism in kenya. *Spanish Agency for International Development Cooperation* (AECID).

Akdağlı, S. (2020), Sürrealizm gerçekliğinde kadın imgesi ve sürrealist kadın sanatçılar. *Researcher: Social Science Studies, 8*(1). 40-56.

Aktan, G. (2018). Dada, sürrealizm ve bilinçaltı. *The Journal of Academic Social Science*, (74), 545-554 doı: : http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.13926.

Altınyıldız Artun, N. ve Artun, A. (2018). *Dada kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris.* İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyılın batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Arp, J. (1948). "essays by arp." in arp, j. on my way: poetry and essays, 1912-1947. *Translated by R. Manheim*. New York: Wittenborn, Schultz.

art schools on it. *Journal of History Culture and Art Research*, 6(4), s.176-191.

Artun, A. (2011). *Sanat manifestoları avangard ve direniş*. İletişim Yayınları.

Ataç, O. (2021). *On iki öfkeli sanatçıyla dadaizm*. Genç Destek.

Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Dergisi*. (*7*), 23-30.

Atan, A., Uçan, B., Renkçi, T. (2017 Kasım). Çağdaş sanat ve tasarımda manipülasyon etkileri. N. Bilge (Başkan) ve D. Özhekim (Başkan), *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya.

Atar, K. (2017). *Günümüz resim sanatında plastik bir dil olarak fotoğrafın yapısökümü*. The Journal of Academic Social Science, (45), 382-392.

Baldock, J., Mitton, L., ve Vickerstaff, S. (Eds.). (2011). *Social policy*. Oxford University Press, USA.

Ball, H. (1996). Flight out of time: a dada diary. *University of California Press*.

Barnes, D. (1961). *Nightwood*. New York: New Directions.

BBC Radio (1959). Bbc radio, 19 january. available at: http://www.golob-gm.si/4-three-standard-stoppages-marcel-duchamp/r-interview-with-marcel-duchamp-george-heard-hamilton.htm

Beizer, J. (1993). Ventriloquized bodies: narratives of hysteria in nineteenth- century france. Ithaca, New York: *Cornell University Press*.

Belton, R. J. (1995). The beribboned bomb: the ımage of woman in male surrealist art. *University of Calgary Press.*

Biddle, G. (1939). *An american artist's story*. Boston: Little, Brown.

Bölükoğlu, H. (1998). Sürrealizm'de kadın sanatçılar. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 11*(1), 21-33.

Breton, A. (1996). Manifestoes of surrealism. *University of Michigan Press.*

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*, Altı Kırkbeş Yayınevi.

Breton, A., Rivera, D., ve Trotskiy, L. D. (2016, Nisan). *Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin Manifesto.* Devrimci Marksizm, 11-17.

Buchholz, M. (2017, Haziran) Wars and (r)evolutions: the long happy life of hannah höch (1889–1978) 151-166. https://www.researchgate.net/publication/313878442_THE_EVOLUTION_OF_WB_YEATS%27S_IDEA_OF_A_DRAMA_FROM_ON_BAILE%27S_STRAND_TO_THE_DEATH_OF_CUCHULAIN_Revolution_Evolution_and_Endurance_in_Anglophone_Literature_and_Culture

Butler, Cornelia H., and Schwartz, Alexandra (eds.) 2010. *Modern women: women artists at the museum of modern art*. new york: Museum of Modern Art.

Calas, N. (1975). Meret Oppenheim: Confrontations. https://www.artforum.com/features/meret-oppenheim-confrontations-212412/

Callis, A. S. (2009 25 Kasım). Butler ve foucault ile oynamak: biseksüellik ve queer teorisi. *Biseksüellik Dergisi*, *9*(3–4), 213–233. https://doi.org/10.1080/15299710903316513

Camper, S. (1996). Meret oppenheim: surrealism ant the object. ın sürrealist art and writing: 1919-1939 (s.68-83).

Carrington, L. (1972). *Down Below*. Chicago: Black Swan Press.

Caws, M. A. (1999) The surrealist look: an erotics of encounter. *MIT Press.*

Caws, M. A. (2011). Meret oppenheim's fur teacup. *Gastronomica, 11*(3), 25–28. https://doi.org/10.1525/gfc.2011.11.3.25

Caws, M. A., Kuenzli, R. E. Ve Raaberg, G. (1991). Surrealism and women. Cambridge MA: MIT Press, 1–10.

Centre Pompidou. (2013). *Le surrealisme et l'object*. Press kit – Exhibition Plan and Circuit:6.http://www.centrepompidou.fr/fr/content/download/15578/139175/version/20/file/dpsurrealismeanglais.pdf

Chadwick, W. (1998). *Ayna görüntüleri: kadınlar, gerçeküstücülük ve kendini temsil.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Chadwick, W. (1998). *Mirror ımages: women, surrealism and self- representation*. MIT Press.

Cherry, K. (2019a). Freud's theory of the ıd in psychology. Erişim Adresi: https://www.verywellmind.com/what-is-the-id-2795275

Cherry, K. (2019b). Freud's ıd, ego, and superego. Erişim Adresi: https://www.verywellmind.com/the-id-ego-and-superego-2795951#the-id

Chilvers, I. ve Glaves-Smith, J. (2009), *A dictionary of modern and contemporary art*.

Cohen, M. (1993). Profane illumination: walter benjamin and the paris of surrealist revolution. California: University of California Press.

Cohen, S. (2008). *Dada's cultural politics.* London: Routledge,

Collins, P. (2000). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York and London: Routledge.

Colvile, G. and Richard, A. (eds.) (2013). "Autoreprésentation féminine." *Melusine*, special issue: 33.

Conaty, S. M. (1997). *Art of this century: the women*. new york: the stony brook foundation/the solomon r. guggenheim foundation.

Conley, K. (1996). *Automatic woman: the representation of woman in surrealism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Constantinidou, D. (2010). "The Paranoid Simulacrum in Surrealism: From Embracing Madness to the Mechanism of a Mental Illness as the Purveyor of Individual Meaning." *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 12, s. 119-133.

Corpas, I. V. ve Garcia, E. C. (2017), Nada que decir, sólo mostrar. género y colonialismo en el fotomontaje de hannah höch. *Boletín de arte*, (38), 179.188.

Cramer, C. ve Grant, K. (2020). *Dada collage*. https://smarthistory.org/dada-collage/

Çıvgın, A. G. (2023). Platon'un diyaloglarında aporianın yeri, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, *13*(2). 44-61.

Çolak Topaklı, Z. ve Yayan, G. H. (2022) Fotomontajda rus konstüktivizmi ve Alexander Rodchenko. *International Social Sciences Studies Journal, 8*(101), 2571-2581. doı: 10.29228/sssj.63082.

Daly, L. (2013). The appropriation of surrealism as an aesthetic for consumption . ba dissertation. ınstitute of art, *Design and Technology*, Dun Laoghaire. https://www.researchgate.net/publication/306040740_The_Appropriation_of_Surrealism_as_an_Aesthetic_for_Consumption

Day, J. (2017, Mart 27). Meret Oppenheim-an outsider interested in the outsides of things. Apollo Magazine. https://www.apollo-magazine.com/meret-oppenheim-in-switzerland/bv

De Beauvoir, S. (1997). *The second sex*, translated by h.m. parshley. London: Vintage.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, translated by Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dianat, F. (2017). The study on history of photomontage and the efficiency of

Dillon, B. (2014). "Hannah Höch: sanatın orijinal punk'ı" . The Guardian . doı: 10.7596/taksad.v6i4.1038

Erdem, S. (2019). Geçmişten günümüze dada hareketi ve modern tasarım sanatına etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 127-141.

Erol, A. (2021). An analysis of feminist approaches in the context of the concept of gender, *Van Yüzüncü Yıl University the Journal of Social Sciences Institute*. (53). 31-54.

Fernández, A. P. (2023), Hannah höch: notes on violence and vulnerability. *Women Philosophers on Economics, Technology, Environment, and Gender Histor*.

Fluri, C. (2013, Ağustos 15). *Kunstprojekt-Meret Oppenheim erhalt durch Basler Künstler ein neures Leben*. Tagblatt. https://www.tagblatt.ch/kultur/buch-buehne-kunst/meret-oppenheim-erhalt-durch-basler-kunstler-ein-neues-leben-ld.1783668

Foster, H., (2011). *Zoraki güzellik*. Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (1961) Medeniyet ve hoşnutsuzlukları, (Strachey, J. Trans.) W. W. Norton & Company, Inc., New York, (orginal work 1961)http://dusuncetarihi.kapadokya.edu.tr/makale/medeniyet-ve-hosnutsuzluklari.html

Freud, S., (1996). *Düşlerin yorumu* II. Payel Yayınevi.

Freud, S., (2000). *Düşlerin Yorumu* I. Öteki Yayınları.

Gale, M., (2009). Objet trouvé. https://web.archive.org/web/20100620150735/http://moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135

Gammel, I. (2002). *Baroness elsa: gender, dada, and everyday modernity: a cultural biography*. Cambridge, MA and London: MIT Press.

Gauthier, X. (1971). *Surrealisme et sexualite*. Paris: Gallimard.

Gimenez, M. E. (1975). Marxism and feminism. frontiers: A Journal of Women Studies, 1(1), 61-80.

Girgin, F. (2014). Çağdaş sanatta, sanatın malzemesi olarak mekan. *Akdeniz Sanat*, *7*(13), 214-234.

Gordon, I. 1978. "Chronology." ın *dada and surrealist art*, edited by william s. rubin. New York: Harry N. Abrams, s. 453–472.

Görenek, G. (2020). Modern sanat. *Journal Of Modernism And Postmodernism Studıes (JOMOPS)*, *1*(2), 10-22. https://doi.org/10.47333/modernizm.2020265881

Greenberg, C. (1961) "'American- type' painting." In *Art and Culture: Critical Essays*, edited by Clement Greenberg. Boston: Beacon Press, pp.208–229.

Greenberg, C. (1971). Postcard to Sol Sobel, 16 March 1971. http://www.janetsobel.com/SiteJuly24/27.html

Gümülcine, A. ve Coşkun, N. (2024). Hiper-sürrealizm & eddy stevens. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *14*(1), s.686-707.

Haan, J., Koehler, P. J., ve Bogousslavsky, J. (2012). Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babisnki. *Brain*, *135*(12), s. 3830-3838. https://doi.org/10.1093/brain/aws118

Hancock, J. H. (1983). “Jean arp's the eggboard ınterpreted: The Artist as a Poet in the 1920's.” The Art Bulletin, 65(1), s. 122-137.

hannah höch. *De Arte*, *51*(1), 25-41. https://doi.org/10.1080/00043389.2016.1176377.

Harrison, C. (2003). *Teoride sanat. birleşik krallık:* Blackwell Yayıncılık.

Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., ve Scott, S. (2014). *The reckoning: women artists of the new millennium*. Prestel Verlag.

Hemus, R. (2009). *Dada’s women*. New Haven and London: Yale University Press. https://monoskop.org/images/6/62/Hemus_Ruth_Dadas_Women_2009.pdf

Hopkins, D. (2004). *Dada and surrealism: a very short ıntroduction*. Oxford: Oxford University Press.

Huelsenbeck, R. (1981). En avant dada: a history of dadaism. ın *the dada painters and poets: an anthology*, 2nd edn, edited by Robert Motherwell. Boston, MA: Wittenborn, Schultz, pp. 21–48. First published 1920.

Hundleby, C. (2012). *Feminist Empiricism*. In S. N. Hesse-Biber (Ed.), Handbook of Feminist Research (2nd Ed), s. 28-45, Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd.

Ilata, D. ve Görenek, G. (2022). Biyomorfik sürrealizmde otomatik imge. *Akademik Sanat* (17). 55-72. Doi:10.32189/asd.2022.17.004.

Janis, S. (1944). *Abstract and surrealist art in america*. New York: Reynal & Hitchcock.

Jean, M. (1975). Views on surrealist art. *Journal of General Education*, 27(1), s.7–22.

Jones, A. (2001). Women in dada: elsa, rrose, and charlie. in women in dada: Essays on sex, gender, and Identity, edited by Naomi Sawelson- Gorse. Cambridge, MA and London: MIT Press, s. 142–173.

Jones, A. (2004*). Irrational modernism: a neurasthenic history of new york dada.* Cambridge, MA and London: MIT Press.

Kalebek, N. ve Sayar, S. (2021). Sürrealizm sanat akımının giysi tasarımlarında kullanılması. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *20*(80), 2127-2136. https://doi.org/10.17755/esosder.842592

Kaplanoğlu, L. (2008). Sanatsal bir değer olarak “kolaj”. *Sanat Dergisi*, (13), s. 97-104.

Kittener, A., E., (2009). Nisuelle autobiographien sammeln als selbstentwurf bei hannah höch, sophie calle und annette messager. https://www.transcript-verlag.de/author/kittner-alma-elisa-5974/.

Kostelanetz, R., Darby, J. ve Santa, M. (1996). *Classic essays on twentieth-century music: a continuing symposium*. New York: Schirmer Books.

Köken, G. ve Bingöl, H. O. (2024). Birleşen parçalar, yeni bütünler: Kolajın evrimi. D-Sanat, (7), s.1-22.

Krauss, R. E. (1985). "Corpus delicti." ın l'amour fou: photography and surrealism edited by Rosalind E. Krauss and Jane Livingstone. New York: Abbeville, s. 55-112.

Kriebel, S. (2014). Meret Oppenheim retrospective Berliner Festspiele, Martin-Gropius Bau, Berlin. Enclave Review ER10. http://enclavereview.org/meret-oppenheim-retrospective-berliner-festspiele-martin-gropius-bau-berlin/

Lavin, M. (2005). Hannah höch'ün fotomontajlarındaki yeni kadın: androjenlik, biseksüellik ve salınım sorunları. kadın faaliyetini geri almak: postmodernizm sonrası feminist sanat tarihi. *Berkeley, California: University of California Press*, 324–41.

Lima, R. (ed.) (1975). Surrealism: a celebration. *journal of general education* (special issue), 27(1).

Linda L. (2010). *Cinsiyet Sosyolojisi (Birinci bölüm).* Cinsiyet Rolleri: Sosyolojik Bir Bakış Açısı. Pearson.

Littlefield, A. (1988). Curator's Interview: Discovering the lost art of Angelika Hoerle. Toronto: Art Gallery of Ontario. http://www.ago.net/Discovering- the- lost- art- of- Angelika- Hoerle- Video (accessed October 30, 2015).

Lynn, J. (2021) Neue frau'ya itiraz etmek ve eleştirmek: weimar cumhuriyeti'nin komünist resimli basınında modern kadınlar. *Medya Geçmişi*, *28*(3), 337–354. https://doi.org/10.1080/13688804.2021.1940905

Lyubchenko, I. (2022). NFTs and Digital Art: 21st Century Avant-Garde Impulse. M/C Journal, 25(2). https://doi.org/10.5204/mcj.2891

Maddern, S.W. (2009). Dada. in The International Encyclopedia of Revolution and Protest, John Wiley & Sons. DOI:https://doi.org/10.1002/9781405198073.wbierp0432

Magrini, J. (2009). Surrealism's revisionist reading of freudian psychology: surreal film and the dream." Philosophy Scholarship, 14.http://dc.cod.edu/philosophypub/14

Mahon, A. (2005). *Gerçeküstücülük ve Eros'un Politikası: 1938–1968.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Makela, M. (1996). "Tasarıma Göre: Hannah Höch'ün Bağlamdaki İlk Çalışmaları". Boswell, Peter; Makela, Maria; Lanchner, Carolyn (editörler). *Hannah Höch'ün fotomontajları* (1. baskı). Minneapolis: Walker Sanat Merkezi. s.64

Makholm, K. (1997). Garip Güzellik: Hannah Höch ve Fotomontaj. MoMA(24), s.19-23.

Mann, J. (2017). How Duchamp's Urinal Changed Art Forever. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever

Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den sürrealizm'e: aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi. *STAR Sanat Ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, *3*(5), 78-92.

Marcel Duchamp 1887–1968 (n.d.). Erişim Adresi: http://www.dadart.com/dadaism/dada/035a-duchamp-cage.html

March 27. http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/4009/releases/MOMA_1968_ Jan- June_0026_26.pdf (accessed October30, 2015).

Matthews, J. H. (1975). Spectacle and poetry: Surrealism in theatre and cinema. *Journal of General Education*, 27(1), s.55–68.

Matthews, J. H. (1991). The Surrealist Mind. London and Toronto: Associated University Presses.

May, R. (2001). Yaratma Cesareti. (M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

McCarthy, K. D. (1991) Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830-1930. Chicago: University of Chicago Press.

McEwen, K. E. (Mayıs 2013*). "Hannah Höch, Dada'ya nakış işliyor"*. Hand/Arbeit/Buch/SchrifT: kadın eline yaklaşmak. Nashville, Tennessee, *ABD: Vanderbilt Üniversitesi Lisansüstü Okulu Fakültesi.* s. 48.

Merkit, N. (2016). Sigmund freud'da uygarlığın temel dinamikleri ve birey üzerindeki etkisi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. (21), 123-140.

Merriam-Webster. (2020). *Free association*. Merriam-Webster.com. https://www.merriam-webster.com/dictionary/free%20association

Meskimmon, M. (2003). *Women Making Art: History, Subjectivity*, Aesthetics. London: Routledge.

Misman, Ş. (2022). *Otomatizm bağlamında bilinç dışının sanata yansıması: soyut ekspresyonizm* [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Universitesi]. Ulusal Tez Merkezi, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp.

Museum of Modern Art (MoMA). (1968). Press release. Dada, surrealism and their Heritage.

Naumann, F. M. (2022). *"A noise that decorum does not allow": a new ınterpretation of a work by suzanne duchamp* [Yüksek Lisans Tezi, The University of Chicago]. The Universtiy of Chicago Press, https://doi.org/10.1086/722324.

Orenstein, G. F. (1975). "Art history and the case for the women of Surrealism." Journal of General Education, 27(1), s. 31–54.

Oxford University Press.

Petermeier, A. (2019, 23 Mart). *Vortrag hannah höch*. http://www.astrid-petermeier.de/wp-content/uploads/2019/11/VortragHH.pdf

Pinker, R. (2022). *Social theory and social policy*. Taylor & Francis.

Porterfield, M. (2020). Lesson 18: on the dada of art versus the dada of war.

Puchner, M. (2012). *Marx ve avangard manifestolar devrimin şiiri*. AltıKırkBeş Yayınevi.

Raaberg, G. (1991). The problematics of women and surrealism. ın surrealism

Rabaté, J. (2002). Loving freud madly: surrealism between hysterical and paranoid modernism. *Journal of Modern Literature,* 25 (3/4), s. 58-74.

Rabeté, J. M. (2008). The future of theory. Wiley-Blackwell.

Rasmussen, M. B. (2004). The situationist ınternational, surrealism, and the difficult fusion of art and politics. *Oxford Art Journal*, 27 (3), s. 365–387.

Reilly, E. J. (1997). Elza von freytag- loringhoven. *Woman's Art Journal*, 18(1), s.26-33.

Rosemont, P. (1998). Surrealist women: An international anthology. London: The Athlone Press.

Rubin, W. S. (1968). Dada, surrealism and their heritage. New York: The Museum of Modern Art.

Rubin, W. S. (1969). Dada and surrealist art, new york: harry n. abrams.

Rugh, T. F. (1981). Emmy Hennings and the emergence of Zurich Dada. *Woman's Art Journal*, 2(1), s.1–6.

Rumens, C. (2009). Poem of the week: gadji beri bimba by hugo ball. the guardian, 31 August. https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/aug/31/hugo-ball-gadji-beri-bimba

Ruthe I. (2019). Berlin galerisinde meret oppenheim. Berliner Galerie Levy.

Sağlam, M. A. (2020). Feminist kuram'da kadının politik ekonomisi ve dönüşümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi,* (*46*). 394-412. https://doi.org/10.17498/kdeniz.717116

Sayın, Z. (2013). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.

Scobie, S. (1983) Gadji beri bimba the problem of abstraction in poetry. *Poetic Form. Spec. issue of Canadian Literature* (97), *75-92.*

Sevim, C. ve Boz, G. (2011). Hazır-nesnelerin ve teknoloji sanatta kullanımı ve seramik sanatına yansıması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *1*(1), 111-135.

Sorguç, G. (2017). Sanata karşı başkaldırı: avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 37-56.

Spiteri, R. ve La Coss, D. (2003). Surrealism, politics, and culture. Aldershot: Ashgate Publishing.

Streahle, D. A. ve Z. (2011). Visual surrealism: a history and analysis of the surrealist ımage. *The Lehigh Review* (19), s. 22-27. https://preserve.lehigh.edu/cas-lehighreview-vol-19/11

Suleiman, S. R. (1990). Subversive intent: gender, politics, and the avant- garde. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Şenel, E. (2015). Performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden. *İdil*, *4*(16), 61-182. doı: 10.7816/idil-04-16-10.

Tomkins, C. (1966). The world of marcel duchamp 1887-1968. New York: Time Life Books.

Tong, R. (2009). Feminist thought: A more comprehensive introduction. West view Press, University of North Carolina, Charlotte.

Toussaint, D. (2016). Dismantling colonial persresentation: The photomonyages of

Trachtman, P. (2006). A brief history of dada. Smithsonian Magazine. https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/

Watz, A. (2010). Angela carter and xavière gauthier's surréalisme et sexualité. *Contemporary Women's Writing*, *4*(2), 100–113.

Wechsler, J. (1977). Surrealism and american art, 1931–1947. New Brunswick: Rutgers University Art Gallery.

Yücel, B. (2022). Sanatın reddetme işgüdüsü ve imha etme pratiğinde var oluşu. *Ulak Bilge*. *10*(69), 93-108. doı: 10.7816/ulakbilge-10-69-01.

Zervigón, A. M. (2019). The photomontage activity of postmodernism. *History of Photography*, *43*(2), 130-143.

ŞEKİLLER KAYNAKÇASI

ŞEKİL1.https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_1920,_Portrait_of_Cézanne,_Portrait_of_Renoir,_Portrait_of_Rembrandt.jpg
ŞEKİL 2. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918
ŞEKİL 3. https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29
ŞEKİL 4. https://www.moma.org/collection/works/94242
ŞEKİL 5. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html
ŞEKİL 6. https://berlinischegalerie.de/sammlung/sammlungsbereiche/kuenstlerin-im-fokus/
ŞEKİL 7. https://berlinischegalerie.de/sammlung/grafik/hannah-hoech/
ŞEKİL8. https://www.artres.com/CS.aspx?VP3=DamView&VBID=2UN94S2OE7COH&SMLS=1&RW=1440&RH=820#/DamView&VBID=2UN94S2OE723Y&PN=1&WS=SearchResults
ŞEKİL 9. https://recherche.smb.museum/detail/961048/schnitt-mit-dem-küchenmesser-dada-durch-die-letzte-weimarer-bierbauch-kulturepoche-deutschlands
ŞEKİL 10. https://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742
ŞEKİL 11. https://www.imj.org.il/en/collections/220490-0
ŞEKİL 12. http://www.rachelwithers.com/hannah-hoch/
ŞEKİL 13. https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141188&viewType=detailView
ŞEKİL 14. https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/hannah-hoch/
ŞEKİL 15. https://www.stedelijk.nl/en/news/acquisition-rare-work-pioneer-hannah-hoch
ŞEKİL 16. https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/hannah-hoch/
ŞEKİL 17. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/241
ŞEKİL 18. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cbjkKj
ŞEKİL 19. https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-untitled-large-hand-over-womans-head
ŞEKİL 20. https://searchthecollection.nga.gov.au/object/89676?_gl=1*1gyshjz*_gcl_au*NzY5NjcyNTI4LjE3MjQ4Nzc2MzE.*_ga*MTg2NjM3NzI3My4xNzI0ODc3NjMy*_ga_GYGHQ97328*MTcyNDg3NzYzMi4xLjEuMTcyNDg3NzY3NC4wLjAuMA
ŞEKİL 21. https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-flucht-flight
ŞEKİL 22. https://images.app.goo.gl/qTxaJWduqBU6D4zX8
ŞEKİL 23. https://www.moma.org/collection/works/33012
ŞEKİL 24. https://www.capitainpetzel.de/exhibitions/10/works/artworks-6726-hannah-hoch-entartet-1969/
ŞEKİL 25. https://actuphoto.com/35673-hannah-hoch-limited-editions.html
ŞEKİL 26. https://www.moma.org/collection/works/80997?artist_id=4416&page=1&sov_referrer=artist
ŞEKİL 27. https://www.jazminacininas.com/whos-who-of-girlie-werewolves/meret-oppenheim-berlin-1913-basel-1985

ŞEKİL 28. https://www.moma.org/collection/works/78581?artist_id=4416&page=1&sov_referrer=artist
ŞEKİL 29. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/surreal-summer/
ŞEKİL 30. https://designmuseum.nl/en/tentoonstelling/meret-oppenheim-fur-dich-wider-dich/
ŞEKİL 31. https://www.thecollector.com/iconic-works-by-meret-oppenheim/
ŞEKİL 32. https://www.apollo-magazine.com/meret-oppenheim-in-switzerland/
ŞEKİL 33. https://collection.kunsthaus.ch/en/collection/item/2008/
ŞEKİL 34. https://www.dailyartmagazine.com/surrealist-meret-oppenheim-in-5-works/
ŞEKİL 35. https://www.sfmoma.org/artwork/80.45/
ŞEKİL 36. https://www.sfmoma.org/artwork/91.349/
ŞEKİL 37. https://www.moma.org/collection/works/425930?artist_id=4416&page=1&sov_referrer=artist
ŞEKİL 38. https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/8614/meret-oppenheim/3
Ş3KİL 39. https://vr.didonna.com/artworks/114756-meret-oppenheim-l-ecureuil-squirrel-1969/
ŞEKİL 40. https://www.kollerauktionen.ch/en/print-catalog-detail/1191_478733.htm?pagetype=pdf&pagelayout=print-catalog
ŞEKİL 41. https://www.wikiart.org/en/meret-oppenheim/giacometti-s-ear-1933
ŞEKİL 42. https://emmamuseum.fi/en/exhibitions/meret-oppenheim-mirrors-of-the-mind/
ŞEKİL 43. https://nmwa.org/blog/nmwa-exhibitions/meret-oppenheims-table-with-birds-feet/
ŞEKİL 44. https://www.swisscommunity.org/en/news-media/swiss-revue/article/meret-oppenheim-sipping-from-a-furry-teacup
ŞEKİL 45. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5368

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	CANSU DAĞ		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı			
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Pamukkale Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	2020
Tez Başlığı	HANNAH HÖCH VE MERET OPPENHEİM'IN MODERN SANAT TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ		
Tez Danışmanı			
Akademik Eserler (Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			