



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

SANATSAL BİR KAVRAMLAŞTIRMA OLARAK BÜYÜLÜ GERÇEKLİK

Behiye ARAT

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATSAL BİR KAVRAMLAŞTIRMA OLARAK BÜYÜLÜ GERÇEKLİK

Behiye ARAT

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2022

SANATSAL BİR KAVRAMLAŞTIRMA OLARAK BÜYÜLÜ GERÇEKLIK

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Behiye ARAT

ÖZ

Büyü ve gerçek ilişkisi insanlığın en eski konularından biridir. İnsanlığın ilkel dönemden itibaren doğanın büyüğü varoluşuna duyduğu merak ve gizemlerinin çözümlenmesine yönelik yapılanlar, aynı zamanda sanatın da tarihini oluşturmuştur. İlkel dönemden itibaren gelişen doğaya egemen olma düşüncesi, doğaya karşı algısının değişmesine yol açarken aynı zamanda farklı bakış açıları da ortaya çıkarmıştır. Bu araştırma, özellikle çağdaş sanat içinde yeni bir kavramlaştırma olarak ortaya çıkan “Büyülü Gerçeklik” konusunu odağa almaktadır. Konu, sanat tarihinde ve farklı disiplinlerde ortaya çıkan “Büyülü Gerçeklik” ile de desteklenmiştir. Genellikle büyüğü gerçekliğin büyüğü dünyası günlük hayatın bir parçası haline gelir ve gerçek dünya ile birleştirilerek farklı anlatım tarzlarının kapıları aralanır. Böylece büyüğü gerçeklik, farklı ülkelerde farklı sanatçılar tarafından ele alınarak günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Çoğunlukla büyüğü gerçekliği ele alan sanatçılar, yaşadıkları toplumdaki gerçekliğin arkasındaki gizemi bazen toplumsal bazen kişisel deneyimlerinden bazen de mitler ve efsaneler kullanarak kendi gerçekliklerinin resimlerine aktarılması ve aynı zamanda büyüğü gerçekliğin değişimi, görsel sanata yansması ele alınmıştır. Yapılan üretimler ile desteklenen konu, kişisel deneyimler, bakış, biçim ve anlam açısından farklı bir boyuta taşınmaya çalışılmıştır. Çalışmalarımın temel problemini oluşturan yaşadığım şehrin (Eskişehir) hızla betonlaşması ve yeşilini giderek kaybedilmesine duyduğum tepkisel bir tavırla doğanın konumunun sorgulanmasına yöneliktir. Bu tepkisel tavrın biçimsel ve kavramsal çerçevesinde büyüğü gerçeklik ilişkileri sorgulanmıştır. İtici olan “beton” ve büyüğü olan “doğa” ilişkileri, durum, karşıt ya da çelişkileri yan yana getirilerek yeni bir görsel anlatım diline ulaşmak hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: betonlaşma, Büyülü Gerçeklik, Büyülü Varoluş, doğa, Post-modernizm, Resim

MAGICAL REALITY AS AN ARTISTIC CONCEPTUALIZATION

Supervisor: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Author: Behiye ARAT

ABSTRACT

The relationship between magic and truth is one of humanity's oldest issues. The activities aimed at solving the curiosity and mysteries of humanity towards the magical existence of nature since the primitive period also constituted the history of art. The idea of dominating nature, which has developed since the primitive period, has led to a change in its perception towards nature, while at the same time it has revealed different perspectives. This research focuses on the issue of "Magical Reality", which has emerged as a new conceptualization in contemporary art. The subject also supported by the "Magical Reality" that emerging in art history of art and in different disciplines. General, the magical world of magical realism becomes a part of daily life and by combining it with the real world, the doors of different expression styles are opened. Thus, magical reality has managed to survive until today by being handled by different artists in different countries. Artists who mostly deal with magical reality, the mystery behind the reality in the society they live in, sometimes their social, sometimes personal experiences, sometimes using myths and legends to transfer their own realities to their paintings, and at the sometimes, the change of magical reality and its reflections on visual art are discussed. The subject, supported by the productions, has been tried to be moved to a different dimension in terms of personal experiences, perspectives, form and meaning. The main problem of my work is to question to position of nature with a reactionary attitude towards the rapid concretization of the city (Eskişehir) I live in and its gradual loss of green. The magical reality relations questioned in the formal and conceptual framework of this reactive attitude. It is aimed to reach a new language of visual expression by bringing the repulsive "concrete" and the magical "nature" relations, situation, opposition or contradictions side by side.

Keywords: concreting, Magical Existence, Magical Reality, nature, Picture, Post-Modernizm,

TEŞEKKÜR

Öncelikle her zaman yanımda olan bana doğayı sevdiren annem Hanimi Arat'a ve aileme çok teşekkür ederim. Sanatçı Utku Varlık'la yaptığım röportaj ve bilgisini benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Bu tez süresince desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, tüm bilgisini ve tecrübelerini benimle paylaşan danışmanım Prof. Cebrail ÖTGÜN'e sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: SANATTA BÜYÜNÜN VAROLUŞU:	
DOĞA.....	4
2.BÖLÜM: BÜYÜLÜ GERÇEKLİK	20
2.1. Metafizik Sanat.....	39
2.2. Sürrrealizm.....	40
2.3. Büyülü Gerçeklik.....	40
2.4. Çağdaş Sanat ve Büyülü Gerçeklik.....	41
3.BÖLÜM: DOĞANIN BÜYÜLÜ VAROLUŞU: UYGULAMALAR ÜZERİNE	
DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL AÇIKLAMALAR	59
3.1. Olmam Gereken Yerde Miyim?.....	68
SONUÇ.....	74
KAYNAKLAR.....	77
ETİK BEYAN.....	80
YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU.....	81
MASTER’S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	82
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	83

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. At, M.Ö 15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa. Erişim: illustrationart.blogspot.com / pinterest	5
Görsel 2. Bizon, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları, Altamira, İspanya. Erişim: michaeljmcdonagh.files.wordpress.com / pinterest.....	5
Görsel 3. Lascaux Mağarası, Fransa, M.Ö.15.000-10.000 dolayları, Erişim: www.mappingmegan.com / pinterest.....	6
Görsel 4. Tören. Erişim: gamma-rapho.com / pinterest.....	7
Görsel 5. Albrecht Dürer, Large Turf, 1503, suluboya, kalem ve mürekkep, 40.3cm3x1.1cm, Albertina, Viyana. Erişim: www.wikipedia.org	10
Görsel 6. Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, kağıt üzerine suluboya ve guaj, 25x22,5cm, Albertine, Viyana. Erişim: www.wikipedia.org	11
Görsel 7. Giotto di Bondone, 'Ölü İsa' ya Ağıt', Arena Şapeli, fresk, 200x185cm, 1306. Erişim: art history.....	12
Görsel 8. Casper David Friedrich, Felsefi ve Politik arka plana sahip bir tefekkür anı: Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor, 1822, tuval üzerine yağlıboya, 55x71cm, Ulusal Galerî, Berlin, Erişim: inchiostro virtuale.....	14
Görsel 9. John Constable, Saman Arabası, 1821, tuval üzerine yağlıboya, 130x185 cm, Ulusal Galerî, Londra. Erişim: khanacademy.org	16
Görsel 10. Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, tuval üzerine yağlıboya, 83.8x111cm, Musee d'Orsay, Paris. Erişim: resimbiterken.wordpress.com.....	17
Görsel 11. Gustave Courbert, Günaydın Bay Courbert, 1854, tuval üzerine yağlıboya, 129x149cm, Musee Fabre, Montpellier. Erişim: tarihnotları.com.....	18
Görsel 12. Gustave Courbert, Taş Kıran Adamlar, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 159x259cm, eskiden Dresden Tablo Galerisi' ndeydi (savaşta kaybolmuştur). Erişim: www.wikipedia.com.....	19
Görsel 13: Utku Varlık, Sanrı, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 40x40 cm, Bozlu Art Project, Erişim: www.bozluartproject.com	26
Görsel 14: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, kumaş üzerine dikiş, 26x142 cm.....	27
Görsel 15: Ernst Ludwig Kirchner, Sokak Sahnesi (G336), 1913, tuval üzerine yağlıboya, 121x95 cm. Brücke Müzesi, Berlin. Erişim: www.pinterest.com	28
Görsel 16: Max Beckman, Gece, 1918-19, tuval üzerine yağlıboya, 1331x54 cm. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen (Kuzey Ren Vestfalya Sanat koleksiyonu), Düsseldorf. Erişim: www.pinterest.com.....	29
Görsel 17: George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 200x180 cm. Ulusal Galerî, Berlin. Erişim: wikioo.org.....	30
Görsel 18: Otto Dix, Sanatçının Annesi ve Babası, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 118x130,5 cm. Sprengel Müzesi, Hannover. Erişim: www.pinterest.com	30

Görsel 19: Christian Schad, Sonya, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 90x60 cm. Özel Koleksiyon. Erişim: www.pinterest.com	31
Görsel 20: Christian Schad, Maika, 1929, ahşap üzerine yağlıboya, 65x53 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao. Erişim: www.wikiart.org	32
Görsel 21: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, ahşap üzerine yağlıboya, 220x389 cm, Prado Müzesi, Madrid. Erişim: tr.wikipedia.org	33
Görsel 22: Henri Rousseau, The Dreams, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 2,04x2,98 m, The Museum of Modern Art. Erişim: www.pinterest.com	34
Görsel 23: Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73x59.1 cm, The Museum of Modern Art, New York, Nelson A. Rockefeller bağışı. Erişim: www.pinterest.com	35
Görsel 24: Giorgio de Chirico, Kahin, 1914-15, tuval üzerine yağlıboya, 89.6x70.1 cm, Modern Sanat Müzesi. Erişim: www.pinterest.com	36
Görsel 25: Alberto Savinio, Büyülü Ada, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 114x162 cm, Museo d'Arte Moderna "Mario Rimoldi," Regole d'Ampezzo. Cortina d'Ampezzo. Erişim: www.pinterest.com	37
Görsel 26: Alberto Savinio, Dul, 1931, tuvale monte edilmiş kağıt üzerine tempera, 55x46 cm Erişim: artemagazine.it	37
Görsel 27: Salvador Dali, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 114.2x143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut. Erişim: İstanbulsanatevi.com	38
Görsel 28: Frida Kahlo, Diken Kolye ve Sinek Kuşu ile Otoportre, 1940, yağlıboya, 47x61 cm, Nikolas Muray Koleksiyonu, Harry Ransom Center, Teksas Üniversitesi, Austin. Erişim: www.wikipedia.com	39
Görsel 29: Franz Roh, Hayatta Kalan Maskeler, 1938, kağıda monte edilmiş kağıda satır bloğu baskılar ve yarım ton baskılar, , 315x231 mm, Tate. Erişim: tate.org.uk	42
Görsel 30: George Tooker, Hükümet Bürosu, 1956, tempera panel, 49.8x75.2 cm, Metropolitan Museum of Art (Met), New York. Erişim: www.pinterest.com	44
Görsel 31: George Tooker, Metro, 1950, tempera board, 47x92.7 cm, Whitney Museum of America Art, New York. Erişim: www.pinterest.com	45
Görsel 32: Peter Doig, Beyaz Kano, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 197x241 cm. Erişim: www.pinterest.com	46
Görsel 33: Peter Doig, Blotter, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 249 x199 cm. Erişim: www.pinterest.com	47
Görsel 34: Gregory Gillespie, Paisley Gömleli Otoportre, panel üzerine yağlıboya, 1999-2000, 38,1x22,86 cm. Erişim: https://hyperallergic.com/247516/insanity-chaos-weirdness-gregory-gillespies-solitary-path/	48
Görsel 35: Richard T. Scott, Odd Nerdrum as Napoleon, oil on linen, 2011, 88,9x61 cm. Erişim: www.pinterest.com	49
Görsel 36: Richard T. Scott, Song Of Sorrow, oil on linen, 2012, 71,1x55,9 cm. Erişim: www.pinterest.com	49

Görsel 37: Will Teather, Madonna ve Çocuk, tuval üzerine yağlıboya, 2019, 59x74 cm. Erişim: www.pinterest.com	50
Görsel 38: Utku Varlık, Fragmanlar, 2014, tuval üzerine yağlıboya, 39x30 cm, Bozlu Art Project Erişim: www.kollekta.com.tr	51
Görsel 39: Utku Varlık, Sanrı, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 60x60 cm, Bozlu Art Project Erişim: www.bozluartproject.com	52
Görsel 40: Komet, İsimlessiz, 1998, tuval üzerine yağlıboya, 54x73cm. Erişim: www.komet.tv/	53
Görsel 41: Komet, Hospital Psychiatrique, 1975-76, tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm Erişim: www.komet.tv/	54
Görsel 42: Akira Kurosawa, Dreams, afiş, 1990. Erişim: www.pinterest.com	55
Görsel 43: Akira Kurosawa, Dreams, painting storyboard,1990. Erişim: www.pinterest.com	56
Görsel 44: Cebrail Ötgün, Düşler, Yağmurda Gün Işığı, tuvale kağıt hamur, peçete, izalasyon astarı, 130 x 160cm, 2014.....	57
Görsel 45: Cebrail Ötgün, Düşler, Portakal Bahçesi, tuvale kağıt hamur, peçete, izalasyon astarı, 140 x 200cm, 2014.....	57
Görsel 46: Cebrail Ötgün, Düşler, Ağlayan İblis, tuvale yağlıboya, saman, talaş, 120 x 140cm, 2014.....	58
Görsel 47: Behiye Arat, I Am Here, 2021, tuval üzerine asamblaj, 84,5x64,5 cm.....	59
Görsel 48: Behiye Arat, İsimlessiz, 2020, tuval üzerine asamblaj, 80x80 cm.....	60
Görsel 49: Behiye Arat, Betondan Çıkan Yaşam, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 85x62 cm....	60
Görsel 50: Behiye Arat, İsimlessiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 50x50 cm.....	61
Görsel 51: Behiye Arat, İsimlessiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 85x65 cm.....	62
Görsel 52: Anselm Kiefer, Die Toten, 2019, tuval üzerine emülsiyon, yağ, akrilik, gomalak, saman, 470x560 cm, Bozlu Art Project. Erişim: www.pinterest.com	63
Görsel 53: Behiye Arat, İsimlessiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 84x64 cm.....	63
Görsel 54: Behiye Arat, I Am Here, 2021, tuval üzerine asamblaj, 50x50 cm.....	64
Görsel 55: Behiye Arat, İsimlessiz, 2020, tuval üzerine asamblaj, 40x40 cm.....	64
Görsel 56: Behiye Arat, rengini unutan yeşil, 2021, tuval üzerine asamblaj, 80x80 cm.....	65
Görsel 57: Behiye Arat, İsimlessiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 40x40 cm.....	66
Görsel 58: Behiye Arat, Rengini Unutan Yeşil, 2020, kağıt üzerine akrilik, 117x104 cm.....	66
Görsel 59: Behiye Arat, İsimlessiz, 2021, eskiz kağıdı üzerine karışık teknik, 65x97 cm.....	67
Görsel 60: Behiye Arat, İsimlessiz, 2020, zenit üzerine karışık teknik, 48x52 cm.....	67
Görsel 61: Behiye Arat, Örtü, 2020, kağıt üzerine karışık teknik, 38,5x76 cm.....	68
Görsel 62: Behiye Arat, Biri Varmış Biri Yokmuş, 2020, kağıt üzerine karışık teknik, 81x83 cm....	69

Görsel 63: Behiye Arat, Nefesi Tükenen Beton Kent I, 2021, tuval üzerine asamblaj, 42x116 cm	69
Görsel 64: Behiye Arat, Nefesi Tükenen Beton Kent II, yaprak, beton, değişken ebatlar, 2020.....	70
Görsel 65: Behiye Arat, Kayboldum Metropolde, 2021, ortam odaklı, değişken ebatlar.....	70
Görsel 66: Akira Kurosawa, Düşler filminden bir kare, 1990.....	71
Görsel 67: Behiye Arat, Başka Bir Rüya, 2021, zenit üzerine karışık teknik, 39x45 cm.....	72
Görsel 68: Behiye Arat, İnatçı, 2021, kağıt üzerine suluboya, 50x111 cm.....	72
Görsel 69: Behiye Arat, Büyülü Varoluş (detay), 2021, kağıt üzerine karışık teknik, 21x29 cm.....	73

GİRİŞ

Doğa, kendiliğinden var olan ve insan etkinliğinin dışında kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değiştiren, canlı ve cansız nesnelere oluşan varlıkların tümü. Doğanın bu büyüü varoluşuna duyulan merak ve gizemlerinin çözümlenmesine yönelik yapılanlar, bütün kültürlerle temel oluştururken aynı zamanda birçok sanat uygulamasının da esin kaynağı oldu. İlk etapta “büyü” ve “gerçeklik” ayrı ele alınsa da zamanla doğa ve gerçeklik algısının değişimi ile birlikte, post-modern sanatta sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan iki kavram haline geldi. Doğa ya da doğaüstü varlıkların gerçekle ilişkilendirilerek doğrudan ya da dolaylı olarak anlamları üzerine gelişen Büyüü Gerçeklik, yaşamın görkeminden çok bizi, içinde yaşadığımız gündelik dünyanın görünenden çok altında yatan anlama yöneltir. Büyüü gerçeklik, özündeki büyüü koruyup gerçek olamayacak kadar gerçeğin yan yana getirilmesiyle dönüşür.

Büyüü gerçeğin gerçek ile harmanlanan gizemlerle dolu dünyası edebiyatta olduğu kadar görsel sanatlarda da kendine yer buldu. Her yazar ve sanatçı gerçeğin altında yatan anlamı farklı anlatım biçimlerinde kullanarak kendi iç dünyasını yansıtmak üzere ele aldı. Franz Roh’un resimsel idealleri 20. yüzyılın son yıllarında ve sonrasında, ABD’de ve Avrupa’da etkisini sürdürürken doğasında varolan gizemliliğin olanakları, altında yatan anlatı nitelikleri ve günlük deneyimler ile birçok çeşitli çağdaş sanatçıları, ressamı ve fotoğrafçıları da etkiledi. Bunu yaparken, fotoğraf, resim, heykel gibi farklı teknikler kullansalar da burada önemli olan her sanatçının kendi, gündelik hayattaki gerçeklerin altında yatan büyüü bulmaya çalışmalarıdır. Böylece hayatın gerçeği içinde yeni büyüü bir dünya yaratıldı.

Bu büyüü dünyanın kendini tam anlamıyla bulduğu yer olan Chirico’nun Metafizik Sanatı olurken, bu düşünce ile yeni anlatım biçimlerinin kapılarının aralanması büyüü gerçeğin yanı sıra Sürrealizm’in de temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu sebeple aynı sanatsal tavırdan esinlenen bu iki kavram birçok karmaşıklık da beraberinde getirdi diyebiliriz. Bu karmaşıkların temeli büyüü gerçeğin Sürrealizm ile eş zamanlı gelişmesi ve aynı kökten beslenmesinden ötürü

tanımlarının da sıklıkla karıştırılmasına neden olmuştur. İlk etapta bu karmaşıklıkta ayırım yapmakta zorlanan ve başarısız olan birçok sanat eleştirmenleri ve yazarlar büyümlü gerçekliği sürrealizmin yazılan manifestosundan dolayı bir parçası olarak gördüler. Gerçek dünyanın içinde yepyeni dünyalar keşfeden metafizik sanat her ne kadar, büyümlü gerçeklik ve sürrealizmin temel çıkış noktasını oluştursa da izledikleri yol bakımından birbirinden ayrılır aslında. Bu ayırım ise ele aldıkları konuların içeriğinde saklıdır. Sürrealistlerin resimleri rüyalar aleminde geçer ve gerçek dünyaya inmez, büyümlü gerçeklik ise gerçeklikten kaçmaz gündelik, sıradan gerçeklikle ilgilenir. Büyümlü gerçekliğin büyümlü rüyalarda değil gerçek hayatın içindedir.

Konu ile ilgili yapılan üretimlerimin kavramsal çerçevesini oluşturan Büyümlü Gerçeklikte olduğu gibi bu dünyanın gerçeklik algısını, hayal gücü ile birleştirerek, betondan çıkan yaşama odaklanıp altında yatan büyümlü varoluştan yola çıkarak gerçek olan “betonu” ve büyümlü olan “doğayı” yan yan getirip karşıt bir durum yaratarak, kendi büyümlü manzaralarımı oluşturunuyorum. Bu manzaraları oluşturunurken doğanın, tahrip edilmesinden dolayı moloz yığınları arasına sıkışarak var olma mücadelesini görünür kılmak için çektiğim fotoğrafları referans alarak, doğayı izlenebilir ve gözlenebilir kılmak için anlatımına uygun olan asamblaj tekniğini kullanıyorum. Günümüzde doğa beton ve moloz yığınların arasında kaybolurken asamblajlarımda kaybolmayan doğa ön plandadır. Gerçek dünyada doğaya beton hakimken, benim manzaralarımda doğa kendisi egemendir. Bu yüzden asamblajlarımda kesin bitmişlik diye bir şey yoktur, doğaya ait her bir parça sürekliliğini ve direncini sürdürürken süreç içinde yeniden şekillenerek kendine özgü bir dinamik yaratır.

Aynı zamanda çektiğim fotoğrafları transferbaskı, kolaj gibi karışık teknikler kullanarak yapığım -ait olmam gereken yerde miyim?- çalışmalarımnda asamblajın aksine gerçek dünyadan tamamen uzaklaşmadan, doğanın süreç içerisinde giderek moloz yığınlarının arasında ne kadar var olmaya çalışsa da kaybolup gittiğini bunun bir anda olmadığını o süreci göstermek için birim tekrarlarından oluşan düzenlemelerin temelinde yatan sorularından yola çıkararak, doğada olması gereken ' NE' –moloz yığınları mı? , doğanın kendisi mi? gibi soruların cevaplarını aradığım sürece dayalı görseller oluşturarak Büyülü Gerçeklik ile bağ kurulmuştur.

1. BÖLÜM: SANATTA BÜYÜNÜN VAROLUŞU: DOĞA

Doğa, kendiliğinden var olan ve insan etkinliğinin dışında kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değiştiren, canlı ve cansız nesnelere oluşan varlıkların tümü. Goethe'nin doğayı öven sözlerinde olduğu gibi (Doğa) durmadan değişiyor, bir an bile kımıldamadan duran bir şey yok doğada (Fischer, 2010, s.125). Doğanın bu büyümlü varoluşuna duyulan merak ve gizemlerinin çözümlenmesine yönelik yapılanlar sanatı tarih boyunca etkiledi. Doğa her zaman bütün ilkel kültürlerle temel oluştururken aynı zamanda birçok sanat uygulamasının da esin kaynağı oldu. Okan'a göre başlangıçta bireysel düşüncenin, mantığın ve aklın "ben" duygusunun henüz olmadığı "ortak ve bütünsel" bir yaşam anlayışının hakim olduğu ilkel sanatta insan, doğa ile kendisi ve doğanın kendi içinde barındırdığı her şey arasında benzerlik ve özdeşlik kurarak imge ve büyümlün gücü ile doğayı evcilleştirme çabası içine girmiştir (Okan, 2018, s.96). Çünkü büyüml ilkel dönemlerden beridir içinde var olan gizem ile insanların her zaman ilgisini çekmiştir. Bu kanıtlanamaz büyümlün gücü ile doğaya üstünlük sağlayacağını düşünerek, egemen olmaya çalışan ilkel insanların sıklıkla başvurdukları yöntem haline gelmiştir. Turani'ye göre, Primitif halklar daima insanüstü kuvvetlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanat büyüml ve dinler ile tayin edilmektedir. Kısacası primitif sanat bu iki etkinin yani büyüml ve dinin hizmetindedir. Bu nedenle sanat ana köklerini büyüml ve din kültürünün içine salmıştır (Turani, 1992, s.37).

Fischer'e göre, insanın varoluşunun ta kökenindeki bu büyüml – güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma – her türlü sanatın özüdür (Fischer, 2010, s.34). Okan'a göre ise sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi ve özünde taşıdığı büyüml yüzünden gereklidir. İkel sanatta resim ve heykel ilk önce sanatsal bir etkinlik değil, güçlüml inanışların, umutların ve korkuların anlatımıdır.

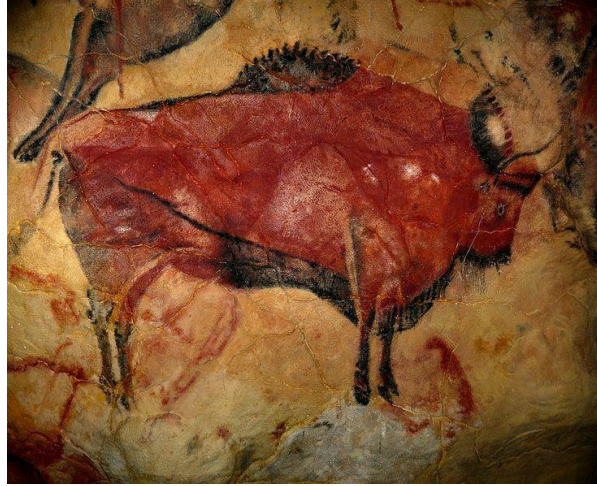
Primitif sanat, doğa ve doğanın gücü karşısında onu kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür (Okan, 2018, s.98). İlk başta sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı. 19. yüzyılda keşfedilen İspanya'da ve Güney Fransa'da mağara duvarlarında, insanlık tarihinin en eski duvar resimleri kayalarda canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen çoğunlukla düzensiz bir

şekilde boyanmış ve kazınmış figürlerin insana güç verdiğiine ilişkin evrensel bir inanişin örnekleri arasındadır. Genellikle avladıkları hayvanların görsellerini çizerken ulaşılmaz yüksek kısımlara çizerek farklı bir boyuta ulaşacaklarına ve onlara üstünlük kuracaklarına inanırlardı (Görsel 1-2-3).



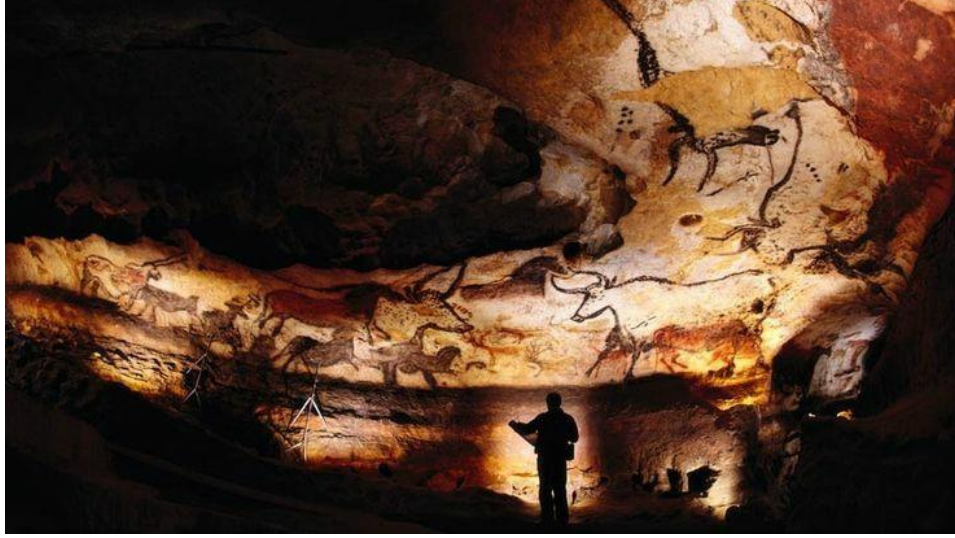
Görsel 1: At, M.Ö 15.000 – 10.000 dolayları, Lascaux, Fransa

Erişim: illustrationart.blogspot.com / [pinterest](https://www.pinterest.com)



Görsel 2: Bizon, M.Ö. 15.000 – 10.000 dolayları, Altamira, İspanya

Erişim: michaeljmcdonagh.files.wordpress.com / [pinterest](https://www.pinterest.com)



Görsel 3: Lascaux Mağarası, Fransa, M.Ö. 15.000 – 10.000 dolayları

Erişim: www.mappingmegan.com / pinterest

“Korku ve Büyü”nün etkisi ile ilkel avcılar mağaralarda resmettikleri hayvanların gerçekte de kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı. Fischer yazısında belirttiği gibi, ava çıkmadan önce yapılan törenler, mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu. Alinyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyüünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu sanat, sanat olmaktan çıkar (Fischer, 2010, s.16,37).

Gombrich’e göre, geçmişte resim ve heykel sanatına karşı tutumunda özündeki büyüsel etkinin ön planda olduğu, sadece sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan objeler sayılırdı. İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar (Gombrich, 1997, s.39,40).

İlkel topluluklardaki inanışlarla birlikte düşünce tarzlarındaki imgeler bakılacak güzel şeyler değil, kullanılacak güç dolu nesnelere. Özel törenlerde, dinsel ritüellerinde hayvan maskelerini kullanarak kendilerini biçim değiştirmiş, taktıkları hayvan maskelerine dönüşmüş hisseder (Görsel 4). Bunun altında yatan büyü'nün gücüdür. Yavaş yavaş çevresinde olup bitenlerin nasıl olduğunu öğrenen ilkel dönemdeki insanlar kendi amaçlarına göre doğaya büyü'nün gücüyle üstünlük kurabileceğini sanır. Büyü'nün çıkış noktası da buradan gelir.



Görsel 4: tören

Erişim: gamma-rapho.com / [pinterest](https://www.pinterest.com)

Gombrich'e göre bütün bunların sanatla pek az ilgisi olduğu söylenebilir ama gerçekte sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen bu inanışlardır. Birçok sanat yapıtının amacı bu garip törenlerin bir parçası olmaktır. Bu durumda önemli olan şey söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, yarattığı etki yani istenen büyüsel etkiyi sağlayıp sağlayamadığıdır (Gombrich, 1997, s.43). Bir mağaranın duvarlarına yapılan resimleri çizen avcı-ressamı yalnız ressam değil, aynı zamanda bir büyücüdür. Sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen de bu inanışların tümüdür. İlk çağlardan itibaren yaşamın ve doğanın ne olduğunu anlamaya çalışan insan doğaya egemen değildi; Doğa insanlar için büyük

gizemlerin olduğu alan olarak düşünölmekteydi. Zamanla doğanın gizemini çözmeye başlayan ve üretimleri ile birlikte doğa karşısında ki edilgen konumdan etken konuma geçerek doğalı değiştirir. Fischer'e göre doğa üzerinde yeni bir güç kazanılmıştır ve bu güç yetisi bakımından sınırsızdır (Fischer, 2010, s.21). Böylelikle insanların doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışırken aynı zamanda en büyük savaşını doğa ile yapması tesadüf değildir.

Artık doğanın büyülu varoluşuna müdahale etmeye başlayan insanlar, doğayı büyünlün gücüyle dönüştürmeye başlar. Fischer'e göre insan varoluşundaki bu büyü güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlölük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneği yaratma (Fischer, 2010, s.34), benzerini yapma yoluyla doğa üzerinde bir üstünlük kurabileceği sonucuna vardı (Fischer, 2010, s.34). Bu sonuçla birlikte insan-doğa ilişkisi her dönemde tekrar tekrar ele alınarak birçok düşünür ve sanatçının üzerinde durduğu bir kavram haline dönüştü.

İlkçağ filozoflarının doğaya yönelmelerinin temelinde ilkel dönem insanların aksine doğaya egemen olmak değil onu anlama çabası vardı. Platon ve Aristo'nun yaşadığı dönemde ve Phidios'tan Plotinos'a kadar uzanan bütün bir dönem boyunca içgüdünlün ve bilimin doğada keşfettiği uyum yasalarına vurgu yapmışlardır. Bozkurt'a göre bilinmeyenin çekiciliği ve dışımızdaki dünyaya duyulan ilgi, onu bilme özlemi, insan etkinliğinin temelinde yatan dürtülerdir. Görünmeyi anlayabilmek için görülene başvurmak zorunda kalan sanatçı da bu dürtülerin etkisi altındadır. Gerçekliği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratarak düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür sanat, sanatçıda yaşamın ve insanın gizini, büyünlü, önem ve değerini yansıtır (Bozkurt, 2012, s.55). Şentürk'e göre Platon (M.Ö. 5. yy) "sanat, fenomenler dünyasını yansıtır" bu çerçeveden bakıldığında sanat, görünenlerin yansımasıdır ve sanatın birinci görevi görüneni olduğu gibi yansıtmaktır; ki bu da görünen gerçekliği vermektedir. Böylece sanat, doğanın bir yansıması (mimesis, benzetme, taklit) olarak şekillenmiştir. Bu anlayış temelinde sanatçının görevi ve sanat eserinin işlevi doğayı, insanı, yaşamı kısaca var olan gerçekliği, doğal olanı yansıtmaktır ve bu nedenle sanat eseri, "dünyaya

tutulmuş bir ayna” olarak tanımlanmıştır (Şentürk, 2012, s.17). Aristoteles (M.Ö. 4. yy) ise duyular dünyasını ön plana çıkartmış, sanatın ya geneli ya da özü yansıtabileceğini ifade etmiştir. Sanat eseri, genel anlamda da öznel anlamda da toplumdaki herkesi ilgilendirmelidir diyen Aristoteles, “sanat olanı değil, olabilir olanı yansıtmalıdır” (Şentürk, 2012, s.17,18). görünüşü savunur.

Şentürk’e göre sadece görünüm ve doğanın gerçekliğinin güzeli vermeye yetmeyeceğini, güzel kavramının kendisinin ve biçimin özünde yatan güzelliği ortaya koymak gerektiğini işaret eden Aristoteles’in bu görüşü, yüksek Rönesans’ta biçim bulmuştur. Bu dönemde sanatçı, görünen gerçekliği iç gerçeklikle mükemmel kılmış, gerektiğinde doğaya ve görümlere müdahale edilmiştir (Şentürk, 2012, s.17,18). Plotinos ise yeryüzü dünyasıyla öte dünya arasındaki ikililiği kaldırmış, güzel ve sanat kavramlarını kaynaştırarak bir bütünlüğe, birliğe ulaşmaya çalışmıştır. Plotinos’a göre sanat ve doğa güzelliği varlığın birliğinin bir göstergesi, bir belirtisidir (Bozkurt, 2012, s.137). İlkel sanat, hayatın gösterişinden çok insana ait her şeyi; özünü, biçimini, anlamını sorgulama gücüyle yalnızlığın getirdiği duygular vs. her dönem sanatçıları etkilemekle kalmayıp bu süreçle birlikte değişen doğa ve gerçeklik algısı da farklı bakış açılarıyla ele alındı. Başlangıçtaki büyü zamanla bilime ve sanata dönüştü. Bilim ile büyü, ne kadar benzer gibi görünseler de temelde yatan farklılıklardan dolayı birbirlerinden ayrılırlar. Bilim gerçeklikten, deneyimlerden ortaya çıkarken, büyü ise geleneksellikten doğar. Bilim akıl ile var olurken büyü altında yatan gizemle. Böylece bilim doğayı, anlamaya kavramaya çalışırken büyü, doğaya egemenlik ve üstünlük kurmaya çalışır.

Temeldeki farklılıklara rağmen ilkelerin kullandıkları biçimlerin yaratımı tamamen inanç boyutundayken Rönesans’la birlikte gelişen hümanist düşünce devreye girerek, Krausse’un bahsettiği gibi, halk artık dine ve ruhban sınıfının denetimindeki ilimlere körü körüne inanmaktan vazgeçmeye başlamıştı. İnsanların öte dünyadan çok, bu dünya ile ilgilenmeye başlamasıyla sanatın ele aldığı konu yelpazesi de yavaş yavaş değişmeye başladı (Krausse, 2005, s.6). Doğa artık arka plan olmaktan çıkarak başlı başına işlenen bir konu haline geldi. En önemli

etken ise perspektifin keşfi ile oldu. Rönesans sanatının büyük kuramcısı Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) sonraki çağların estetik düsturunu oluşturacak ve perspektifin kurallarını tanımladığı Della Pittura adlı eserinde resim, "görünür dünyanın bir kesimine doğru baktığımız bir penceredir" (Artun, 2003, s.55). Perspektif aynı zamanda izleyicinin gözüne ve duyularına hakim olma aracıydı. Perspektifin keşfi ile birlikte oran ilişkileri, ölçü gibi unsurlar kompozisyonların birer parçası haline geldi. Sanat tarihinin babası sayılan Vasari'ye (1511-1574) göre "sanatların kökeni doğadır" ve "sanatımız her şeyden önce doğanın taklidinde yatar" (Artun, 2003, s.55). Böylece bilimsel perspektifin kullanımı ile doğa yeni bir düzleme oturtturularak manzara için yeni bir dil yaratılmış oldu. Sanatçılar artık buradaki dünyayla ilgilenip doğaya ait tasvirleri, kişisel konular kullanmaya başladılar.



Görsel 5: Albrecht Dürer, Large Turf, 1503, suluboya, kalem ve mürekkep, 40.3x31.1 cm, Albertina, Viyana

Erişim: www.wikipedia.org



Görsel 6: Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, kağıt üzerine suluboya ve guaj, 25x22,5 cm, Albertine, Viyana

Erişim: www.wikipedia.org

Sanatçılar için artık hümanizm düşüncesinin hakim olmasıyla bakış açılarını dinsel konulardan gündelik, sıradan konulara yöneldi. Bu yönelim ile birlikte doğa sıklıkla ele alınan bir kavram haline dönüşmeye başladı diyebiliriz. Bu bağlamda sıradan konuları ele alan, doğayı en ince ayrıntısına kadar tıpkı fotoğraf gerçekliğinde resmeden Rönesans'ın en önemli ustalarından biri olan Albrecht Dürer, resimlerinde doğanın gerçekliğini aramıştır (Görsel 5, 6).

Rönesans sanatçısı, gerçeğin ötesindeki uyumu arama çabaları ile tinsel bir anlatıma ulaşarak, perspektif, oran gibi prensipler, gerçeği yaratmada bir araç olarak kullanılmıştır. 14. yüzyılda Floransa Okulu'nun en önemli temsilcisi olan Giotto di Bondone (1266-1337)' nun konuya ve figürlere olan duyarlı yaklaşımı, mekan kaygıları, çizgi ve renkle vermeye çalıştığı perspektif ve portrelere kişilik kazandıran (Şentürk, 2012, s.29), doğalcı anlatımla ilerici bir tavır sergilemiştir (Görsel 7).



Görsel 7: Giotto di Bondone, "Ölü İsa'ya Ağıt", Arena Şapeli, fresk, 200x185 cm, 1306

Erişim: art history

Şentürk'e göre antikçağ sanatının biçimsel yaklaşımının Rönesans öncesi bu dönemde tekrar ön plana çıkması, gerçeğin aranmasını ve doğanın incelenmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde sanatçıların deseni ön planda tutan tavrı, perspektif arayışları, doğalcı anlatım ve insan bedeninin mümkün olan en doğru biçimde yansıtılması çabaları, sanatın bilime olan ilişkisini başlatmıştır (Şentürk, 2012, s.29). Artık bilim ve sanat iç içedir. Bu süreçte bilim ve teknolojinin hızla gelişmeye başlaması ile birlikte insanın doğaya hükmetmesi ve üstünlük kurabilme düşüncesi tekrardan gün yüzüne çıktı. "Korku ve Büyü" nün etkisi ile doğaya egemen olmaya çalışan insan, Rönesans'tan sonra ki dönemlerde "Bilim ve Teknoloji" ile egemen olmaya çalışacaktı.

Avrupa'da Fransız Devrimi'nin ardından, sadece bir kuşağın yaşamı içerisinde derin bir toplumsal dönüşüm meydana getirdi. Bu gelişmeler, Romantik sanatçılar için giderek doğaya daha yakın olma fikrini de beraberinde getirdi. Buna bağlı olarak sanatçıların eserlerinde yöneldikleri ilk şey doğa oldu. Böylece doğa, sanatçılar için tekrar tekrar keşfedilmeyi bekleyen sonsuzluğun simgesi olacak.

“İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini” söyleyen Schelling’in romantik doğa felsefesinin içinden giden ressamlar, kendi sezgilerinden başka hiçbir şeye güvenmeyerek dünyanın gizemini görmeye çalıştılar (Krausse, 2005, s.56,57). Genel olarak yaşanan toplumsal krizlere kendi iç dünyalarına çekilerek, duygularına sığınarak tepkilerini gösterdi bu yüzden romantikler sezgilere, hayal gücüne her şeyden çok önem verdiler. Krausse’nin bahsettiği, artık sanatçının yeni adı “sezgiydi”. Resimlerinde ölümlü hayatın insana verdiği acıları, yalnızlığı ve doğa özlemini işleyen Alman Romantikleri hareketin temsilcisi olmuştur. (Krausse, 2005, s.56).

Giderek gelişen sanayileşme ile birlikte kapitalizmin her şeyi bir metaya çevirmeye başlamasıyla insanın yalnızlaşma sürecinde ki doğa ile etkileşimi, olumsuzluklar, değişen toplumla birlikte dünyanın küreselleşmesi, toplumların sanayiye yönelmesi ile birlikte katledilen doğa ve büyümlü varoluşuna yapılan müdahaleler, döneminin sanata bakış açısını ve sanatçısını derinden etkiledi. Bu açıdan Alman Romantizminin en önemli ressamı olan Casper David Friedrich (Görsel 8), gerçekçi ressamların ya da empresyonist resimleri gibi resmetmiyorlar. Adeta doğayı şiirselleştiriyorlar. Friedrich: “*Ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir.*” Bu görüş aynı zamanda Alman idealizmine uygundur. Sanatçı eserini her şeyden bağımsız yaratarak kendi kişisel iç dünyasını yaratır (Turani, 1992, s.496).



Görsel 8: Casper David Friedrich, Felsefi ve politik arka plana sahip bir tefekkür anı: Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor, 1822, tuval üzerine yağlıboya, 55x71 cm, Ulusal Galeri, Berlin

Erişim: inchiostro virtuale

Romantiklerin duygu yüklü, hayalperest ve büyülü dünyasına tepki olarak çıkan Realizm ise 19. yüzyılda sanayileşme ile birlikte artan toplumsal sorunlara eğilirken aynı zamanda da duygu ve düşüncelerini kullanmayarak romantiklerin aksine yalnızca gerçeğe odaklanmışlardır. Böylece sanatçıların gerçeklik arayışı başlayarak, gerçekliğin ne olduğuna dair düşünceleri ve bakış açıları değişti. Bunun yanında gelişen teknolojik gelişmeler, sanayi devrimi ile gelişen buhar makineleri, trenler ve fabrikalarla donattığı hayat, insanları büyük bir yalnızlığa ve buhrana sürükledi.

Fransız İhtilali'nden sonra da ortaya çıkan bu olumsuz gelişmeler hayalleri alaşağı ederek toplumu hayatın gerçekleriyle yüzleştirdi. "Gerçeklik" ile "duygu dünyası" arasında ki büyüyen bu uçurum bazı sanatçıları sokağa çıkarıp "gerçekçi" olmaya çağıracaktı. Bu sebeple Krausse'e göre 19. yüzyılın ikinci yarısında gördüğümüz gerçekçi resim üslubu gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çaba gösterirken, diğer yandan da toplumsal koşulları resmin içine katmışlardır. Coşkulu bir yapıya sahip romantizm gözden düşerek, artık sanatçılar motiflerini gündelik hayatın içinden buluyorlardı (Krausse, 2005, s.65,67).

Modern teknoloji çağı sanatının oluşmasındaki gerçekçi gözlemin ilk örneklerini veren John Constable (1776-1837), doğayı gizlemek yerine yeniden keşfederek kendi amacının doğada olduğunu saptar. Doğa ile ilgili düşüncelerini Constable şöyle yazıyor: *“Eski ressamların gördükleri tarla, çimen, güneş daima atölyede hayalden çalışılmıştır ve yaratma değildir. Dünya büyüktür, iki gün birbirine benzemez, hatta iki saat bile. Dünyanın yaratılışından bu yana, birbirine benzeyen iki yaprak bile yoktur. Hakiki sanat eserleri gibi tamamen birbirinden farklıdır.”* (Turani, 1992, s.497). Bunun anlamı bir resim, tamamen kendine özgü kişisel ve şartsız bir iş olması gerektiğidir. Constable, o çağıdaki en geçerli konulara (tarih, din ve efsane vs.) ilgisiz tutumuyla geleneklere karşı çıkarak doğrudan doğruya doğayı model aldı.

Kendinden önceki klasik peyzaj tekniğinin dışına çıkarak, simetrik bir görüntü elde etmek için uğraşmamıştır. Sıra dışı renk tekniği ile çocukluğunun geçtiği yerleri resmeden Constable'in gözlemlerinden beklentisi gerçeğe ulaşmaktır. Sanatçı manzaralarındaki gizemini yüce bir gerçeklikle ortaya koyar ve bunun en önemli etkeni ise yaşadığı çevreye tutkuyla bağlı olmasında yatar. Constable'in “gerçeklik ve doğal etkiler” üstüne temellenen sanatında, geleneksel manzara türünü içeren pastoral motifleri –yel değirmeni, kırsala ait çoban yaşamı- nasıl aştığını gösteren “buluş”u diyebiliriz. Onun gerçeklik ifadesinde kalabalık vardır, doğrudan oluş vardır. Çünkü onun sahip olduğu doğa sevgisinde heyecanın en saf hali mevcuttur (Avcı, 2013, s.103). Constable'in yaptığı resimler, tüm duyuların algıladığı gerçekliği katarak dünyanın yaşantısını en yalın haline dönüştürüyor.



Görsel 9: John Constable, Saman Arabası, 1821, tuval üzerine yağlıboya, 1301x85 cm, Ulusal Galeri, Londra

Erişim: khanacademy.org

Romantizm'in öncüleri arasında olan ancak gerçekçi olarak kabul edilen Constable, manzara resmine yaptığı katkılarının yanı sıra 19. yüzyıl sanatın etkileyerek Realizm ve Empresyonizm'inde önünü açan yenilikler ortaya koyarak aynı zamanda dönemin sanatçıları doğayı ve çevresindeki olup bitenleri daha gerçekçi bir gözle bakmalarına da zemin hazırlamıştır. Bu doğrultudan yola çıkarak 19. yüzyılda Fransız bir grup sanatçı, romantizmin baskın olduğu bu dönemde, gerçekliğe giden yolun bir parçası oldular. Gombrich, 1848 devrimi sırasında Constable'in öğretisini izlemek ve doğaya yeni gözle bakmak için bir araya geldi. Bunlardan olan Jean-François Millet bu anlayış, manzaralardan figüre geçerek genişletmeye kararlaştırdı. Köy yaşamından sahneleri aslına uygun bir şekilde yansıtarak, tarlada çalışan erkek ve kadınların resmini yapmak istedi (Gombrich, 1997, s.502).

Böylece Millet, Hollandalı "janr ressamı"ndan sonra işçi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ilk ressamlardan olmuştur. doğanın bir parçası olarak gördüğü, kahraman gibi yücelttiği köylülere bakışı romantik yanılsamalarla doludur (Krausse, 2005, s.65).



Görsel 10: Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, tuval üzerine yağlıboya, 83.8x111 cm, Musee d'Orsay, Paris

Erişim: resimbiterken.wordpress.com

Millet'in "Başak Toplayan Kadınlar" tablosu ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Hepsi kendini işine vermiş, Millet bu kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için elinden geleni yapmıştır. "Yüce olana ulaşmak gerekir" diyen Millet, toprağın haykırışını ifade ederek 19. yüzyıldaki sosyal eğilimin yani alın teri ile yaşayanların resme girişini gösteriyordu (Turani, 1992, s.511). Tüm bu öğretileri ve gerçekçiliği bünyesinde barındıran aynı zamanda da akıma adını veren, Realizm'in temellerinden birini oluşturan Gustave Courbet (1819-1877) olmuştur. Courbet'in Paris'e gelip kendini "ilk realist" olarak ilan etmesi ile fotoğrafın keşfi aynı tarihtedir. Gerçekçi anlayış aynı fotoğrafta olduğu gibi doğayı, sadık olarak aynen yansıtmaktan yanaydı. İdealistlerin yaptığı gibi gerçeği arıtmayı ve kuvvetlendirmeyi değil olduğu gibi vermeyi, spekülasyon yapmayı değil pozitif olarak göstermeyi istiyordu. Manzarada C.D Friedrich'te olduğu gibi bir ruh halini değil, görünen ne ise onu belirtmeliydi (Turani, 1992, s.508).

Courbet, doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu o güzelliği değil gerçeği arıyordu (Gombrich, 1997, s.511). Courbet gerçeği Millet ve Constable gibi insanların günlük yaşamlarında buldu. Yaşamın içinden konular seçilerek resmin içine dahil edildi. Genel olarak realistler hiçbir şeyi güzelleştirmeyen ama olduğundan daha çirkin de göstermezler yalnızca gözlemlerini aktarırlar herhangi bir yorum katmazlar. Ona göre sanat gerçek yaşamı yansıtan bir araçtır.



Görse 11: Gustave Courbet, Güneyden Bay Courbet, 1854, tuval üzerine yağlıboya, 1291x49 cm, Musee Fabre, Montpellier

Erişim: tarihotları.com

Constable'in tabloları zamanın alışkanlıklarına karşı bir başkaldırıdır. 1854 yılında yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: *"ilkelerimden kıl payı olsun sapmadım, vicdanıma biran olsun yalan söylemeden, birinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval bile boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum."* Courbet'in kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir (Gombrich, 1997, s.511). Courbet'in bu tavrı, kendini beğenmiş kentsoylularını şaşkına çevirerek, geleneksel kalıplardan ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerinin haykırılmasını

istiyordu. En önemli eserlerinden biri olan “Taş Kıran Adamlar” adlı eseri, toplumun gerçek hayatını gözler önüne seren görmezden gelineni tüm gerçekliği ile resmeden bir başyapıttır. Courbet, hangi motifleri neden seçtiğini ise gayet basit ve inandırıcı bir biçimde açıklıyordu. “Sadece gördüğümü resmediyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim” diyerek, işte bu yüzden taş kıran adam resimleri yapıyordu. Bu yüzden Courbet’e göre; sanat lüks bir meta veya eğlendirici bir değil toplumsal iletişimin bir aracıdır (Krausse, 2005, s.67).



Görsel 12: Gustave Courbet, Taş Kıran Adamlar, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 159x259 cm, eskiden Dresden Tablo Galerisi' ndeydi (savaşta kaybolmuştur)

Erişim: www.wikipedia.com

Realizm'in, bu geniş konu yelpazesi, zengin üslup dağarcığı, toplum çeşitliliğın ve sorunların da aynası olmuştur (Krausse, 2005, s.65). Realizm sanatı gerçek dünyadan esinlenmeye çağırırken, onu topluma müdahalenin bir aracı haline getirmiş ve sanatçıyı toplumsal süreçlere, bireysel tepki veren bir özne yapmıştır. Ayrıca, günlük yaşamı tuvallerine aktararak, sanatı ve yaşamı birleştirme yönündeki avangard arzusu, modern sanatın başlangıcı olarak görülmesindeki en önemli etkenlerden biri olmasındaki nedeni, günlük yaşamın sanat için uygun konular olduğuna dair olan inancından kaynaklanmaktadır. Sanatta artık günlük yaşamın tercih edilmesi birçok üslup, anlatım tarzı ve oluşumları da beraberinde getirdi.

2. BÖLÜM: BÜYÜLÜ GERÇEKLİK

İnsanın ilk olarak doğanın gücü karşısındaki korumasızlığından, acizliğinden dolayı yöneldiği sanatsal çabalar, bugün de günümüz sanatçıları tarafından farklı yaklaşımlar ile devam etmektedir. Her dönemde sanatçılar doğaya yeni anlamlar katarak, doğayı büyü ile şekillendirdi. Bu yaratım, ilkel insanda tamamen inanç boyutunda iken, günümüz sanatında ise kendini ifade etmenin (Okan, 2018, s.96). bir aracı olarak kullanıldı. Bu güç kendi hedefleri ve inanışları doğrultusunda doğaya yönelmelerine ve ona yeni anlamlar yüklenmesine olanak sağladı. Her ne kadar ilk etapta “büyü” ve “gerçeklik” ayrı ele alınsada daha sonra doğa ve gerçeklik algısının değişimi ile birlikte insan ve hayatın özünü yorumlama gücü, yalnızlığın hissettirdiği gerilim duygusu ile bazı sanatçılar tarafından post-modern sanatta doğa ve gerçeklik algısı sıklıkla farklı bakış açılarıyla ele alındı.

Bu süreçsel gelişiminin en önemli etkenlerden olan teknolojinin ilerlemesi ve sanayi devriminin getirdiği olumsuzluklar oldu. Bu bağlamda, doğa ve gerçeklik algısının değişmesiyle Avrupa'nın Akılcılığına karşı ortaya çıkan doğaüstü varlığın geneli ilkel ya da büyü zihniyetine bağlı olarak gelişti. Büyülü gerçeklik bize, içinde yaşadığımız gündelik dünyanın büyüsunü normal bir şekilde sunarak; zihin/beden, ruh/madde, yaşam/ölüm vs. gibi konuların arasındaki sınırları ortadan kaldırarak iç içe geçirip kaynaştırır.

Günümüze kadar varlığını sürdürebilen büyü gerçekliğinin kökleri çoğunlukla Latin Amerika ile ilişkilendirilir. Ancak her ne kadar Latin Amerika ile ilişkilendirilse de Latin Amerika dışında birçok yazar tarafından ve Avrupa ülkelerinde de tercih edilen bir kavram haline dönüştü. Bu yönelimin altındaki sebeplerinden biri sayılan sömürü sonrası ortaya çıkan sıkıntılar ile toplumsal olaylara duyulan tepkisel bir tavır yatmaktadır. Bu tavır ile birlikte büyü gerçekliğinin büyü dünyası, birçok yazar için yeni anlatım biçimlerinin kapılarını aralarken, bambaşka dünyalar yaratabilme olanağı sağladı. Böylelikle gizem, hayali ve büyü olanı gerçek olanla harmanlanması büyü gerçekliğinin sınırlarının aşılmasında etkin rol oynadı. Tabii

bu sınırları aşma mevzusu birçok karmaşıklığı, farklı tanım, tartışma ve yorumları da beraberinde getirdi diyebiliriz. Bu karmaşıklık genel anlamda Latin Amerikalı bir yazarın gerçekliği ile Avrupalı yazarların yaşadıkları gerçeklik anlayışı, yaşanmışlıkların farklılıklar göstermesinden ötürüdür ve Avrupa’da şaşılacak durumlar, Latin Amerika için günlük yaşamdır. Bu doğrultudan yola çıkarak, bazı eleştirmenler büyümlü gerçekliğin ilk kullanıldığı yerin Franz Kafka’nın Dönüşüm kitabına dayandırırken bazı eleştirmenler terimi ilk uygulayan kişinin de İtalyan yazar Massimo Bontembelli (1878-1960) olduğunu savunur. Herkesten farklı olarak Irene Guenther, kavramı daha eskiye atarak terimi ilk kullanan kişinin romantik felsefeci Novalis olduğunu söyler. Ancak şöyle bir parantez açacak olursak Novalis büyümlü gerçekliği bir sonuca vardırılmaz. Bir diğere eleştirmen Angel Flores’da, 1955’te edebiyatta tam anlamıyla büyümlü gerçekliği ilk uygulayan yazarın Jorge Luis Borges (1899-1986) olduğunu ve bunu kısa öykülerden oluşan Alçaklığın Evrensel Tarihi adlı kitabına dayandırır. Ayrıca Flores, Latin Amerika’nın büyümlü gerçekliğini popülerleştiren kişi olan Kolombiya’lı yazar Gabriel Garcia Marquez (1927-2014)’in eserlerini tanımlamak içinde büyümlü gerçeklik terimini kullanmıştır. Tüm bu ilkler içindeki büyümlü gerçekliğin belki de tek manifestosu olarak gösterilen Alejo Carpentier’in Bu Dünyanın Krallığı kitabında yer alan önsözüdür. Carpentier, genel olarak ilklerden ziyade büyümlü gerçekliği farklı bir boyuta taşıyarak sonlanmayan bir tartışmayı ortaya atar. Carpentier, “büyümlü gerçeklik” ve “büyümlü gerçekçiliğin” birbirinden ayrı iki kavram olduğunu savunur. Carpentier’e göre; büyümlü gerçekçilikte gerçekliğin ve masalsı öğelerle kendi içinde abartılmış karşıtlıkların anlatımırken, büyümlü gerçeklik ise büyü gerçekliğin kendisidir (Carpentier, 2017, s.180,188). Aslında bu ayrımın yapılması karmaşık olan büyümlü gerçekliği daha da karışmasına neden olmuştur. Burada Carpentier’in vurgulamak istediği şey aslında büyümlü, büyüleyici kelimesinin zamanla anlamının değişmesidir.

Genel olarak tüm bu karmaşıklığın içinde belki de herkesin ortak bir düşüncesi olan sanat alanında geliştirdiği Franz Roh’un büyümlü gerçekliği olmuştur. Burada esas olan şey eleştirmen Roland Walter’un bahsettiği gibi, yazarın, anlatıcının ve karakterlerin doğaüstünü sıradanmış gibi kabul etmeleri ve okuyucunun da bunu doğalmış gibi kabul edip sorgulamaması, gerçekliğin, gerçekçi ve büyümlü durumlar

arasında bir bütünlük sağlamış olmasıdır. Denge ve bütünlük kurulması önemli unsurlarındandır (Demir, 2020, s.4). Tüm bunlardan ötürü büyümlü gerçekliği bu kadar cazip kılan birçok yazar tarafında tercih edilmesinin temeli de budur, sıradanlığın içindeki sihrin bizi inandırıyor olmasıdır. Büyümlü gerçekliğin dünyasında büyü ve gizem günlük hayatın bir parçası haline gelir ve gerçek dünya ile birleşir. Ama biz buna hiçbir zaman şaşırılmaz, yadırgamazız olması gereken her zaman oymuş gibi bize verilir. Önemli bir başka neden ise çoğunlukla toplumsal eleştirileri barındırıyor olmasıdır. Yaşadıkları tüm olumsuzlukları, toplumsal eleştirilerini, kültürlerini ve acılarını anlatmanın yolunu büyümlü gerçeklikte bulurlar ve burada bizi ilgilendiren şey aslında yaşanan toplumundaki gerçekliğin arkasındaki gizemin aktarılmasıdır. Marquez'in de dediği gibi büyümlü gerçeklik "düşle gerçeğin bir potada kaynaştırılmasıdır" (Marquez, 1996, s.184).

Düş ve gerçeği bir arada kullanan büyümlü gerçekliğin en önemli yazarlarından biri olan Kolombiyalı yazar Marquez, çocukluğunu büyükbabası ve büyükannesinin yanında geçirir. Bu dönem Marquez'in edebiyatında önemli bir yer oluşturur. Albay dedesinin siyasi hikayeleri, büyükannesinin mitolojik, mistik, olağan dışı hikayeleri Marquez'i etkisi altında bırakır. Dinlediği öyküleri kendi ustalığı ile eserlerine yansıtır. Marquez'in eserlerini okuyan hiç kimse yaşanan olaylara şaşırılmaz çünkü anlattığı şey yaşadığı toplumun gerçekliğidir. Bu yüzden herkes kendinden bir şey bulur Marquez'in büyümlü dünyasında. Bunun nedeni ise sıkça toplumsal olayları eleştiriyor olmasıdır. Tıpkı Kırmızı Pazartesi kitabında olduğu gibi kitapta, işlenen baştan belli olan bir cinayet anlatır. Hikayedeki herkes Santiago Nasar'ın öldürüleceğini bilir ama kimse buna engel olmaz ve cinayet işlenir. Marquez bu hikayede kendisinin de şahit olduğu, herkesin bir parçası olduğu bir sorun olan toplumsal baskıyı ele alarak eleştirir. Marquez bize cinayetin işleneceğini kitabın ilk cümlesinden verir, tıpkı herkesin cinayeti bildiği gibi bizde ilk cümleden öğreniriz Santiago Nasar'ın öldürüleceğini. "*Santiago Nasar, onu öldürecekleri gün, piskoposun geleceği gemiyi karşılamak için sabah 05.30'da kalkmıştı*" (Marquez, 2018, s.11). Buna rağmen kitabın sonunu bile bile hiç heyecanımızı kaybetmeden Marquez bizi o dünyanın içinde tutmayı başarır. Marquez'in bu başarısı genel olarak üç esasa dayanır;

- Zaman ölçeğini alt üst eden mitolojik bir zaman
- Batıl inançların, doğaüstü olayların, dedikodunun, hayaletlerin varlığı
- Yeninin sarsıcı etkisi (Gündoğan, 2009, s.54) nin ustalıkla kullanımı.

Tüm bunları içinde barındıran, sihrin ve gerçekliğin harmanlandığı bir diğer eseri Yüzyıllık Yalnızlık'tır. Marquez burada büyükannesinin hikayelerindeki sıradan anlatımı ve kişilerin gerçek olamayacak kadar gerçek olmasından etkilenerek yazdığı yüzyıllık yalnızlıkta tamamıyla kendimizi büyülü bir dünyada buluruz. On beş yıl gibi bir düşünme sürecine dayalı kitabın ilk cümlesini bulduktan sonra Marquez yüzyıllık yalnızlığı iki yılda tamamlar.

"Albay Aureliano Buendia, yıllar sonra idam mangasının karşısına dikildiğinde, babasının onu buzu keşfetmeye götürdüğü o çok uzaklarda kalmış ikindi vaktini anımsayacaktı." (Marquez, 1996, s.7)

İşte bu cümlesi ile Ursula Iquaran ve Jose Arcadio Buendia'nın elli yıl sürecek olan yüzyıllık yalnızlık serüvenleri de başlamış olur. Geleceği önceden sezen Ursula, toprak yiyen Rebeca, kendi kefeninin dikimini bitirdiği gün öleceğini bilen Amaranta ve biranda göğe yükselip kaybolan güzel Remedios. Tüm bu olaylar Marquez'in yarattığı hayali kasaba olan Macondo'da geçer. Macondo aslında Marquez'in doğduğu yer olan Aracataca'dır. Buradan da Marquez'in yaşadığı toplumu kitaplarına aktardığını anlarız aslında. Bu yüzdendir ki Marquez'in geçmişi her zaman geleceğinde saklıdır. Günü geldiğinde yarattığı büyülü dünyalarda onları ortaya çıkarır.

... sonra Jose Arcadio Buendia'nın odasına girdiler, vargüçleriyle sarstılar, kulağına avaz avaz seslendiler, burun deliklerine ayna tuttular, ama bir türlü uyandıramadılar. Çok geçmeden marangoz tabut için ölçü alırken, pencereden baktıklarında, minicik sarı çiçeklerin yağmur gibi indiğini gördüler. Çiçekler bütün gece süren suskun bir sağanakla köyün üzerine yağdı. Bütün çatıları örttü, bütün kapıların önüne yığıldı ve

dışarıda yatan bütün hayvanları soluksuz bırakıp öldürdü. Gökten öğle çok çiçek yağdı ki, sabahleyin sokaklar kalın halılar döşenmiş gibi oldu ve cenaze alayının geçebilmesi için çiçekleri küreyip atmak zorunda kaldılar (Marquez, 1996, s.116).

Marquez'in yüzyıllık yalnızlığında yaşanan tüm olaylar o kadar sıradanlaştırılarak anlatılır ki gündelik hayatın bir parçası olarak aktarılır ve asla şaşırmayız. Burada çocukların kuyruklu doğması gayet olağandır, ölümler acılaştırılmadan sıradanlığın içinde gerçekleşir. Bunlardan ötürü yüzyıllık yalnızlığı Marquez, sihri gerçekliğin içine ince bir ustalıkla entegre ederek büyülü gerçeklik olarak gösterilen en önemli yapıt olmayı başarmıştır.

Latin Amerika'nın bir diğer önemli büyülü gerçekçi yazarlardan olan Jorge Luis Borges'in (1899-1986) büyülü dünyası Marquez'in aksine küçük öykülerden ve denemelerden oluşur. Bir kere bile roman yazmayan Borges, romanı gelip geçici bir moda olarak görür ve bu modanın bir gün son bulacağına inanır. Borges için öykü okunmasa da kalır çünkü anlatılır. Oysa roman anlatılmaz (Borges, 1982, s.6) görüşünü savunur. Alçaklığın Evrensel Tarihi, Ölüm ve Pusula gibi kısa öykülerden oluşan kitaplarını tam da bu inanç doğrultuda yazar. Borges'in hikayelerini oluşturan konularının genel çerçevesi ise; zaman, ölüm, labirentler, düşler, kitaplar ve sözcüklerdir. Bu öykülerdeki gerçeklik bir takım düşsel ve düşünsel değişiklere uğramaktadır (Borges, 1982, s.6).

*Bir akşam, üşüdüğünü hissetmiş Melancthon. Evi dolaşmaya başlamış ve çok geçmeden öteki odaların artık yeryüzündeki eski evinin odalarına ben-
diğini fark etmiş. Odalardan birinde ne işe yaradıklarını bilemediği birtakım
aletler yığılıymış; bir başka oda o kadar küçülmüş ki, kapısından içeri girile-
miyormuş; hiç değişmemiş bir oda da varmış, ama kapıları ve pencereleri
uçsuz bucaksız kum yığınlarına açılıyormuş... Melancthon'dan aldığım son
habere bakılırsa, büyücü ve o yüzü olmayan adamlardan biri onu alıp kum
tepelerine götürmüşler; şimdi orada iblislere uşaklık ediyormuş (Borges, 1999, s.84,85)*

Borges'in bu fantastik dünyasında hiçbir öge, olay, cümle, sözcük rastlantıya bırakılmamıştır. Düşler bile kendi iç mantığının içinde oluşur. Düşünsel, felsefi hiçbir soruya geçerli ya da geçersiz bir yanıt vermez Borges; tam tersine, yanıtı bilinmeyen soruları sorarak bunları yanıtı bırakır (Borges, 1982, s.7) ve soruların yanıtları her zaman okurda saklıdır. Borges'in sözcüklerden yarattığı bu büyülü dünya birçok sanatçıyı etkilemiştir. Borges'in sözcükleri işlenmeyi bekleyen resim gibidir, ancak o büyülü dünyayı görebilenler resmi tamamlayıp Borges'in yanıtı sorularını cevaplayabilir. Bunlardan biri olan Utku Varlık, resimlerinde sözcüklerin yarattığı büyülü dünyanın zihninde düşe dönüşmesi ile kendi düşünce bahçesini gerçeklikle harmanlayarak resimlerine aktarır (Görsel 13). Sanatında hatırı sayılır bir yer kaplayan Borges'in büyülü dünyası ile tanışmasını Varlık şöyle aktarır; "Her şey gibi Borges de bizim ilgi alanımızda yoktu o erken yıllarda, çünkü Avrupa'ya bile geç ulaşmıştı. Üstelik o yıllar kitapları getirip, çevirip okura ulaşması yıllar alırdı! Tüm ünlü yazar ve şairlerimiz dünya edebiyatını gerektiği gibi okuyamadılar, belki de daha iyi oldu bilinmez! Ben Fransa'da farkına vardığımda 80 yıllar, onlarda bilmiyorlardı bu dâhiyi; son yıllar artık görmüyordu, kendi labirentindeydi (Varlık, 2021). Borges görme yetisini kaybettiğinde yazmaya engel olmadığını şu cümle ile anlatır "Düş gördüğümde kör değilim" (Varlık, 2018, s.238). Böyle üniversal bir kültüre varabilmek, okurlarını yaratıcı ve işlevsel kılabilmek, içsel bir "abysse"de sizi gezdirmek; işte benim için duygusal bir ilinti, onunla sürekli kurgudayım" (Varlık, 2021). Bu yüzdendir ki Varlık'ın babasının edebiyat öğretmeni olması ve yakın dostlarının da yazar, şair olmasından kaynaklı resimlerinde edebiyat her zaman iç içe olmuştur.



Görsel 13:Utku Varlık, Sanrı, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 40x40 cm, Bozlu Art Project

Erişim: www.bozluartproject.com

Kendi üretimlerimde de sıklıkla sözcüklerin büyülü dünyasını, günümüzün sorunlarından olan doğanın betonlaşması ve tahrip edilmesini eleştiriler bir dille birleştiriyorum. Betonun içinde kaybolan doğayı kelimelere döken Rahmi Özen'in "Yeşile Hasret Gözler" kitabında geçen *–kim sildi yeşili mavi gözlerinden-* cümlesi yaptığım birçok işime zemin hazırladı. Bunlardan biri olan "İsimsiz" adlı eser (Görsel 14) bu cümleden yola çıkılarak yapıldı. Giderek silinip giden çiçeklerden oluşuyor. İşin sonundaki iğnenin anlamı ise bir işin kaldığı yerden devam ettiğini belirtmek için kumaşa geçirilmiş bir şekilde bırakılır. Bunu yapmamım sebebi ise 1994 yılında yazılan bir romanın konusu olan yeşile duyulan hasret ve betonlaşma, 2021 de de değişmeyen sorunumuz betonlaşma, tahribattan bahsedebiliriz ve gelecekte de doğanın bu büyülü varoluşuna yapılan müdahaleler varlığını sürdürmeye devam edecek olmasıdır.



Görsel 14: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, kumaş üzerine dikiş, 26x142 cm

Büyülü gerçeğin sanat alanında ise kendini hissettirmenin gelişim sürecinin temeli 1. Dünya Savaşı yıllarındaki Weimar Almanya'sında Ekspresyonizm sonrası ortaya çıkan Yeni Nesnellığe dayanır. Yeni Nesnellığın içinde gelişen Büyülü gerçeklik aslında Ekspresyonizm, Kübizm gibi diğer avangard hareketlere bir tepki olarak başladı. Ekspresyonizm'in, savaş sonrası Almanya'sında hüküm süren bir hayal kırıklığı ve endişe duygusunun yoğunluğu döneminin sanatında fazlasıyla hakimdi. Bütün bu baş döndürücü gelişmelere karşın genel olarak sanatçıların tavrı, varolan düzeni alaşağı ederek tutkulu, devrimci kimlikleri ile "yeni insana uygun, yeni bir sanat" arayışı oldu. Böylece tüm bu yıkıma karşı büyümlü gerçeklik, dışavurumculuğun sert ve öfkeli savurganlıkların ardından Roh, 1924 Nach-Expressionismus: Magischer Realismus terimini kullanarak sanatta güçlü bir akımın yeni bir gerçekliğe giden yolun öncülüğünü yapmış (Kremer,2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021) oldu.

Savaşın getirdiği bütün olumsuz etkilerle birlikte algıları değişen sanatçılar için "gerçeğin" artık derinlerde olabileceğine dair inançlarıyla, göze olan güvenleri alaşağı olmuştur.

Çünkü gerçek görülemeyecek kadar derindedir. Bu yüzden gerçeklik, içimizdeki dünyanın bir yansıması olması gerekir. Artık sanatçılar için önemli olan estetikten ziyade bir eserde aranması gereken şeyin kişinin yaşadığı kendi gerçekliğinin olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu yüzden de ekspresyonist sanatçıların sert bir anlatım biçimini kullanmaları kaçınılmaz olmuştur. Bu sert anlatımla birlikte dönemde yaşanan olayları tüm çıplaklığıyla gösterilmesinden ötürü pek çoklarını rahatsız etti diyebiliriz. Gombrich'e göre, halkı rahatsız eden şey doğanın çarpıtılmasından çok güzellikten uzaklaşmasıydı. Çünkü ekspresyonistler insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissettiriyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin, dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olamadığına inanıyorlardı (Gombrich, 1997, s.564) (Görsel 16).



Görsel 15: Ernst Ludwig Kirchner, Sokak Sahnesi (G336), 1913, tuval üzerine yağlıboya, 121x95 cm. Brücke Müzesi, Berlin.

Erişim: www.pinterest.com



Görsel 16: Max Beckman, Gece, 1918-19, tuval üzerine yağlıboya, 1331x54 cm. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen (Kuzey Ren Vestfalya Sanat koleksiyonu), Düsseldorf.

Erişim: www.pinterest.com

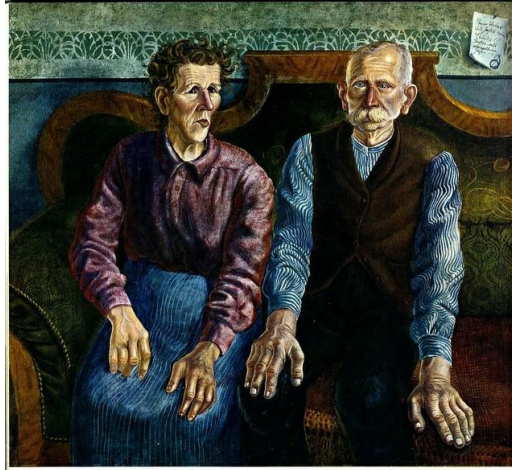
Dışavurumcu sanatçıların amaçları duygu patlamalarıyla insanları en içten kavramaktı. Krausse'e göre dış dünya, ressamın gözünde artık boş ve cansız bir kabuk gibidir. Artık gerçek hayat resmin içeriğini tek başına tayin edemez. "Gerçek gerçeklik" yani şeylerin özünün ifadesini vurgulamak için nesnelere çarpıtılması, şeylerin görülmeyen ancak hissedilen özünü yakalamak (Krausse, 2005, s.88) esastı. Döneminde yaşanan, savaşın getirdiği tüm olumsuzlukları sanatına dahil eden George Grosz ve Otto Dix gibi sanatçılar sert üslupları ile tuvallerine kendi gerçekliklerine aktarmışlardır. Her ne kadar yeni nesneselliğin içine dahil edilse de Roh, Dix ve Grosz'un resimlerini büyümlü gerçeklik olarak kabul eder. Çünkü onların resimleri Marquez'in romanlarında olduğu gibi yaşadıkları dönemde oluşan tüm olumsuzlukları eleştirir ve sihir gerçekliğinin içinde saklar. Burada tuvale aktarılan şey sihri içinde barındıran toplumun gerçekliğidir. Grosz, genellikle Toplumun Temel Direklerinde olduğu gibi yaşananları alaycı bir şekilde ele alırken kişileri de genellikle karikatürize eder. Gazeteci, din adamı, asker gibi her bir figür yaşanan tüm olumsuzlukları temsil eder. Aynı zamanda döneminde yaşanan tüm olayların da sebepleridir (Görsel 17). Dix ise toplumun görmezden gelmeyi tercih ettiği kişilerin yaşadıkları vahşetleri ve acılarını görünür kılar. Bunu tercih etmesinin sebeplerinden biri olarak askere gönüllü olarak katılmasından kaynaklıdır. Bu yüzden ki çoğunlukla yaşadıkları ve yaşananlardan etkilenen Dix, savaşın

yarattığı yıkımları resmetmekten hiçbir zaman vazgeçmedi. Dix'in eleştirdiği konuların genel hattını ise eşitsizlik ve sınıf ayrımı vs. gibi konulara duyduğu tepkiler oluşturur (Görsel 18).



Görsel 17: George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 200x180 cm. Ulusal Galeri, Berlin

Erişim: wikioo.org



Görsel 18: Otto Dix, Sanatçının Annesi ve Babası, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 118x130,5 cm. Sprengel Müzesi, Hannover

Erişim: www.pinterest.com

Genel olarak Otto Dix gibi ressamalar, resimlerinde toplumun çöküşünü ve korkularını keskin bir bakışla öznelliği ve tutkuyu sürdürürken, sanatta hiçbir izi, yarayı gizlemez ya da kapatmaz aksine vurgulayarak ortaya çıkarır. Bir anlamda 1. Dünya Savaşı'nın korkunçluğuna eleştiriler bir bakıştır. Olağandışı iri kafalar, deforme bedenler, kamburlar karşımıza çıkararak gerçekçi ama yine de bu dünyadan değilmiş izlenimini yaratırlar. Öte yandan savaşın izlerini, tahribatları, yıkımları, öfkelerini ve nefretlerini sanatına dahil etmeyen bazı sanatçılar bireysel düşüncelerine ağırlık vererek, yeni nesneselliğin içinde gelişen ve zamanla kendine özgü bir üslup olacak olan büyülü gerçekliği kullandılar. Bu ayırımın en önemli sanatçılarından olan ressam Christian Schad (1894 Miesbach – 1982 Oberbayern), 1. Dünya Savaşı sırasında askerlik görevlerini yapan Dix ve Grosz'un aksine askerden kaçarak, savaşı yaşamayan bir bakışa sahip olması nedeni ile Schad'ın resmi diğer sanatçıların aksine eleştiriler bir bakış taşımamaktadır. Tutku ve ateşten uzak, tehditkar olmayan gerçekliği buluruz resimlerinde (Altınel, 2008, <https://bit.ly/2SFs05Z> e. tarih: 11 Mayıs 2021).



Görsel 19: Christian Schad, Sonya, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 90x60 cm. Özel Koleksiyon.

Erişim: www.pinterest.com



Görsel 20: Christian Schad, Maika, 1929, ahşap üzerine yağlıboya, 65x53 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao

Erişim: www.wikiart.org

Georg Kremer'e göre, bellek ve deneyiminin kolajları olarak tanımlanan tekniği ile Schad, izleyicinin resminin karşısından kolaylıkla ayrılmasına izin vermez. Onun kurguladığı öykü gizemli göndermelerle örülüdür. Gerçeklik, Schad'ın büyüülü gerçekliğinde buluşur. Bu doğrultudan yola çıkarak, aslında yeni nesnelliğin tek bir düşünce biçimine oturduğundan bahsedemeyiz. Savaşın getirdiği olumsuzluklar olduğu kadar savaştan uzak bireysel düşüncelerden de söz edebiliriz. Böylece Yeni Nesneselliğin içinde gelişen farklı görüş ve düşüncelerle birlikte, farklı bakış açılarıyla şekillenen hareket ve üsluplar gelişti. Bunlardan biri olan Büyülü Gerçeklik, başlangıçta çağdaşı olan 1920'lerde bölgesel olarak ilerleyen avangard akımlara karşı bir isyan olarak gelişen Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) terimi ile rekabet etmesine rağmen Yeni Nesnelliğin içinde gelişerek zamanla hareketin içinde kendine özgü bir yaklaşım olarak tanımlandı. Büyülü Gerçeklik, Yeni Nesnelliğin sosyal ve politik konularının aksine soyut niteliklerle dolu nesnel bir yaşam görüntüsünü tasvir etme eğilimindeydiler. Tamamen konuların altında yatan belirli gizeme veya sıra önem gösteriyorlardı. Bu farklı üslupların gelişimi ile sanat eleştirmeni Emilio Bertoni, Yeni Nesnelliği 4 gruba ayırarak karakterize etti.

1. Protesto (sosyal açıdan eleştiriler): George Grosz, Otto Dix, Barthele Gilles
2. Geometri (basitleştirilmiş veya yapıcı): Heinrich Hoerle, Carl Grossberg
3. Şiirsel (veya rüstik): Carlo Mense, Georg Schrimpf
4. Magic (natüralist veya detaylı): Christian Schad, Georg Schalz
(Kremer,2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021).

Büyülü Gerçeklik, şiirsel ve magic grubunda gelişti. İki türde gelişen Büyülü Gerçeklik yeni bir Natüralizm çağrısı yaparak böylece Ekspresyonizm ve Modernist tarzı terk ederek 19. yüzyıl gerçekliğinin net anlatı ve natüralist konularından esinlendiler. Daha sonra 1930'larda Büyük Buhran'ın başlangıcı ve Nazi partisinin yükselişi ile Yeni Nesneselliğin gelişimi dururken 1930'lar, 1940'lar ve 1950'lerle birlikte Büyülü Gerçeklik hızla gelişmeye devam ederek diğer ülke ve sanatçıları tarafından da uygulanmaya gelişerek devam etti. Büyülü Gerçeklik ilk etapta Hubert ve Jan Van Eyck'in özenli ayrıntılarına ve Bosch'un gerçeküstü yapıtlarına dayanır.



Görsel 21: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, ahşap üzerine yağlıboya, 220x389 cm, Prado Müzesi, Madrid

Erişim: tr.wikipedia.org

Büyülü gerçeğin tam anlamıyla kendini bulduğu yer Chirico'nun Metafizik Sanatı olmuştur. Aynı zamanda büyümlü gerçeğin yanı sıra bundan sonraki süreçte

karmaşıklığa yol açacak olan Sürrealizm'in de çıkış noktalarından birini oluşturan Chirico ve yabancılaşma, kaygı gibi duygularını ifade etmelerine yardımcı olan Henri Rousseau'un saf sanatıyla da güçlü bir yakınlık kurdular (Kremer, 2011, <https://bit.ly/3uV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021).



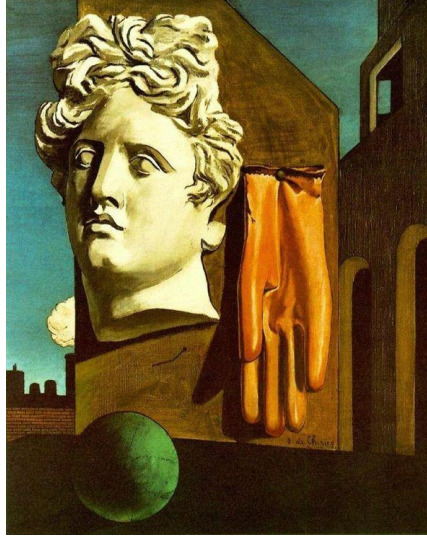
Görsel 22: Henri Rousseau, The Dreams, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 2,04x2,98 m, The Museum of Modern Art

Erişim: www.pinterest.com

Genel olarak Metafizik resim, Antik'e karşı büyük bir özlem ile dolu olarak düş dünyasına nüfus edip, bilinçaltı tezahürlerin sırlarını keşfetti. Chirico "*biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz... Biz metafizik ressamlar, gerçeği kutsallaştırdık.*" (Turani, 1992, s.607) diyen Chiricio'nun resimlerinde düş, özlem ve sonsuzluk duyguları hakimdir. Sessiz bir dünya, sonsuzluk gibi hisler veren bir esrarengizlik, hep bir düş dünyası, romantizm, yalnızlık duygusu, sakın ve uzak bir umudun özlemi gözlenirken özellikle kullandığı perspektif, her biçimi sonsuzluğa gönderir. Zamanın ötesinde ölü bir dünya etkisi egemendir (Birinci, 1992, s.23).

Romantizm'le başlayan gerçeklik arayışı ve bununla birlikte bilinçdışının keşfedilmesi yepyeni dünyaların var olmasına olanak sağladı. Daha cesur ve daha özgür. Bu yeniliğin başında Chiricio'nun öncülüğünde gelişen düş ve gerçekliğin harmanlandığı, çağdaşlarından ayrılıp kendine has büyümlü mekanlar yaratan

metafizik sanat olmuştur. Bu yeni anlatım biçimi birçok kişiyi heyecanlandırdı diyebiliriz. Hayranlıkla Chirico'yu takip edenlerden birisi Andre Breton'dur. Bu ilginin altında yatan sebep ise Breton'un adını koyduğu Aşk Şarkısı (Görsel 23) eseri olmuştur. Eser, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan nesnelere oluşur. Bu kompozisyon bize gerçek dünyanın içinde düşün dahil olmasıyla keşfedilen yeni dünyalar sunar. İşte bu yeni dünyanın, yeni anlatım biçimi hem büyülü gerçekçi hem de sürrealistler için bir kaynak niteliğinde olmuştur.

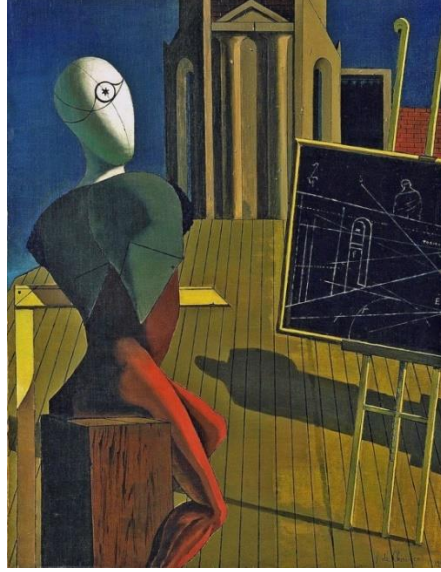


Görsel 23: Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 73x59.1 cm, The Museum of Modern Art, New York, Nelson A. Rockefeller bağışı

Erişim: www.pinterest.com

Chiricio, bu görselleri oluştururken felsefeden ve yaşadığı kültürden oldukça yararlanarak Yunan mitolojisine de sıkça yer verir. Genel olarak ilk bakışta birbiriyle bağlantısız gibi görünen birçok malzemeyi bir araya getirir. Çoğunlukla heykel, eldiven, büst, tren, top ve mimariyi vs. kullanan Chiricio, çocukluğun saf hayal gücünü bulmaya çalışır. Onun dünyasında hiçbir şey tuhaf değildir. Aşk Şarkısında olduğu gibi bir eldiven duvar büyüklüğünde olabilir. Devasa büstü duvar taşıyabilir. Chiricio tüm bunları gerçek dünyanın bir parçası olarak sunar. Böylece bu yaratılan büyülü dünyada hiçbir şeyin gerçekliğini sorgulayamayız. Chiricio'nun büyüsü de sıkça kompozisyonlarında kullandığı mimaride saklıdır. Bu yüzden kurguladığı malzemeler gerçek bir mekana yerleştiği için yadırganmaz

Chiricio'nun resimlerinde, büyülü gerçekliğin de mihenk taşlarından biri olan –düş, büyü, gizem açıklanmadan bırakılır- düşüncesi hakimdir. Bu bağlamda Gombrich'e göre Chirico, sanat eserinin tamamen insan mantığının sınırları dışına çıkmak ve kendini tam olarak düşe ve çocukça gerçeğe yaklaştırmak zorunda olduğunu düşünüyordu (Gombrich, 1997, s.39,40).



Görsel 24: Giorgio de Chirico, Kahin, 1914-15, tuval üzerine yağlıboya, 89.6x70.1 cm, Modern Sanat Müzesi

Erişim: www.pinterest.com

Metafizik sanatının bir diğer mihenk taşlarından, müzisyen, anlatıcı, denemeci ve ressam Alberto Savinio (1891-1952) İtalya'nın sanatsal ve kültürel geleneklerine karşı büyük bir inancı vardı ve sanatının yurttaşlık, eğitim ve pedagojik işlevlerine derinden inanıyordu. Sanat onun için bir insanı üstün yaşama doğru eğitebilir, daha fazla tarih ve kimlik bilgisine sahip bir vatandaş olmasına yardımcı olabilir. Sanatçı, ancak kendi iç dünyasına tam bir biçim vermek için polemikleri görmezden geldiği takdirde gerçek bir sanatçıdır. Önemli olan, nesnenin ötesine bakmaktır. Bu sanatçıyı tanrı gibi yapan “şiiinsel, metafizik bakıştır” (Lijor, 2019 <https://bit.ly/3w9cGbl>, e. Tarih: 15 Mayıs 2021).



Görsel 25: Alberto Savinio, Büyülü Ada, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 114x162 cm, Museo d'Arte Moderna "Mario Rimoldi," Regole d'Ampezzo. Cortina d'Ampezzo

Erişim: www.pinterest.com



Görsel 26: Alberto Savinio, Dul, 1931, tuvale monte edilmiş kağıt üzerine tempera, 55x46 cm

Erişim: artemagazine.it

Bu düşüncelerin etkisiyle birlikte Savinio ve De Chirico'nun sanatsal tavrı birçok sanatçıyı etkisi altına almayı başardı. Yeni anlatım tarzlarının kapılarını aralayan, düşüncelerin temelini oluşturan gerçeklik ve düşün birleşimi, Büyülü Gerçekliğin yanı sıra Gerçeküstücüleri (Görsel 27) de etkiledi. Aynı sanatsal tavırdan esinlenilmesi iki kavram için belirli bir karmaşıklıkta beraberinde getirdi. Aynı

zamanda Büyülü Gerçekliğin, Sürrealizmle eş zamanlı gelişmesi de terimin tanımının sıklıkla karışmasına neden oldu. İlk etapta terimin anlamını tespit edemedikleri için birçok sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri tarafından ayrımın yapılması da zorlaştı. Bu sebeple edebiyatta olduğu gibi sanat alanında da birçok karmaşıklık yaşandı.

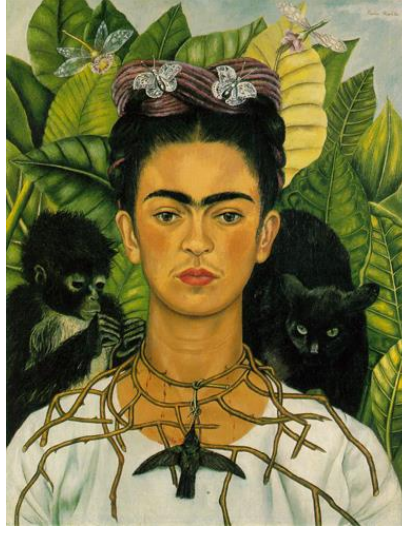


Görsel 27: Salvador Dalí, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 114.2x143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford Connecticut

Erişim: İstanbulsanatevi.com

Büyülü Gerçeklikle yapılan birçok sanat eserini ayırmakta başarısız oldukları için Sürrealizme dahil ederek, Sürrealizmin bir parçası olarak gördüler. Bu karışıklığın nedeni belli bir süre için 1924 ve 1930'larda yazılan Gerçeküstü manifestolardan dolayı Büyülü Gerçekliği, Sürrealizmin bir dalı olarak düşünülmesine yol açtı (Özsevgeç, 2015, s.188). Bu karmaşıklığın belki de en önemli örneklerinden olan Frida Kahlo'nun sürrealist üslubundan haberi olmadan kendine has tekniğini geliştirmesine rağmen sanatını beğendiğini her fırsatta dile getiren Breton'un, Kahlo'yu, sürrealist bir ressam olarak görmesinden kaynaklı olmuştur. Ancak Kahlo, *"sürrealist olduğumu düşündüler fakat değilim, asla rüyaları değil, sadece kendi gerçekliğimi resmettim"* diyerek aslında kendini sürrealist görmez. Eserlerinin geneline baktığımızda acı, ölüm ve yeniden doğum temaları etrafında şekillendiğini; Büyülü Gerçeklikte olduğu gibi, onların gerçek dünyada kökleşmiş

olduğunu ancak aynı zamanda gerçek ve fantastik dünyanın kesintisiz bir şekilde birbirinin içine girdiği muhteşem unsurlar görürüz (Kartal, 2020 s.36).



Görsel 28: Frida Kahlo, Diken Kolye ve Sinek Kuşu ile Otoportre, 1940, yağlıboya, 47x61 cm, Nikolas Muray Koleksiyonu, Harry Ransom Center, Teksas Üniversitesi, Austin

Erişim: www.wikipedia.com

Her ne kadar Metafizik Sanat, Büyülü Gerçeklik ve Sürrealizmin temel çıkış noktası olsada ikisinin izledikleri yol birbirinden çok farklıdır aslında. Temel fark ele aldıkları konuların içeriğindedir.

2.1. Metafizik Sanat

- Metafizik sanat, 1918'de Chirico'nun öncülüğünde gelişerek düş ve gerçekliğin harmanladığı büyülü mekanlardan oluşur.
- Geleneksel anlamda metafizik, insanın kendi varoluşuna fiziksel ve zihinsel varlığının doğasına ilişkin anlayışına gönderme yapar. Bununla birlikte Chirico'nun metafizik sanat kavramı, hayatın gizeminin gündelik nesnelere ortaya çıktığını gören Nietzsche'den gelir (Kremer,2011, <https://bit.ly/3EgfGGy> e. Tarih: 21 Aralık 2021).
- Metafizik sanat, hayattaki gizemi yakalayan bir sanat türünü ifade eder (Kremer,2011, <https://bit.ly/3EgfGGy> e. Tarih: 21 Aralık 2021) ve düş, gizem vs. açıklanmadan bırakılır, akıl ve mantığa yer yoktur.

- Çağdaşlarından sıyrılarak birçok yeniliklerin kapılarını aralayan Chirico, dış dünyanın gerçeğini iç dünyanın gizemiyle birleştirir.
- Çoğunlukla günlük hayatın içinde yer alan malzemeler, antik ve mimari kullanılır.
- Metafizik resim, Antik'e karşı büyük bir özlem ile dolu olarak düş dünyasına nüfus edip, bilinçaltı tezahürlerin sırlarını keşfetti (Turani, 1992, s.607).
- Chirico, yabancılaşma ve kaygı gibi duygularını gizemli bir şekilde ifade etmesi hem büyülü gerçekliği hem de sürrealizmi etkilemesinden ötürü Chirico'nun sanatına yakınlık kurdular.
- Sürrealistlerin ilham kaynağı gerçek dünyanın içine düşün dahil edilmesi ile birlikte bilinçaltının keşfine yönelikken, büyülü gerçeklik bilinçaltından ziyade gerçeğin altında yatan gizemin keşfine yöneldiler.

2.2. Sürrealizm

- Sürrealizm daha organize bir oluşum olarak 1924'te sanat eleştirmeni Breton tarafından yazılan Sürrealist Manifestoyla ivme kazandı. Amaçları: deneyimlerini bilinçaltıyla birleştirmenin yöntemlerini bulmaya yönelikti. Böylece bilinçaltı mutlak bir gerçeklik olan gündelik, rasyonel bir dünya ile birleşecekti.
- Sürrealizm bize gerçek olmayan ve yalnızca aklımızda varolan başka bir dünyaya götürürken tamamen farklı bir dünyanın mümkün olabilecekleleriyle ilgilenir.
- 1920'lerde ve 30'larda Freud ve psikanaliz ile bilinçaltının getirdiği yeni gerçeklik anlayışından etkilenen sürrealist pek çok sanatçı için cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı gibi konulardaki görüşler popülerlik kazanmıştır.
- Sürrealistlerin resimleri rüyalar aleminde geçer, gerçek dünyaya inmez.

2.3. Büyülü Gerçeklik

- Büyülü Gerçeklik, gerçekliğin depresif ve kuvvetli doğasının üstesinden gelir. Doğaüstü şeylere olan inancı uyandırmaya çalışırken aynı zamanda gerçekliğin özünü ortaya çıkarır.

- Büyümlü Gerçeklik, gerçeklikten kaçmaz, gerçekliği hayallerin dünyasıyla değiştirmeye çalışmaz. Gerçekten uzaklaşmak ve başka bir yerde yaşamanın dinamiklerini kurmak istemezler. Büyümlü Gerçeklik ile Sürrealizm arasındaki temel farklardan biride budur.
- Roh'a göre Büyümlü Gerçeklik gizemi temsil edilen dünyaya inmez, daha çok onun arkasında gizlenir ve çırpırır (Kremer,2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021).
- Dünyayı evrensel açıdan görme eğilimindeydiler. Onlar daha çok toplumun ve doğanın gözlemleyicileriydiler. Bu noktada çağdaşlarından ayrı bir yerde dururlar. Gündelik sıradan maddi gerçekliğin temsiliyle ilgilenir.
- Edebiyatta ve sanattaki "gerçekliğin" olayları gerçek olup olmadığından çok anlatımın gerçekliğine dayanarak, hayatı katı bir nedensellik içinde değil rasyonel yönleri ağır basan bir gerçeklik ile anlatılır.
- Büyümlü gerçekliğin büyümlü rüyalarda değil gerçek hayatın içindedir

2.4. Çağdaş Sanat ve Büyümlü Gerçeklik

Büyümlü Geçeklik terimini kavramlaştırmayı başaran Roh, sanatta güçlü bir akımın yeni bir gerçekliğin öncülüğünü yapmıştır (Kremer, 2011, <https://bit.ly/2S1c0WU>, e. Tarih: 23 Mayıs 2021). Roh terimi, ilk olarak dışavurumculuğun soyut tarzından sonra yeni bir gerçekliğe dönüşü tanımlamak için post-ekspresyonizm yerine Büyümlü Geçekliği kullanarak, gündelik nesnelere bir gizem ve gerçeklik dışı duygusu ile donatıldığını göstermeye çalışır. Roh için sanat gerçek tanıdık sıradan şeylerin ruhunu görebildiğimiz çift taraflı bir sanattır (Asayesh, Argüç, 2017, s.28, 30,31). Burada amaç resimlerinde kullanılan gündelik nesnelere bize sıradan göstermek değil, bunun yerine bize gündelik dünyayı yeni ve alışılmadık şekillerde göstermeye çalışmaktır. Bize bu hayatta birçok gizem olduğunu hatırlatırlar. (Kremer,2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021). Roh'un da dediği gibi "büyüleyici gerçeklikte gizem dünyaya inmez ama arkadan göz kırpar" (Carpentier, 2017, s.180).

Bu doğrultudan yola çıkarak sanatçılar genellikle alışılmadık olanı yan yana koyup, naif unsurlarla ürkütücü atmosferler yaratırlar. Tipik olarak Büyülü Gerçekliler, çağdaş sanatçılarda dahil olmak üzere izolasyon ve yabancılaşma temalarını sıklıkla ele aldılar. Birçoğu ustaların tekniklerini inceleyerek gerçeklik yanılsamalarını oluşturmak için aynı zamanda çarpıtmak için kullandı. Ancak bunu yaparken gerçek dünyadan uzaklaşmadılar (Kremer, 2011, <https://bit.ly/2S1c0WU>, e. Tarih: 23 Mayıs 2021). Gerçek dünya olduğu gibi gösterilirken büyü, her zaman gerçekliğin arkasında bir yeredir. Gerçekliğin içinde ki düşün keşfedilmeye başlandığı an sınırlar giderek birbirine kaynaşıp bütünleşir.



Görsel 29: Franz Roh, Hayatta Kalan Maskeler, 1938, kağıda monte edilmiş kağıda satır bloğu baskılar ve yarım ton baskılar, , 315x231 mm, Tate

Erişim: tate.org.uk

Tüm bu özellikleri ile birlikte her ne kadar anlaşılması zorda olsa Büyülü Gerçekliğin büyüdü dünyası süreç içinde gelişimi devam ettirirken ilk çıkışından beridir pek çok sanatçı tarafından tercih edilerek varlığını ve etkisini sürdürmeyi başaran istikrarlı bir şekilde devam etmektedir. Böylelikle Roh'un resimsel idealleri 20. yüzyılın son yıllarında ve sonrasında, ABD'de ve Avrupa'da etkisini sürdürürken doğasında varolan gizemliliğin olanakları, altında yatan anlatı nitelikleri ve günlük deneyimlerdeki temel birçok çeşitli çağdaş sanatçıları, ressamı ve fotoğrafçıları (Kremer, 2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11

Mayıs 2021) ve yönetmenleri de etkiledi. Hollanda'da Carel Willink, Pyke Koch, İngiltere'de Edward Wadsworth, İtalya'da Felice Casorati, Achille Funi gibi sanatçıların kullanırken, büyümlü gerçekliğin gelişiminde 1940'larda güçlü katkılarda bulunan Peter Blume, Groy Foy, George Tooker, Edward Hopper gibi Amerikalı sanatçılar büyümlü gerçekliği kendine özgü bir tarzda geliştirerek tekinsiz gerçekliği tanımlamak için kullandılar.(Kremer,2011, <https://bit.ly/3vV6Kmi>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021).

Genel olarak büyümlü gerçekliği gelişim sürecini üç döneme ayırabiliriz;

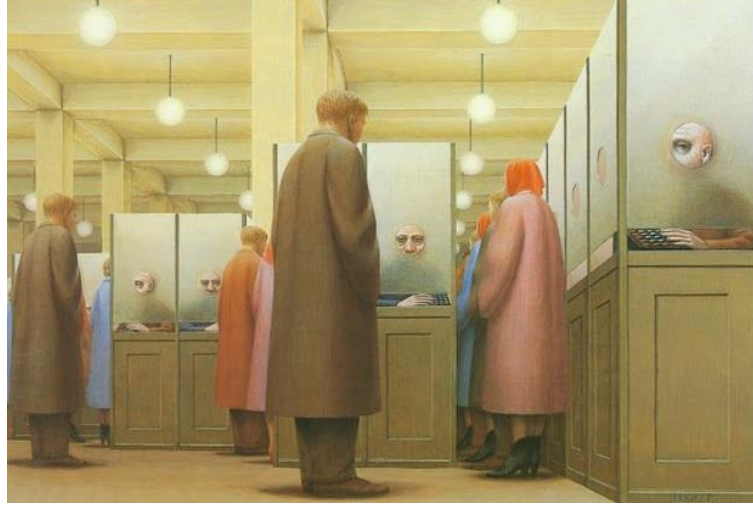
İlk dönem: 1920'lerde Alman sanat eleştirmeni Franz Roh'un terimi dışavurumculuğa tepki olarak kullandığını belirtir. Amaç: dışavurumculuk sonrası resmin gizemini gerçekliği bir tavırla anlatmaktır.

İkinci dönem: 1930-50 yıllar arasındadır. Bu dönemde Kuzey Amerikalı ve Avrupa'lı "Büyümlü Gerçekçi Ressamlar" Paul Cadmus, George Tooker gibi isimler yer alır. Roh'un "Büyümlü Gerçeklik: Yeni Avrupa Resminin Sorunlar", isimli kitabı 1927'de İspanyol'a çevrildikten sonra başta Borges olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir.

Üçüncü dönem ise: 1950'lerden sonra Postkolonyal, Feminist ve Postmodernist sanatçılar ve yazarlar tarafından kullanılmıştır. Psikolojik ve mantıksal açıklama yoktur. Yer zaman belirsizdir. Mitolojik unsurlar mucizeler gerçeklikle iç içedir (Leyla, 2020, s.19).

İkinci dönemde yer alan George Tooker (5 ağustos 1920- 27 mart 2011), kariyeri boyunca Büyümlü Gerçekliğe sadık kaldı (Kremer, 2011, <https://bit.ly/3uV6Kmi>). Tooker'in ürkütücü ve büyüleyici resimleri genellikle ölümü, dini ve kederi ele alırken aynı zamanda kapitalist bir dünyada yaygınlaşan izolasyon ve bürokratik bir dünyada yaygınlaşan hoşnutsuzluğu eleştirmeye odaklanan çalışmalarıyla, hem yaşamında hem de sanatında gündelik insan mücadelelerini rahatsız edici ama güzel görüntüler yaratır (2018, <https://bit.ly/2Qh6YVD>, e. Tarih: 14 Mayıs 2021). Metro (1950) (Görsel 31), Hükümet Bürosu (1956) (Görsel 30), Öğle Yemeği (1964), Bekleme Odası (1956), gibi eserleri her ne kadar toplumsal eleştirinin çoğunlukta olsada aynı zamanda da politiktir. Figürlerine modern

hayatın getirdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma gibi derin anlamlar yükler. Tooker, resimlerdeki figürleri tektipleştirerek onları tekrarlar. Toplumun gerçekliklerini derin bir sessizlikte anlatır. Eserleri basit gibi görünse de resmin sessizliği izleyiciyi etkiler. Bu yüzden, kendi yaşadığı toplumun gerçekliğini eleştiriler bir tarzla anlatan sanatçının büyüü resmin sessizliğinde saklıdır.



Görsel 30: George Tooker, Hükümet Bürosu, 1956, tempera panel, 49.8x75.2 cm, Metropolitan Museum of Art (Met), New York

Erişim: www.pinterest.com

Bu resim (Görsel 30), sonsuza kadar uzanan bir hükümet bürosunu tasvir ediyor. Kimse birbiriyle etkileşime girmiyor, amaçsızca duruyor tüm figürler aynı beş rengin varyasyonlarını giyer. Hükümet Bürosu modern kent yaşamının anonimliği hakkında farklı bir teknikle sosyal bir yorum sunuyor. Burada siviller ve hükümet katipleri arasında belirgin bir yan yana durur: siviller izleyiciden uzak durur, hükümet katipleri izleyiciye bakarken yüzleri görünmez. Biz hükümeti göremezken, hükümet bizi görebilir. Tooker, vatandaşları izleyen ve aynı zamanda onları insanlıktan çıkaran hükümet sisteminin ikiyüzlülüğünü göstermek için bu görüntüleri kullanıyor (2020, <https://bit.ly/3eClalu>, e. Tarih: 11 Mayıs).



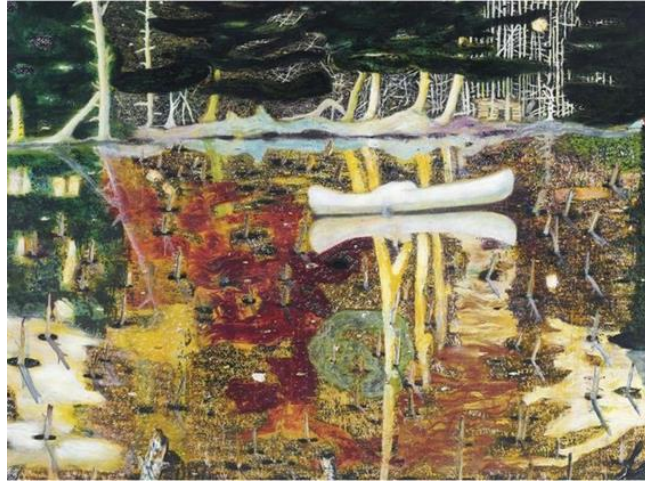
Görsel 31: George Tooker, Metro, 1950, tempera board, 47x92.7 cm, Whitney Museum of America Art, New York

Erişim: www.pinterest.com

Tooker'in en ünlü eserlerinden biri olan Metro'daki (Görsel 31) kadın figürü merkezde yer alır ve aynı zamanda endişeli gözlerle etrafa bakar. Etrafı güvensiz, tek düze figürlerle çevrilidir. Modern hayattaki insanların yabancılaşmasına odaklanan Tooker, modern kent yaşamını resimde de betimlediği gibi bir hapisaneyeye, çıkılması zor bir labirente benzetir. Burada ki kadın figürünün endişesi, tedirginliği modern hayatın içine hapsolmesinden ötürüdür. Etrafını çevreleyen ve gizlice izleyen huzursuzluk yaratan çoğunlukla erkeklerden oluşan topluluk ise kadının modern kent hayatında ki savunmasızlığını ve korkusunu betimler. İzleyiciyi de eserlere dahil etmek isteyen Tooker, ısrarla bu durumun görülmesini ister.

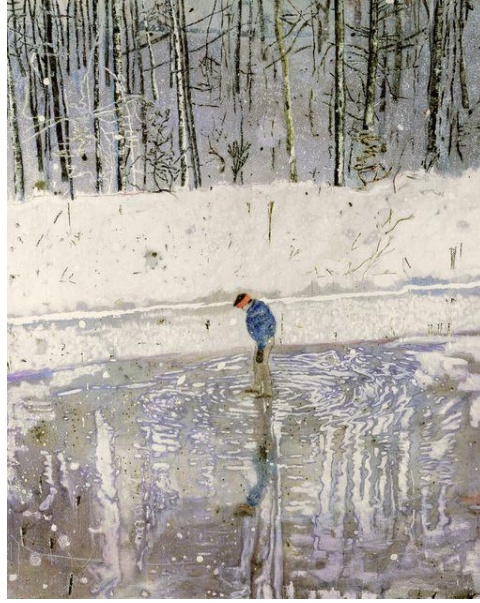
Büyülü Gerçekçilik ahlakına yakın çalışan çağdaş sanatçıların arasında yer alan Peter Doig'in resimleri tamamlanmamış, belleğe bağlılığı, fantastik duygusu olan büyülü-gerçekçi imgelerden oluşur (Görsel 32 ve 33). Resim pratiğinin kökenleri Turner ve Constable gibi İngiliz manzara geleneğine kadar uzanıyor. Bununla birlikte Doig'de sürekli yaşadığı Kanada ve Trinindod'ın manzaralarını ele alırken kompozisyonlarını genellikle fotoğraf tekniğine dayansada fotogerçekçi tarzda boyamaz, bunun yerine fotoğrafları sadece referans olarak kullanır. Eserlerinde hikayenin hepsini anlatmak yerine seyirciyi hikayeye dahil eder. Genel olarak

resimleri neredeyse istediği gibi sıradan nesnelere üzerinden büyülü hikayeye geçişi sağlar. Doig kendi resmi hakkında şunları belirtmiştir, 'İnsanlar sık sık resimlerimin filmlerden belirli sahneleri hatırlattığını söylüyorlar, bence tamamen farklı bir şey. Resimle ilgili ilkel bir şey var...resimlerimde oldukça temel bir şey var ki bu kaçınılmaz olarak onların maddesellikleri ile ilgili... imkansız olmasa da zor olan, kelimelere dökülmesi zor bir şey yaratmaya çalışıyorum' (Rosa, 2017, <https://bit.ly/3hj7Sf9> e. Tarih: 11 Mayıs 2021) ifadelerini kullanmıştır. Zor ama etkileyici olan manzaraların yüzde ellisi büyü diğer yüzde ellisi ise gerçekliktir. Doig'in büyüsü hemen her resminde kullandığı yansımalarda saklıdır. Bu yansımalar resme gizem olduğu kadar tekinsiz bir hava katar. Doig, beyaz kanoda olduğu gibi gerçek dünyayı kendi iç dünyasıyla birleştirerek kendine has manzaralar yaratır.



Görsel 32: Peter Doig, Beyaz Kano, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 197x241 cm

Erişim: www.pinterest.com



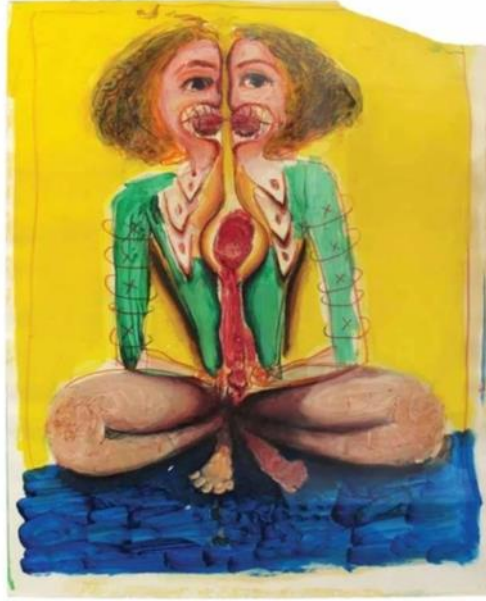
Görsel 33: Peter Doig, Blotter, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 249 x199 cm

Erişim: www.pinterest.com

Genellikle Doig, kompozisyonlarını fotoğraf tekniğine dayandırır. Bunlardan biri olan Blotter fotoğrafa dayalı bir tablodur (Görsel 33). Doig fotoğrafı anlatının zamansız ve karmaşık yapısına açılan bir kapı olarak görür. Fotoğrafın gerçekliği konusunda ısrar etmeyen Doig için önemli olan kendi anlatısıdır (Rosa, 2017, <https://bit.ly/3hj7Sf9> e. Tarih: 11 Mayıs 2021). Sınırları bulanıklaştıran Blotter, nehir yüzeyinde büyüleyici ve gerçeküstü yansımalarıyla aşağıdaki uçuruma sızar. Bilinmeyen bir yer için özlem ve nostaljinin bir biçimini tanımlayan Doig'in çocukluğunun puslu anılarına giderken Blotter bize ruhani bir deneyim, tam bir şaşkınlıkla ve hafif bir güvensizlikle bakmamızı sağlar (Turell, 2019 <https://bit.ly/3ooZIsF> e. Tarih: 17 Mayıs 2021).

Büyülü Geçekliği anlatım tarzı olarak kullanan diğer çağdaş sanatçıların arasında, klasik olarak tarihi resimlerden etkilenerek yaptığı çalışmalar ile tanınan Richard T. Scott (1980-) (Görsel 35, 36).

Resimlerinde gelenekselliği ve hayal gücünü ustalıkla birleştiren Will Teather (1980-) (Görsel 37). Mitler ve efsaneleri kullanarak ikonografik çalışmalar yapan Marcela Donoso (1961). Gibi sanatçılar yer alır. Ele aldığı konular bakımından daha kişisel olarak ilerleyen Gregory Gillespie (1936-2000) (Görsel 34) McCoy'a göre, genellikle büyülü ve gerçeküstücü tarzıyla kendine özgü, eklektik yapıyla derinlemesine içe dönük bir yol izledi. Aynı zamanda boyalı dünyası sadece hayatındaki insanları değil kültürlerden veya sanat tarihinden alınan psikolojik bozuklukları bilgilendiren sembollerde yer veriyordu (McCoy, 2012, <https://bit.ly/3v3DUA5>, e. Tarih:20 Mayıs 2020). Gillespie, sanat aracılığı ile sorunlarını, trajedilerini ve kendiyile olan yüzleşmesini anlatır ve bizi de bu dünyaya dahil eder.



Görsel 34: Gregory Gillespie, Paisley Gömleklili Otoportre, panel üzerine yağlıboya, 1999-2000, 38,1x22,86 cm

Erişim: <https://hyperallergic.com/247516/insanity-chaos-weirdness-gregory-gillespies-solitary-path/>



Görsel 35: Richard T. Scott, Odd Nerdrum as Napoleon, oil on linen, 2011, 88,9x61 cm

Erişim: www.pinterest.com



Görsel 36: Richard T. Scott, Song Of Sorrow, oil on linen, 2012, 71,1x55,9 cm

Erişim: www.pinterest.com

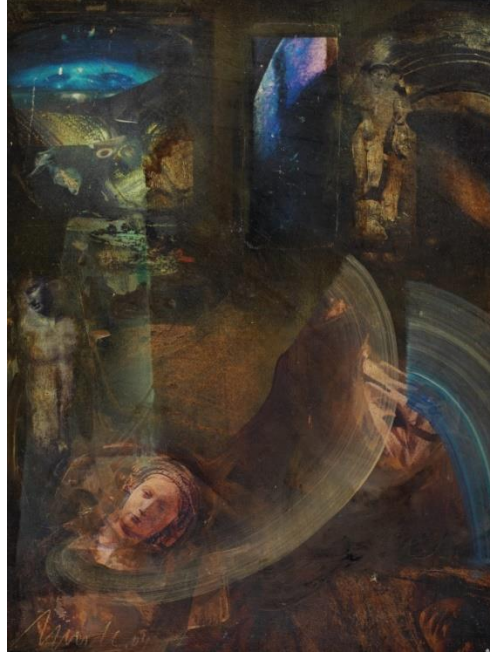


Görsel 37: Will Teather, Madonna ve Çocuk, tuval üzerine yağlıboya, 2019, 59x74 cm

Erişim: www.pinterest.com

Böylece büyülü gerçeklik farklı ülkelerde farklı sanatçılar tarafından ele alınarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bazen toplumsal, bazen kişisel, bazen de efsane ve mitler kullanarak kendi gerçekliklerini büyülü bir şekilde resimlerine aktarmışlardır. Bu büyülü dünya Türkiye’de 1968 kuşağı ile birlikte edebiyat ve resimde kendini hissettirir. Ancak Türkiye’ye baktığımız zaman Avrupa ülkelerinde olduğu gibi edebiyat alanındaki popülerliğinin yanı sıra sanat alanında da tercih edilen büyülü gerçekliğin Türkiye’ye yansımalarını en çok edebiyatta hissederiz. Aslında o dönemde edebiyat ve resim birbirinden kopmayarak birbirini besleyerek ilerledi diyebiliriz. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Bosch’tan (Görsel 21) etkilenerek yazdığı “Adem ile Havva” öyküsü, Eren ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi birçok sanatçının edebiyattan beslenmeleri ile sanat ve edebiyat hep iç içe olmuştur. Bu noktada edebiyat ve resmi ustalıkla harmanlayan sanatına entegre eden en etkin isimlerin başında gösterilen aynı zamanda B. Rahmi Eyüpoğlu’nun öğrencisi olan, her ne kadar birçok kaynakta büyülü gerçekçi olarak gösterilsede Utku Varlık; ...nasıl Sürrealizm, Romantizm, Kübizm’in vs. Türkçeye çevirme gerekliliği olmadığını düşünerek; Bu akım Fantastik Gerçekçilik genellikle resimde Viyana Ekolü olarak kendinden söz ettirdi. Yazıda buna sığmayan yoktur çünkü hiçbir manifestasyon söz konusu olmadı. Ne Türkiye’de ne de Avrupa’nın önemli sanat merkezlerinde bundan haberi olan bir azınlık dışında bilen ve etkilenen olmadı (Varlık, 2021) diyerek kendi sanatını Fantastik Gerçekçilik olarak adlandırmıştır.

Aslında çoğu kaynakta büyü gerçelik ve fantastik gerçekçilik birbirinden ayrılmaz çünkü ikisi de aynı ağacın köklerinden çıkmıştır. Burada önemli olan düş, büyü ve gizemin gerçeklikle harmanlanmasıdır.



Görsel 38:Utku Varlık, Fragmanlar, 2014, tuval üzerine yağlıboya, 39x30 cm, Bozlu Art Project

Erişim: www.kollekta.com.tr

Aynı zamanda çok iyi bir Borges okuru olan Varlık, sözcüklerin gizli kapılarını aralayarak kendi düş bahçesinde oluşan dünyayı resimlerine aktarır. Varlık'ın da dediği gibi "Eğer bir düş giderek resme dönüşüyorsa, resim de sonuçta düşe dönüşür (Varlık, 2018, s.13). Genel olarak resimlerinde Varlık, insan zihninin sınırlarını zorlayan düşle gerçek arasındaki o ince çizgi üzerinden götüren tinselliği ve görünürlüğü bir çatışkı halinde verdiği tablolarında güçlü bir tinselliğin getirdiği etkin bir mistik atmosfer vardır. Böylece, resimlerinde renklerin, biçimlerin, figürlerin ve çizgilerin tanımsallığı ile yaratılan devasa bir atmosferin içinde yer alırız. Tablolarda kurgusal bir dünya, zihinsel algılama ile oluşan imgeler, soyut görüntüler yer alır. Varlık'ın resimlerinde çıplak gerçeklik yerine insanın köklerine uzanan, masalsı ve mitolojik bir dünya vardır (Erbarıştıran, 2015, <https://bit.ly/3oEwwsu> e. Tarih: 22 Mayıs 2021). Varlık, önceleri dışavurumcu bir

anlatıma sahipken 1970’de devlet bursuyla gittiği Paris’te genel olarak yaşadıklarından etkilenecek 1975’te sanatına yön verecek olan düşsel anlatıma yönelmiştir. Bundan sonra Varlık’ın, bugün yaptığı resimleri kendi deyimiyle “sanrı”larını “ paradoksal düşleri” yönetir.

...Büyülü bir düşünce, anlatmak istediği; resim (Varlık, 2018, s.238).



Görsel 39:Utku Varlık, Sanrı, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 60x60 cm, Bozlu Art Project

Erişim: www.bozluartproject.com

Gerçekliğin sorgulandığı somut olanla soyut arasındaki farkı tanımanın ne denli önemli olduğunu ortaya çıkarır. Resmin içindeki figürler, renkler ve biçimler arasında gezinirken, bilmediğimiz bir dünyanın tinselliğinde duygulanırız, gerçeğin ne olduğunu anlamaya çalışırız. İlk bakışta karmaşa gibi görünen biçimlerin ve renklerin zihinsel algılamaya yarattığını söyleyebiliriz... özellikle ışığın sağa sola yayılması, gölgenin ölçümlü görünümü, figürlerin bu merkez/kaç kuvvetiyle uygulanan ışık-karanlık dengesi içinde farklı bir dünyayla ilişki kurmayı sezdirir. Genel olarak figürlerin yüzleri ise, dram, bekleyiş, belirsizlik gibi gerçeği yansıtır (Erbarıştıran, 2015, <https://bit.ly/3oEwwsu> e. Tarih: 22 Mayıs 2021). Varlık’ın büyüğü gerçekliğin içinde süzülen ışık-gölgesinde saklıdır her zaman.

Bir diğer sanatçı 1960'lerden itibaren Varlık'la aynı dönem sanatçılarından biri olan şair aynı zamanda ressam Gürkan Coşkun'un (Komet) resimlerinde çoğunlukla figür ön plandadır. Anlatmak istediğini kendi düş dünyasında harmanlayarak figürlerine aktarır (Görsel 40). Bu yüzden figürleri derin anlamlar yüklüdür ve aynı zamanda eleştireldir. Hiçbir zaman kalıpları ve sınırlandırılmayı sevmeyen Komet'in resimlerinde şiirsel bir yaklaşımın yanında düşsel bir anlatım hakimdir. Komet bu düşsel etkiyi sağlamak için kompozisyonlarının geneline hakim olan flulukla sağlar (Görsel 41). Figürler fluluğun içinde kaybolur ve Komet büyüsünü kullandığı flulukta saklar. Böylece izleyici düşün içindeki gerçekliği bulmaya çalışırken bir anda Komet'in yarattığı düş dünyasında bulurlar kendini. Böylece Komet, bu kalıplara sığmayan tavrını düşle birleştirerek kendine has tarzını geliştirmiştir.



Görsel 40: Komet, İsimsiz, 1998, tuval üzerine yağlıboya, 54x73cm

Erişim: www.komet.tv/

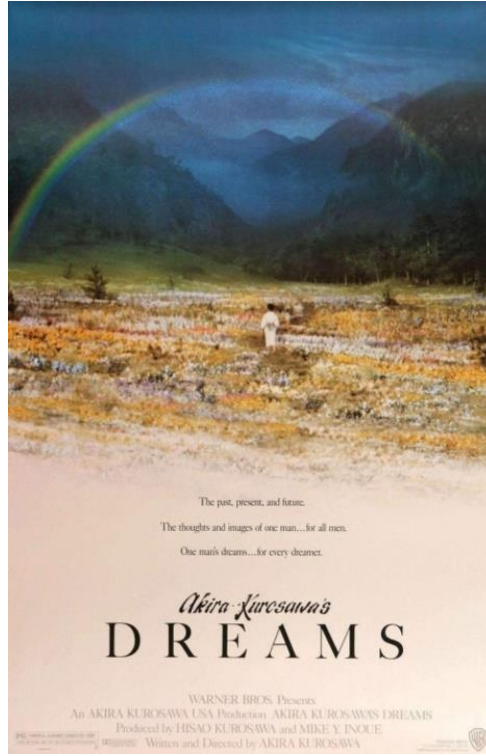


Görsel 41: Komet, Hospital Psychiatrique, 1975-76, tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm

Erişim: www.komet.tv/

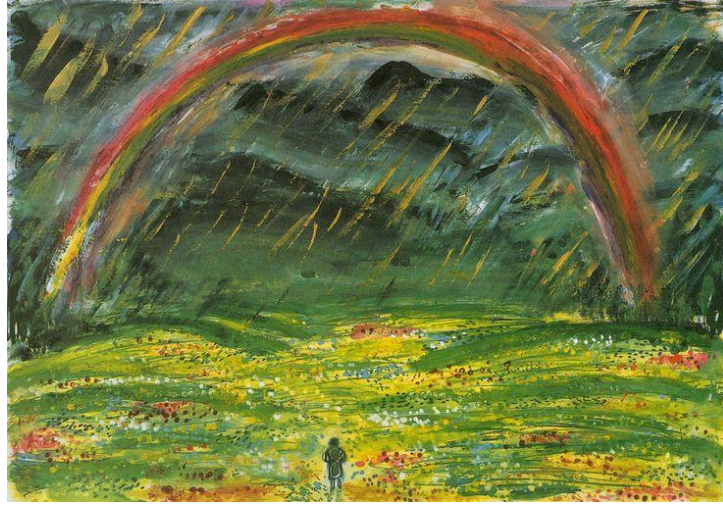
Cebraail Ötgün ise belli dönemlerde bazen Borges'in büyülü sözcüklerinden yola çıkarken, bazen de anlatmak istediğini Akira Kurosawa'nın büyülü dünyasında bulur. Ötgün, büyülü gerçeğin sinema alanında en etkin isimlerinden bir olan Kurosawa'nın 1990 yılında çektiği "Düşler" filminde yer alan 7 öykünün resimsel karşılığını kendi düşlerini ortaya koyarak yorumlamıştır. Film birbirinden bağımsız gibi gözüksede özünde bütünlüğü olan 8 öyküden oluşuyor. Bunlar; yağmurun arkasından gelen ışık, şeftali bahçesi, tipi, tünel, kargalar, kızıl fuji dağı, ağlayan iblis, su değirmeni köyü'dür. Öykülerin ortak teması insan-doğa-sanat ilişkisi/ilişkisizliği üzerine sorgulanmasıdır (Koca, 2004). Burada Kurosawa tıpkı Friedrich gibi, İnsanın doğa karşısındaki acizliğini gösterir bize. Aynı zamanda Kurosawa 2. Dünya Savaşı'nın tüm olumsuzluklarını yaşamış biri olarak nükleer bombaların bıraktığı zararları ve doğanın insanoğlundan her zaman üstün olduğunu yaşadığı toplumun gerçekliğini kendine has yarattığı büyülü dünyasından bize aktarır.

Kurosawa her ne kadar sinema alanında adından söz ettirse de sanata resim yaparak başlamıştır. 23 yaşında film sektörüne giren Kurosawa'nın belkide en büyük hayali gerçek bir ressam olmaktı. Çizime olan tutkusunu hiçbir zaman yitirmediğini filmdeki sahneleri set sırasında önce taslağını çizip sonra filme aktardığından anlayabiliriz. Söylemek istediklerini çizimlerle anlatan Kurosawa'yı bu denli farklı kılanda bu ince detaydır. Kurosawa'nın çizimleri genel olarak hızlı çizilmiş, dışavurumcu, özensiz ve o an ne hissin ortaya çıkmış resimleridir. Bu detaya örnek olarak büyümlü gerçekliğin sinemadaki başyapıtı niteliğinde olan "Düşler" filmini gösterebiliriz. Kurosawa, düşler filminin afişinde (Görsel 42) yer alan 'yağmurun arkasından gelen ışık' öyküsünün son sahnesinin resmini çizmiştir (Görsel 43).



Görsel 42: Akira Kurosawa, Dreams, afiş, 1990

Erişim: www.pinterest.com



Görse43: Akira Kurosawa, Dreams, painting storyboard,1990

Erişim: www.pinterest.com

Bu yüzdendir ki filmin her karesi bir resim niteliğindedir. Kurosawa'nın taslakları filmlerinde hayat bulur. Ötgün'de de karşılık bu sahne (Görsel 44) ile birlikte kendi bakış açısıyla şekillenen yedi öykünün resimleri; insan evladının doğayla olan mücadelesi, macerasının, insanın doğallıktan yapaylığa evriminin hikayesi olarak okunabileceği anlatılır. Bu nedendir, Ötgün'ün kendi koyduğu isim olan yağmurda güneş ışığı resminde gökkuşağının parçalanması (yarım oluşu) ve kağıt peçeteden yapılması bundandır (Koca, 2004). Genel olarak bu resimlerinde de olduğu gibi doğal ve yapaylık gibi birbirine zıt kavramları; talaş, saman, kağıt hamur, peçete, bazen de doğada topladıkları malzemeyi kullanır (Görsel 44, 45, 46).



Görsel 44: Cebrazil Ötğün, Düşler, Yağmurda Gün Işığı, tuvale kağıt hamur, peçete, izalasyon astarı, 130 x 160cm, 2004



Görsel 45: Cebrazil Ötğün, Düşler, Portakal Bahçesi, tuvale kağıt hamur, peçete, izalasyon astarı, 140 x 200cm, 2004



Görsel 46: Cebrail Ötgün, Düşler, Ağlayan İblis, tuvale yağlıboya, saman, talaş,

120 x 140cm, 2004

Büyülü Gerçekliğin sanatsal serüveni her dönemde, her disiplinde, her tarzda varlığını sürdürerek gelişirken, gündelik gerçeklerin altında yatan “Büyü”yü günümüz sanatçıları tarafından farklı yaklaşımlar ile ele alınıp devam etmekte. İlkel sanatta ki büyü varoluşla başlayan gizeme duyulan merak duygusu günümüzde de varlığını sürdürmekte. İlk etapta doğa, “Korku ve büyü” ile şekillenirken teknolojiyle birlikte yerini “bilim ve sanat”ta bıraktı. Daha sonra hayal ve gerçeği aynı potada birleştiren sanatçılar, post-modernle birlikte “gerçek ve büyü” yönelerek, şimdiye kadar ki süreçte Büyülü Gerçekliğin özündeki büyüü koruyarak gerçek olamayacak kadar gerçeği yan yana getirip yeni dünyalar keşfettiler. Bu keşif ile birlikte sanatçılar, sihri gerçeklik ile harmanlayarak büyüü dünyalar yarattılar. Fischer’in de dediği gibi, özündeki büyüden yoksun oldun mu sanat, sanat olmaktan çıkar (Fischer, 2010, s.16).

3. BÖLÜM: DOĞANIN BÜYÜLÜ VAROLUŞU: UYGULAMALAR ÜZERİNE DÜŞÜNSEL VE BİÇİMSEL AÇIKLAMALAR

Şimdiye kadar Büyülü Gerçekliği, her dönem sanatçısının kendi gündelik gerçekleri altında yatan büyüü bulmaya çalışarak, örneğin, Doig (Görsel 33) gibi yaşadıkları yerlerdeki kendine ait gerçeklerden yola çıkarak birbirinden farklı büyüü manzaralar yaratarak, bunları farklı anlatım biçimlerinde kendi iç dünyalarını yansıtacak şekilde ele aldıklarını gördük. Genel olarak çalışmalarında sıklıkla kendi gündelik gerçekliğimin altında (betondan çıkan yaşam) yatan büyüü varoluştan yola çıkarak genellikle fotoğraf, asamblaj ve resim gibi teknikleri kullanıp tahrip olmaktan kurtulamayan doğanın, moloz yığınları arasında değersizleştirilerek 'çer-çöp'leştirilmesine karşı işlerimin altında tepkisel bir tavır yatmaktadır.



Görsel 47: Behiye Arat, I Am Here, 2021, tuval üzerine asamblaj, 84,5x64,5 cm



Görsel 48: Behiye Arat, İsimsiz, 2020, tuval üzerine asamblaj, 80x80 cm

Aynı zamanda üretimlerimin kavramsal çerçevesini oluşturan Büyülü Gerçeklikle bağ kurarak bu dünyanın gerçeklik algısını, hayal gücü ile birleştirerek, betondan çıkan yaşama odaklanıp altında yatan büyüülü varoluştan yola çıkarak gerçek olan 'betonu' ve büyüülü olan 'doğayı' yan yan getirip karşıt bir durum yaratarak, kendi büyüülü manzaralarımı oluşturuyorum.



Görsel 49: Behiye Arat, Betondan Çıkan Yaşam, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 85x62 cm

Bu manzaraları oluştururken yaşadığım şehirden (Eskişehir) yola çıkarak giderek yeşilini unutan doğanın tahrip edilmesinden dolayı moloz yığınları arasına sıkışarak var olma mücadelesini görünür kılmak için çektiğim fotoğrafları referans alarak, doğayı izlenebilir ve gözlenebilir kılmak için anlatımına uygun olan asamblaj tekniğini kullanıyorum. Günümüzde doğa beton ve moloz yığınların arasında kaybolurken asamblajlarımda kaybolmayan doğa ön plandadır. Gerçek dünyada doğaya beton hakimken, benim manzaralarımda doğanın kendisi egemendir. Doğanın döngüsünün devam ettiği için bu yüzden asamblajlarımda kesin bitmişlik diye bir şey yoktur, doğaya ait her bir parça sürekliliğini ve direncini sürdürürken süreç içinde yeniden şekillenerek kendine özgü bir dinamik yaratır.



Görsel 50: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 50x50 cm



Görsel 51: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 85x65 cm

Salt bir biçimde kullandığım doğanın kendisine beton malzemesiyle müdahalede bulunuyorum. Bu müdahale gerçek hayatın aksine betonun hiçbir işlevinin olmadığı doğa manzaralarıdır. Gündelik hayatta doğanın rengini yutarak renksizleştiren beton asamblajlarımda hiçbir işlevi olmayan sadece cansız soluk bir renkten ibarettir. Teknik olarak asamblajlarımda genelde Pollock'un tuvalde özgürce kullandığı boyaları, Anselm Kiefer'in üç boyutlu devasa manzaralarından (Görsel 52) etkilenerек yaptığım çalışmalara başlarken bir planlama yapmadan süreç içinde gelişerek sonuçlanan asamblajlarımda büyüü etkiyi desteklemek için doğa ve beton malzemesinin yanı sıra belirli renkleri de dahil ederek kompozisyonun dengesini bozmadan oran orantıyı dikkat edip aynı zamanda da gündelik yaşamdan detaylar ekleyerek çalışmalarımı sürdürüyorum.



Görsel 52: Anselm Kiefer, Die Toten, 2019, tuval üzerine emülsiyon, yağ, akrilik, gomalak, saman, 470x560 cm, Bozlu Art Project

Erişim: www.pinterest.com



Görsel 53: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 84x64 cm



Görsel 54: Behiye Arat, I Am Here, 2021, tuval üzerine asamblaj, 50x50 cm



Görsel 55: Behiye Arat, İsimsiz, 2020, tuval üzerine asamblaj, 40x40 cm

Burada da edebiyattan yararlanarak ele aldığım, giderek tahribatların çoğalmasıyla betonun içinde kaybolan doğanın rengini giderek unutturulmasına odaklanarak yapılan silüetler serisi (Görsel 56, 58). Bu seriyi oluştururken Rahmi Özen'in 1994 yılında yazdığı "Yeşile Hasret Gözler" adlı kitabından yola çıkıldı. Kitap doğaya duyulan özlemi konu alır. Bu durum doğanın tahrip edilmesi sorunu günümüzde de varlığını hız kesmeden sürdürmekte olup ve bundan sonraki dönemlerde de olmaya devam edecek, bu süreçte değişen tek şey zaman olacak...

Kim sildi yeşili mavi gözlerinden?

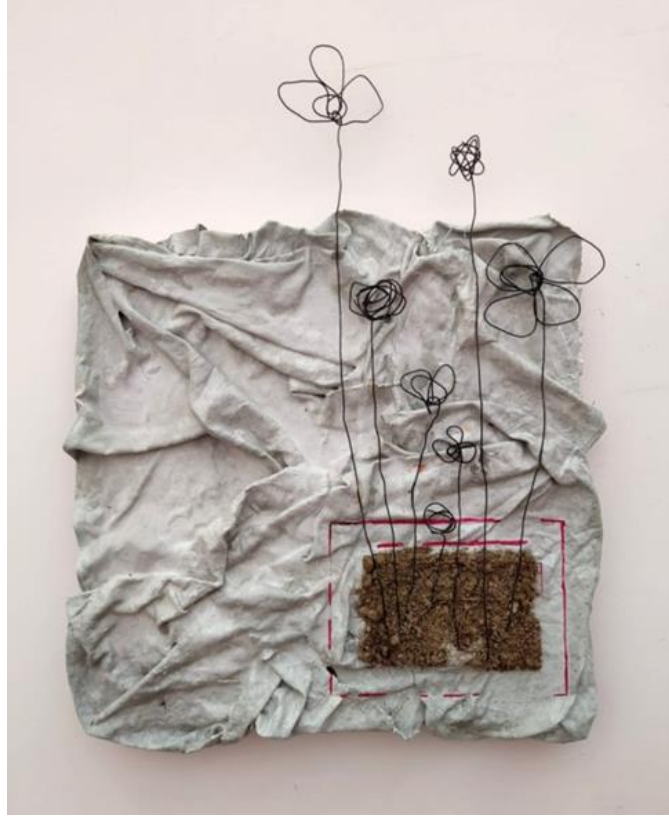
Nerede beton blokların ezemediği gelincikler, papatyalar? (Görsel 59)

Nerede bülbüllerin; en içli şarkılarını çiledikleri kırmızı güller?

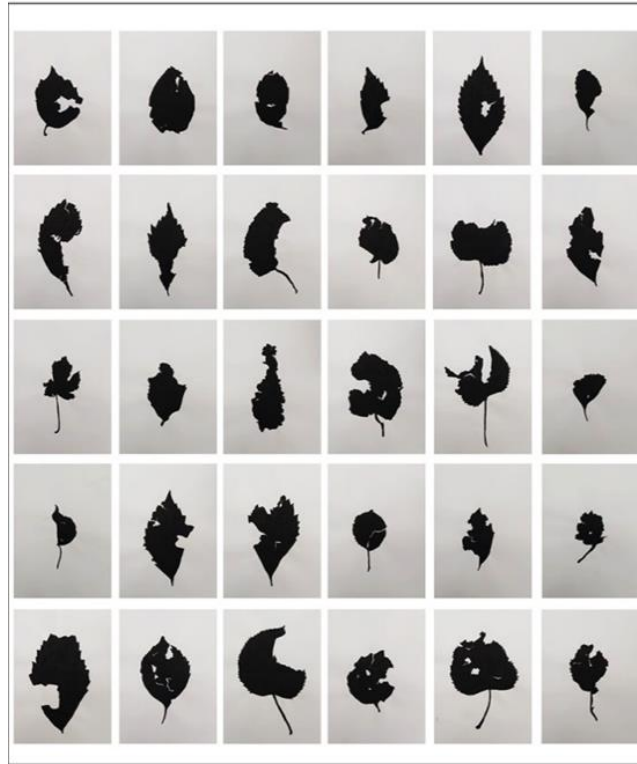
Nerede çiçeklerde tabiatın el değmemiş renklerin ışığı? (Özen, 2003, s.5,6).



Görsel 56: Behiye Arat, rengini unutan yeşil, 2021, tuval üzerine asamblaj, 80x80 cm



Görsel 57: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, tuval üzerine asamblaj, 40x40 cm



Görsel 58: Behiye Arat, Rengini Unutan Yeşil, 2020, kağıt üzerine akrilik, 117x104 cm



Görsel 59: Behiye Arat, İsimsiz, 2021, eskiz kağıdı üzerine karışık teknik, 65x97 cm

Burada da gene Özen'in kitabında yer alan –ve bunun içinde düşler kayboluyordu, gözlerimin önünde- cümlesinden esinlenerek yapılmış düzenleme (Özen, 2003, s.15).



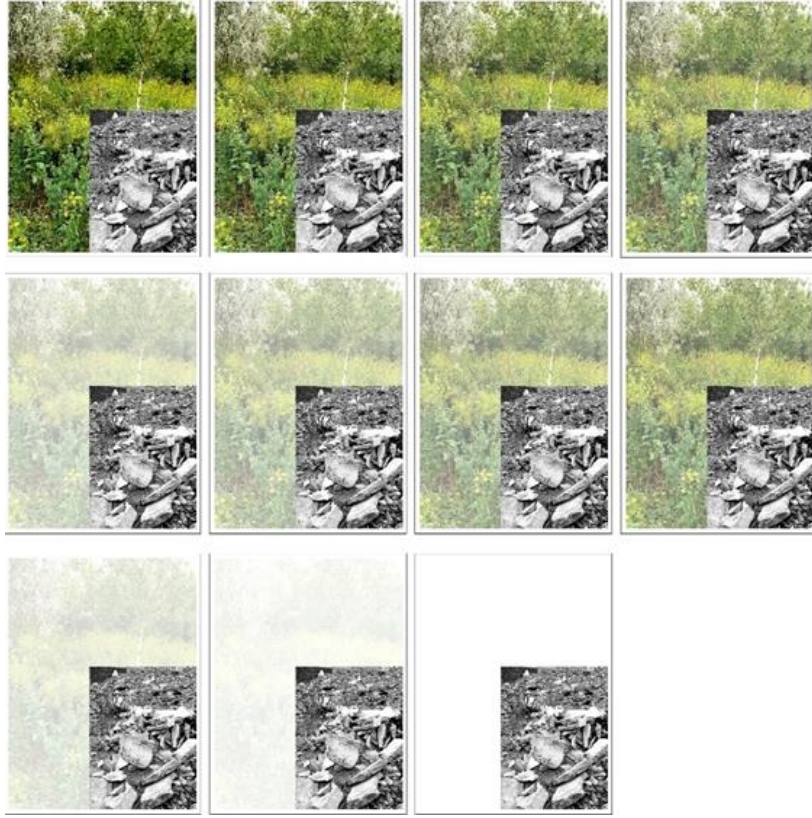
Görsel 60: Behiye Arat, İsimsiz, 2020, zenit üzerine karışık teknik, 48x52 cm

3.1. Olmam Gereken Yerde Miyim?

Olmam Gereken Yerde miyim? çalışmasında genel olarak çektiğim fotoğrafları transferbaskı, kolaj gibi karışık teknikler kullanarak asamblajın aksine Büyülü Gerçeklikte olduğu gibi gerçek dünyadan tamamen uzaklaşmadan, günümüz doğasının konumunu göstererek gerçekten olması gereken yerde mi? Her ne kadar doğa moloz yığınlarının arasında var olmaya çalışsa da, doğanın kaybolup gittiğini bunun bir anda olmadığını o süreci göstermek için birim tekrarlarından oluşan düzenlemelerden oluşuyor. Sıklıkla görselleri oluştururken doğada olması gereken 'NE' –moloz yığınları mı?, doğanın kendisi mi? gibi soruları baz alarak cevaplarını aradığım sürece dayalı oluşan görseller.



Görsel 61: Behiye Arat, Örtü, 2020, kağıt üzerine karışık teknik, 38,5x76 cm



Görsel 62: Behiye Arat, Biri Varmış Biri Yokmuş, 2020, kağıt üzerine karışık teknik, 81x83 cm



Görsel 63: Behiye Arat, Nefesi Tükenen Beton Kent I, 2021, tuval üzerine asamblaj, 42x116 cm



Görsel 64: Behiye Arat, Nefesi Tükenen Beton Kent II, yaprak, beton, değişken ebatlar, 2020



Görsel 65: Behiye Arat, Kayboldum Metropolde, 2021, ortam odaklı, değişken ebatlar

Moloz yığınlarının doğanın üstünü örtmesi ile kaybolan doğadan yola çıkarak farklı tekniklerle birbirine zıt kavramları çarpıştırıp; doğa-beton, canlı-cansız, doğal ve doğal olmayan unsurların bir araya gelmesiyle birlikte gelişen düzenlemelerin ortak noktası beton görsellerinin tamamının siyah beyaz olmasıdır. Betonun tek düzeliğini aynı olduğunu ve hiçbir şekilde süreçselliğinin olmadığını göstermek için her karede aynı beton görsellerinin kullanıyorum. Doğayda tam tersi doğalında olduğu gibi canlı ve renklidir. Gündelik yaşamda çok farkedilmeyen doğayı moloz yığınları arasında olduğundan fazla abartılı devasa bir şekilde kullanarak görünür kılıyorum. Çiçeklerimin devasa olması aslında Kurosawa'nın 'ağlayan iblis' (Görsel 66) öyküsünde yer alan bir sahneden etkilenmem diyebilirim. Kurosawanın düşünde mutasyona uğrayan çiçekler yaşadığı toplumsal olayları, nükleer bombaların acımasızlığını yansıtırken, benim düşümdeki çiçekler ise moloz yığınları arasındaki büyümlü varoluşu, inadı ve direnci yansıtır.



Görsel 66: Akira Kurosawa, Düşler filminden bir kare, 1990



Görsel 67: Behiye Arat, Başka Bir Rüya, 2021, zenit üzerine karışık teknik, 39x45 cm



Görsel 68: Behiye Arat, İnatçı, 2021, kağıt üzerine suluboya, 50x111 cm



Görsel 69: Behiye Arat, Büyülü Varoluş (detay), 2021, kağıt üzerine karışık teknik, 29x21 cm

Genel olarak insan ve doğa arasındaki bağı yani insan yapımıyla doğanın organik, canlı dünyasındaki çatışma üzerine yoğunlaşarak (Görsel 47) te olduğu gibi doğanın betonlaştırılmasına karşı tepkisel bir tavırla kullandığım endüstriyel bir malzeme olan beton her ne kadar doğayı sınırlandırıyor gibi gözükse de altında yatan gizemle birlikte doğa bir şekilde büyülü varoluşunu sürdürüyor. Amaç olumsuz gibi görünen aslında betondan çıkan yaşama odaklanarak büyülü bir etki yaratmak. Aynı zamanda doğanın, kendine özgü bir ekolojik direnç yaratma süreci ve bu süreç içinde ki doğanın büyülü varoluşunu (Görsel 49) teki gibi zihinsel, düşünsel ve biçimsel bir performansa dönüştürerek betondan çıkan yaşamı, büyüsel etkiyi sağlayarak gerçek ve büyüü aynı potada eritip, itici olan "beton" ve büyülü olan "doğa"yı yan yana getirip doğanın tahribatını Büyülü Gerçeklik ile bağlantı kurarak yeni bir görsel anlatım diline ulaşmak hedeflenmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada ilkel sanattan beri üzerinde durulan doğa ve gerçeklik algısının değişimi ile büyülü gerçekliğin sanat alanındaki gelişimi incelenmiştir. Avrupa'nın Akılcılığına karşı ortaya çıkan doğaüstü varlığın geneli ilkel ya da büyülü zihniyetine bağlı olarak gelişen ve anlatım tarzlarından biri olan büyülü gerçeklik, her dönemde tekrar tekrar ele alınan bir kavram haline geldi. Hayal ve gerçeği aynı potada birleştiren sanatçılar böylece post-modernle birlikte kendi gerçeklerinin altında yatan büyüye odaklanarak 'gerçek ve büyü'nün birleşimine yöneldiler.

Çağdaş sanatın bir çıkış noktası olarak büyülü gerçekliğin kavramsal çerçevesi sanayileşme karşısında doğa, insan ve yaşadığı çevre ilişkilerinin yeni bir anlayışla ele alınması oluşturmaktadır. Toplumların çevreye verdiği zararla günümüzde oluşan tahribatı göstermeye çalışarak, beton yığınları arasındaki doğanın konumu, kendine ait yaşam alanı bulma mücadelesi ve direnci üretimlerinin odak noktasını oluşturmaktadır. Hızlı betonlaşmayla birlikte umarsızca tüketilen doğa ve tüketilen doğada hızlıca çoğalan beton yığınları. Genel olarak insan ve doğa arasındaki bağı yani insan yapımıyla doğanın organik, canlı dünyasındaki çatışma üzerine yoğunlaşarak, doğanın betonlaştırılmasına karşı tepkisel bir tavırla kullandığım endüstriyel bir malzeme olan beton her ne kadar doğayı sınırlandırsa da altında yatan gizemle birlikte doğa bir şekilde büyülü varoluşunu sürdürüyor. Şimdiye kadar büyülü gerçekliği, her dönem sanatçısının kendi gündelik gerçekleri altında yatan büyüü bulmaya çalışıp, yaşadıkları yerlerdeki kendine ait gerçeklerden yola çıkarak birbirinden farklı büyülü manzaralar yaratmışlardır. Bunları farklı anlatım biçimlerinde kendi iç dünyalarını yansıtacak şekilde ele aldıklarını gördük. Genel olarak kendi çalışmalarında sıklıkla kendi gündelik gerçekliğimin altında (betondan çıkan yaşam) yatan büyülü varoluştan yola çıkarak genellikle fotoğraf, asamblaj ve resim gibi teknikleri kullanıp tahrip olmaktan kurtulamayan doğanın, moloz yığınları arasında değersizleştirilerek 'çer-çöp'leştirilmesine karşı işlerimin altında tepkisel bir tavır oluşturmaktadır.

Genel olarak burada bahsedilen büyü­lü gerçekliğın büyü­sü günlük hayatın bir parçasıdır. Büyü­lü gerçelik bize, içinde yaşadığımız gündelik dünyanın büyü­sünü normal bir şekilde sunarak; zihin/beden, ruh/madde, yaşam/ölüm vs. gibi konuların arasındaki sınırları ortadan kaldırarak iç içe geçirip kaynaştırarak farklı anlatım tarzlarının kapılarını aralar. Gerçek dünya olduğu gibi gösterilirken büyü, her zaman gerçekliğın arkasında bir yerdedir. Bu yüzden biz bu duruma hiçbir zaman şaşırmayız olması gereken oymuş gibi bize aktarılır. Çünkü, gerçekliğın içine düşün entegre edilmeye başlandığı an sınırlar giderek birbirine kaynaşır bütünleşir. Bu yüzden büyü­lü gerçelik, yaşanan tüm olumsuzlukları, toplumsal eleştirileri, kültürleri ve acıları anlatmanın bir yolu olmuştur. Böylece büyü­lü gerçelik, farklı ülkelerde farklı sanatçılar tarafından ele alınarak günümüze kadar varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Çoğunlukla büyü­lü gerçekliği ele alan sanatçılar, yaşadıkları toplumdaki gerçekliğın arkasındaki gizemi bazen toplumsal bazen kişisel bazen de mitler ve efsaneler kullanarak kendi gerçeliklerinin resimlerine aktarmışlardır. Burada asıl bizi ilgilendiren şey yaşanan toplumdaki gerçekliğın arkasındaki gizemin aktarılmasıdır. Marquez'in de dediği gibi büyü­lü gerçelik; 'düşle gerçekliğın bir potada kaynaştırılmasıdır (Marquez, 1996, s.184). Böylece gerçek olamayacak kadar gerçeği yan yana getirilerek büyü­lü dünyalar yaratılır. Genellikle bu doğrultudan yola çıkarak Betondan Çıkan Yaşamın büyü­lü varoluşuna odaklanıp; Varlık, Tooker, Doig gibi sanatçıların işlerinde olduğu gibi, Büyü­lü Gerçeklikle bağ kurarak bu dünyanın gerçelik algısını, hayal gücü ile birleştirerek gerçek olan "betonu" ve büyü­lü olan "doğayı" yan yan getirip karşıt bir durum yaratarak, kendi büyü­lü manzaraları mı oluşturuyorum. Büyü­lü Gerçelikte olduğu gibi hiçbir zaman gerçelikten uzaklaşmadan her zaman doğayı referans alıyorum.

Bu manzaraları oluştururken yaşadığım şehirden (Eskişehir) yola çıkarak giderek yeşilini unutan doğanın tahrip edilmesinden dolayı moloz yığınları arasına sıkışarak var olma mücadelesini görünür kılmak için çektiğim fotoğrafları referans alarak, doğayı izlenebilir ve gözlenebilir kılmak için anlatımına uygun olan asamblaj tekniğini kullanıyorum. Günümüzde doğa beton ve moloz yığınların arasında kaybolurken asamblajlarımda kaybolmayan doğa ön plandadır. Diğer çalışmalarımı ise genel olarak çektiğim fotoğrafları transferbaskı, kolaj gibi

karışık teknikler kullanarak asamblajın aksine büyüü gerçeklikte olduğu gibi gerçek dünyadan tamamen uzaklaşmadan, günümüz doğasının konumunu göstererek gerçekten olması gereken yerde miyim? gibi soruları baz alarak cevaplarını aradığım sürece dayalı oluşan görsellerdir.

Bu araştırmanın doğanın, teknoloji çerçevesi içine sıkışmasına karşın kendine özgü bir ekolojik direnç yaratma süreci ve bu süreç içindeki doğanın büyüü varoluşunu zihinsel, düşünsel ve biçimsel bir performansa dönüştürerek betondan çıkan yaşamı büyüsel etkiyi sağlayarak gerçek ve büyüü aynı potada eriterek yeni bakış açısı oluşmasına katkıda bulunulması hedeflenmiştir.

KAYNAKLAR

- Altinel. Cem. (2008). *Yeni Nesnellik ve Christion Schad*. Lebriz Sanal Dergi/ lebriz.com/ <https://bit.ly/2SFsO5Z>. e. tarih: 11 Mayıs 2021
- Antmen. Ahu. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalara 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun. Ali. (2003). *Sunuş: Modern Hayatın Ressamı Charles Baudelaire*. (A. Berkay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Asayesh. M. Ebadi, Argüç. M. Fikret. (2017). *Büyülü Gerçeklik ve Avrupa Özü*. Tarih Dergisi Kültür ve Sanat Araştırması. cilt.6. sy.2.
- Avcı. Sevgi. (2013). *John Constable: Yenilikte Gelenek*. Art-e Sanat Dergisi. cilt:6. sayı:12. s. 82,107.
- Birinci. Zübeyde Zehra (1992). *Türk Resminde Sürreal Eğilimler*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi
- Borges. Jorde Luis. (1982). *Ölüm ve Pusula*. (T. Uyar, Çev.). İstanbul: Ada Yayınları
- Borges. Jorde Luis. (1999). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. (C. Üster, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bozkurt. Nejat. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık
- Carpentier. Alejo. (2017). *Bu Dünyanın Krallığı*. (M. Tanakol, Çev.). İstanbul: h2o Yayıncılık ve İletişim Hizmetleri Ltd. şti.
- Demir. Necla. (2020). *Büyülü Gerçeklik*. Foto-Graf. Dosya Konusu/Büyülü Gerçeklik. Art-e Sanat Dergisi. sy.9 s.4
- Erbarıştıran. Barış. (2015). *Utku Varlık'ın Resimlerinde Mitoloji ve Görsel Algılama Yarattığı Gerçeküstü Bir Yolculuk*. <https://bit.ly/3oEwwsu> e. Tarih: 22 Mayıs 2021).
- Fischer. Ernst. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Gomrich. E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran - Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gündoğdu. Deniz. (2009). *Benzerlik Bilgisinden Dışıl Büyülü Gerçekliğe: Latife Tekin Romanları Sevgili Arsız Ölüm ve Muinar'da Alternatif Kadın Özelliği*. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kadın Çalışmaları Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

- Kartal. Raziye Köksal (2020). Frida Kahlo Gerçekliği. Foto Graf. Dosya Konusu /Büyülü Gerçeklik. Art-e Sanat Dergisi. sy.9 s.35
- Koca. Cezmi. (2004). Kurosawa'nın Düşler'inden Cebrail Ötgün'ün Düşler'ine, Cebrail Ötgün sergi kataloğu
- Krausse. Anna-Carola. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Z. Dilek, Çev.). Almanya: Literatür
- Kremer. Georg (editör). Sihirli Gerçekçi Sanatı Nedir. <https://bit.ly/2S1c0WU>, e. Tarih: 23 Mayıs 2021
- Kremer. Georg (editör). A Short History of Magic Realism. (<https://bit.ly/3vV6Kmi>), e. Tarih: 11 Mayıs 2021
- Kremer. Georg (editör). Metarealizm Nedir. (<https://bit.ly/3EgfGGy>), e. Tarih: 21 Aralık 2021
- Leyla. Nisa. (2020). Büyülü Gerçekliğe Genel Bir Bakış ve ' Beni Kör Kuyularda'. Foto Graf. Dosya Konusu /Büyülü Gerçeklik. Art-e Sanat Dergisi. sy.9 s.35
- Lijor. Lucilla. (2019). Alberto Savinio ve İzin Yılları: Colonna Deneyimi (1933-34) sy:2 <https://bit.ly/3w9cGbl> <https://www.italianmodernart.org/exhibition/alberto-savinio/> e. Tarih: 15 Mayıs 2021
- Marquez. Gabriel. Garcia. (1996). Yüzyıllık Yalnızlık. (S. Selvi. Çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Marquez. Gabriel. Garcia. (2018). Kırmızı Pazartesi. (İ. Kut. Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- McCoy. Mary Bucci. (2012). Gregory Gillespie: Transfixed —Selected Work 1995–2000 <https://bit.ly/3v3DUA5>, e. Tarih:20 Mayıs 2020
- Okan. Berna. (2018). *Primitivizm ve günümüz sanatına etkileri*. Sanat ve Tasarım Dergisi. cilt:8. sy. 2. s.98 dergipark.org.tr
- Özen. Rahmi. (2003). Yeşile Hasret Gözler. 4. Akşam Sanat Okulu. İstanbul
- Rosa. Federico. (2017). *Peter Doig: Gerçek Dışının Dönüşü*. <https://bit.ly/3hj7Sf9>, e. Tarih: 11 Mayıs 2021
- Şentürk. Leyla Varlık. (2013). Analitik Resim Çözümlenmeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Sanat ve Kuram Dizisi:30.
- Turani. Adnan. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turrell. Viola. (2019). Write on Art: 'Blotter' by Peter Doig e Tarh. e.17 mayıs 2020. <https://bit.ly/3ooZIsF>

Varlık. Utku. (2018). Zero Hipotez: Fragmanlar. İstanbul: Bozlu Sanat Yayınları

Varlık. Utku. (2021). Röportaj

https://en.wikipedia.org/wiki/George_Tooker, 2020, <https://bit.ly/3eClalu>, e. Tarih: 11 Mayıs.

<https://www.theartstory.org/artist/tooker-george/> <https://bit.ly/2Qh6YVD> 2018

Etik Beyan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi' ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

30/01/2022

Behiye ARAT

Yüksek Lisans Tezi Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Raporu Başlığı: Sanatsal Bir Kavramlaştırma Olarak Büyülü Gerçeklik

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
30/01/2022	94	79526	27/01/2022	%13	1750965511

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın 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. (30/01/2022)

Behiye ARAT

Öğrenci No.: N19133986

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. CebraİL Ötgün

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Magical Reality as an Artistic Conception

The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
30/01/2022	94	79526	27/01/2022	%13	1750965511

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (30/01/2022)

Behiye ARAT

Student No.: N19133986

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Cebrail Ötgün

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezime ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

30/01/2022

Behiye ARAT

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunması ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.