

**BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN KAVRAMSAL SORUNSAĞI VE
RESİM SANATINDAKİ YORUMU**

ÖZLEM ERGENE

**İŞIK UNİVERSİTESİ
NİSAN, 2023**

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN KAVRAMSAL SORUNSAI VE
RESİM SANATINDAKİ YORUMU

ÖZLEM ERGENE

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Yüksek Lisans Programı
2023

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2023

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞİN KAVRAMSAL SORUNSAĞI VE RESİM
SANATINDAKİ YORUMU

ÖZLEM ERGENE

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Eren Koyunoğlu
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Evangelia Şarlak

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. A. Nilüfer Öndin

Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 25/ 04 /2023

THE CONCEPTUAL PROBLEMATIC OF MAGICAL REALISM AND ITS INTERPRETATION IN PAINTING

ABSTRACT

Magical Realism originated in Latin America as a literary movement and is frequently used as a term in painting. Magical Realism first emerged in the field of painting during the Weimar period in Germany between 1919 and 1933. The Weimar era constituted a significant period in the history of art, wherein artists embarked on diverse stylistic approaches and aesthetic quests as a response to the prevailing social, political, and cultural transformations. During this period, this concept which is considered within the New Objectivity (Neue Sachlichkeit) movement in Germany, has not gained a clear definition in the history of art. In this thesis, German art critic Franz Roh's theory, which led to the emergence of the term Magical Realism, is discussed in detail, and the works of artists called Magical Realists are included. By examining the applications of Magical Realism in the literary field, the common features, and differences in the context of painting are analysed. This tendency, which is associated with the Italian metaphysical movement, continued its development in different geographies with the migration of artists to the American continent after the Nazi period in Germany. Along with intercultural interaction. The multicultural nature and political influences of Latin America have paved the way for the development of Magical Realism in both literary and visual arts. Within the framework of American art, which is predominantly characterized by action and formalism, the positioning of figurative Magical Realism has been challenging. Magical Realism approaches have been labeled under different names and acquired meanings. There is an epistemological uncertainty in determining the elements that can be evaluated in the context of the concept of Magical Realism. Throughout history and in contemporary times, significant art institutions have curated exhibitions under the framework of Magical Realism. However, the classification of the artists included in these exhibitions lacks a definitive criterion, as each artist presents their unique and varied approaches within the realm of Magical Realism. In this thesis, the changes and terminological confusion that cause the ambiguous status of Magical Realism in

painting are discussed. The aim of this study is to find answers to all these conceptual problems and to determine the place of Magical Realism in the history of art.

Keywords: Franz Roh, Magical Realism, Weimar Republic, New Objectivity, Metaphysics.



BÜYÜLÜ GERÇEKLİĞİN KAVRAMSAL SORUNSAĞI VE RESİM SANATINDAKİ YORUMU

ÖZET

Büyülü Gerçekçilik, edebi bir akım olarak Latin Amerika kökenlidir ve resim sanatında da bir terim olarak da sıklıkla kullanılmaktadır. Resim alanında Büyülü Gerçekçilik ilk olarak Almanya’da 1919-1933 yılları arasında Weimar döneminde kendini göstermiştir. Weimar dönemi resim sanatı, sanatçıların toplumsal, politik ve kültürel değişimlere yanıt olarak çeşitli tarzlar ve estetik arayışlarla geliştirdikleri bir dönemdir. Bu dönemde Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) hareketi içinde ele alınan bu kavram, sanat tarihinde net bir tanımlama kazanamamıştır. Bu tez içerisinde, Büyülü Gerçekçi teriminin ortaya çıkışını sağlayan Alman sanat eleştirmeni Franz Roh’un kuramı detaylı bir şekilde ele alınmış, Büyülü Gerçekçi olarak adlandırılan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Büyülü Gerçekçilik’in edebi alandaki uygulamaları da incelenerek, resim bağlamındaki ortak özellikler ve farklılıklar irdelenmiştir. İtalya’da Metafizik hareketi ile ilişkilendirilen bu eğilim, Nazi dönemi sonrası sanatçıların Amerika kıtasına göç etmesi ile farklı coğrafyalarda gelişimini sürdürmüştür. Latin Amerika’nın zengin kültürel dokusu ve siyasi etkileri, Büyülü Gerçekçilik akımının hem edebiyat hem de resim sanatında gelişimi için uygun bir zemin oluşturmıştır. Büyülü Gerçekçilik, Amerikan sanatının eyleme ve formalizme dayalı yapısı içinde figüratif bir tarzı benimsemesi nedeniyle kendini konumlandırma sürecinde zorluklarla karşılaşmıştır. Kültürlerarası etkileşim ile, Büyülü Gerçekçi yaklaşımlar farklı isimler altında adlandırılmış ve anlamlar kazanmıştır. Büyülü Gerçekçilik kavramı bağlamında değerlendirilebilecek öğelerin belirlenmesi konusunda bir epistemolojik belirsizlik mevcuttur. Geçmişte ve günümüzde, Büyülü Gerçekçilik başlığı altında önemli sanat kurumları sergiler düzenlemiştir. Ancak, burada yer alan sanatçıların sınıflandırılmasında belirleyici bir faktör bulunmamaktadır; zira her biri kendi içerisinde farklı yaklaşımları sergilemektedir. Tezde, Büyülü Gerçekçilik yöneliminin resim sanatındaki belirsiz durumuna sebep olan değişimler ve terminolojik karmaşa ele alınmıştır. Bu çalışmanın amacı, tüm bu

kavramsal sorunların cevaplarını bulmak ve Büyülü Gerçekçilik'in sanat tarihi içindeki yerini belirleyebilmektir.

Anahtar Kelimeler: Franz Roh, Büyülü Gerçekçilik, Weimar Cumhuriyeti, Yeni Nesnelcilik, Metafizik.



TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimin belirlenmesi ve tez çalışmam süresince sanat tarihi konusunda derin bilgisi ve tecrübeleri ile bana rehberlik eden değerli danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ömer Eren Koyunoğlu'na öncelikle teşekkür ve saygılarımı sunmak isterim.

Akademik yolculuğum boyunca Sayın Prof. Dr. Evangelia Şarlak'ın kıymetli bilgi birikimi, engin hayat tecrübesi, yol gösterici desteği ve pozitif yaklaşımı, akademik gelişimim ve başarılarıma önemli katkılar sağlamıştır, kendisine sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca, Prof. Dr. Nilüfer Öndin'in katkılarından dolayı büyük bir minnettarlık duyuyorum. Kendisi, zengin entelektüel ve sanatsal birikimine ek olarak disiplinli yaklaşımıyla da dikkat çeken bir akademisyendir. Eğitimim süresince kendisinin öğrencisi de olma şansını elde etmiş olmanın yanı sıra, tez çalışmam sırasında eserlerinden ve görüşlerinden oldukça istifade ettiğimi belirtmek isterim.

Özlem ERGENE

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı	5
1.2 Araştırmanın Kapsamı	6
1.3 Araştırmanın Yöntemi.....	7
BÖLÜM 2.....	12
2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK'E GENEL BİR BAKIŞ VE ORTAYA ÇIKIŞI	12
2.1 Büyülü Gerçekçilik Kavramı	12
2.1.1 Büyü'nün Tanımı	12
2.1.2 Büyülü 'nün Tanımı	16
2.1.3 Gerçekçilik Tanımı	18
2.2 Büyülü Gerçekçilik ve Edebiyat Bağlantısı	23
2.2.1 Massimo Bontempelli (1878-1960) ve Edebi Büyülü Gerçekçilik.....	23
2.2.2 Büyülü Gerçekçilik ve Latin Amerika Edebi Gerçeklik Bağlantısı	25
BÖLÜM 3.....	33
3. ALMAN SANATIYLA BAĞLANTILI OLARAK BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI.....	33
3.1 Weimar Cumhuriyeti Dönemi (1919-1933).....	33
3.1.1 Weimar Cumhuriyet Dönemi'nin Siyasi Yapısı	33
3.1.2 Weimar Döneminde Sanat ve Büyülü Gerçekçilik Kavramı	35

3.1.3 Franz Roh ve Büyülü Gerçekçilik Kuramı	42
3.1.4 Franz Roh'un 1925 Tarihli Makalesi ve Büyülü Gerçekçilik Yaklaşımı .	46
3.1.5 Franz Roh'un Büyülü Gerçekçiliğinde Tekinsizlik Kavramı	55
3.1.6 Franz Roh ve Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçekçilik Kitabında (1925) Yer Alan Sanatçı Listesi	56
3.1.7 Franz Roh Kuzey Grubu Büyülü Gerçekçi Sanatçıları (Verizm)	61
3.1.8 Franz Roh İtalyan Metafizik ile İlişkili Olanlar Büyülü Gerçekçi Sanatçılar Grubu	79
3.1.9 Franz Roh Rousseau'dan Etkilenen Büyülü Gerçekçi Naif Grubu Sanatçıları	92
3.2 Gerçeküstücülük ve Büyülü Gerçekçilik Arasındaki Bağntı	101
4. BÖLÜM.....	111
4. ALMANYA DIŞINDAKİ ÜLKELERDE RESİM SANATINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	111
4.1 İtalya'da Resim Sanatında Büyülü Gerçekçilik	111
4.2 Amerika'da Resim Sanatında Büyülü Gerçekçilik	127
4.3 Latin Amerika'da Büyülü Gerçekçilik	150
BÖLÜM 5.....	155
5. SONUÇ	155
KAYNAKÇA	163
ÖZGEÇMİŞ.....	174

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1 Franz Roh'un Dışavurumculuk-Sonrası ve Dışavurumculuk arasındaki farkları gösteren tablosu	44
Tablo 3.2 Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei Sorunu; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133, 134	59
Tablo 3.2 (devamı) Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei Sorunu; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133, 134.....	60

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 2.1 Caravaggio, Bakirenin Ölümü (Morte della Vergine), 369x245 cm. yağlıboya, Louvre Müzesi..... 20
- Şekil 2.2 José de Ibarra, Bakire'nin hayatından sahneler, 17. yüzyıl, bakır folyo üzerine yağlıboya, Museo Nacional de Arte, Meksiko..... 30
- Şekil 3.1 "Dışavurumculuk-Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupalıların Sorunları" Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europdischen Malerei 37
- Şekil 3.2 Yeni Nesnelcilik Sergisi, 1925, Mannheim Devlet Sanat Müzesi..... 38
- Şekil 3.3 Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 192,1 x 151,4 cm, The Museum of Modern Art, New York 47
- Şekil 3.4 Albrecht Altdorfer (1480-1538), 1529, Panel üzerine yağlıboya, 158,4 cm × 120,3 cm, Alte Pinakothek, Münih, İskender'in İssos Savaşı..... 53
- Şekil 3.5 Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-1670 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa 54
- Şekil 3.6 Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133 57
- Şekil 3.7 Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 134 58
- Şekil 3.8 George Grosz "Daum, Mayıs 1920'de Bilgiç Otomatı "George" ile Evlenir. John Heartfield bundan çok memnundur", tuval üzerine karışık teknik, Suluboya, kurşun kalem, tükenmez kalem ve suluboya tahta üzerine kolaj, 42 cm × 30,2 cm, The Berlinische Galerie , Berlin Berlinische Galerie ... 65
- Şekil 3.9 Francesco Mazzola, Parmigianino olarak bilinen 216.5 x 132.5 cm, panel üzerine Uzun Boyunlu Madonna Floransa, Palazzo Pitti (1534 – 40)..... 67
- Şekil 3.10 Otto Dix, Kibrit Satıcısı, 1920, tuval üzerine karışık teknik, 141.5 x166 cm, Stuttgart Kent Galerisi, Stuttgart..... 68
- Şekil 3.11 Otto Dix, Uluslararası Binicilik Sahnesi, 1923, kâğıt üzerine suluboya, kalem ve mürekkep, 38.1 x 27.6 cm. 72
- Şekil 3.12 Georges Seurat, Sirk (Le Sirk), 1891, 186x152cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt, 73
- Şekil 3.13 Max Beckman, Karnaval: Çift Portresi, 125, 1925, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand 160 x 105,5 cm, Signatur rechts unten, deutsche Schrift: Beckmann F. Sommer 25. Im Museum, Düsseldorf Museum Kunstpalast76

Şekil 3.14 Max Beckmann, Karnaval Triptik (Carnival, Triptych), 1942-1943 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Fotoabteilung, Museum of Art, University of Iowa, Iowa City © VG Bild-Kunst, Bonn 2015	77
Şekil 3.15 Carlo Carrà, İnşaatçının Oğlu, 1917-1921, tuval üzerine yağlıboya, 121 95 cm., özel koleksiyon.....	80
Şekil 3.16 Heinrich Maria Davringhausen, Kara Pazarcı, Der Schieber, 1920-1921, 120 × 120 cm, yağlıboya, LACMA. Los Angeles County Museum of Art, Stiftung, Museum Kunstpallast, Düsseldorf,	83
Şekil 3.17 Alexander Kanoldt, Olevano II , 1925, yağlıboya, 61.5 x 82.5 cm Essen Museum Folkwang	84
Şekil 3.18 Alexander Kanoldt, Sürâhiler ve kırmızı çay kutusu ile natürmort, Stilleben mit Krügen und roter Teedose, 1922, 75.5 x 88.5 cm.....	85
Şekil 3.19 Alexei Jawlensky (Russian, 1864–1941), Baş (Head), c. 1910, Karton üzeri tuval üzeri yağlı boya, 41 x 32.7 cm. MoMA Number: 415.1953	86
Şekil 3.20 Georg Schrimpf, Uyuyan Kızlar, Schlafende Mädchen, 1926	87
Şekil 3.21 Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), 1828, İtalya ve Almanya, Tuval üzerine yağlı boya, 94,5 x 104,7 cm, 1832'de Kral I. Ludwig tarafından Frankfurt kitapçısı Johann Friedrich Wenner Inv.'nin mülkünden alındı ..	89
Şekil 3.22 Carlo Mense (1886-1965), "Don Domenico Portresi", 53.6 x 42 cm, Karton Üzerine Yağlıboya	90
Şekil 3.23 Anton Räderscheidt, Ressam ve Model, 1926, kayıp veyahut yok edilmiş.	91
Şekil 3.24 Henri Rousseau, Uyuyan Çingene, 1897, 129.5 x 200.7 cm, Museum of Modern Art, New York.....	94
Şekil 3.25 Georg Scholz, Gündüz Vakti Küçük Bir Baden Kasabası, 1922-1923, panel üzerine yağlıboya, 99,7 × 74,3 cm , Art Institute of Chicago, Chicago	96
Şekil 3.26 Walter Spiess, Veda, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 95 cm, Museum Arma,Bali	97
Şekil 3.27 Georg Schrimpf, "Landscape in the Bavarian Forest." 1933. (Bayerische Staats- gemaltesammlungen. Munich) Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları.....	98
Şekil 3.28 Max Peiffer Watenphul, Weimar, 1920, Von der Heydt-Museum Wuppertal	99
Şekil 3.29 Max Beckmann, Demir Yaya Köprüsü, Der Eiserne Steg (1922), 84 x 120 cm.....	100
Şekil 3.30 Rousseau, Ben, Portre-Manzara, (1890), Prag Ulusal Galerisi.....	101
Şekil 3.31 Salvador Dalí, Belleğin Azmi, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 33 cm., The Museum of Modern Art, New York	104
Şekil 3.32 Max Ernst, Güzel Bahçıvan, 1923, tuval üzerine yağlıboya, nerede olduğu bilinmiyor.....	106
Şekil 3.33 Max Ernst, Söz (Dişi Kuş), 1921, kolaj ve guaj, 18.5 x 10.6 cm., Gallery Le Bateau Lavoir, Paris	107

Şekil 3.34 René Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 x 93,9 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.....	108
Şekil 3.35 René Magritte, Yaz Yürüyüşleri, tuval üzerine yağlıboya, 1939, 73 x 60 cm, Musée d'Art Moderne de Paris, Paris.....	110
Şekil 4.1 Ubaldo Oppi, Armatörün Oğlu, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 96 cm, özel koleksiyon.	112
Şekil 4.2 Gian Emilio Malerba, Maskeler (Maschere), 161x210cm. Tuval Üzeri Yağlıboya, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.....	113
Şekil 4.3 Virgilio Guidi, 1923, Tramvayda, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 190 cm., Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Galerisi, Roma.....	114
Şekil 4.4 Felice Casorati (1883-1963), 1922 Silvana Cenni (Private Collection). Tempera on canvas; 205 x 105 cm.....	115
Şekil 4.5 Piero della Francesca, Kutsal Sohbet, Madonna della Misericordia, 180cm., (1415-1492), 1460–1462, Tempera and panel üzeri yağlıboya, Pinacoteca Comunale, Museo Civico, Sansepolcro	116
Şekil 4.6 Antonio Donghi, Carnevale, 1923, 151x151 cm, özel koleksiyon	117
Şekil 4.7 Piero Della Francesca, Gerçek Çarmıhın Keşfi ve Kanıtlanması, 1460, 356 x 747cm, Cappella Maggiore Basilica di San Francisco Arezzo, Duvar üzeri tempera.....	118
Şekil 4.8 De Chirico, Tuhaf Gezginler, 1922.....	121
Şekil 4.9 Otoportre, DE Chirico Neue Pinakothek, Munich, Germany, 50 x 39.5 cm, 1920.....	121
Şekil 4.10 Endişeli Yolculuk, 1913, 74.3 x 106.7 cm, yağlıboya tablo, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US	123
Şekil 4.11 Carlo Carrà, (1881-1966) Batının Süvarisi, ARS. NY. Horseman of the West, 1917. Private Collection, Milan. Photo Credit: Scala/Art Resource, NY. Carlo Carrà, © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome	124
Şekil 4.12 Carlo Carrà, Metafizik Musa, Carlo Carrà 1917, Tuval üzerine yağlıboya	125
Şekil 4.13 Massimo Campigli, Çingene, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 96.4 x 76 cm., Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento	127
Şekil 4.14 Edward Hicks, Barışçıl Krallık, 1826, tuval üzerine yağlıboya, 83,5 x 106 cm., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	129
Şekil 4.15 Raphaelle Peale, Banyodan Sonra (ya da Denizden Yükselen Venüs), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 73.98 x 61.28 cm., The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City	130
Şekil 4.16 Erastus Salisbury Field, Amerikan Cumhuriyeti Tarihi Anıtı, y. 1876, tuval üzerine yağlıboya. 114.30 x 63.50 cm., Michele & Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield	131

Şekil 4.17 Georgia O'Keeffe, Aya Merdiven, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 102.1 × 76.8 cm., Whitney Museum of American Art, New York.....	133
Şekil 4.18 Joan Miro, Aya Karşı Havlayan Köpek, 73 x 92 cm, Dog Barking at the Moon	134
Şekil 4.19 Hans Finsler, Vantilatör, jelatin gümüş baskı, 8,8 x 11,7 inç.	136
Şekil 4.20 Charles Sheeler, Üst Güverte, y. 1928, jelatin gümüş baskı, 25,3 x 20,2 cm., (Amerikan, Philadelphia, Pennsylvania 1883–1965 Dobbs Ferry, New York), Üst Güverte, The Met Museum, New York	137
Şekil 4.21 Charles Sheeler, Üst Güverte, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 55,3 cm., Harvard Museums, New York. (Amerikan (Philadelphia, PA 1883 - 1965 Dobbs Ferry, NY),	137
Şekil 4.22 Edward Hopper, Sabah Güneşi, 1952, tuval üzerine, yağlı boya, Columbus Museum of Art, Columbus.....	139
Şekil 4.23 Grant Wood, Amerikan Gotiği, 1930 tuval üzerine yağlıboya, 74 x 62 cm, Art Unstitute of Chicago, Chicago.....	140
Şekil 4.24 Grant Wood, Taş Şehir, 1930, ahşap üzerine yağlıboya, 76.84 x 101.6 cm, Joslyn Art Museum, Omaha.....	141
Şekil 4.25 Ivan Albright, Dünyaya Ida Adında Bir Ruh Geldi, 1929-1930, tuval üzerine yağlıboya, 142,9 × 119,2 cm., Art Unstitute of Chicago, Chicago.....	143
Şekil 4.26 Andrew Wyeth, Hindi Akbaba, 1942, mürekkep, kalem, guaj; Kış Tarlaları, 1942, gesso pano üzerine tempera, The Museum of Modern Art arşivleri, New York.....	145
Şekil 4.27 Andrew Wyeth, Yükselen, 1942–50, masonit üzerine tempera, 48 x 87 in. Shelburne Museum, Shelburne.	147
Şekil 4.28 Alex Colville, Sporcular, 1961, yağlıboya ve sentetik, 1961	148
Şekil 4.29 George Tooker, Çamaşırhane, 1952, masonit üzerine yağlıboya, Schoen Koleksiyonu	149
Şekil 4.30 Frida Kahlo, Umut Ağacı, 1946, Masonit üzerine yağlı boya, 55.9 x 40.6 cm, Collection of Daniel Filipacchi, Paris, Fransa	152
Şekil 4.31 Tarsila do Amaral, Siyah Kadın, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81,3 cm. Museo de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo.....	154

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Savaş yıllarında ve sonrasında, ülkelerin içinde bulundukları buhranlı dönemler ve zorluklar tüm insanlığı ve dolayısı ile sanatı da etkilemiştir. Sanat dünyanın sürekli değişen döngüsü içerisinde sosyal, siyasal ve felsefi hayatında yadsınamaz bir role sahip olmuştur. Alman Yazar Anna Seghers (1900 – 1983) "Sanatın Görevleri" başlıklı denemesinde Almanya'nın İkinci Dünya Savaşından sonraki konumunu, yıkılmış değerler sisteminin ardından "Günümüzde dünyanın soluğunu kesen savaşın ortasında sanatın rolü nedir? " diye sorar (Seghers, 1984, s. 9). Toplamlar bu dönemlerde büyük değişimler geçirirler ve sanatçıların ortaya koyduğu eserler bu değişimler içerisinde anlam kazanırlar. Sanat bir toplumsal olgu olarak düşünüldüğünde, sanat tarihinin görevi toplumun bir yapıdan başka bir yapıya geçerken strüktüründeki değişimin sanata yansıyışını görüp anlamaktır (Mülayim, 2020). Herhangi bir sanat eserinin gerçek değerini idrak edebilmek için onu yaratan kültürel, sosyal, ekonomik ve politik çevre açısından değerlendirmek önemlidir.

Büyülü Gerçekçilik teriminin resim sanatıyla ilişkisi, günümüzde sanat tarihi açısından tartışmalı bir konudur. Bunun yanında resim bağlamında Büyülü Gerçekçilik'in sanat tarihinde kendisine bir akım olarak yer edinip edinmediği de problematik bir konu olmuştur. Büyülü Gerçekçilik, literatürde Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında sosyal ortamın sorgulandığı Yeni Nesnelcilik akımı içerisinde bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. O dönemin kuramcıları ve eleştirmenleri tarafından kimi zaman ayrı yönelim ve ayrışma olarak değerlendirilmiştir, kimi zaman da Yeni Nesnelciliğin karakteristiği olarak benzer anlamlarda sadece terim olarak kullanılmıştır. Müzik, sinema, fotoğraf ve özellikle de edebiyat gibi farklı disiplinlerde de bu tarz kendisine oldukça yaygın bir uygulama alanı bulmuştur.

Edebiyat alanında Büyülü Gerçekçilik farklı coğrafyalarda; postkolonyal ülkelerde ve batıda edebi bir tarz haline gelmiştir. Resim bağlamında da çağımızda "Büyülü Gerçekçilik" başlığı içeren MoMA, Tate Modern gibi çok önemli sanat kurumlarında sergiler açılmış ve açılmaya devam etmektedir. Yirminci Yüzyıl resimlerine ilişkin yayınlarda, 1920'lerin ortalarından beri Büyülü Gerçekçilik terimi sıklıkla kullanılmış, ancak bugüne kadar temel olarak netleştirilmemiştir.

Birçok ressam için, Birinci Dünya Savaşı öncesi Dışavurumculukla ilişkilendirilen biçim ve renk özgürlüğü, savaş sonrası çekiciliğini yitirmiştir (Barron, 2015, s.7). Dışavurumculuğun hemen ardından gelen dönemde bu akımı tamamen reddeden yeni bir sanat eğilimi oluşmuştur. Ancak o dönemde sanatçılar tutarlı bir grup oluşturmamıştır ve bu eğilim adına bir teori önermemişlerdir; bu da eğilimin kolay kategorize olabilecek tanımının oluşturulmasını güçleştirmiştir. Büyülü Gerçekçiliğin özellikleri, bu dönemde Almanya'da üretilen birçok sanat eserinde tanımlanabilmektedir. Bunun yanı sıra, farklı akımlar içerisindeki sanatçıların bazı eserlerine Büyülü Gerçekçilik olarak atıfta bulunulmuştur. Bu sebeplerle, Büyülü Gerçekçiliğin resim sanatına uygulandığı şekliyle tanımlamak oldukça zorlu ve de anlaşılması güç bir iştir.

1920'li yıllardan sonra Almanya'da modernistler arasında hayat bulan bu eğilime sanat tarihinde farklı isimler addedilmiştir. Almanca'da "Magischer Realismus", İngilizce'de "Magic Realism", "Magical Realism" ve "Marvellous Realism" ve Türkçe karşılığı olarak "Büyülü Gerçekçilik", "Büyüleyici Gerçekçilik" ve "Harika Gerçekçilik" gibi farklı terimler ile karşılaşmaktayız. Bu terimleri tanımlamak oldukça zor olmakla birlikte tarihsel süreç içerisinde sık sık birbirinin yerine kullanılmıştır. Felsefe alanında terim Novalis tarafından "Büyülü Idealist" ve "Büyülü Gerçekçi" ifadeleri ile 1798'de kullanılmıştır. Resim bağlamında ise terim ilk defa 1925 yılında Alman sanat eleştirmeni Franz Roh (1890-1965) tarafından "Dışavurumculuk-Sonrası: Büyülü Gerçekçilik: Yakın Dönem Avrupa Resminin Sorunları" (Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der Neuesten Europäischen Malerei) kitabında yer alan aynı başlıklı makalesinde kullanılmıştır. Büyülü Gerçekçiliğin kesin ve net tanımını yapmamış olan Roh makalesinde (1925) bu eğilimin özelliklerini daha çok Dışavurumculuk ile kıyaslayarak anlatmayı tercih etmiştir.

Roh'un Büyülü Gerçekçilik terimi Weimar döneminde (1919-1933) Almanya'da hiçbir zaman yaygın olarak kullanılmamıştır. Weimar Cumhuriyeti'nin

sanat üzerindeki hoşgörölü politik yaklaşımı farklı görüştaki sanat gruplarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Weimar dönemi boyunca, sanatçılar sosyal, politik ve ekonomik koşulların değışmesine bağılı olarak kendi yaklaşımlarını farklı şekillerde uyarlamışlardır. Bu dönemdeki yeni sanat eğilimleri çeşitli kuramcılar tarafından değışik isimler ile ortaya konulmuş olup, terminolojik olarak da kullanımda farklılıklar oluşmaktadır. Bu da Büyölü Gerçekçiliğın apayrı anlamlarının oluşmasına sebep olmuş ve netlik kazanmasını engellemiştir.

Büyölü Gerçekçilik'in "Weimar Döneminde Sanat ve Büyölü Gerçekçilik Kavramı" bölümünde ayrıntılı bir biçimde anlatılmış olan 1920'lerin başındaki çok biçimliliğı zamanla daralmış ama farklı coğrafyalarda bir dizi varyasyonla süregelmiştir. Almanya'da Büyölü Gerçekçilik 1930 yıllarda kaybolmaya başlarken, İtalya'da 1930 ve 1940'lı yıllar boyunca savaş sonrası yıllara kadar devam etmiştir. İtalya'da '900' Dergisi (900: Cahiers d'Italie et d'Europe) aracılığı ile yazar Massimo Bontempelli (1878-1960) çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Bu terimi Bontempelli, hem sanatsal hem de edebi anlamda kullanmıştır. Terim dergi sayesinde geniş kitlelere ulaşarak Almanya ve İtalya'da daha yaygın kabul görmüştür. 1927 yılının başlarında Güney Amerika'da Roh'un kitabının "Dışavurumculuk-Sonrası: Büyölü Gerçekçilik: Yakın Dönem Avrupa Resminin Sorunları" (Realismo Mágico Post Expresionismo: Problemas de la Pintura Europea más Reciente) İspanyolca çevirisi yapılarak bu coğrafyada da etkileri görölmeye başlamıştır.

Yirminci yüzyıldaki farklı resimsel stillerin karışıklığı, aynı terimlerin "Gerçekçiliğın" çok farklı tezahürlerine uygulanması gerçeğı ile daha da artmıştır. Roh'un gerçekçi fenomenini kapsamaya çalıştığı Dışavurumculuk-Sonrası içerisinde sol ve sağ eğilimli birbirinden farklı her iki grubun da aynı resim biçimini kullanması sanatsal gelişim bulmacalarından biri olarak değerlendirilmiştir. Sanat tarihinde, zamanla Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki gerçekçiliğın restorasyon dönemi, Fransa'da André Lhote (1885- 1962) tarafından ilk olarak tanımlanan "Düzene Dönüş", ya da "Düzene Çağı" hareketi ile başlamıştır. Bu noktada, gerçekçilik ile natüralizm arasında terimler ve kavramlar açısından bir karışıklık meydana geldiğı konusunu vurgulamak gerekmektedir. Daha sonrasında, Birinci Dünya Savaşı ile artan Almanya düşmanlığı ve bu milliyetçi atmosfer, Alman romantik düşüncesinin olduğı modernizmin terk edilerek, On dokuzuncu Yüzyıldaki Yeni-Klasikçilik (Neo-Klasisizm)'e dönüşü savunmuştur.

Büyülü Gerçekçilik, bazı durumlarda diğer sanat akımlarıyla eşleştirilmiştir. 1924 yılında André Breton (1896-1966) tarafından yayınlanan manifestosuyla Gerçeküstücülük, diğer yirminci yüzyıl sanatsal gelişmelerine kıyasla öne çıkan bir sanat hareketi olmuştur. Sigmund Freud (1856-1939) 'un psikanaliz kuramı, özellikle "bilinçaltı" kavramının sunabileceği zengin olanaklardan ilham alan Gerçeküstücü'lerin, dünya çapında daha iyi anlaşıldığı yıllar takip etmiştir. Diğer yandan özellikle Amerika'daki bazı otoritelerin, Büyülü Gerçekçilik'i Gerçeküstücüler ile ilişkilendirdiği bazı yorumlar ile karşılaşilmektedir. Bunun yanı sıra, Lincoln Kirstein (1907-1996) ve Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981) gibi otoritelerin Roh'un Büyülü Gerçekçiliğini, özellikle İtalyan Metafizik resmi gibi diğer Avrupa akımlarını da içerecek kadar geniş olduğunu belirterek, Büyülü Gerçekçiliği, Fantastik Sanat ile eşitlemişlerdir (Dow, 1965).

Büyülü Gerçekçilik, 1930 ile 1945 yılları arasında çeşitli ülkelerde değişik kültürel kimlik ve politik iklim sebebiyle, farklı şekillerde gelişmiştir. Özellikle İtalya ve Amerika'da bölgesel türlere dönüşmüştür. Nazi baskısından kaçan bazı sanatçıların Amerika'ya yerleşmeleri ile oluşan etkileşimle eğilimin izleri Amerika'da görülmeye başlamıştır. 1920'li yıllarda Amerikan sanatında fenomen açıkça görülmüş olmasına rağmen, resim sanatında terim olarak ilk defa Amerika'da 1943 yılında kullanılmıştır. 1960'lardan itibaren Avusturyalı sanat tarihçisi Wieland Schemied'in (1929-2014) çabalarıyla hem Avrupa'da hem de Amerika'da daha genel kabul görmüş ve giderek sanat tarihinde bir terim olarak daha dikkatli bir şekilde tanımlanmıştır (Scrase, 1981).

Büyülü Gerçekçilik terimi farklı coğrafyalarda ve dönemlerde kullanılmış olup her kullanımı kendine özgü bir bağlama sahiptir. Roh tarafından gerçekliğe yakın yeni bir resimsel eğilimi anlatmak için kullanılmış olan terim, 1940 ve 1950'lerde Latin Amerika'da hem edebi kurguda hem de sanat alanında yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir. Bu arada terim, birçok çeviri varyasyonundan geçmiştir. Her çeviride terimler ve kökenleri arasındaki bağlantılar bulanıklaşmıştır. Terimin ilk kullanıldığı 1925 yılından bu yana Büyülü Gerçekçilik genel kabul görmüş bir etiket olarak karışık bir varlığa sahip olmuştur. Kronolojik olarak farklı kültür ve coğrafyalarda sanata uygulanma şekli ve yer edinmesi ile bir anlamlar karmaşası oluşturmaktadır.

Yirminci yüzyılda Paris'ten yayılarak dünya sanatına etki eden Gerçekçilik akımı günümüze kadar Gerçekçilik, Yeni Nesnelcilik, Yeni Gerçekçilik, Büyülü Gerçekçilik, Klasik Gerçekçilik, Kapitalist Gerçekçilik, Amerikan Gerçekçiliği,

Sosyalist Gerçekçilik, Fantastik Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik, Foto-Gerçekçilik gibi pek çok hareket ile kendini ortaya koymuştur.

1.1 Araştırmanın Amacı

Bu tezin ana amacı, tarihsel süreç içinde Büyülü Gerçekçilik'in neden bir sanat akımı olarak kabul edilmediğini incelemek ve tüm doneler ile ortaya koymaktır. Bunun yanı sıra terimin farklı kullanımları ve anlam çağrışımları dilin esnekliği ile birleşerek kavramsal bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Büyülü Gerçekçilik kuramının tanım sorunsalı, karmaşık, eksik ve birbirleriyle kapsam bakımından uyumsuz unsurları içermektedir. Ayrıca, bu eğilimin ifadesinde büyü ve gerçekçilik gibi iki zıt kelime yan yana kullanılmıştır. İlk etapta büyü terimi, halk arasında büyücülük yapma gibi tabiattaki bir güce yönelen eylemleri çağrıştıran bir ifade olarak algılanmaktadır ve anlam karmaşası yaratabilen bir kelimedir. Diğer bir yönden bir şey büyü ise, onda varoluşsal bir derinlik yatar ve görünenin ötesindeki dünyaya işaret eder. Gerçekçilik terimi ise On dokuzuncu yüzyılda Gustave Courbet (1819-1877) tarafından literatüre kazandırılmıştır. Bu sebeple tez içerisinde, "Büyü" ve "Gerçeklik" terimlerinin bir arada kullanılmasının ve tercih edilmesinin gerekçeleri ve olası teorileri üzerinde durulmuştur. Tezin amacı, tüm bu unsurları anlamlı bir bütün haline getirmektir.

On sekizinci yüzyılda, kavramın felsefe alanında ilk ortaya atıldığı andan başlayarak, Yirminci yüzyılın başlarında resim sanatına uygulanmasına ve Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonrasında edebi kurguda ön plana çıktığı döneme kadar gelişen hareketler dizisi arasındaki bağlantılar veya ayrımlar ortaya konmuştur.

Büyülü Gerçekçilik edebi alanda öne çıkan ve kabul görmüş bir akımdır. Resimde alanında ise sanat tarihinde yeteri kadar üzerine düşülmemiş bir başlık olarak belirsizliğini korumaktadır. Edebiyat, sinema, fotoğraf gibi farklı disiplinlerde kendine uygulama alanı bulmuş olan Büyülü Gerçekçiliğin, resim sanatındaki uygulama şekli ile öncelikli olarak edebiyattaki uygulaması arasındaki ortak veya bağımsız bir şekilde ayrıştığı yönlerinin, aynı zamanda da birbirlerine olan etkilerinin açığa çıkartılması önemlidir. Edebi Büyülü Gerçekçi özellikler, resim alanındaki eserleri tariflendirmede ve ayrıştırmada bir yol gösterici olarak değerlendirilmiştir.

Ülkeler arasında değişen politik görüşlerin yanı sıra ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişimlerin sanat eserlerine yansması da dikkate alınarak, Büyülü Gerçekçi özellikler gösteren sanatçıların eserleri incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu

değerlendirmeler yapılırken dönemin sanat otoritelerinin görüşleri, sanatçıların kendi yaklaşımları, o dönem içerisinde öne çıkan Büyülü Gerçekçilik ile ilişkili sanat hareketleri dikkate alınmıştır. Farklı disiplinlerdeki ve dönemlerde kullanımları ile ortaya çıkan ayrı tanımların doğru bir şekilde yapılabilmesi için, bu terimlerin nelerle ilişkili olduğu tezde açıklayıcı bir şekilde ortaya koyulmuştur.

Sanat tarihinde Büyülü Gerçekçilik ile ilgili çok fazla araştırma yapılmamıştır. Bu sebeple bu tezde Büyülü Gerçekçiliğin temel özelliklerinin neler olabileceği ile ilgili bir yol haritası çıkartılması hedeflenmiştir. Roh'un Büyülü Gerçekçi kuramı esas alınarak bu sanatın temel prensiplerinin daha açık ve net bir şekilde tanımlandığı bir formülasyon oluşturulmuştur. Farklı coğrafyalardaki kültürel varyasyonlar sebebiyle, bu eğilimin uygulanması da çeşitlilik gösterir ve bu çeşitlilikler de anlaşmazlık veya karışıklığa yol açabilir. Bu tez, bu farklılıkların anlamlarını inceleyerek ayırt etmek ve örneklerle açıklamak üzerine odaklanmaktadır.

Tüm bunların yanısıra, Büyülü Gerçekçilik'in günümüz sanatına olan etkilerini de araştırılması hedeflenmiştir. Yirmi birinci yüzyılda Büyülü Gerçekçilik ismi altında farklı coğrafyalarda açılan sergilerdeki sanatçıların bu başlık altında toplanmasının sebepleri ile terimin ilk çıktığı dönemdeki anlamı arasındaki farklar olup olmadığı tezin önemli bir sorgulama alanını oluşturmaktadır.

Bu tez, Büyülü Gerçekçilik'e yeni bir bakış açısı sunarak, resim sanat tarihi içinde muğlak kalan bir konuya ışık tutmuştur. Aynı zamanda bu çalışma Büyülü Gerçekçilik eğiliminin kavramsal sorunlarını çözme amacıyla, dil kullanımına bağlı tutarsızlıklar ile sistemsel belirsizlikler içeren konuları ele alarak, olası doğru yerlerine yerleştirme önerilerinde bulunmuştur. Bu sayede, eğilimin bilişsel zorluklar yaratan unsurları aşılmış ve daha net bir çerçeve ortaya konulmuştur.

1.2 Araştırmanın Kapsamı

Büyülü Gerçekçilik'in resimsel yolculuğu literatüre göre Almanya'da başlamıştır. Bu sebeple araştırmanın ana eksenini, resim sanatında ilk olarak yer almaya başladığı Almanya'da 1918-1933 yılları arasındaki Weimar Dönemi oluşturmaktadır. Weimar Cumhuriyeti'ndeki Alman sanatına yakından bakmak Büyülü Gerçekçi eğilim için net bir kimlik oluşturmada önemli bir odak noktasını oluşturmaktadır. Ayrıca, Dışavurumculuk sonrası yeni bir eğilim olarak ortaya çıkan Büyülü Gerçekçiliğin Dışavurumculuk ile kıyaslaması ve arasındaki farklar da

araştırılmıştır. Bunun yanısıra, bu bağlamda Büyülü Gerçekçi eserlerin kullanımı ile karışmaması için Gerçeküstücülük akımının aynı dönemlerde kullandığı fantastik öğeler ve resim anlayışı ile arasındaki ayrım incelenmiştir. Özellikle, terimin orijinal yaratıcısı olan Roh'un Büyülü Gerçekçi resim hakkındaki felsefesi, yol gösterici bir unsur olarak çalışmanın kapsamına dahil edilmiştir.

Nazi rejimi ile sanat hayatının Almanya'da baskılanması sonrası, eğilimin 1930'lardan itibaren İtalya'da yansımaları ve gelişmelerine yer verilmiştir. Büyülü Gerçekçi sanatın temellendiği ve etkilendiği Metafizik Sanat ve Alman sanatçıları ile olan etkileşimi örnekler ve tarihsel kurgusu içerisinde değerlendirilmiştir. Mussolini dönemi faşist sanat ve Büyülü Gerçekçi arasındaki bağıntı hem edebi hem de sanata uygulanışı tezin kapsamında araştırılmıştır.

1940'lı sonrası yıllarda Amerika kıtasındaki yönü ele alınarak kapsam daha geniş bir coğrafyaya taşınmıştır. Bu tarihlerde Avrupa'dan New York'a taşınan sanatçıların modern sanatın şekillenmesindeki rolü, Amerika'da Soyut Dışavurumculuk akımının hüküm sürdüğü dönemde, Büyülü Gerçekçilik'in yerinin sorgulanarak tezin kapsamının içine alınması önem arz etmektedir.

Diğer yandan, Roh'un kitabının 1927 yılında İspanyolcaya çevrilmesi sonrasında, Latin Amerika'da özellikle edebiyat alanında Büyülü Gerçekçi atılımlar yapılmıştır. 1935 yılında, edebiyat alanında ilk Büyülü Gerçekçi eseriyle Jorge Luis Borges (1899-1986) diğer tüm Latin Amerikalı yazarlara yol açmıştır. Latin Amerika'da, 1940'lardan itibaren büyümlü unsurların gerçeklikle eşit bir şekilde var olduğu bir anlatı geleneği başlamıştır. 1960'lardan sonra "Boom" hareketi ile Büyülü Gerçekçi yazarlar kendilerini daha iyi ifade etmek olanağı buldıkları için buna bağılı olarak sanat hayatındaki Büyülü Gerçekçilik'in Latin Amerika'daki dönüşümü irdelenmiştir. Bu yıllar bu kıta sanatının kendini sorguladığı ve yeni ifade şekilleri aradıkları bir dönem olmuştur. Büyülü Gerçekçilik Latin Amerika'daki birçok yazar arasında zemin kazanırken, Meksikalı, Arjantinli, Brezilyalı, Kolombiyalı pek çok ressam da hareketle ilişkilendirilmiştir. Bu sanatçıların Büyülü Gerçekçi özellikler taşıyan eserlerinden bir seçkiye de yer verilmiştir.

1.3 Araştırmanın Yöntemi

Büyülü Gerçekçilik'in resim alanında ilk defa kullanıldığı dönem, Almanya'nın Weimar Cumhuriyeti dönemi olmuştur. Bu bağlamda terim ve içeriğini derinliği ile

anlamak için Alman tarihinin bu önemli dönemi sosyo-politik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan incelenmiştir. Büyülü Gerçekçilik'in o dönemdeki diğer akımlar arasındaki farklar karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Dönemin ruhuna uygun olarak ortaya çıkan ve başlığı altına alınabilecek eserler Roh'un tanımlamalarına ve kitaplarında Büyülü Gerçekçilik olarak referans verdiği ressamların eserleri arasındaki seçki tez çalışmasının araştırma sorularını en doğru şekilde cevaplandırmak amacıyla oluşturulmuştur. Özellikle bu sanatçıların, yönelimlerini oluştururken Avrupa sanatında çağdaşlarının etkileri göz ardı edilmemiştir. Bu sebeple, etkilendikleri akımlar, politik coğrafya ve Avrupa sanatının akım ve oluşumlarına da açıkça yer verilmiştir. Naif sanat, Metafizik Sanat, Gerçeküstücülük gibi akımların Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllar içerisinde, Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar üzerindeki etkisini değerlendirmek Büyülü Gerçekçilik'in tam olarak anlaşılmasında önemli bir araştırma olmuştur.

"Büyülü Gerçekçiliğin Kavramsal Sorunsalı ve Resim Sanatındaki Yorumu" başlıklı bu çalışma, "Giriş", "Büyülü Gerçekçiliğe Genel Bir Bakış ve Ortaya Çıkışı", "Alman Sanatıyla Bağlantılı olarak Büyülü Gerçekçilik Kavramı", "Almanya Dışındaki Ülkelerde Büyülü Gerçekçilik ve Yorumları" ve "Sonuç" olmak üzere beş ana bölümden oluşmaktadır.

"Büyülü Gerçekçiliğe Genel Bir Bakış ve Ortaya çıkışı" başlıklı ikinci bölüm daha çok kavramlar ve dayandığı temeller üzerine şekillenmiştir. Terimin resim sanatında uygulanmadan önce, hangi felsefi yaklaşımları esas alabileceği üzerindeki düşünce sinopsisleri ile ana konuya bir ön hazırlık aşaması oluşturulması hedeflenmiştir. Bu bölümde ayrıca terminolojinin uygun bir şekilde yerleştirilmesi için büyü ve büyülü kavramlarının tanımlamaları yapılmıştır. Tezde kullanılan Gerçekçilik terimi ile Gerçekçilik ve Natüralizm terimi arasındaki kullanım farklılıkları, literatürde tartışmalı bir konu olarak ele alınmaktadır. Bu terimlerin sanat tarihindeki kullanımlarına "Gerçekçilik Kavramı" başlığı altında odaklanarak, yorum ve kullanım farklılıklarının net bir şekilde anlaşılmasına yönelik bir yaklaşım benimsenmiştir. Dilin geçirgenliği sebebi ile kavramların Türkçe bağlamlarının sürekli açıklanması gerekliliği doğmaktadır, bu açıklamalar için zaman zaman Türk Dil Kurumu sözlüğüne de başvurulmuştur.

Sanatta disiplinler arası ilişki ve etkileşim, dönemin ruhunu da içine alarak edebiyat, resim, müzik, sinema gibi hatta bilim dalları arasında görülebilmektedir. İkinci bölümde bu disiplinlerden sadece edebiyat alanına yaygın olarak öne çıkan

Büyülü Gerçekçilik'ye yer verilmiş olup ile resim bağlamındaki yansımaları ile aralarındaki ilişkiyi analiz etmek yönünde değerlendirmeler yapılmıştır. Bu yansıma, iki farklı başlık altında ele alınmıştır; bunlardan biri Büyülü Gerçekçiliğin edebiyat alanında dünya çapında yaygınlaşmasına neden olan Latin Amerika coğrafyasına odaklanmaktadır. Bu tezde, Latin Amerika coğrafyasında Büyülü Gerçekçilik akımının gelişimine katkı sağlayan kültürel ve siyasi yapı ele alınmış olup, türünün örneklerinden bazı seçkilere yer verilmiştir. Bu bağlamda, Gabriel Garcia Marquez (1927-2014)'in Nobel ödüllü "Yüzyıllık Yalnızlık" adlı kitabı disiplinler arası ilişkileri ortaya koymak için ana kaynaklardan biri olmuştur. Bu bölümdeki diğer başlıkta da İtalya Faşist dönemi boyunca öncülük eden Massimo Bontempelli (1878-1960) tarafından geliştirilen Büyülü Gerçekçilik yaklaşımı da edebiyat alanında ele alınmıştır.

Çalışmanın ana eksenini teşkil eden, "Alman Sanatıyla Bağlantılı olarak Büyülü Gerçekçilik Kavramı" başlıklı üçüncü bölümde, Alman sanat eleştirmeni ve tarihçisi Roh'un felsefi zeminden sanata taşınması ve Büyülü Gerçekçilik'in tanımlanmasında en önemli figürlerden biri olduğundan yazı ve kitapları bu bölümün ana kaynaklarını oluşturmuştur. Bu bölümde, Dışavurumculuk ile Büyülü Gerçekçilik'in arasındaki farklar, aynı dönem içerisindeki farklı sanat akımları ile bağıntıları, zaman içerisinde eğilimleri kendi içerisindeki ayrışmaları, dönemin sanatçılarının Büyülü Gerçekçilik'e yaklaşımları tartışılmıştır.

Roh'un, 1968 basımı "Yirminci Yüzyılda Alman Resmi" (German Painting in the 20th Century) kitabı da önemli bir referans kaynağı olmuştur. Bu eserinde Roh, 1900'lü yıllardan itibaren Alman Sanatı ve akımlarına yer verilmiştir. 1968 tarihli bu kitap, 1968'de New York Graphic Society tarafından yayınlanan "Yirminci Yüzyılda Alman Sanatı" (German Art in the 20th Century)'nın ilk bölümünün bir kısaltmasıdır. Orijinal olan Almanca baskısı, 1958'de Alman Yayıncı Friedrich Bruckmann (1814 - 1898) tarafından kurulan Bruckmann Verlag, Münih yayınevi tarafından, "Almanya 1900'den günümüze Alman sanatının tarihi-Franz Roh" (Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart-Franz Roh) adıyla yayınlanmıştır. İngilizce baskı için Roh'un eşi, aynı zamanda bir Alman sanat tarihçisi ve yazarı olan Juliane Roh (1909-1987) tarafından da 1955'ten 1968'e kadar olan dönemi kapsayan ek materyallerle katkıda bulunmuştur (Roh, 1968, s.2). Bu kitapta, Almanya coğrafyasında doğan sanatçılar değil Alman topraklarında gelişen sanatçılar değerlendirmeye alınmıştır. Yeni Nesnellik bölümü altında, Büyülü Gerçekçilik ile

Dışavurumculuğu karşılaştırarak Roh, onun en önemli üslup özelliklerini tanımlamıştır. Bu kitaptan önce yayınladığı, 1925 yılındaki kitabında, Dışavurumculuk (Expressionism) ile sonrasında çelişen Yeni Dışavurumculuk (Post-Expressionist)'un yirmi iki özelliğini sıralamıştır ancak bu kitapta on beşe indirmiştir. Tezde, konunun daha derinlemesine anlaşılması için bu yirmi iki karşılaştırmalı özelliğe tablo halinde yer verilmiştir (Scrase, 1981). Aynı zamanda, 1928'de Roh'un kitabının İspanyolcaya çevrilmesiyle başlayan süreç sonrası, ilişkilendirilen Latin Amerikalı sanatçılara da tezin kapsamında yer verilmiş olup, hangi bileşenleri ile örtüştüğü elde edilen veriler ışığında araştırmanın kapsamında tespit edilmeye çalışılmıştır.

Roh'un Büyülü Gerçekçilik kuramı araştırmasında yukarıda belirtilen ana kaynak dışında, en önemli referansı olarak "Büyülü Gerçekçilik: En son Avrupa resminin sorunları" başlıklı makalesi ele alınmıştır. Roh, kitabı (1925)'nı 1927 yılında İspanyolcaya çevrilerek, "Realismo Mágico, post expresionismo: Problemas de La Pintura Europea más Reciente", çev. (Almanca'dan) Fernando Vela (Madrid: Revista de Occidente, 1927) olarak yayınlanmıştır. İspanyolca basımı içerisinde yer alan makalesi *Magical Realism, Theory, History, Community* kitabının yazarlarından biri olan Wendy F. Paris tarafından "Realismo Magico: Problemas de la Pintura Europea mas Reciente", çev. Fernando Vela, Revista de Occidente 16 (Nisan, Mayıs, Haziran 1927): 274-301 (Roh, 1995, s.31) İspanyolca'dan İngilizce'ye çevrilmiştir (Roh, 1995, s.31). Bu bölümündeki kuramı için İngilizce çevirisi esas alınmıştır.

Üçüncü bölümde kullanılan diğer önemli bir kaynak, bir otorite olarak Tate Modern'in 2019 tarihli "Büyülü Gerçekçilik Sanatı Weimar Almanya 1919-33" sergi kataloğudur. Bu katalogda, Weimar Dönemi'nde Büyülü Gerçekçi olarak değerlendirilen sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Büyülü Gerçekçilik'yi ele alma gerekçelerini anlamak açısından, Tate Modern'in sunduğu bu kaynak tezin belli bir yön alması için önemli bir referans niteliğindedir.

Tezin dördün bölümünde "Almanya Dışındaki Ülkelerde Büyülü Gerçekçilik ve Yorumları" başlığında İtalya, Amerika ve Latin Amerika alt başlıklarına yer verilmiştir. İtalya bölümünde Roh'un kitabında yer alan İtalyan sanatçıların yapıtlarındaki Büyülü Gerçekçi unsurlar açığa çıkartılmıştır. Ayrıca, Roh'un Büyülü Gerçekçilik'inin etkilendiğini söylediği metafizik sanatçıların da bu eğilim ile olan bağlantısı ve özellikleri analiz edilmiştir. Bu bölümde ana kaynaklardan biri olan '900' Dergisine ve burada yayınlanan makalelerden referanslarına yer verilmiştir.

Faşizmin Almanya’da sanat üzerine baskısı sonrası, dönemin sanatçılarının başka ülkelere gitmesi ile bu yaklaşımın Amerika’daki etkileşimine ve resim sanatındaki yansımalarına yer verilmiştir. Edebiyat alanında Büyülü Gerçekçilik konusunda oldukça fazla araştırma, makale, kitap, tez olmasına rağmen resim sanatı alanında kısıtlı kaynağa rastlanmıştır. Bu konuda önemli referanslardan bir tanesi de Yirminci yüzyıl Amerikan ve Avrupa tarihinde uzmanlaşmış olan Irene Guenther’dir. Resim ve Büyülü Gerçekçilik ilişkisini inceleyen doktora tezi kapsamında kullanılan ana kitabı "Büyülü Gerçekçilik: Teori, Tarih, Toplum" olmuştur.

Yirminci yüzyılda Amerikan modern sanatında en etkili insanlardan biri olan MoMA direktörü Dorothy C. Miller, Amerikan sanat piyasasında Büyülü Gerçekçilik terimini gündeme getirmiştir. Miller, bu yaklaşımın Amerikan sanatındaki yansımalarını değerlendirmiş ve konu ile ilgili olarak, Alfred H. Barr, Jr. ile birlikte 1943 yılında “Amerikalılar 1943: Gerçekçiler ve Büyülü Gerçekçiler” (Americans 1943: Realists and Magic-Realists) başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Bu serginin kataloğu önemli bir referans kaynağı olarak titizlikle incelenmiştir. Özellikle sergide, Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilendirilen eser örneklerine gerekçeleri ile tez içerisinde yer verilmiştir. Katalog içerisinde, Miller Amerikan folklorik sanatın bazı özelliklerinin Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilendirmiştir. Amerikan halk resmine kısa bir bakış ve örnek eser incelemeleri yapılmıştır. Yirminci yüzyılda, önde gelen bir sanat otoritesinin bu meseleye yaklaşımı ve içeriği, araştırmamızın tez amacına yönelik önemli bir kılavuz niteliğindedir.

Sonuç bölümü de ortaya konulan problematiğe tezin diğer bölümlerinde sunulan cevap arayışları bağlamında ortaya çıkan sonucun olumlu ve olumsuz açılardan tartışılması ile oluşturulmuştur. Aynı zamanda Büyülü Gerçekçi bir resmin özelliklerinin neler olabileceğine ilişkin bir değerlendirmeye sonuç bölümünde yer verilmiş, oluşturulan bu grupta kavramın süreç içerisinde dönüşen ve farklılaşan anlayışlar arasındaki ortak noktaların izleğini oluşturmak için yapılmıştır.

BÖLÜM 2

2. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK'E GENEL BİR BAKIŞ VE ORTAYA ÇIKIŞI

2.1 Büyülü Gerçekçilik Kavramı

2.1.1 Büyü'nün Tanımı

Türkçe dahil olmak üzere diğer dillerde Büyülü Gerçekçilik tanımı, dilin geçirgenliği nedeniyle terimlerin farklı anlamlar içermesi ve değişkenlikleri sebebiyle literatürde sorunlar yaratmaktadır. Çoğu kaynakta (Magic Realism: Art in Weimar 1919-33 by Gale&Wan, Magical Realism: Theory, History, Community by Zamaro & Faris), Magic(al) Realism by Bowers) (magic (al) realism), (büyü (büyüleyici) gerçeklik) olarak kullanılmakta olan terim hem "magic", "büyü" hem de "magical" , "büyüleyici" terimlerini içermektedir. *Büyü* ve *büyülünün* tanımının yapılabilmesi için bu terimlerin nelerle ilişkili olduğunu ortaya koymak gerekmektedir. "Magic Realism"deki "büyü" (magic) terimi hayatın gizemlerini ifade etmektedir. "Marvellous and Magical realism" deki "büyü" (magic) herhangi bir olağanüstü olayı ve özellikle akılcı bilim tarafından açıklanamayan herhangi bir şeyi ifade etmektedir (Özsevgeç, 2015, s.19). "Mistik"(mystic)'e karşın "Büyü"(magic) terimi, "Gizem"(secret)'in gerçekçi olarak tasvir edilen dünyaya girmemesi, kendisini bu dünyanın gerisinde tutması gerektiği anlamına gelmektedir (Guenther, 1995, s.35). Anlam karmaşasının çoğu, "Büyü Gerçekçilik' (Magic Realist) sanat ve edebiyat eleştirisinin ve "Büyülü Gerçekçilik"(Magical Realist) kurgu eleştirisinin birleştirilmesinden dolayı meydana gelmiştir (Bowers, 2004). Bu terimlerin uygulamalarının çeşitliliği ve değişen anlamlarından dolayı eleştirmenler, onları tek bir birleştirici tür olarak ele almanın zor

Olduğunu, bunun yerine belirli anlatı modlarını oluşturduklarını bulmuşlardır (Bowers, 2004). Bu bölümde teriminin karışıklığa sebep verecek kullanımları gidermek amacı ile büyü (magic)'nin anlamı ve yaygın kullanımları araştırılmıştır, böylece Büyülü Gerçekçilik bütünsel anlamının çerçevesi daha belirginleşmiş olacaktır.

Büyü (Magic) terimi "Tanrıların hizmetkârı" ve uzantısı olarak ilahi insan anlamına gelen "Magus" terimi kökünü oluşturmaktadır. Klasik antikçağda büyü sözcüğü, öncelikle Mecusi din adamlarının (magus-magi) sanatları için kullanılmıştır (Kieckhefer, 2004, s.28). İlkel büyü teorileri daha çok kehanet teorileri, kurban ve cenaze törenleri gibi anlamlarda kullanılmıştır. Modern büyü kavramı ise onu belirli bir zihinsel tutum olarak kabul edilmiştir. Magus terimi klasik Yunan'da aşağılayıcı olarak algılansa da özellikle Yeni-Platonculuğun ortaya çıkması ile daha olumlu bir değerlendirmenin kaynağı olmuştur (Cahen-Maurel, 2019). Büyü sözlük anlamı ile sözde doğaüstü güçlerin yardımı sağlanarak istenilen erekleri elde etmek umudu ile yapılan birtakım gülünç ve boş eylemler, füsün olarak tanımlanmıştır (TDK, sayı 403, 1981). Büyü biçimleri mutlak bir şekilde değişmez değildir; kültürün, deneysel bilim gibi diğer alanlarıyla ilişkileri zaman içinde dönüşüme uğramıştır. Büyünün nasıl tanımlanacağı, bilim ve din karşısında nasıl konumlandırılacağı, antropologlar ve tarihçiler arasında uzun süre tartışma konusu olmuştur (Kieckhefer, 2004, s.7).

Büyü konusunda görüşlerini dile getiren psikanaliz biliminin kurucusu Sigmund Freud (1856-1939), insanları ilk kozmik sistemleri yaratmaya iten şeyin dünyaya hükmetmek gibi pratik bir ihtiyaç olduğunu varsaymaktadır. Bunun için animist sistemin, insanlara, hayvanlara ve eşyaya, daha doğrusu bunların tinlerine hükmetmek için nasıl hareket edilmesi gerektiğini gösteren "Sihir ve Büyü" adıyla bilinen bir talimatlar takımını animizm tekniği olarak gördüğünü yazmıştır (Frueid, 2014, s.118). Animizm ruh hakkındaki tasavvurlar ve spiritüel varlıklar ile ilgilidir. Doğanın bir bütün olarak ve her varlığın teker teker maddi varlığının ötesinde bir de ruha sahip olduğunu kabul eden bu görüş, cansız doğanın canlandırılması, canlı olarak görülmesi doktrini'dir. Antropolog Sir Edward Burnett Tylor, (1832, 1917) büyü'nün tanımını; fikri bir bağlantı ile gerçek bir bağlantı kurmak olarak yapmıştır (Frueid, 2014, s.119).

Freud, sihir ve büyü arasında ilkesel bir fark bulunduğunu belirtmiştir. Ona göre, sihir esas itibarı ile, tinler üzerinde etki yapma sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sihir bu işi insanlara davrandığı gibi tinlere de öyle davranarak yapmaktadır; bazen onlarla uzlaşır, bazen onları sindirir, güçlerinden kuvvetlerinden soyutlar, kendi

iradesine kılar ve bütün bunları yaparken de canlı insanlar üzerinde etkinliği denenmiş yollara başvurur. Büyü ise tinleri bir kenara bırakır ve alelade psikolojik metodu değil de bazı prosedürleri kullanır. Freud örnek olarak, bir tini gürültülü ve haykırışlarla ürkütmenin tamamen sihir prosedürü olduğunu ama tinin ele geçirip kullanarak üzerinde baskı yapmanın tine karşı bir büyü prosedürü kullanmak olduğunu yazmıştır (Freud, 2014, s.118,119). Büyü çok çeşitli amaçlara hizmet etmektedir; doğal olguları insanın iradesine bağımlı kılar, kişiyi düşmanlarından ve tehlikelerden korur ve ona düşmanlarına zarar verebilecek gücü sağlar. Bir düşmana zarar vermek için en çok kullanılan büyü prosedürlerinden biri, herhangi bir maddeden onun tasvirini yapmaktır. Şu ya da bu nesnenin, o düşmanın suretini temsil ettiğine de "hükmedilebilir". Bu tasvire verilecek her türlü zarar verilen aslının başına da aynen gelecektir (Freud, 2014, s.120).

İlkel kavimlerin hayatında daima önemli bir rol oynamış olan ve daha ileri kavimlerin mitoslarında ve kültlerinde kısmen korunmuş bulunan bazı ortak büyü şekilleri bulunmaktadır. Büyüye etkinliğini veren şey yapılan işle, meydana gelmesi istenen olay arasındaki benzerliktir. Eğer yağmur yağmasını istiyorsan yağmura benzeyen ya da onu hatırlatan bir şey yapılması gerekir. Örneğin, yağmur büyüünde, yağmur ve hatta bulutlar ve fırtına taklidi yapılarak yağmur yağdırılmaya çalışılır. Uygarlığın daha ileri bir aşamasında bu büyü prosedürünün yerine, bir tapınağın çevresinde dolanan ayin alayları ve bu tapınakta barınan azizlere hitaben okunan dualar konulmuştur. Benzerlik ilkesinin yanısıra diğer bir büyü ilkesi de temas büyüdür. Büyü üzerine araştırmalar yapan sosyal antropolog James George Frazer (1854-1941)'göre, "Bir zamanlar birbirine bağlı olan parçaların hatta sonradan birbirlerinden tamamen ayrılmış olsalar bile birindeki değişiklik, ötekini de etkileyen sempatik bir bağlantı içindedir" (Frazer, s.54 aktaran Örnek,1995, s.143). Parça bütüne aittir ilkesi parçaya sahip olanın bütüne de sahip olacağı düşüncesini doğurur. (Örnek,1995, s.143). Örneğin, düşmana zarar vermek için, düşmanın saç, tırnak kırpıklarını, hatta giysilerinden bir parçayı ele geçirmek ve bu nesneler üzerinde düşmanca bazı eylemlerde bulunmaktan ibarettir. Sanki söz konusu kişi, kendisine ait yapılan kötülüğü kendi üzerinde duyacakmış gibi (Frued, 2004, s.123).

Freud'un bahsettiği şekilde ilkel sanatta da insan kendisi ve doğanın içinde barındırdığı her şey arasında benzerlik ve özdeşlik kurarak büyüünün gücü ile doğayı kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür. Sosyal antropolog James George Frazer (1854-1941)'un büyü tanımı; "İnsanlar fikirlerinin düzenini

doğanın diye sanmış ve fikirlerini kontrol edebildiklerine göre, eşyayı da kontrol edebilecekleri hayaline kapılmışlardır" yönündedir (Magic art, I. s.420 vd. aktaran Freud, 2014, s.123). İlkel halklar daima insanüstü kuvvetlere bağlı olarak yaşamışlardır. Bu yüzden sanatları da büyü ve dinleri ile tayin edilmektedir. Kısacası, primitif (ilkel) sanat, bu iki etkenin yani büyü ve dinin hizmetindedir. Bu nedenle sanat ana köklerini büyü ve din kültürü içine salmıştır (Turani, s. 37,39).

Amerikalı orta çağ uzmanı Richard Kieckhefer'e göre, büyü kendi amacı için mekanik bir şekilde ruhları ya da doğadaki, akışkan kişiliği olmayan spiritüel güçleri kullanmaya çalışır. Ona göre, bu eylemin elektrik düğmesini açıp kapayarak elektriği kullanmaktan pek bir farkı yoktur. Bu açıdan din ve büyü arasındaki sınırı ayırt etmek güçleşmektedir (Kieckhefer, 2004, s.34) Kieckhefer büyüü dinin bilimle birleştiği, popüler inançların eğitilmiş sınıfın inançlarıyla kesiştiği ve kurmacanın oluşumunun günlük yaşamın gerçeğiyle bulunduğu bir kesişme noktası olarak açıklamaktadır (Kieckhefer, 2004, s.17). Kitabında, doğal büyüün ve demon büyüünden bahsetmiş, ancak bunlar arasındaki ayrımın net olmadığını ifade etmiştir. Romalı veya Yunan paganlar gelecekte kehanette bulunmak ya da hastaları iyileştirmeyi kendi Pagan Tanrıları yardımı ile yapmaktadırlar. Hristiyanlık bakış açısında Pagan Tanrıları gerçek olmadığı için Demon'dur. Bu nedenle Yunan-Roma paganizminin gerçekleştirdiği kerametler açıkça demon büyüü olarak görülmüştür (Kieckhefer, 2004, s.29).

Antropolog Bronisław Kasper Malinowski (1884-1942) ye göre ise büyü, ilkel insan "bilgisinin ve ussal tekniğinin yetersizliğini kabul etmek zorunda" (Tombioh, 2002, s.102) kaldığında sahneye çıkmaktadır. Başka bir deyişle, büyüye, insanın doğayı teknik olarak kontrolünün yetersiz kaldığı noktada başvurulur. Böylece büyü, pratik etkinliklerin başarısını etkileyen kontrol edilemez araçlara yöneltilir. Bu, "korkunun azaltılması" ve "telafi edici edim" olarak nitelendirilebilecek bir açıklama türüdür (Tombioh, 2002, s.103). Papua Yeni Gine'nin güneydoğu tarafında yer alan adalardan oluşan Trobriand Adalarında bir süre yaşamış ve ada halkını yakından incelemiştir. Malinowski'nin Trobriand'daki büyüün uygulanmasındaki bir örneği şu şekilde vermiştir; "gölde balık tutmak güvenlidir, bu yüzden büyü gerektirmez; ama derin denizlerde balık tutmak tehlikelidir ve sağı solu belli olmayan okyanus ögeleri kolaylıkla kontrol edilemez, bu yüzden büyüsel ritlere başvurulur" (Tombioh, 2002, s.102,103).

Tüm bu görüşler ve açıklamalar ışığında Büyülü Gerçekçilik'teki anlamın çok ötesinde bir büyü tanımlaması ve uygulamalar ile karşılaşmaktayız. Litaratürde ve dilin kullanımında *büyük* ve *büyülü* ifadeleri birbirine karıştırılmaktadır, bu sebeple büyü teriminin büyü kavramından ayrılarak ayrıca tanımlanması gerekli olmuştur.

2.1.2 Büyülü'nün Tanımı

Büyülü teriminin ilk defa kullanan sanat tarihçisi Roh "büyülü" terimini ne etnolojik anlamda ruhsal olana bir dönüşü ne de şeytani usdışıcılık veya naif dirimselcilik olarak açıklamaktadır (Guenther, 1995). Bunun yerine, "Varlığın Büyüsü" (Magic of Being) dünyanın akılcıl organizasyonuna bir mucize olarak saygı duyan otantik bir akılcılığa atıfta bulunur; büyü bir akılcılık (ein Magischer Rationalismus) (Guenther, 1995). Bazen, ampirik olan artık yeterli olmadığında, "varlığın büyü (magic) karşısında hayrete düşer" (Guenther, 1995, s. 35).

Almanca "Magischer Realismus", Flemenkçe "Magisch-Realisme", İngilizce'de "Magic Realism", İspanyolca'da "Realismo Mágico" terimlerine çevrilmiştir. İspanya'ya girişinden sonra "Lo Real Maravilloso" dan İngilizce versiyonu olan "Marvellous Realism" hem de "Marvellous Reality" isimlerini almıştır. Daha sonra, İspanyolca "Realismo Mágico" terimi aynı zamanda "Magical Realism" ve bazen de "Magico Realism" olarak çevrilmiştir (Bowers, 2004). Bowers bu terimlerin kökenlerin izini sürerken üç bölümde değerlendirmiştir;

Birinci bölüm; 1920 yılında, Roh'un Weimar Döneminin resmiyle ilgili olarak kullandığı "Magischer Realismus" veya "Magic Realism" (Büyülü Gerçekçilik)'tir (Bowers, 2004). Roh'un "Magischer Realismus"u edebi eleştiride "Magical Realism" olarak kullanılmış, çoğu sanat ve kültür tarihçisi bu terimi Büyülü Gerçekçilik "Magic Realism" olarak çevirmiştir.

Bowers, On sekizinci yüzyılda felsefe alanında "Magical Idealist" ve "Magical Realist" yazan Novalis olarak bilinen Alman Romantik yazar ve filozof Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772-1801)'e değinmemektedir. Halbuki Irene Gunther terimin ilk kullanımı için aslında "On Sekizinci yüzyılın sonunda, felsefe alanında "Büyülü Idealist" ve "Büyülü Gerçekçi" hakkında yazdı. " diye belirterek Novalis'e atıfta bulunmuştur (Guenther, 1995, s. 34). Novalis, Alman Romantizmi'nin önde gelen düşünürlerinden biridir ve felsefesi, insanın doğanın ve kendisiyle ilişkisinin bütünsel bir bakış açısıyla anlaşılmasını savunur. 1798'de Novalis gerçekte

temasını kaybetmeden yaşayabilecek, aydınlanmış söylemin dışında "Büyülü İdealist" (Magischer Idealist) ve "Büyülü Gerçekçi" (Magischer Realist) olarak iki tür elçi tasavvur etmiştir. Bu kavramlardan Büyülü İdealist (Magischer Idealist) üzerinde durmuş, Büyülü Gerçekçi (Magischer Realist) fikrini geliştirmemiştir. Ünlü Alman metafizikçi Nicolai Hartmann (1882-1950), Romantikler kitabında Novalis'e göre idealist olanların mucizevi bir hareketi yapmaya çalıştıklarını, mucizevi bir özneyi aradıklarını yazmıştır. Buna karşılık gerçekçiler bir mucize nesnesinin, mucizevi bir figürün ardından giderler (Hartmann, 2021, s.67). Novalis'e göre insan dar sınırlara hapsolmuş anlaması ile kavranamaz olanın karşısında, onu kendi kökü olarak duyumsar ve bir şekilde onu pratik olarak kendisinin kılmanın, ona egemen olmanın bir yolunu bulmalıdır. Büyü, Novalis için bu hâkimiyet sanatıdır; ruhun karanlık kudretini uykusundan uyandırma ve onunla tinin meydana gelişinde kendini gösteren mucizeyi hayata geçirme yeteneğidir (Hartmann, 2021, s.65,66) Novalis felsefesi bağlamında, bahsedilen hakimiyet, sadece insanın kavrayamadığı gerçeklik üzerinde kontrol etme arzusunu ifade etmez, aynı zamanda insanın yaratıcılık ve hayal gücünü de işaret etmektedir. Onun için büyü gerçeğin gizemli ve mistik yönlerine işaret eden bir kavramdır. Büyülü, insanın gerçekliğinin sınırlarını aşabilmesi ve dünyanın ruhsal boyutlarını keşfetmesini sağlar.

Franz Roh ise bu terimi yayınladığı "Dışavurumculuk-Sonrası Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resminin Sorunları" ile Büyülü Gerçekçilik (Magischer Realismus) terimini sanatsal bir bağlamda kullanılmıştır (Roh, 1995). Warnes, Roh'un bu terimi Novalis'ten ödünç alıp almadığının belli olmadığını ancak aldığı akademik eğitim sebebi ile aşina olabileceğini söylemiştir (Warnes, 2009'dan aktaran Asayesh & Arargüç, 2017, s. 30-31). Bu tez içerisinde büyüün anlamı, "temsil edilen dünyaya inmeye, daha çok onun arkasında saklanan ve kalbi çarpan gizem" kavramı olarak Roh'un belirttiği şekilde (Roh'tan aktaran Bowers, 2004) kullanılmıştır.

Bowers'a göre terimin ikincisi "Lo Real Maravilloso" veya "Marvellous Realism" ifadeleri ile 1940 yılında Latin Amerika'da tanıtılmıştır. Farklı kültürlerin sanat ve edebiyat yolu ile gerçekçi ve büyüü yaşam görüşlerinin karışımını ifade etmek için kullanılmıştır.

Üçüncü terim ise, 1950 yılında Latin Amerika kurgusu ile ilgili olarak kullanılan "Realismo Mágico" veya "Magical Realism" dir. Gerçekçi bir olgusal anlatıdaki büyüü olayları içeren tüm anlatı kurgularına atıfta bulunmak için kullanılan bir ana terim haline gelmiştir. "Büyüleyici Gerçekçilik" (Magical Realism) totaliter

rejimlere karşı ve sömürgecilik gibi bu tür sistemleri destekleyen tanımlara saldırmak için bir araç sunduğu için bir anlatı tarzı olarak popülaritesi artmıştır (Bowers, 2004).

Bu anlatıları esas alarak, büyülü olanın daha çok görünenin arkasındaki ifade ettiğini anlıyoruz. Bu nedenle tez içerisinde de Roh'un terimi esas alınarak Büyülü Gerçekçilik ifadesi kullanılmıştır.

2.1.3 Gerçekçilik Tanımı

Klasik Antik Çağ'dan bu yana Sanat tarihi boyunca farklı gerçekçi eğilimler var olmasına rağmen, gerçekçilik hareketi Fransa'da 1840'larda başlamıştır. Tarihsel süreçte bu üslubun görsel biçimlendirme şekli olarak hemen hemen her dönemde kullanıldığı söylenebilir. Bu sebeple, gerçekçilik terimi insan zihninde farklı açılımlar yaratarak karışıklığa sebep olmaktadır. Bu karışıklığı gidermek ve Büyülü Gerçekçilik ifadesindeki bütünsel kullanımındaki anlamını doğru konumlandırmak üzere gerçekçilik teriminin kullanımına yönelik uygulamalara bu bölümde yer verilmiştir.

İlk önce felsefi tartışma yoluyla ortaya çıkan gerçekçilik, sanat ve edebiyatta On Dokuzuncu yüzyılın ortalarında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatta gerçek eylemleri tasvir etme fikri ilk olarak yaşamı taklit etme eyleminin veya mimesis'in insanların doğal bir içgüdü olduğu iddia eden Aristoteles tarafından tartışılmıştır. Aristoteles, yaşamın evrensel gerçeklerini öğrenmek için sanata tanık olmanın önemli bir yol olduğuna dair Antik Yunan inancını açıklamıştır. Bunun için sanatın kendisi, var olan, var olmuş veya var olabilecek veya olması gereken bir şeyi tasvir ederken okuyucu ya da izleyici için gerçek gibi görünmelidir (Bowers, 2004). Terim, dış gerçekliğin gerçeğe yakın yeniden üretimine yönelik bir girişimi ifade etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda gerçekçilik ile resimde görünür gerçekliğin aslına uygun tasvirine yönelik her türlü girişimi kastedilmektedir. Temsili sanat konusundaki görüşlerini Terry Michael Barrett (1945-) "Sanat Üretimi Form ve Anlam" kitabında şu şekilde ifade etmiştir:

Sanatta farklı derecelerde gerçekçilik mevcuttur. Gerçekçilik ya da Naturalist sanat, betimlediği şeyin görünen boyutlarına çok yakın durduğu için gözü "aldatan" trompe l'œil sanatta olduğu gibi izleyiciyi aldatmaya bile yaklaşabilir ki Fransızca terimin Türkçe tercümesidir bu. Trompe l'œil her ne kadar Barok bir buluş olsa da (On Yedinci yüzyıl dönümü) Batı sanatında gözü aldatma girişimleri oldukça eskiye dayanır (Barrett, 2022, s.25).

Burada bahsi geçen Fransızca bir terim olan Trompe l'œil "göz yanıltması" anlamına gelir. Sanatta *Trompe l'œil* teknikleri kullanılarak gerçekçi bir illüzyon

yaratılır ve bu illüzyon izleyicinin nesneyi gerçek zannederek aldanmasına neden olabilir. Söz konusu terimi Sözen ve Tanyeli, "Bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın, gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her türlü çizim, boyama vs." olarak açıklamıştır (Sözen ve Tanyeli, 1992, s.240). *Trompe l'œil*, Gerçekçilik ve Natüralizm, sanatta kullanılan farklı terimlerdir ve birbirinden farklı anlamlara sahiptirler. *Trompe l'œil*, Gerçekçilik ve Natüralizm gibi gerçek dünyanın doğru bir şekilde temsil edilmesine odaklanan bir sanat anlayışı değildir. Bunun yerine, sanatçılar gerçek hayattan alınmış nesneleri ve manzaraları yaratıcı bir şekilde yeniden oluştururlar, onların gerçekte olduklarından farklı görünmesi amaçlanmaktadır. Gerçekçilik ise, sanatın gerçek dünyayı doğru bir şekilde temsil etme amacına odaklanan bir sanat anlayışıdır. Gerçekçi eserler, doğayı gözlemleyerek perspektifi ve orantıları kullanarak nesnelerin gerçekçi görünmesini sağlamaya çalışmaktadır.

On beşinci yüzyılda Rönesans ve sonraki dönemlerde dünyadaki nesnelerin taklidi başlamıştır. Buna örnek olarak, Rönesans dönemini izleyen On altıncı yüzyıldaki Barok sanatın önemli temsilcisi İtalyan Caravaggio (1571-1610) gerçekçilik anlayışına örnek olabilecek eserler vermesiyle tanınmaktadır. Caravaggio'nun tuvallerinde görünen sahneler, kutsal sahneler ya da pagan görüntüleri olmaktan öte, model olarak idealize edilmiş değil sıradan gerçek insanların kullanıldığı kesitlerdir. Onun karakterleri normal hareketleri yapan sıradan ifadeler takınır. Resimler o yıllarda ifade edildiği gibi "doğal tarzda" doğalcı (natüralist) üslupla yapılmış resimlerdir. Olaylar ve durumlar her zaman rastlanabilen durumlar olarak görünür; tuvallerinde Tanrısal müdahale bile somut ve dünyevi olaylara dönüşmüştür (D'orazio, 2015, s.10). Burada ifade edilen doğal tarzda terimi dönemin sanat anlayışındaki gerçekçiliği vurgular. Göze gerçekçi gelen resim anlayışı doğalcı (natüralist) bir üslup olarak tanımlanır.

Gerçekçilik ise içinde olunan/yaşanan bir durumun gerçek olması ile ilişkilidir; gerçek bir olay, insan, ekonomik, sosyal, siyasi durum gibi. Elbette bu gerçeğin plastik olarak kurgulanmasında üslup olarak doğalcılık kullanılmaktadır fakat doğalcı üslupta yapılan her eser, gerçekçi olmak durumunda değildir. Örneğin idealizmin kullanıldığı eserler, doğalcı olmalarına rağmen gerçekçi değildirler. Lukas'a göre ise sanat bir yansımadır ve yansıtma sistemleri ikiye ayrılır; Gerçekçilik ve Doğalcılık. Caravaggio bu yansıtma yöntemlerinin her ikisini de başarı ile kullanmıştır (Aria, 2018).

Caravaggio, resimlerinde Gerçekçilik'i ve Doğalcılık (natüralizmi) birleştirmiş ve ışığın kullanımı konusunda önemli bir etki yapmıştır.

Bakirenin Ölümü tablosunda (Şekil 2.1) Caravaggio Madonna'nın tasvirinde sahne acımasız bir gerçekçilik ile sanki "bölgede yaşayan halktan birinin ölümü" nü betimlemiştir. D'orazi başının üstünde görünen hale orada olmasa İsa'nın annesi olduğuna inanmakta güçlük çekeceğimizi ifade eder (D'orazio, 2015, s. 146).



Şekil 2.1 Caravaggio, Bakirenin Ölümü (Morte della Vergine), 369x245 cm. yağlıboya, Louvre Müzesi

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062304>

Gerçekçilik, bazı dönemlerde düşünsel ve toplumsal anlamda ifade aracı olarak (görsel biçimlendirme şekli olarak değil ideolojik olarak), bazen de salt biçimsel kaygılarla ele alınmış ve sanatın tarihsel gelişmesinde etkili olmuştur. Bir akım olarak ilk kez On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan Gerçekçilik akımı ile üslup bakımından benzerlikleri görülen, daha önceki dönemlere ait sanat üretimlerinin çıkış noktaları, akım ile ideolojik olarak uyuşmamaktadır. Bu akımının ortaya çıkmasında On dokuzuncu yüzyıldaki endüstriyel gelişmeler dolayısı ile oluşan toplumsal değişimler etkili olmuştur. Gerçekçilik akımının önemli bir temsilcisi, daha doğru bir ifade ile Doğacı (natüralist) akımın önemli temsilcisi Gustave Courbet (1819-1877)'dir. Courbet Paris'e gelip kendisini İlk Gerçekçi (İlk Realist) olarak ilan ettiği dönemde

fotoğrafın da keşfedilmesi aynı zamana denk gelmiştir. Gerçekçilik anlayışı, aynı fotoğrafta olduğu gibi, doğayı sadık bir şekilde yansıtmayı hedeflemiştir. Courbet'in Gerçekçilik (Realism) hareketi yoluyla yaptığı şey sanatın yalnızca güzel olanı yansıtmaya yönelik geleneksel bakış açısını sorgulamaktır. Onun yerine, gerçek dünyanın çirkinlikleri de dahil olmak üzere sanatın gerçekliği yansıtmaya gerektiğine inanmıştır. Akademi tarafından öğretilen idealize edilmiş formların, gerçek hayatla hiçbir ilgisi olmadığını düşünmektedir. Bu durum, yoksulluk, işçi sınıfı hayatı ve doğal manzaralar gibi daha önce göz ardı edilmiş konuların sanatın merkezine yerleşmesine yol açmıştır. Bu sanatçılar günlük olanın ifadesini ele aldığından, idealize etme kaygısı taşımadan gerçekçiliğe bağlı kalmışlar ve hem konu hem de biçim açısından kent soyluları şaşırtmışlardır (Gombrich, 1997, s.508). Turani'ye göre gerçekçi anlatım kavramı aslında natüralist gözlemin yanlış değerlendirilmesinden kaynaklanmıştır. Bu durum, doğanın yüzeyindeki görüntüsünün sadece aktarılmasıyla gerçekliğin yansıtılamayacağı ve gerçekle yüzeydeki görüntü arasındaki karışıklığın eseri gerçekten uzaklaştırdığı gerçeğinden kaynaklanmaktadır (Turani, 1995, s. 509).

Natüralizm terimi ise sanat eleştirisinde oldukça sıkıntılı ve karmaşık bir tarihe sahiptir; Gerçekçilik ve Natüralizm terimleri sık sık birbirine karıştırılır. Bölüm içerisinde ifade edildiği üzere Doğalcılık (Natüralizm) nesneleri gerçekçi görünen bir anlayışla doğal bir şekilde tasvir etmeyi hedeflemiştir. Gerçekçilikte ise içinde yaşanılan durumu ve nesnelerin toplumsal, politik veya psikolojik bağlamlarını da ele almaktadır. Natüralizm, On yedinci yüzyıldan beri konusunun gerçekliğini, geleneksel kısıtlamalardan ve güzellik kavramlarından bağımsız olarak sunmaya çalışan herhangi bir sanat eserine atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Natüralizm özellikle ışığın ve doğanın etkilerine dikkat çeker ve Gerçekçilikten daha ayrıntılı bir şekilde nesnelerin doğal özelliklerini ele alır. Natüralist eserler, Gerçekçilikte olduğu gibi doğru perspektif ve boyutlar içermesine rağmen, daha organik bir his yaratır ve detaylara daha fazla odaklanır. 1800'lerden sonra özellikle manzara resminde doğalcı bir eğilim Avrupa'ya yayılmıştır (Turani, 1995, s.496) Terim On dokuzuncu yüzyılın sonlarından bu yana, Fransa'da ortaya çıkan resim içerisinde bir harekete atıfta bulunmak için de kullanılmıştır.

Günümüzdeki kullanımda olan Natüralist sanat ile Soyut sanat da birbirinin iki karşıt ucu olarak kullanılmaktadır. Natüralist sanat anlayışı doğal dünyayı gerçek bir varlık olarak görür ve sanatçının görevi bu gerçek varlığı teknik bir ustalıkla tuvale aktarmaktır. Ancak soyut sanat anlayışı için sanatçının örnek alabileceği bir varlık

yoktur. Bunun yerine sanatçı, kendi faaliyetleri ve yetenekleriyle objesini yaratmak durumundadır. Soyut sanat hakiki varlığı arar ve bu gerçek varlık doğanın görünüşünden öte bir yerdedir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde özellikle ikinci yarısında, çağdaş konuların natüralist olarak işlenmiş görüntülerini resmeden yeni nesil sanatçılar ortaya çıkar. Bu dönemde Almanya'da dışavurumculuktan uzaklaşan küratörlüğünü Hartlaub yapmış olduğu "Yeni Natüralizm" başlıklı sergiler açılmıştır. Bu sergilere tezin üçüncü bölümünde daha detaylı olarak yer verilmiştir. Hartlaub tarafından orjinal adı ile bu dönem sanatçılarına Neue Sachlichkeit adı verilmiştir, yaygın kullanım olarak Yeni Nesnelcilik olarak tercüme edilmiştir. Sachlichkeit, "şey", "olgu", "özne" veya "nesne" anlamına gelen kökü Sach ile anlaşılmalıdır. Sachlich en iyi şekilde "olgusal", "gerçeğe dayalı", "tarafsız", "pratik" veya "kesin" olarak anlaşılabilir; Sachlichkeit, sıfatın/zarfin isim biçimidir ve genellikle "gerçeklik" anlamına gelmektedir (Crockett, 1999).

Roh ise Büyülü Gerçekçiliği tanımlarken, Courbet ve Wilhelm Leibl (1844-1900) tarafsız gerçekçiliği ile karışıklığa sebep olmamak için Yeni Nesnelcilik (New Objectivity) veya Yeni Gerçekçilik (New Realism) tabirlerini kullanmaktan kaçınmıştır. Roh, Büyülü Gerçekçi çalışmaları On dokuzuncu yüzyıl Natüralizminden de ayırmıştır (Gale & Wan, 2018, s. 15). Kendisi aslında Büyülü Gerçekçilik teriminin gerçekçilik ile birleşmesinden ziyade ayrılmasına işaret etmektedir (Roh, 1995, s. 16). Büyülü Gerçekçilik ile gerçekçi manevi fenomenler aracılığı ile gerçeklik yeniden inşa edilmektedir (Guenther, 1995). Roh'un tasvir ettiği boyalı nesneler dünyası, doğanın kopyaları gibi değildir; doğayı içgüdü yoluyla yeniden üretmez, onu yeniden yaratır (Guenther, 1995).

Johann Wolfgang von Goethe (1749 -1832) felsefesinde sanatın tanımını yaparken iki çeşitli tabiattan bahseder. Birincisi kudret olarak ele alınan tabiattır. Tabiat yaratır fakat yarattığını devam ettiremez her şeyi geçici kılmaktadır. Bir de ruhun hayatı olarak içimizde olan bir tabiat vardır. Bu varlık insanın iç tabiatı kavrayış tarzına göre dış dünyayı yeniden yaratır. Özne ile nesnenin birleşmesinden büsbütün ayrı bir varlık ortaya çıkar. Goethe, "Her şeklin, en belli olanın bile, bilinmeyen bir tarafı vardır" (Özgü, 1943, s. 22) diye bahsederken sanatçının tabiatı seçtiğini, onu kavrayıp şekillendirerek üslûbunu kattığını açıklamıştır. Çıplak gerçek, umumi olandan ayrılarak daha yüksek olan fakat yine gerçek bir mıntıkaya girer. Güzel, kendinde ideal ile gerçeği, kutsal olan ile dünyaya ait olanı bütünleştirir, karşıtların

birliği ve dengesi hayatın bütünlüğünü oluşturmaktadır (Özgü, 1943). On dokuzuncu yüzyılın gerçekçiliğinden farklı olarak Büyülu Gerçekçilik ise burada anlatıldığı gibi iç hareket noktasını daha saf bir şekilde ortaya koymuştur (Roh, 1995, s. 23).

2.2 Büyülu Gerçekçilik ve Edebiyat Bağlantısı

Avrupa'dan yola çıkan Büyülu Gerçekçilik, evrilerek farklı coğrafyalarda ve ülkelerde kendini ortaya koymuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrası toplum yeni bir mit oluşturma gerekliliği ile farklı arayışlara girmiş, edebiyatta ve sanatta eski karşıtı bir söylem oluşturma ihtiyacı duymuştur. Bu yeni söylemin karşılığı Almanya'da resim alanında, İtalya'da ise faşist düzen içerisinde hem resim hem de edebiyat alanında kendine alan açmıştır. Kùltürlerarası etkileşim sayesinde bu oluşumun izleri Latin Amerika'ya kadar uzanmış, orada edebiyat alanında kendine yepyeni bir yol açmıştır.

2.2.1 Massimo Bontempelli (1878-1960) ve Edebi Büyülu Gerçekçilik

Massimo Bontempelli (1878 – 1960), Büyülu Gerçekçiliğın İtalya'da en önemli edebi uygulayıcısı, destekleyicisi yazar ve eleştirmendir (Jewell, 2008, s. 725). Bontempelli, sıradan ve gündelik hayatın ortasında mucizeler bulan bir sanat önermiştir (Bontempelli, 1974, s. 351). Yazar insanın doğa üzerindeki hakimiyetini "büyü" olarak adlandırmıştır (Buttignon, 2013).

On dokuzuncu yüzyıldaki edebi gerçeklik, spekülâtif kurgu ve doğaüstü unsurlardan kaçınarak konuyu doğru ve gerçekçi bir şekilde temsil etmeye çalışan bir sanat yaklaşımı olmuştur. İngiltere'de başlayan toplumsal değişim ve sonrasında Fransız ihtilali ile devam eden özgürlük bilinci Almanya'da modernleşme hareketine dönüşmüş ve tüm dünyayı etkilemiştir (Güvenç, 2020, s.111). Bu toplumsal değişimler ve dönüşümler sırasında sosyolojinin babası olarak tanımlanan August Comte (1798-1857) tarafından Olguculuk (Pozitivizm) kavramı ortaya sürölmüştür. Olguculuk, Amprist (deneyci) deney ve gözleme dayanarak bilginin kaynağını ve geçerliliğini kabul etmektedir. Yirminci yüzyılda Olguculuğun Metafizizi dışlaması görüşünden yola çıkarak mantıksal pozitivizm düşüncesi ortaya çıkmıştır. Mantıkçı olgucuların kıstası doğrulama ilkesine dayanmaktadır, bu da sadece bilimsel bilginin ispatlanmış önermelerden çoğaldığını iddia etmektedir, doğrulanamayan veya metafizik olan tüm önermelerin anlamsız olduğunu bildirmişlerdir (Güvenç, 2020, s. 112). Bontempelli, Olguculuğa bağlı olarak, gerçekliğin artık ne estetik ne de epistemolojik bir temele

dayanmadığını düşünmektedir (Jewell, 2008, s.727). Birinci Dünya Savaşı sonrası yazar gerçekçi anlatı geleneklerine karşı çıkmak için, mini roman ve kısa komik diyalog gibi edebi formları eserlerinde kullanmıştır (Jewell, 2008). Zaman ve mekân ile ilgili gerçekçi varsayımlara meydan okuyan bir çoklu bakış açısı sergilemiştir. Romanın On dokuzuncu yüzyıldaki teolojik kesinliğinden kaçınması yapıtlarının gizem alanında daha derinleşmesini sağlamıştır (Jewell, 2008).

Bontempelli göre, dış ve bireysel gerçekliğin yeniden inşası, hayal gücünün tek aracı olan sanat ile yapılmalıdır (Buttignon, 2013). Bu Yeni Gerçekçiliğin betimlemesinde edebiyat, sanat ve müzik gibi yaratıcı faaliyetler aracılığı ile, sihirle eşleşen bir güç olarak yorumlandığı bir benzerlik kurulmaktadır. Jewell makalesinde, Bontempelli'nin tüm bu sanatsal pratiklerin kendi söylemsel gerçekliklerini ve bu mantıkla kendi gerçekliklerini ürettiği düşüncesinde olduğunu belirtmiştir (Bontempelli, 1938'ten aktaran Jewell, 2008, s.727). Genç İtalyan yazarların gerçekçiliği mi yoksa fanteziyi mi teşvik ettiğini soran gazetecilere sanatın her ikisini de kendi dünyalarını yaratmak için kullandığını söylemiştir (Buttignon, 2013).

Bontempelli aktif hayal gücünün eski bir düzenden yenisine geçen bir çağın durgunluğunun çözümü olduğunu düşünmektedir: "Yıllardır yeni yazarları aktif hayal gücüne teşvik etmek için en asil çabaları sarf ettim" (Jewell, 2008, s. 728). Yazar, faşizmi ve komünizmi yeni çağın yeni sistemi olarak görmektedir. İtalya'da Benito Mussolini liderliğinde Ulusal Faşist Parti 1922 yılında iktidara gelmiştir, İkinci Dünya Savaşı'nda İtalya'nın mağlup olması ile bu diktatörlük sona ermiştir. Faşist yönetim iktidara geldikten sonra toplumsal hayatın her alanını kontrol altına almak istemiş ve buna yönelik adımlar atmıştır (Artun, 2016). Rejimin önemli özelliklerinden birisi erkek egemen bir hareket olmasıdır. Bontempelli, 1920'lerin ortalarından sonlarına kadar Ulusal Faşist Yazarlar Birliği'nde başkan olarak görev yapmıştır (Jewell, 2008, s. 725). 1926'da yazar, Curzio Malaparte (1898 - 1957) ile geçmiş ile günümüz arasındaki sürekliliğe saygı gösterecek sanatta betimsel bir mitoloji ilerletme arzusunu dile getirdiği *900, Cahiers d'Italie Et d'Europe* dergisini çıkarmıştır (Bontempelli, 1974). 900 dergisi rejimin yaratmayı amaçladığı sanat alanında daha erkeksi ve güçlü büyümlü bir gerçekçiliğin temsilcisi haline gelmiştir.

Derginin ilk sayfasında, "Uzay" ve "Zaman"ın hayal gücü ile yeniden inşasının önerildiği bildiri yayınlamıştır (Buttignon, 2013).

İnsandan sonsuza doğru uzaklaşan nesnel ve mutlak bir Zaman ve Uzaya yeniden inandığımızda, maddeyi ruhtan ayırmak ve uyumlarının sayısız

varyasyonunu yeniden birleştirmeye devam etmek kolay olacaktır. Bu noktada, bireyin keşfi olacak, kendinden emin, kendisi olduğundan emin, başkası değil kendisi olduğunu, bazı kesinlikler ve bazı sorumluluklarla kendini bulmasını sağlayacak ikinci görevle güvenle karşı karşıya kalabiliriz; kendine has tutkuları ve evrensel ahlakı ile ve her şeyin üstünde belki de dua etmek ya da savaşmak için bir Tanrı bulacağız (Bontempelli, 1974, s. 9).

Bontempelli, anlatılarında farklı zaman takvimi kullanarak nispeten net bir zamansal yönsellik inşa etmeye çalışmıştır. Yazara göre, sanatçı kitle toplumundaki sorunlu ve karmaşık gerçekliği basitleştirerek ve modern mitler yaratarak, insanların ve şeylerin günlük yaşamındaki büyülu duyguyu ortaya koymalıydı. Büyülü söylemin incelenmesine yönelik olarak büyüleri, iksirleri, tılsımları, simyayı ve felsefe taşı gibi konuları araştırmıştır. Yazarın yapıtlarında gizemler ve mucizeler tipik olarak olay örgüsünü yönetmektedir. Kurgulanan dünya bu şekilde tanıdık zaman dizininden ve şeklinden uzaklaşır.

Yazar eserlerinde kendine özgü anlatı yapıları ile sosyal uzlaşma hakkında dramalar sahnelemiştir. Anlatılarda temsil edilen uzlaşma oluşumu birçok faktöre bağlıdır. Bontempelli günlük yaşam dünyasında olay örgüsünde uzlaşmayı devreye sokacak anlatıyı büyü ile harekete geçirmektedir. Jewell, yazarın "İki Anneli Oğul (1929)" romanında geçen bir kurguyu örnek olarak sunmuştur; Eser iki kez doğmuş olan bir çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Ölü bir çocuğun ruhu, iki annesi olması için yaşayan bir çocuğa aktarılır. Hortlağın gizemi bir dizi farklı görüş ile neler olabileceğine dair bir dizi görüş üretir, ardından büyük ölçüde farklı çözümlere yönelik olay örgüsüne hâkim olur. Hikâyenin sonunda hiçbir somut uzlaşma çözümü ortaya çıkmaz ve hiçbir olay örgüsü çözümüne ulaşmaz (Jewell, 2008, s. 728).

2.2.2 Büyülü Gerçekçilik ve Latin Amerika Edebi Gerçeklik Bağıntısı

Almanya'da 1925 yılında Roh tarafından resim alanında ortaya atılan Büyülü Gerçekçilik sonrasında Latin Amerika'da edebi Büyülü Gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştır. İki önemli etkenin buna sebep olduğunu söyleyebiliriz. Öncelikle Roh'un makalesi ve kitabı İspanyolcaya çevrilerek bu coğrafyada yayımlanmıştır. Söz konusu olan makale 1927 yılında "Revista de Occidente" kültür dergisinde yer almış, akabinde Roh'un 1925 tarihli kitabı "Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resminin Sorunları" kitabı İspanyolca'ya çevrilmiştir (Roh, 1995, s. 15). İkinci sebebi de Irene Gunter'e göre, Nazi Almanya'sının 1933 yılında başa gelmesi ile "Üçüncü Reich" döneminde çok fazla sayıda aydının Amerika'ya göç etmesi

olabilir. Bunların beşte birinden fazlası Orta ve Güney Amerika'ya yerleşmiştir (Guenther, 1995).

Latin Amerika, Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nin güneyinde kalan "Orta Amerika" denilen kuzey ve güney kıta arasındaki Salvador, Guatemala, Nikaragua, Kosta Rika, Honduras, Panama'nın ve Meksika'nın da dahil olduğu ulusların kendi kıtasal birliklerini ifade etmek için kullanılmaktadır (Uyanık, 2014, s.17). İspanyol fethi içerisinde yer alan Arjantin, Uruguay, Peru, Bolivya, Şili, Ekvador, Kolombiya, Venezuela, Meksika, Küba, Nikaragua, Panama, Kosta Rika ve Karayipler'deki diğer adalar İspanyol Amerika'sı anlamında "Hispano América" olarak adlandırılmıştır (Uyanık, 2014, s. 7). Üç asırdan fazla bir süre esaret altında kalan kıta, 1800'lerin başında bağımsızlığına kavuşmuştur. Bağımsızlığından sonra bile, tarih boyunca önemli politik ve sosyal olaylara sahne olmuş, siyasi birliğine ulaşamamış, sayısız savaş, etnik temizlik ve darbeler geçirmiştir. Değişik kültürden ve dilden insanı birleştiren bu coğrafya çok fazla sayıda kültürel zenginliğe ve çeşitliliğe sahiptir.

Latin Amerika'da modern sanata geçişte milliyetçilik olgusu önemli bir etkidir. 1910 yılında başlayan ve yaklaşık otuz yıl kesintisiz biçimde süren Meksika Ayaklanması, zamanın diktatörü Porfirio Díaz (1830-1915)'a karşı halk tarafından gerçekleştirilmiştir. O dönemde tüm ulusal zenginlikler emperyalizm tarafından yağmalanmış ve köylülerin topraklarından atılarak yeni bir sömürge düzeni oluşmuştur. Halkın bu yeni sömürgeye karşı direniş hareketi diğer Güney Amerika ülkelerinde de büyük ilgi uyandırmıştır. Devrim hareketleri yenilse bile geriye büyük kazanımlar ve Latin Amerika halklarının üzerinde yükseleceği tarihsel bir miras bırakmıştır (Uyanık, 2014, s. 118). Baskıcı ve sömürgeci rejimlerin toplumun bilincinden kültürel bellek kodlarını yok etmeye çalıştığı bu belirsiz ve güvensiz dönemler, farklı kültürel yapıdaki insanın kimlik arayışı içerisine girmesine, kendi milli özüne ve geçmişine dönmesine vesile olmuştur. Amerikan yerli halklarının mitolojisinin gizemli ve açıklanamaz yönleri, efsaneleri ve halk anlatıları, günlük yaşamın içerisine yedirilmiş batıl inançları, coğrafyanın sosyo-politik tarihi ile bütünleşerek edebi alanda Büyülü Gerçekçilik'in ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Latin Amerika edebiyatında Büyülü Gerçekçilik, üç farklı şekilde gelişmiş ve Muhteşem Gerçekçilik, Büyülü Gerçekçilik, Fantastik Gerçekçilik olarak farklı isimler ile adlandırılmıştır. Her birinin özellikleri ve temsilcileri birbirinden ayırdır (Kostadinović, 2018, s. 9).

1940'lı yıllarda Arturo Uslar Pietri (1906 – 2001) ve Alejo Carpentier (1904-1980) Büyülü Gerçekçilik'i Avrupa ile olan temasları sayesinde Avrupa'dan Latin Amerika'ya taşımışlardır. Pietro, Bontempelli ile Paris'te tanışmıştır ve Büyülü Gerçekçilik terimini Roh'tan aldığı söylenmektedir (Kostadinović, 2018, s. 120-121). Pietro, 1948'deki "Letras y hombres de Venezuela 'Men and Letters of Venezuela' makalesinde Büyülü Gerçekçilik'i "Gerçekliğin şiirsel bir kehaneti veya şiirsel bir yadsıması" olarak tanımlamıştır (Guenther, 1995, s. 61).

Carpentier, 1949 tarihli romanı "Bu Dünyanın Krallığı" (The Kingdom of This World)' önsözünde, Büyülü Gerçekçilik (Magical Realism) terimi yerine "Lo Real Maravilloso Americano", "Marvelous Real", "Muhteşem Gerçek" adlı harika bir gerçeklik teorisini dile getirmiştir. Harika Gerçeklik ile Büyülü Gerçekçilik'in ortak yönleri olsa da Avrupa Büyülü Gerçekçi ile ruh ve uygulama açısından farklılıklar bulunmaktadır. Harikulade Gerçekçilik, Amerika'da karışan farklı kültürlerin tarihi ile doğa arasındaki ilişkisini ortaya koyar. Guenter'e göre Carpentier'in teorisi genellikle farklı etnik ve kültürel geçmişlerden gelen ilgisiz ve zıt arasındaki gerçeküstü bir ilişki duygusunu yansıtmaktadır (1995, s 61). Muhteşem; gerçeğin beklenmedik bir şekilde değişmesinden (mucize), gerçekliğin ayrıcalıklı bir ifşasından, gerçekliğin beklenmedik zenginliği tarafından özellikle tercih edilen alışılmamış bir içgöründen, gerçekliğin ölçeğinin ve kategorilerinin büyütülmesinden kaynaklandığında onu bir tür aşırı duruma götüren ruhun yüceltilmesi sayesinde muhteşem olmaya başlar (Carpentier, 1995).

Büyülü Gerçekçilik'in Buenos Aires'teki yazarlara yansımaları "Fantastik Gerçekçilik", "Realismo Fantástico" olarak olmuştur. Yazar Angel Flores, İspanyol Amerikan Kurgusunda Büyülü Gerçekçilik adlı makalesinde, edebiyatta Büyülü Gerçekçilik'in Jorge Luis Borges (1899- 1986)'ın 1935 tarihli öykü "Kötülüğün Evrensel Tarihi" (Historia universal de la infamia) koleksiyonu ile ortaya çıktığını söylemiştir (Flores, 1995, s. 113). Fantastik Gerçekçilik'te Alman Romantizm'inin belirli izleri ve Kafka gibi bazı Avrupalı yazarların etkisi görülmektedir. Marquez, Avrupalıların fantastik olarak nitelendirdiği Latin Amerika'daki günlük hayatın "dili aşan çok büyük bir gerçeklik" olduğu için gündelik dilde ifade edilemeyeceğini dikkat çekmiştir (Kostadinović, 2018, s. 11). Borges ve onun etrafında her biri farklı kişiliğe sahip kendi yolunda ilerleyen parlak bir grup yazar gelişmiştir, hepsinin ortak yönü Büyülü Gerçekçi olmalarıdır. Borges kısa öyküler yazmasına rağmen roman yazma

sanatı hakkında bazı düşünceleri Marquez gibi günümüzün diğer anlatıcılarını da etkilemiştir (Flores, 1995, s. 113).

Amerika Kıtası edebiyatının karşılaştırmalı çalışmasında söz sahibi olan Prof. Lois Parkinson Zamora Houston Üniversitesi'ndeki bildirisinde, Roh'un büyü, Borges'in ideal ve Márquez'in Barok nesneleri'ni karşılaştırmıştır. Borges'un Roh'un nesne anlayışını Büyü Gerçekçilik'ten daha iyi etiketlenmiş Büyü İdealizm şeklinde tersine çevirdiğini anlatmıştır. Büyü Gerçekçi resimlerde nesneler soyutlama sonrası yeni bir önem kazanmıştır. Zomaro'ya göre tanıdık dünyanın yeniden kavranışı aynı zamanda tanımın da kendisi olmuştur. Roh bu tanıma şu şekilde yapmıştır; görüntünün yapısı kristal, entelektüel ve duygusal enerjilerin dinamik bir modeli, referansı hem dünya hem de onun ötesinde olan keskin odaklanmış bir nesne olacaktır. Edebiyatta bunun benzerini Borges'un "Metafor" olarak imgenin yaratılmasını karşılık gelmektedir; "... bir kristal veya gümüş yüzük gibi saf ve bağımsız sözel nesneler" (Zomaro, Houston University). Borges bu arada Buenos Aires'te modernizme karşı çıkma düsturu ile yola çıkan Ultraist hareketine katılmıştır. 1922 yılında hareketin hedeflerinden bir tanesini Borges lirik öğelerin ilkel unsurlara indirgenmesi (metafor) olarak bahseder (Maier, 1996). Roh'un resimde kutladığı nesnelliğin aynısını Ultraist'ler şiirsel imgenin duyuşal materyali nesne, kristalin formlarda iletme kapasitesini uygulamayı amaçlamışlardır (Zamora, Houston University).

Latin Amerika literatüründeki bir diğer tür ise Büyü Gerçekçilik'tir. Büyü Gerçekçilik, açık ve kesin bir nesne ve çoğu zaman döngüsel bir anlatım tarzıyla karakterize edilir. Büyü ve olağanüstü unsurlar içiçe geçmiştir. Latin Amerika tarihine dayanan bu yazımda gündelik hayat bir hayal ve illüzyon olarak anlatılmaktadır, aynı zamanda akıl almaz olaylar gerçeğe dönüşmektedir. Gerçek ile gerçeküstü olan arasında net bir sınır bulunmamaktadır, gerçeklik beklenmedik bir şekilde değişerek daha çok uzamsal ve zamansal ilişkilere odaklanmıştır.

Büyü Gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri olan Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez (1927- 2014). Marquez, 1982 yılında Yüzyıllık Yalnızlık kitabı ile Nobel ödülü almıştır. Kitabın arka kapağındaki yazısında yazarın gerçeklik algısını ve bu romanı ile ilgili görüşlerine yer vermiştir. Marquez, büyü metnin çelişkili bir şekilde gerçek metinlerden daha gerçek olduğunu savunmaktadır:

Yüzyıllık Yalnızlık'ı yazmaya başladığımda, çocukluğumda beni etkilemiş olan her şeyi edebiyat aracılığıyla aktarabileceğim bir yol bulmak istiyordum. Çok

kasvetli, kocaman bir evde, toprak yiyen bir kızkardeş, geleceği sezen bir büyükanne ve mutluluk ile çılgınlık arasında ayrım gözetmeyen, adları bir örnek, bir yığın akraba arasında geçen çocukluk günlerimi sanatsal bir dille ardımda bırakmaktı amacım. Yüzyıllık Yalnızlık'ı iki yıldan daha az bir sürede yazdım. Ama yazı makinemin başına oturmadan önce bu kitap hakkında düşünmek on beş, on altı yılını aldı...Büyükanne en acımasız şeyleri, kılını bile kıpırdatmadan, sanki yalnızca gördüğü şeylermiş gibi anlatırdı bana. Anlattığı öyküleri bu kadar değerli kılan şeyin, onun duygusuz tavrı ve imgelerindeki zenginlik olduğunu kavradım. Yüzyıllık Yalnızlık'ı, büyükannein işte bu yöntemini kullanarak yazdım...Bu romanı büyük bir dikkatle ve keyifle okuyan ve hiç şaşırmayan sıradan insanlar tanıdım. Şaşırmadılar, çünkü ben onlara hayatlarında yeni olan hiçbir şey anlatmamıştım. Kitaplarımda gerçekliğe dayanmayan tek satır bile bulamazsınız (Marquez, 1967, arka kapak).

Marquez'in çocukluğunun geçtiği Kolombiya mitlerin, kehanetlerin, efsanelerin ve modernliğin iç içe geçtiği bir yerdir. Mocando adında terkedilmiş bir kasaba, oraya sahip çıkan Buendo ailesini ve onların akraba evliliği sebebi ile onların yüzyıl süren bir lanetle yaşamalarını konu almaktadır. Marquez, bir paradigma kullanarak ve onu sonradan tersine çevirerek okuyucuya dünyanın büyüğü bir boyut içerdiği duygusundan kaçamadığı bir kurgu oluşturuyor. Bu büyüğü dünya arasında siyasi bir söylemle de karşılaşmaktayız. Kuzey Amerika kapitalizminin olumsuz etkilerini ve Latin Amerika'daki adaletsizliğini göstermektedir. Güçlüler ile güçsüzler arasında derin bir uçurumla karakterize edilen, derinden çatlaklara ayrılmış bir dünya vizyonuna dayanmaktadır (Hart & Ouyang, 2005, s.4).

Sömürge döneminde Barok kültürler arası etkileşim ile Latin Amerika'ya taşınmıştır. Latin Amerika mimari ve sanatında barok etkilerine rastlamaktayız. Barok genellikle görsel imgeler, inanılan görünmeyen gerçeklerin düşünüşüne yönlendirmiştir. İzleyicinin duyularına ve duygularına hitap etmek için figürler olabildiğince gerçekçi bir şekilde boyanmıştır. Böylece, görünür dünyanın tasviri ile görünmeyene aşkın gerçeklik görüşüne ulaşmayı amaçlamıştır. Büyüğü Gerçekçi edebi eserlerde barok, gotik ve hicivsel unsurlar kullanılmıştır. Bu unsurların kullanılması olay örgüsünün anlatıda hızlı bir akıcılık kazanmasını sağlamaktadır. Bu özellik sayesinde trajedi yerini daha olağan ve önemsiz gibi görünen gerçekler olarak görünen düşsel unsurlara bırakmaktadır (Önder, 2013, s. 18). Zamora, Marquez'in Büyüğü Gerçeklik'indeki büyü'nün aslında Barok olan bir gerçeklik görüşünden geldiğini savunmaktadır (Zamora). "Güzel Remedios'un yeni yıkanmış çarşafı kapıp dalıya çiçekleri ve ağustos böcekleri arasında göğe yükselişini, bir uçurtmayı seyredermişçasına seyre dalar" (Marquez, 1967'den aktaran Atar, 2015, s.376).

Zamoro, On sekizinci yüzyıl Meksikalı Barok ressam José de Ibarra (1688–1756)'in Barok dini portrelerinin yer aldığı "Bakire'nin Hayatından Sahneler" (Şekil 2.2) resimleri ile Marquez'in güzel Remedios'un göğsüne yükselmesi arasında bir bağlantı kurmuştur. Her ne kadar Marquez yaklaşımı dini değil toplumsal olsa da dalgalanan çarşaf lar üzerindeki metinsel vurgusunun Bakire'nin göğsüne yükselmesi ile ortaklık gösterdiğini savunmaktadır. Savını da hiçbir Barok bakire gösterişli perdeler etrafa saçılmadan cennete yükselmediği açıklaması ile yapmıştır. Marquez'in özünde Barok olan bir gerçeklik görüşünden hareket ettiği anlatılmak istenmektedir.



Şekil 2.2 José de Ibarra, Bakire'nin hayatından sahneler, 17. yüzyıl, bakır folyo üzerine yağlıboya, Museo Nacional de Arte, Meksiko

Kaynak:<http://munal.emuseum.com/objects/30/escenas-de-la-vida-de-la-virgen-8-recuadros?ctx=6d2e2575-1a69-479a-94ff-500a7eadca07&idx=2>

Yüzyıllık Yalnızlık'taki nesneler, aynı tezin üçüncü bölümünde anlatıldığı Roh'un açıklamalarındaki gibi büyülü olarak tanımlanır ve içsel yaşamları vardır. Marquez'in daha gerçekçi estetiği, büyüünün gerçekten de Roh'un tabir ettiği gibi "saklanıp titrediği" görünür bir dünyaya izin verir (Roh,1995).

Büyülü Edebi Gerçekçilikte hem kültürel bellek hem de kişisel bellek referans alınmaktadır. Bireysel bellek yaklaşımında, bireyin belleğinde var olan anılardan hareketle bir hatırlama kavramı gelişir. Kültürel bellek yaklaşımı ise aynı olaya şahitlik

eden bireylerin durumlar karşısında yaşadıkları hatıraların kesişim noktasında oluşur. Bireyin belliliği kişisel arşiv iken, toplumun belleği kültürel arşivdir. Roh Büyülü Gerçekçi resmi metafizik ile ilişkilendirilerek, metafizik resmi Büyülü Gerçekçi resmin birçok özelliğinin kökleri olarak sunmuştur. Metafizik resmin önemli temsilcisi Giorgio de Chirico'ya (1888-1978) göre "insan hayatında, çocukluktan kalma ilk imajlar zamanla derin düşüncelere dönüşür". Bu derin düşünceler bir tür kişisel mitoloji oluşturmaktadır (Artun, 2016, parag.17). De Chirico'nun resimlerinde kullandığı tren onun çocukluğunun geçtiği evlerinin arka bahçesinden geçen raylara ait bir kişisel mitoloji oluşturmaktadır. Marquez de romanlarında çocukluğuna ait anılara, özellikle babaannesinin anlattığı öyküler ile oluşturduğu kişisel mitolojisini ve yaşadığı toprakların kültürel mirasını bir aktarım aracı olarak kullanmıştır. De Chirico'nun mimarlıkla cisimleşen bir kişisel mitoloji kurma ilgisi hafıza sanatı ile de ilişkilendirilebilir (Artun, 2016). Antik zamanlarda insan hafızası bir sanat olarak algılanıyordu. Hafıza sanatı Rönesans'ta bütün bilginin mimarlığa aktarıldığı tasavvurlar olarak gelişmiştir. Yüzyıllık Yalnızlık romanındaki ana karakter Jose Arcadio Buendia arkadaşları ile Macondo kasabasını kurmuştur, bir süre sonra hafızası silinip gider ve her şeyi unutmaya başlar. Büyülü Gerçekçilik için hem edebi hem de resim sanatında hafızanın kaydı ve kullanımının ortak yönlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Büyülü Gerçekçilik alanında eleştirmen Brenda Cooper (1960-...) Büyülü Gerçekçi yazarın üçüncü gözle her şeyin arkasındaki söylemselliği görebilmesinden bahsetmiştir. Arargüç'e göre bu bakış açısı Roh'un Büyüleyici Gerçekçilik'ini anımsatır (Asayesh & Arargüç, 2017, s. 70). Diğer yandan da yazarın üçüncü bir gözle bakarak eski – yeni, modern – geleneksel, yaşam – ölüm gibi karşıtlıklar arasında ayırım yapmadan yaşamın görü(l)(n)en ve görü(l)/(n)meyen, akılcı ve gizemli boyutlarını irdelemesi Novalis'i hatırlatmaktadır (Asayesh & Arargüç, 2017, s. 70).

Benzeşmezlik ve çeşitliliği bir arada sunan, uzlaşmaz görünen dünyaların birbiri içerisine girmesine izin veren Büyülü Gerçekçilik Latin Amerika kıtasının çok katmanlı ve değişken yapısı ile birbirine kısa sürede entegre olmuştur. Ülkelerin birbirinden ayrı gelişen ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel yapılarında ortak bir anlatı kurgu modeli olarak popüler olmuştur. Büyülü Gerçekçi eserler Latin Amerika'da başarılı bir şekilde uygulansa da başka coğrafyalarda da günümüzde kullanılmaya devam etmektedir. Almanya'da resim alanında başlayan bir yönelim, edebi Büyülü Gerçekçilik sosyo-politik, etnografik, edebi-tarihsel ve kültürel faktörler nedeniyle

birbirinden ayrı olarak gelişmiştir. Yine de bu yönelimin ortak özelliklerini sistematize etmek mümkündür:

1. Tuhaf Olanın Sıradanlaştırılması; Büyülü Gerçekçi metinlerde büyülü unsurlar olağan sıradan günlük hayatın bir parçası olarak sunulur. Bu büyülü şeyler karşısında okur şaşkınlığa düşmez.
2. Kendi benliğine ve özüne dönüş; Büyülü Gerçekçi'ler, halklarına ait özgün uzamları kullanarak evrenselliğe ulaşmaya çalışırlar.
3. Mantığın sınırlarını zorlayan olaylar; Büyülü Gerçeklik ampirik düşünce ile açıklanamayan yine de yaşamda olabilecek durumları temsil etmeye çalışır. Tüm öyküler her şeyin mümkün olduğu bir dünyaya kurulmuştur.
4. Tarihi bağlam ve Toplumsal Kaygılar; Gerçek dünyadaki siyasal olaylar ve toplumsal eylemler; ırkçılık, tahammülsüzlük ve diğer insanlık ayıplarını ortaya çıkarmak üzere büyülü unsurlarla birleşir.
5. Değiştirilmiş zaman ve sıralamalar; Büyülü Gerçekçilik'te zaman çizgisel biçimde değil dairesel bir biçimde ilerler. Bir zaman diliminden başka bir zaman dilimine atlanabilir.
6. Gerçek Dünya Mekanları; Büyülü Gerçekçilik, tarihsel verileri ve belgesel materyalleri kullanarak eylemi, mekânı ve zamanı gerçekçi bir şekilde tasvir eder.
7. Gerçekçi Üslup; Edebi Gerçeklikte, insanın insanla ve insanın doğa ile ilişkisi, sıradan ve olağan unsurları ve olayları doğrudan veya olgusal bir tarzda, dünyanın somut gerçekleri ile değil, edebiyatın kendine özgü gerçekleri ile dile getirir.
8. Sembol Kullanımı; Büyülü Gerçekçilik gerçekliği yansıtırken sembollerden faydalananarak yansıtır. Büyülü Gerçekçi romanlar gerçekliğin psikolojik, ruhsal veya ahlaki boyutlarını semboller yardımıyla aktarır.

BÖLÜM 3

3. ALMAN SANATIYLA BAĞLANTILI OLARAK BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI

3.1 Weimar Cumhuriyeti Dönemi (1919-1933)

Weimar Cumhuriyeti yılları Alman Resim Sanatında Büyülü Gerçekçilik'in ana dönemini teşkil etmiştir. Bu dönemdeki sanat eğilimleri ve siyasi yapısının Büyülü Gerçekçilik üzerindeki etkileri bu bölümde ortaya konulmuştur.

3.1.1 Weimar Cumhuriyet Dönemi'nin Siyasi Yapısı

Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın durumu 1917 yılında, grevler, maden işçilerinin silah altına alınması ile üretimin azalması, savaşın yol açtığı olumsuz sonuçlar gibi sebeplerle kötüleşmeye başlamıştır. 1917 yılında Kiel'de askerlerin başlattığı isyan büyümüş, Almanya'nın her tarafında kurulan işçi ve asker komiteleri birçok şehirde askeri ve kamu idari merkezlerini ele geçirmiştir (Öndin, 2019, s. 199). 11 Kasım 1918'da Alman İmparatorluğu, Fransa ve İngiltere arasında imzalanan Compiègne Ateşkesi ile Birinci Dünya Savaşı'nın Batı Cephesi'ndeki mücadelesi fiilen sona ermiştir. Daha sonrasında, Almanya'da 1918 yılında cumhuriyetin kurulmasından 1933 yılında Adolf Hitler (1889 – 1945)'in şansölye ilan edilmesine kadar olan siyasi dönem Weimar Cumhuriyeti olarak adlandırılmıştır.

İmparatorluk döneminde başbakanlık yapmış olan Friedrich Ebert (1871-1925) yönetiminde, Alman Sosyal Demokrat Partisi (SDP), Bağımsız Sosyal Demokratlar (USPD), Soldatenrat (Asker Komiteleri) grubun oluşumu ile bir halk komitesi kurulmuştur. 20 Aralık 1918'de Weimar'da toplanan kurucu meclis, yeni Weimar Anayasasını onaylayarak tek meclisli parlamenter rejime geçmiştir. Weimar

Demokrasinin de, bölünmüş toplumun ve imparatorluğunun otorite yanlısı siyasi kültür mirası sonrası çözüm olarak sunulan anayasa yeni devletin farklı vizyonları arasında beklenen uzlaşmayı sağlayamamıştır. Weimar Anayasası, Alman toplumundaki, en azından halkın taleplerini karşılayacak ekonomik ve toplumsal eşitsizliklerin bir kısmını dengeleyecek yasaları kapsamayı hedeflemiştir. Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi kültürü çok parçalıdır, bunun yanı sıra ideoloji, sınıf ve mezhebe dayalı birbirine düşman pek çok alt kültürü bünyesinde barındırmaktadır. Weimar'ın siyasi partilerinin ortak görüşü olarak geleneksel bağlılıkları aşan bir Vokspartei (halk partisi) haline gelmek istemesine rağmen her biri kendi siyasi görüşüne bağlı kalmıştır (Storer, 2013). Bu yönetime geçici bir yapı olarak bakılmaktadır. SPD, 1912 ile 1932 yılları arasında istikrarlı bir şekilde en büyük parti olarak yönetimde yerini almıştır. SPD'nin savunduğu işçi sınıfı ve Ortodoks Marksist ideoloji sebebi ile kendi ideolojisini paylaşmayanlarla iş birliğine gitmekte güçlük çekmiştir (Storer, 2013).

Radikal bağımsız sosyalistler (USPD), savaş ve cumhuriyet sonrası varoluş sebeplerini zaman içerisinde kaybetmiştir. Almanya Komünist Partisi (KPD) kurulması ile 1920 yılında parti bölünerek çoğunluğu KPD'ye katılmıştır, diğerleri de bir süre sonra SPD'ye transfer olmuşlardır (Storer, 2013, s. 86). KPD, kuruluşundan itibaren parlamenter demokrasiye karşı çıkarak komünist ütopyaı savunmuştur. KPD, SDP ile birleşik bir cephe oluşturması yönündeki Sovyet baskısı diğer yandan da toplumsallaşmaya çalışan hatta sendikalar ile iş birliği anlamına gelen güçler birliği politikasını izlemiştir. KPD, Alman işçi sınıfının çoğunluğuna ulaşmayı başaramamış, seçimlerde SPD ve Nazilerin gerisinde kalmıştır. Böylece işçi sınıfının özgürleşmesi ve sosyalist bir toplumun kurulması amaçlarına ulaşmak için siyasi sol farklı yöntemler benimseyen iki parti arasında bölünmüştür (Storer, 2013, s. 87).

Merkez partileri de aynı şekilde çok bölünmüş bir gelişim göstermiştir. İlerici bir toplum siyasetini benimseyen ve cumhuriyeti destekleyen Alman Demokrat Partisi (DDP) ve anayasal monarşi ve cumhuriyet arasında ikirlik yaşayan Alman Halkçı Parti (DVP) orta sınıfın oyları için sağ kesim partileri ile rekabet etmektedir. DVP, 1920'lerde oylarını orta sınıf hizip partilerine kaptırmaya başlayınca Milliyetçi Devlet Partisi olarak isim değiştirmiştir (Storer, 2013, s. 87).

Sağ kesim ise daha net ve tutarlı bir tutum sergilemiştir. Farklı sağ görüşlü partinin birleşimi ile oluşan Alman Nasyonal Halkçı Partisi (DNVP) partisi liberalleri dışında bırakan bir birleşme sağlamıştır. Diğer yandan, her türden sağcı ve cumhuriyet

karşıtı görüşü bünyesine aldığı için ideolojik ve destek açısından yine de bölünmüş olarak kalmıştır. Sağ kesimde savaş ve devrim ardından ortaya çıkan cumhuriyete daha kökten karşı olan aynı zamanda Yahudi karşıtı (Völkische) gruplar bulunmuştur. 1920'lerde bu topluluklar *sosyalist ve cumhuriyetçi* sola karşı "kapsamlı bir kültürel savaş" açmıştır. (Fritzche'den aktaran Storer, 2013, s. 90).

1919 yılında Münih'te Alman İşçi Partisi (DAP) kurulmuştur. DAP, işçi sınıfına Yahudi karşıtlığı ve milliyetçilik vaat etmiştir. Hitler bir süre sonra partiye katılmış ve adına *Nasyonal Sosyalist* (NSDAP) ibaresi eklenmiştir. 1921 yılında Hitler başkanlığa geçmiş ve *Halkın Sözcüsü* gazetesini çıkarmaya başlamıştır. NSDAP, Weimar döneminde çok fazla destek almamış, marjinal ve bölgesel bir güç olarak kalmıştır. 1929 yılında başlayan Dünya Ekonomik Buhranı (Büyük Buhran) ile bu partinin yükselmesine ve orta sınıftan destek alması için zemin hazırlamıştır. 1923 yılında, parti SDP'nin yerini almıştır (Storer, 2013, s. 89-90).

28 Haziran 1919 yılında, Almanya ile İtilaf Devletler arasında Versay Barış Antlaşması imzalanmıştır. Bu anlaşma ile Almanya savaştan sorumlu tutulmuş ve ağır tazminatlar altında bırakılmıştır. Bu bozgunun sorumlusu olarak sağcı partiler Yahudileri, demokratları ve sosyalistleri suçlamışlardır (Öndin, 2019, s. 201). Sağcılar Versay antlaşması karşıtı şiddetli kampanyalar yürütmüşlerdir. 1930'lu yıllar ile Büyük Buhran etkilerini ağır bir şekilde göstermeye başlamış, ülkede ekonomik ve sosyal bir kaos ortamı oluşmuştur. Bu yeni ekonomik kriz, herşeyini kaybetmiş burjuva ve halk kitlelerini, yükselen işsizliği kontrol altına alamayan yerleşik partilere radikal bir alternatif olarak sunan Nazi'lere doğru yöneltmiştir. 1932 yılında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi mecliste en çok üyesi olan parti durumuna geçmiştir. 30 Ocak 1933'te Hitler Alman Devletinin şansölyeliğine gelmiştir.

3.1.2 Weimar Döneminde Sanat ve Büyülü Gerçekçilik Kavramı

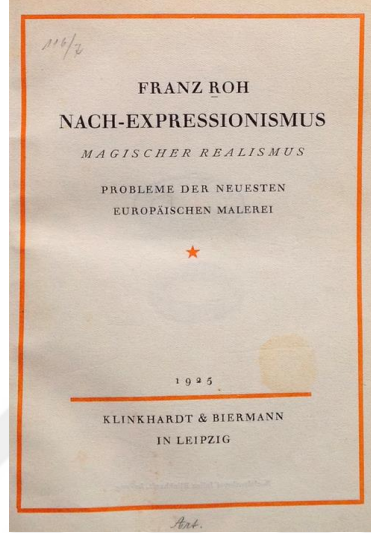
Birinci Dünya savaşı sonrasında tüm ülkelerde olduğu gibi yaşanan kayıplar sebebi ile Almanya'da genel erkek nüfusunda büyük bir azalma olmuş, toplum savaşın travmalarını yaşamıştır. Savaş yıllarının hemen ardından bu dehşet deneyimi sanatsal tutumların gözden geçirilmesine yol açmıştır. Savaşa katılan pek çok sanatçının acı deneyimleri ya da doğrudan dönemin olaylarından etkilenmesi sonucunda sanata yaklaşımlarında da farklılıklar oluşmaya başlamıştır.

1920'den itibaren devrin geniş, yaygın kültürel ve politik kaosa tepki olan dışavurumculuğun hemen ardından yeni bir sanatsal eğilim oluşmuştur (Guenther, 1995, s. 33). Birçok ressam için, savaş öncesi dışavurumculukla ilişkilendirilen biçim ve renk özgürlüğü savaş sonrası çekiciliğini yitirmiş, onun yerine resimde "gösterişsizlik" ve "alaycılık" tercih edilmiştir (Gale & Wan, 2018, s. 7-8). Weimar döneminde, Dışavurumcular tarafından uygulanan soyutlama eğilimi sürdürülmemiştir. Weimar'ın hoşgörülü kültür politikası farklı görüşlerde sanat gruplarının ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır (Öndin, 2019). Liberal hukuk düzeni içerisinde hükümet tarafından sanata herhangi bir baskı yapılmamıştır. Bu nedenle, toplumun içindeki sağ ve sol grupların devrimci ve kültürel hareketleri sanat üzerinde etkili olmuştur (Öndin, 2019, s. 201). O dönemde sanatçılar tutarlı bir grup oluşturamamıştır ve bu yeni eğilim adına bir teori önermemişlerdir (Guenther, 1995, s. 33).

Bu dönemde Gerçekçilik ile ilişkilendirilen bir ressam kuşağı öne çıkmıştır. Almanya'nın Savaş sonrası genel moral bozukluğu, Weimar yönetiminin başarısız bulunması, tanık oldukları toplumsal yozlaşma gibi yaşananlardan son derece rahatsız olan birçok sanatçı, avangardın Kübizm, Dışavurumculuk ve Soyutlama gibi biçimsel yeniliklerini reddettiklerini ve enerjilerini etraflarındaki dünyanın akli başında, dönemin gerçekleri ile direkt olarak ilişkili natüralist bir üslup kullanan tasvirlerle odakladıklarını belirtmişlerdir. Gerçekliğin yeniden çağdaş olabileceği kabul edilmiştir. Günümüzde halen Tate Modern direktörü olarak görev yapmakta olan Frances Morris'e göre Gerçekçilik'in yeniden yapılanması savaş zamanı büyük değişimin bir süreci olarak görülebileceğini ifade etmiştir (aktaran Gale & Wan, 2018). Yazar ve yayıncı Paul Westheim (1886 – 1963), Almanya'da çağdaş sanat üzerine önde gelen dergilerden biri olan *Das Kunstblatt*'ın Eylül 1922 sayısında görsel sanatlarda yeni bir eğilimin; "Yeni Naturalizm" (Neue Naturalismus) hakkındaki anket sonucunu içeren bir makale yayınlamıştır. Bu yeni Naturalizm'in Dışavurumculuk'un yerini alıp almayacağı konusunda eleştirmenler ve sanatçılar arasında bir görüş birliği oluşmamıştır (Makela, 2007, s. 133).

Akabinde Roh, 1925 tarihinde "Dışavurumculuk-Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupalıların Sorunları" (Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europdischen Malerei) adlı kitabını yayınlamıştır (Şekil 3.1). Litaratürde Roh'un Büyülü Gerçekçilik terimini keşfettiği ana kaynak olarak 1925 tarihli bu kitabından alıntı yapılmaktadır (Roh, 1995, s.30). Roh tüm Avrupa'da ortaya

ıkan Gerçekçilik'e yakın bu yeni sanat tarzının ifade etmek için Büyülü Gerçekçilik terimini kullanmıştır. Kitabında, bu yeni sanat anlayışını formüle etmiştir. Ayrıca kitap bu yeni eğilimin özelliklerini ortaya koymamış, Dışavurumculuk ile farklarını listelenmiştir. Büyülü Gerçekçi sanatlara ve eserlerine yer vermiştir.



şekil 3.1 "Dışavurumculuk-Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupalıların Sorunları" Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europdischen Malerei

Kaynak: <https://www.artist-info.com/blog/neue-sachlichkeit-franz-roh-exhibitions-and-their-artists/>

Diğer yandan Roh'un 1958 tarihindeki "Yirminci Yüzyılda Alman Resmi" kitabında, Büyülü Gerçekçilik terimini icat ettiğini ve 1924 yılında yazdığı makalesinde bu terimi kullandığını ifade etmiştir (Roh, 1968, s.70). Ancak bu makalenin ne zaman yayınlandığı yahut yayınlanıp yayınlanmadığını belirtmemiştir. Aslında terimin ilk kez hangi tarihte kullanıldığı konusunda kuramcılar arasında bir uzlaşı yoktur. Örneğin Roh zerine araştırma yapmış olan edebiyat tarih Profesörü Michael Scheffel (1958-) terimin ilk defa Roh'nun 1925'te değil, 1923'te Karl Haider'in resimlerini değerlendirdiği ve Der Cicerone isimli sanat dergisinde yayımlanan yazısında kullandığını söylemiştir. Hatta Scheffel, Roh'nun kendisinin bile kavramı ilk kez bu denemede kullandığını belirtmesine rağmen, yanlışlıkla tarihi 1924 olarak verdiğini tespit etmiştir (Scheffel,1990, s. 7, 117-118 aktaran Arag, 2017, s.26). Bu tez içerisinde sanatçının kendi beyanı esas alınarak terimin ilk

kullanılma tarihi akıbeti belli olmayan 1924 tarihli makalesi olarak kabul edilmiştir. Daha sonra Roh, tanım sorununu "Ruckblick auf den Magischen Realismus," in Das Kunstwerk 6.1 (1952): 7-9" isimli makalesinde yeniden gündeme getirmiştir (Roh, 1995, s.30). Sanat Eleştirmeninin, Büyülü Gerçekçilik felsefesi bu tez içerisinde "Franz Roh ve Büyülü Gerçekçilik Kuramı" başlıklı bölümde daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Roh'un kitabını (1925) yayınladığı yıl, sanat tarihçisi Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) küratörlüğünde, Mannheim Devlet Sanat Müzesi'nde "Yeni Nesnelcilik"(Neue Sachlichkeit) başlığı ile önemli bir sergi açılmıştır (Şekil 3.2). Sergide otuz iki sanatçının yüz yirmi dört resmi sergilenmiştir. Hartlaub serginde, Roh'un kitabında (1925) Büyülü Gerçekçi sanatçılar listesine dahil ettiği Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Rudolf Schlichter, George Scholz, Georg Schrimpf gibi birçok sanatçının işlerine de yer verilmiştir. Sonraki yıllarda, Hartlaub'un 1925 yılında Mannheim'da başlayan sergisi ilgi görmüş ve Almanya'da farklı şehirlerinde varyasyonları ile devam etmiştir. Özellikle Hartlaub'un açmış olduğu sergi sonrasında Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) terimi, çok sayıda sergi ile desteklenerek bilinirliği arttığından, Roh'un Büyülü Gerçekçilik (Magischer Realismus) ve Dışavurumculuk-Sonrası (Nach-Expressionismus) terimlerini gölgede bırakmıştır.



Şekil 3.2 Yeni Nesnelcilik Sergisi, 1925, Mannheim Devlet Sanat Müzesi

Kaynak: https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Sachlichkeit_Ausstellung

Roh'un Büyülü Gerçekçiliği ve Hartlaub'un Yeni Nesnelciliği olarak belirtilen her iki tanımı da Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni sanat tarzını ifade etmiştir (Guenther, 1995, s. 36). Buradan anlaşıldığı üzere, aynı yönü gösterdiği anlaşılan iki terim yaratılması sanat terminolojisinde karmaşıklığa yol açmıştır. 1958 yılında Roh kendisi de yayınladığı "Yirminci Yüzyılda Alman Sanatı" kitabında Dışavurumculuk-Sonrası (Nach-Expressionismus) başlığını Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) olarak değiştirmiştir (Roh, 1968, s.70).

Hartlaub Neue Sachlichkeit terimini ilk olarak Mayıs 1923'te açılması planlanan *Neue Sachlichkeit. Ekspresyonizmden Beri Alman Resmi* (Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus) sergi başlığında kullanmıştır, ancak sergi istikrarsız siyasi ve ekonomik durum sebebi ile Haziran 1925'e ertelenmiştir. Hartlaub sergi programı girişinde yeni sanatsal eğilim hakkındaki görüşlerini belirtirken en son görsel sanatı sağ ve sol kanatlara kategorize ederek tanımlamıştır. Hartlaub'un Verist olarak adlandırdığı sol kanadın, hedefi çağdaş gerçekler dünyasından koparan, mevcut deneyimi temposu ve harareti sıcaklığı ile yansıttığını ifade etmiştir. Neo-Klasikçiler olarak değerlendirdiği sağ kanat ise varoluşun ebedi yasalarını sanatsal alanda somutlaştırmak için zamansız geçerlilik nesnesini daha çok aradığını belirtmiştir. Hartlaub'a göre sağ kanat sanatçıları klasik geleneğe güçlü bir şekilde bağlıdır. Michelangelo, Ingres, Genelli hatta Nasıralıların bile kilit tanıklar olduğunu ifade etmiştir.

Neo-Klasizm (Yeni Klasisizm)'in kuramsal temelleri Yunan ve Roma sanatını canlandırma gayreti içinde olan Almanya'da sanat tarihçisi ve arkeolog olan Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) tarafından atılmıştır. Winckelmann 1755 yılında yayımladığı Türkçe karşılığı "Yunan Resim ve Heykel Sanatındaki Yapıtların Taklit Edilmesi Üzerine Düşünceler" isimli kitabında sanatın Yunan'ın özü olan "soylu yalınlığı ve sakin yüceliği" amaçlaması gerektiğinin altını çizmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1933). Neo-Klasizm doğa gözlemine ve us aracılığıyla ortaya çıkan güzellik anlayışında gelişen antikiteye öykünmüştür. Neoklasik üslupta çizgisel bir anlatım, pürüzsüz boya sürüşü ve kapalı form kullanımı kullanılmıştır (Şentürk, 2012, s. 168-169). Işık-gölge tekniği, klasik oranlar ve gerçekçi perspektif resmin temel öğeleri haline gelmiştir.

Hartlaub da sağ kanadın Neo-Klasik ile bağıntısına vurgu yaparak; "Bunca savurganlık ve kaostan sonra bir kez daha sağlıklı, fiziksel ve uygulanabilir olanı kutsal kılmak isteyen, tamamen doğadan esinlenen, belki de hala doğal ve canlı olanı

abartan, zamansız bir şeye kök salmış klasisizm kadar muhafazakâr olan" olarak tanımlamıştır (Schneide, s.149 aktaran Plumb, 2006, s.49).

Hartlaub'un bu dönemde açtığı sergiler ile Yeni Nesnelcilik olarak adlandırdığı yeni sanat eğiliminin yaygınlaşmasında, Roh'a göre daha baskın bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Hartlaub tarafından Neue Sachlichkeit termini sağdaki Neo-Klasikçi'lerden soldaki Verist'lere kadar yüz yirmi dört eserden oluşan sergideki tüm yelpazeyi kapsamak için kullanılmıştır. Sol görüşlüler çağdaş modern anlayışları benimsemiş, sağ görüşlüler daha geleneksel yaklaşımları takip etmişlerdir (Plumb, 2006, s.12). Aslında Hartlaub, Dix ve Grosz'un politik sarsıcı sanatının gücünü desteklerken, Roh, Münih'teki ressamların klasisizmini tercih etmiştir (Gale & Wan, 2018, s. 18).

Andreas Fluck tarafından Büyülü Gerçekçilik ve Yeni Nesnelcilik terimlerini anlama ve kullanma yolları, "Büyülü Gerçekçilik- 20. Yüzyıl Resminde" (Magischer Realismus in der Malerei des 20.Jahrhunderts) adlı çalışmasında ele alınmıştır. Fluck, Almanya'da Büyülü Gerçekçilik kavramına ilişkin anlayışı üç farklı zaman dilimine ayırmıştır. 1925-1926 dönemi, Roh'un Yeni Nesnelcilik etiketine alternatif olarak Büyülü Gerçekçilik terimini ortaya attığı birinci dönemdir. 1926-1930 yılları arası ikinci aşamada ise, Yeni Nesnelcilik'in Büyülü Gerçekçilik'e üstün geldiğini ifade etmiştir. 1930 sonrası Fluck'un kitabının yayınlandığı 1994 yılına kadar geçen üçüncü ve son evre (bu süreyi günümüze kadar süregelen- olarak da yorumlayabiliriz), Gerçeküstücülerin İtalyan Metafizik resminin etkisinde, eserlerinde kullanmaya başladıkları Natüralist (Doğalcı) yaklaşımı tanımlamak için Büyülü Gerçekçi teriminin kullanımının uygun olacağını ifade etmiştir (Fluck, 1994 aktaran Vondrová, 2008, s.8). Turani'ye göre, Avrupa'nın modern ressamlarının soyut resmi yapmakta birbirleriyle yarış ettikleri bir dönemde, İtalyan sanatçılar de Chirico ve Carrà'nın Antik atmosferi tuvallerine sokmaları şaşırtıcıdır. Aynı zamanda, 1919 yıllara doğru Picasso'nun Ingres'i hatırlatan resimler yaptığı, Andre Derain'nin klasik bir gerçekçilik karakteri olan resimler boyadığının da bilinmekte olduğunu belirtir.

Roh, sadece Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) sergisinde yer alan sanatçıları ele almamıştır. Kitabında (1925)'ki sanatçı listesinde (Tablo 3.2) yer alan ve aynı zamanda diğer Avrupa ülkelerindeki Fransız Andre Derain, İtalyan Metafizik sanatçıları, naif sanatı temsil eden Rousseau gibi çeşitli sanatçılara da yer vermiştir. Roh, bu sanatçıları daha çok Dışavurumculuk sonrası yeni sanata etkileri olanlar olarak

değerlendirilmiş (Plumb, 2006, s. 44) ve bir sınırlandırma getirmemiştir. Bu sebeple, Roh'un Dışavurumculuk-Sonrası felsefesi daha kapsayıcı olmuştur.

Büyülü Gerçekçilik, birçok eleştirmen ve yazar tarafından tartışılmış ancak hiçbir zaman nihai olarak tanımlanmamıştır (Bowers, 2004, s. 23). İşin aslı Roh da Büyülü Gerçekçilik'in öz ve kesin bir tanımını yapmamıştır (Guenther, 1995, s. 35). Roh, kitabına dahil ettiği sanatçılar için nedenler ortaya sunmamıştır. Yukarıda görüldüğü üzere bu terim ve kavramların neyi, kimi niye kapsadıkları ucu açık olup kuramsal olarak sınırları belirtilmemiştir. Schmied bu sorunu bir zamanlar aynı anlama gelen Yeni Nesnelcilik ve Büyülü Gerçekçilik artık Yeni Nesnelcilik hareketinin sol kanadını, Büyülü Gerçekçilik de sağ kanadı olarak anlaşılması gerektiği savını öne sürerek (Crockett, 1999) açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır.

Turani ise Büyülü Gerçekçilik ve Yeni Nesnelcilik arasındaki ifade sorununa kitabında şu şekilde açıklık getirmiştir (Turani, 1995, s. 610,611). Ancak burada altının çizilmesi gereken bir durum söz konusudur; şöyle ki Turani Neue Sachlichkeit'nin Türkçe karşılığı olarak Yeni Nesnelcilik ifadesini kullanmamış bunun yerine Yeni-Gerçekçilik olarak başlık açmıştır. 1960'larda eleştirmen Pierre Restany (1930-2003) tarafından kurulan ve Pop Art'ın Avrupa'daki muadili olarak görülebilecek bir Fransız hareketi olan Yeni Gerçekçilik (Nouveau Réalisme) ile karışmaması gerektiği için burada ifadeye tezde Yeni Nesnelcilik olarak ele alınmıştır. Turani, Shrimpf, Grosz, Dix, Kanoldt vb. birkaç Alman ressamın bu dönemde "pozitif anlaşılabilen bir gerçeğe" döndüklerini ve bu anlayışa Yeni-Gerçekçilik (Neue Sachlichkeit) dendiğini belirtmiştir. Buna ayrıca "Büyüleyici Gerçekçilik" de dendiğini söyleyerek aynı anlayışı ifade eden iki tanım olarak kitabında yer vermiştir. Ancak iki ifade arasındaki ayrımı da şu şekilde yapmıştır;

Yeni-Gerçekçilik eşyayı temsili olarak gereğinden çok açık bir kesinlik ile tekrardan değerlendirir. Bu bakımdan Yeni-Gerçekçilik hem Dışavurumculuk hem de Dışavurumculuk'a karşı bir tepki sayılır. Büyülü Gerçekçilik'in amacı, Burjuva gerçekçiliğinden uzak, gerçek bir resme ulaşmak için çalışmaktır. Bu anlayış, insana dehşet veren bir gerçekçilik kaygısı ile olanaklı idi ve aldatıcı görünüşün arkasında kalan gerçeklere ulaşabildiğinden, büyüleyici bir karaktere de sahipti (Turani, 1995, s. 610, 611).

1933 yılında Nazilerin Almanya'da iktidara gelmesi ile Weimar Cumhuriyeti sona ermiştir. Naziler, tüm modern sanat hareketlerine "Alman karakterine ve geleneğine uygun olmaması" sebebi ile son verilmesine karar vermişlerdir. Birkaç yıl içinde Yeni Nesnelcilik'in önde gelen sanatçılarının birçok eseri Alman kültürünü bozan dejenere eserler olarak ilan edilmiş, 1937 yılında açılan Dejenere Sanat

sergisinde sergilenmiştir. Böylece, Büyülü Gerçekçilik teriminin kullanımı yeniden dönüşerek Dışavurumculuk sonrası dönemi ile aldığı herhangi bir isimle sekteye uğramıştır. Yeni Nesnelcilik'in gerçek algısı, Nasyonel Sosyalist İktidarın yönettiği sanat anlayışı kapsamında taraflı bir gerçekliğe dönüşmüştür. Weimar dönemine ait yürütülen sanat artık yalnızca evlerde saklanan veya yurtdışına giden sanatçılar aracılığı ile varlığını sürdürmüştür (Gale & Wan, 2018, s. 18-19).

3.1.3 Franz Roh ve Büyülü Gerçekçilik Kuramı

Franz Roh (1890-1965) bir Alman tarihçisi, fotoğrafçı ve aynı zamanda önemli bir sanat eleştirmenidir. Almanya'da Thüringen'de doğmuştur. Leipzig, Berlin, and Basel'deki üniversitelerde felsefe, edebiyat, tarih ve sanat tarihi okumuştur. 1920 yılında doktorasını On yedinci yüzyıl Hollanda resimleri üzerine yapmıştır. Serbest eleştirmen ve yazar olarak çalışmış, Almanya'da Der Cicerone, Das Kunstblatt gibi çeşitli dergilerde sanat eleştirileri yazmıştır. Almanya'nın modernist sahnesinin ana figürlerinden biri haline gelmiştir.

Roh, Büyülü Gerçekçilik (Magischer Realismus) teriminin ortaya koymuş ancak tam olarak bu terime bir açıklık getirecek ve daraltacak bir tanımlama yapmamıştır. Özellikle kitabında yer alan (1925) sanatçıları niye dahil ettiğini detaylandırmadığından kuramsal olarak tartışmalara neden olmuştur. Kuramcılar Roh'un yaklaşımına kendilerince açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Amaryll Chanady, Seymour Menton, Lois Parkinson Zamora ve Wendy Faris gibi çağdaş eleştirmenlerin çoğunluğu arasındaki fikir birliği, Alman sanat eleştirmeni Roh'un bu terimi Weimar Cumhuriyeti sırasında yeni bir Dışavurumculuk sonrası resim biçimine atıfta bulunmak için tanıttığı yönündedir (Bowers, s.8). Bu terimi daha soyut olan Dışavurumculuk'tan Gerçekçilik' dönüşü anlatmak için kullanmıştır (Roh, 1968, s.70). Eleştirmen, Büyülü Gerçekçilik terimini ancak bu yeni sanatta bulunan eğilimlerin çokluğunu değerlendirmeye aracı olacak şekilde daha geniş kapsayıcı bir biçimi tercih etmiştir (Roh, 1995). Roh, yeni vizyonun tanınabilir olana demirlendiğini, ancak dönüştürülmüş bir gerçekliğe açılan büyümlü bir bakış elde etmeyi amaçladığını öne sürmüştür (Gale & Wan, 2018, s. 4). Roh'un aslında birbirinden çok farklı eğilimleri özellikle bir kalıba sokma yaklaşımından mümkün olduğunca uzak durmaya çalıştığı yorumunu yapabiliriz. Buna rağmen kitabında (1925) yer alan makalesinde, Büyülü Gerçekçi resmin bazı özelliklerinin neler olduğuna ilişkin felsefesini kısmen ortaya

koymuştur. Bu tezin "Franz Roh'un 1925 Tarihli Makalesi ve Büyülü Gerçekçilik Yaklaşımı" bölümünde daha detaylı bir şekilde bu yaklaşım ele alınmıştır. Bu kuram bize tüm çerçeveyi vermese de tezde yer verilen sanatçıların hangi kriterlere göre Büyülü Gerçekçi bağlantılarının kurulacağına ilişkin önemli bir yol haritası olarak rehberlik etmiştir.

Hartlaub, 1925 yılındaki sergi katalog girişinde yeni sanatı Dışavurumculuk'un yerini alan bir sanat olarak görmediğini ve tüm eğilimleri kapsamadığını belirtmiştir (Gale & Wan, 2018, s. 15). Bunun yanı sıra Roh yeni sanatı Dışavurumculuk'un yerini alan ve daha geniş bir Avrupa fenomeni olarak görmüştür (Gale & Wan, 2018, s. 15). Roh kitabında yeni sanat anlayışını formüle ettiği özellikler ve sıfatlar listesi yer almıştır (Roh, 1995). Bu kaynakta Dışavurumculuk ile çelişen Dışavurumculuk-sonrasının yirmi iki özelliğini sıralamıştır. Ancak, bu özellikleri 1958 yılındaki "Yirminci Yüzyıldaki Alman Sanatı" kitabında on beşe indirgemıştır (Guenther, 1995, s. 35). Roh, Dışavurumculuk- Sonrası (Nach-Expressionismus) ile kendinden önceki Dışavurumculuk arasındaki farkları aşağıdaki şekilde detaylandırmıştır (Roh, 1968).

Modernizm ile gelen yabancılaşma duygusunun artması, sanatçıların geleneksel olandan kopmasını beraberinde getirmiştir. Yerleşik biçim ve gelenekseli reddeden sanat öznel ve içsel olana yönelmiştir. Dışavurumculuk, Nietzsche'nin rasyonaliteye ve geleneğe karşı görüşlerinden etkilenmişlerdir (Öndin, 2019). Bu karşı akım içgüdüsellik ile nesneye öznellik katarak gerçekliği dönüştürür. İçgüdüsellüğün göstergesi olarak öznel gerçekliği ifade etmek için renk, ışık-gölge, oran gibi biçim oluşturulan öğeler özgür bırakılır (Öndin, 2019, s. 88). Dışavurumculuk fantastik, dünya dışı, uzak nesneler için abartılı bir tercih yapmıştır. Miller'e göre ise, Büyülü Gerçekçi sanatçılar izlenimler ile değil tamamen elde edilen görsek gerçekle ilgilenmişlerdir. Onlar her zaman kontrollü ve spontane olmayan bir şekilde eserlerini icra etmişlerdir. Konularını abartmadan ve çarpıtmadan, seçici hayal gücüyle dönüştürülmüş gerçek eşdeğerlerini sunmuşlardır (Miller & Barr, Jr., 1943).

Roh'un tablosu bize Dışavurumculuk-Sonrası ile ilgili olarak genel bir izlenim sunmuştur (Tablo 3.1). Sanatçıların ortak bir argümanı ve yolu olmadığı için her biri farklı olarak değerlendirilmelidir. Roh tablo ile ilgili sözlerini "ilkel / uygar" (primitive / civilized) karşıtlığıyla anlamlı bir şekilde bitirmiştir (Gale & Wan, 2018, s. 16).

Tablo 3.1 Franz Roh'un Dışavurumculuk-Sonrası ve Dışavurumculuk arasındaki farkları gösteren tablosu

Expressionismus	Dışavurumculuk	Nach-Expressionismus	Dışavurumculuk-Sonrası
Ekstatische Gegenstände Viel religiöse Vorwürfe	Kendinden geçmiş nesneler Çok sayıda dini iddia	Nüchterne Gegenstände Sehr wenig religiöse Vorwürfe	Ayık nesneler Çok az dini iddia
Objekt unterdrückend	Baskıcı nesne	Objekt verdeutlichend	Nesneyi netleştirmek
Rhythmisierend Erregend	Ritim verme Canlandırmak	Darstellend Vertiefend	Gösteri Derinleşme
Ausschweifend Dynamisch Laut Summarisch	Çöz Dinamik Göre Özetle	Eher streng, puristisch Statisch Still Durchführend	Oldukça katı, saf Statik Sessiz Gösteri
Vordergründig (Nahbild)	Yüzeysel (yakın çekim)	Vorder- und Hintergründig (Nahbild + Fernbild)	Ön plan ve arka plan (yakın çekim + uzak görüntü)
Nach vorn treibend	İleriye doğru sürmek	Auch zurückfliehend	Ayrıca geri kaçıyorum
Großformig	Şeklinde büyük	Großformig + vielspältig	Büyük + çok katmanlı
Monumental Warm	Anıtsal Ilık, hafif sıcak	Miniaturartig Kühl, bis kalt	Minyatür Soğuktan soğuğa
Dicke Farbsubstanz	Kalın renkli madde	Dünne Farbschicht	İnce boya tabakası
Aufrauhend	Pürüzlendirme	Glättend, vertrieben	Pürüzsüzleştiriyor, kovulmuş
Wie unbehauenes Gestein	Kesilmemiş rock gibi	Wie blank gemachtes Metall	Cıvalı metal gibi
Arbeitsprozeß (Faktur) spüren lassend	İş sürecini (fatura) hissettirmek	Arbeitsprozeß austilgend (reine Objektivation)	İş sürecini ortadan kaldırmak (saf nesnelleştirme)
Expressive Deformierung der Objekte	Nesnelerin etkileyici deformasyonu Çapraz olarak zengin	Harmonische Reinigung der Gegenstände	Nesnelerin uyumlu temizliği
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig	(yamaçlarda), genellikle dar açılı	Eher rechtwinklig, dem Rahmen paralle	Daha ziyade dik açılarda, çerçeveye paralel
Gegen die Bildränder arbeitend	Resmin kenarlarına karşı çalışmak	In ihnen festsitzend	Onlara sıkışmış
Urtümlich	Orijinal	Kultiviert	Ekili

Kaynak: Plumb, S. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33 Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam: Rodopi.

1978 -1979 tarihlerinde Londra'daki Hayward Gallery'de "Yirminci Yıllarda Yeni Nesnelcilik ve Alman Gerçekçiliği" başlıklı bir sergi açılmıştır. Bu sergi kataloğunda eleştirmen Wieland Schmied (1929-2014) Yeni Nesnelciliğin üslup özelliklerini aşağıdaki şekilde sıralamıştır. Aslında Schmied'in yapmış olduğu tablo Roh'un tablosu ile özdeşleşmektedir:

1. Dışavurumcuların hareketli, genişleyici, genelleştirici tarzıyla özellikle çelişen nesnelerin ana hatlarına yeni ve kasıtlı bir sadakat,
2. Görsel ayıklık ve keskinlik, duygusal olmayan, büyük ölçüde duygusuz bir görme biçimi,
3. 'Çirkin' olandan hiçbir tiksinti duymadan gündelik şeylere, banal, önemsiz ve gösterişsiz konulara odaklanma,
4. Nesnenin herhangi bir bağlamsal ilişkiden yalıtılması, böylece kimliğinin sorgulanması,
5. Statik resimsel yapı, genellikle havasız, parlak bir alan ve dinamik yerine statik için genel bir tercih öneren,
6. Organik bir bütün oluşturmayan heterojen ayrıntılardan bir resmin açık bir şekilde inşası ('deneyim parçacıklarının' kolaj benzeri bir araya getirilmesi, hiçbir deneyimsel bağlantı önermez, birleşik bir perspektif tarafından onaylanmaz ve tek bir ışık kaynağı tarafından aydınlatılmaz),
7. Resim sürecinin izlerinin silinmesi ve olabilecek tüm jest unsurlarının ortadan kaldırılması. Bireysel ressamın eline ihanet etmek,
8. Nesneler dünyası ile yeni bir zihinsel ilişki (Plumb, 2006, s. 45)

Menton ise Schmied tarafından yapılan değişiklikleri ve Roh'un 1925 tarihli tanımını temel alarak Büyülü Gerçekçilik'in kesin ve özlü bir şekilde tanımı vererek ortaya çıkıyor: Olağan (günlük) gerçekliğin bakış açısından, garip, tekinsiz, olanı, tüyler ürpertici, rüya benzerini- ama fantastik olanı değil- tasvir etmesidir (Scrase, 1981, s. 281). Yazar, kitabının ilk bölümünde Büyülü Gerçekçi sanatın göze çarpan özelliklerini şu şekilde özetlemiştir; ultra keskin odak, nesnelcilik, soğukluk, aynı anda hem yakın hem uzak ifade (Dışavurumculuk'un yakın plan yakın plan görüşünün aksine), boyama aşamalarının silinmesi ve ince bir boya yüzeyi elde edilmesi, pürüzsüz boya yüzeyi, naif, minyatür (oyuncak gibi) bir dünya, temsili (soyuttan ziyade) konular (Menton, 1983, s.282).

Schmied, Menton gibi kuramcıların yukarıdaki açıklamalarından da görüldüğü üzere Roh'un yaklaşımı farklı yorumlara sebep olmuştur. Bu nedenle Roh'un Büyülü

Gerçekçilik'i bu dönemin sanatının anlamlandırılmasına katkı sağlasa da sonraki dönemler için kullanıldığında sanatsal okumalarda problematik bir duruma evrilmiştir.

3.1.4 Franz Roh'un 1925 Tarihli Makalesi ve Büyülü Gerçekçilik Yaklaşımı

Büyülü Gerçekçi terimini ilk icat eden ve bu konuda görüşlerini bildiren Roh'un konuyu ne şekilde ele aldığı kavramsal olarak yaşanan karmaşıklığa açıklık getirmek açısından önemli bir değerlendirmedir. İlk başta Roh bu yeni sanatsal eğilimi daha çok estetik ve üslupla ilgili olarak analiz etmiştir.

Kitabında (1925) yer alan makalesinde, Büyülü Gerçekçi resmin özelliklerini beş ana başlık altında; Yeni Nesneler, Nesnelcilik, Nesnenin Yakınlığı ve Ruhsal Yaratım, Yeni Uzay, Doğaldan Daha Küçük (Minyatür) olarak açıklamıştır. Roh bu tanımlamaları yaparken Dışavurumculuk ile arasındaki farkları örnekleri ile ortaya koyarak kıyaslama yöntemini tercih etmiştir.

Roh yeni nesneler başlığında altında Büyülü Gerçekçilik ile nesneler dünyası ile kurulan yeni bir ilişkiden bahsetmektedir. Eleştirmen nesnenin cazibesinin yeniden keşfedildiğini, Dışavurumculuk'un aksine çevremizdeki nesnel dünyanın özerkliğinin bir kez daha tadına varacağımızı yazmıştır. Dışavurumculuk'ta tercih edilen nesnelerin dünyasını örnekler üzerinden izah etmiştir. Ona göre, izlenimcilik tepkisinde fantastik, dünya dışı, mümkün görünmeyen nesneler için abartılı bir tercih göstermişlerdir. Roh, dışavurumculuğun nesneyi uzaklaştırmak, şok edici bir egzotizmle donatmak için gündelik ve sıradan olana da başvurduğunu belirtir. Birdenbire birçok dini tema da ortaya çıkmıştır ve kilisenin nadiren değiştirdiği dini semboller kullanılmaya başlanmıştır. Marc Chagall'ın (1887-1985)'ın resimlerini örnek vererek hayvanlarının gökyüzünde yürüdüğünü söylemiştir (Roh, 1995, s.17).

Dışavurumcu ressam Marc Chagall'ın (1887-1985) "Ben ve Köy" resminde (Şekil 3.3) bir keçi ve bir adamın gözleri buluşur, göz bebekleri soluk ve düzensiz bir çizgi ile birbirine bağlanmıştır. Bunun dışında kompozisyon boyunca serpiştirilmiş yüzen figürler ve süslemeler yer alır. Bu figürler nesnel gerçekliklerinde izleyiciyi dünyada deneyimlenemeyenin ötesine taşımaktadır. Sanatçının Belarus'taki evini anılarından öykünerek çizdiği fantastik renkler ve folklorik imgeler karakterize edilen bir soyutlama sergilenmiştir.



Şekil 3.3 Marc Chagall, Ben ve Köy, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 192,1 x 151,4 cm, The Museum of Modern Art, New York

Kaynak: www.moma.org/collection/works/78984?artist_id=1055&page=1&sov_referrer=artist

Büyülü Gerçekçilik ile bu fantastik rüya manzarası tamamen ortadan kalkmış ve gerçek dünya yeniden ortaya çıkmıştır. Bu yolla bildiğimiz dünyaya artık yeni bir gözle bakılabilecektir. Dini ve aşkın temalar resimde büyük ölçüde önemini yitirmiştir. Buradaki aşk hizvesi dünyevi şeylerin parçalanmış ve sınırlı doğasına yönelmiştir. Böylece dünyaya ait ve sıradan olanı kutlayan yeni bir tarz sunmuştur. Roh'un tanımladığı gibi bu kendinden geçmiş, mutlu edici, sevinç dolu hal yerini derin bir dinginliğe bırakmıştır. Dışavurumculuk'ta sarsıcı yaşamı ve ateşli coşkuyu ifade eden nesneler kısaca gergin olan ne varsa bu yeni sanat ile her şey şüpheli hale gelmiştir. Yeni sanat anlayışında, dinç bir hayatın medeni, metalik ve ölçülü olduğu tasavvur edilmiştir (Roh, 1995, s. 17,18).

Nesneler dünyası ile kurulan yeni ilişki ile nesnelcilik Dışavurumculuk sonrası resim bir kez daha elle tutulan dışsallığın aynası olmuştur (Roh, 1995, s.19). Dışavurumculuk mimetik ve nesnel olanı reddetmiştir. Dışavurumcu yaklaşım belirli bir nesnelliğin maneviyattan yoksun olduğundan şüphelenmektedir. Roh'a göre 1909

yılında, İtalya’da Filippo Marinetti öncülüğündeki fütürizm ile nesnel dünya yeniden ortaya çıkmıştır; soyut sanatın ortasında fütürizm ile gerçekçi tasvir mucizesi görünür olmasına rağmen bu nesnenin varlığının kalıcılığı şüphelidir, tekrardan kendini kaybetme riski ile karşı karşıyadır. Roh’un burada fütürist Carrà’nın metafizik döneminden bahsettiği anlaşılmaktadır. Büyülü Gerçekçilikte ruhun formları ile nesnenin kalıcılığı arasındaki karşıtlık ve gerilim yan yana durmaktadır ve uzlaşma içerisindedir. Dışavurumculukta ruh kendini kolaylıkla gösterir ve öznedir çünkü dünyanın tutarlılığı neredeyse tamamen kolektif öznenin özel ritimlerine dönüşmüştür. Büyülü Gerçekçilik aşırı uçlar arasında, belirsiz duygusallık ile yüksek düzeyde yapılandırılmış şemalar arasında kararlı bir şekilde yer almaktadır (Roh, 1995, s. 22).

Büyülü Gerçekçilikte, varoluş mucizesine vurgu yapılarak nesnenin anlamı daha varoluşsal ve kalıcı bir yapı içerisinde sunulmuştur. Roh makalesinde "Varlığın büyüüne, şeylerin zaten kendi yüzlerine sahip olduğuna duyulan sakin hayranlık, dünyadaki en çeşitli fikirlerin kök salabileceği zeminin yeni yollarla da olsa yeniden fethedildiği anlamına gelir" ifadesini kullanmıştır (s.19). Hareketli ve titreşen moleküllerin yani değişken bir kargaşanın berrak sabitler kümesine kristalleşmesi mucizesi Büyülü Gerçekçilik’in yola çıkış noktası olmuştur. Roh, bu yeni sanatın kaba çizimi ve "keskin, içe işleyen, nüfuz eden" uygulaması sebebi ile kötü eleştirilere maruz kaldığını ifade etmiştir. Bu eleştiri, sağlam bir şekilde modellenmiş bir figürün, sanki bir mucize eseri, en karanlık kaynaktan çıkarak kendini kristalleştirmesini, boşluktan ayırmanın varlığını hissetme olasılığını hesaba katmayacaktır. Roh’a göre buradaki belki de arka planın, içinden bir şeyin çıktığı ve enerji yoğunluğuyla titreştiği son sınır, mutlak hiçlik, mutlak ölümdür (Roh, 2015, s.19-20).

Bu kalıcılık meselesini Roh bizlere, yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda Yirminci yüzyıldaki değişen zaman ve mekânın algısı paralelinde daha farklı bir bakış açısı ile sunmuştur. Daha öncesinde uzay ve zaman, içinde olayların gerçekleştiği ve de gerçekleşen olayların kendisini etkilemediği sabit bir saha olarak düşünülmüştür. Ancak, Einstein’ın genel görelilik kuramına göre durum bundan bütünüyle farklıdır. Uzay ve zaman artık dinamik niceliklerdir. Uzay ve zaman yalnızca evrende olup biten herşeyi etkilemekle kalmaz, olup biten her şeyden de etkilenir (Hawking, 2019, s.52,53). 1908 yılında Alman matematikçi Hermann Minkowski, mekân ve zamanın, dört boyutlu tek bir mekân-zaman yapısının bileşenleri olarak görülebileceğini ve “Bundan böyle, kendi başına zaman mekân, yalnızca kendi başına, sadece gölgeler içinde kaybolmaya mahkumdur ve bu ikisinin birliği, bağımsız bir gerçeği koruyacak”

demıştır (Casasanto ve Boroditsky, 2008, s:13). Roh, fizik alanında yapılan yeniliklerden yola çıkarak nesneye yeni bir bakış açısı ile yaklaşılmasını önermiştir ve bilim ile resim arasında nasıl bir köprü kurulabileceğini şu sözler ile açıklamıştır:

Eğer tüm madde özünde hareket halinde olan çok küçük soyut parçacıklardan oluşuyorsa, o zaman şaşırtıcı, hatta mucizevi olduğu ilan edildi, bu tür dalgalanmalar göz önüne alındığında, madde kristalleşip katılaşarak bizim şey diyebileceğimiz şeye dönüşmelidir. Dolayısıyla şey, nesne yeniden biçimlendirilmelidir. Açıklama açısından, statik, anti-dinamik resimsel biçim, modern fiziğin onunla dinamik olan her şeyi varlık hallerine indirgeyebileceği "katı dördüncü boyutun" bir koordinatı olarak kabul edildi (Roh, 1968, s. 70).

Bunun yanı sıra, Dışavurumculuk'un büyük soyut sistemi izleyiciyi uzaktan etkileyecek geniş yüzeyleri duvar resmine yöneltmiştir. Dışavurumcular daha çok manevi bir dünya ve duygular ile ilgilendikleri için gerçek doğadan ve doğadaki sihirden, tanrısal oluşumdan/sistemden etkilenseler de resimlerinde kabul etmemişlerdir. Büyülü Gerçekçilik ile şövale resmi, çerçeveli resimler ve kolay taşınabilir duvar resimlerine olan rağbet artmıştır. Taklit edilen bir gerçeklik, temsilinden sonra onu aşıp büyülmüş bir bakış açısı oluşturuyorsa anlamlıdır (s.20). Dışavurumculuk ile karşılaştığımızda Büyülü Gerçekçilik'in daha dünyevi gibi görünse de yapmış olduğu tinsel yolculuğun izlerini taşıdığını söyleyebiliriz.

Roh, nesneliliğin tüm sanatlarda eşit derecede önemli olmadığını bu başlık altında belirtmiştir. Müzik nesneleri yeniden üretmez; fenomenlerinin gerçekten doğaya atıfta bulunmaya çalışmadığı gerçeği göz önüne alındığında, yoktan yaratır. Roh'a göre bu yeni hareketle resim Dışavurumcu'ların müzikle olan rekabetinden uzaklaşmıştır. Yeni sanatta nesnelerin temsilinden bahsediyorsak o zaman Dışavurumculuk'ta özellikle kullanmış olduğu müziğin temsili olamayacağı için, müzik ile olan irtibat artık söz konusu olmayacaktır. Roh'a göre, Wassily Kandisky (1866 -1944) ile resim, müziğe göre ikinci sırayı almak zorunda hissetmiştir. Bunun gerekçesi müziğin zaman içinde gelişen asla durmayan ardışık bir zaman sanatı olması, şövale resminin ise kısa bir zaman diliminde kucaklanabilecek bir eşzamanlılık sanatı olmasıdır. Müziğin karşılığını ruhsal yolculukta arayan Kandisky'nin çalışmaları nesnel olmayan formlar ve çeşitli renkler ile dolu olmasına rağmen resimlerinde bir denge mevcuttur (Plumb, 2006). Ayrıca Kandinsky renk, şekil ve çizgiler ile müziğin ruhumuzda yarattığına benzer bir duygulanım yaratmak istemiştir, bunu yaparken de izleyicinin bu duyguyu okuyabilmesi için renk, şekil ve çizgilerden bir alfabe oluşturarak kuramsal olarak yaklaşmıştır. Bu alfabeyi öğrendiğimiz zaman resimlerinde yansıtmak istediği duyguyu okumak mümkündür. Miller'e göre, Büyülü

Gerçekçi hareketinin önem taşıdığı Almanya’da, bir yandan Kandinsky ve Mondrian (1872-1944)’ın soyutlamalarına, diğer yandan Emil Nolde (1867-1956) ve Oskar Kokoschka (1886 -1980) duygusallığına karşı açık bir tepki olarak kabul edilmiştir (Miller ve Barr, 1943). Büyülü Gerçekçi resim yalnızca uyumlu bir ifade biçimi değil, aynı zamanda nesnelerin bir temsili, müziğin asla gerçekten olamayacağı bir şey olmuştur (Roh,1995, s.21).

Roh’un nesnelcilik yaklaşımı ile büyülü olan ve nesne arasındaki bağıntıyı daha iyi anlayabiliyoruz. Büyülü Gerçekçi resimlerdeki sakinlik ve dinginliğin, nesnenin daha kalıcı bir yapısını ortaya koymak ve görünenin arkasındakine ulaşabilme gibi daha varoluşsal bir oluşum içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumu dönemin içerisinde olduğu kaos ortamına bir çözümü alternatif olarak da değerlendirmek mümkün olabilir. Anlamsızlaşan bir dünya ile karşı karşıya olsa da Büyülü Gerçekçilik bu dünyadan kaçmak yerine ona anlam yükleyerek tutunmaya çalışmıştır. Wendy B. Faris benzer bir görüşle Büyülü Gerçekçi eserlerin sanki aklın çözemediği kördüğümlere çözüm olabilmek için herşeyin olağanüstü bir hal aldığı savaş veya kriz dönemlerinde çoğaldığını düşünmüştür (Faris, 2004, s.83). Örneğin tez içerisinde detaylı yer verilmiş olan Marquez’in "Yüzyıllık Yalnızlık" Büyülü Gerçekçi romanı Kolombiya’nın kargaşa ve acılarla dolu tarihinin üzerine yazılmıştır. Günter Grass’ın Teneke Trampet’i (1959) ise Hitler’in vahşi Nazi Almanya’sı ve sonrasını ele almıştır.

Roh Büyülü Gerçekçi resmin nesne ile olan ilişkisini daha derinleştirerek nesnenin yakınlığı ve ruhsal yaratım başlığı altında irdelemeye devam etmiştir. Bu bölümde de Dışavurumculuk ile kıyaslayarak konuyu bizlere anlatmıştır. Ona göre, Dışavurumculuk nesnenin varlığını bariz hesaba katarak anlamını güçlü ve şiddetli, insan ruhunun her şeyi içine aktarabileceği ritimlerde aramıştır. Büyülü Gerçekçilik daha genel ve daha derin bir temeli keşfetmeye çalışmıştır. Roh bu konuyla ilgili yaptığı yorumunda;

Resim artık nesnenin ve mekânın gerçekçiliğini, doğanın kopyaları gibi değil, başka bir yaratım gibi hissediyor görünüyor...Gerçekçi, bir şekilde betimlemek, tasvir etmek veya kopyalamak değil, daha ziyade titizlikle inşa etmek, dünyada var olan nesneleri belirli ilkel biçimleriyle inşa etmektir. Eski Aristotelesçi taklit fikri daha şimdiden manevi bir netlik kazanmıştır. Yeni sanat için bu, dış dünyanın gerçeğini, içsel figürünü gözlerimizin önünde sezgisel bir şekilde temsil etme sorunudur (Roh, 1995, s. 23-24).

Bu söyleme göre, Büyülü Gerçekçilik nesneleri gerçekçi bir şekilde tasvir etmek yerine, onları belirli ilkel biçimleri ile yeniden yaratmaktadır. Yaratıcı süreç, ancak içten dışa amacına ulaştığında, en fazla parçalar halinde inşa edilmiş, asla bir bütün

olarak taklit edilmemiş yeni gerçeklik görüşleri üretilebilir (s.25) Roh, varlığın temelinde basit formlardan, devinimsiz, soğuk, katı ve sert olduğuna inanmıştır (Gibson, 2006, s. 23). Bu yeni nesnel dünya var olan dünyaya benzemektedir, ancak daha saf ve atıfta bulunan bir dünyadır (Roh, 1995, s. 24). Roh, dışavurumculuk sonrası yeni sanatın var olan dünyayı şekillendirmemiz gerektiği söylemini taşıdığına inanmıştır. Dışavurumcu sanatçılar nesnenin taklidine tepki olarak doğaya uygun betimleme anlayışından uzaklaşmışlardır. Roh, Dışavurumculuğun sadece nesnenin içsel yönüne baktığı için gerçek varoluştan yoksun kaldığını düşünölebileceğini de vurgulamıştır.

Büyölü Gerçekçilik'te, yaratım sürecinde sanatçı bütün halinde bir taklit değıl de parçalar halinde yeni gerçeklik görüşleri inşa etmektedir (Roh, 1995). Bu yaratım süreci içgörüden dışı doğru gerçekleşir ve tuvale aktarılır. Kendi iç dünyasında izole eden sanatçı yarattığı bu büyünlün ve olağanüstü halini var olan ile karıştırılabilecek gerçekçilik ile ortaya koymuştur. Bu da izleyiciyi sıradan ve tanıdık bir şey olarak etkilemektedir (Roh, 1995). Bu durumda, Büyölü Gerçekçi ressamın kendi gerçekliğini yarattığını söyleyebiliriz. Tıpkı, terimin edebi kullanımında okurun tuhaf olan karşısında şaşkınlığa düşmeden olağan kabul etmesi gibi, burada da izleyici ressamın ortaya koyduğu bu yeni gerçekliği olağan ve sıradan olarak algılamaktadır.

Roh'a göre, Büyölü Gerçekçilik ile değışen diğeri bir yaklaşım ise yeni uzay olmuştur. Eleştirmen, On Dokuzuncu yüzyıl duyusal Gerçekçilik'in yandaşları tarafından, yeni resmin şematik, entelektöel, inşa edilmiş, durağan, soğuk olması sebebi ile reddedildiğini söylemiştir. Aslında ona göre değışen resimdeki boşluk hissidir. Bu değışimi anlatabilmek için, İzlenimciler, Dışavurumcular ve Büyölü Gerçekçi resim manzara resimlerini karşılaştırmıştır (Roh, 1995, s.26)

İzlenimciler uzayı havanın buharlı atmosferin perspektifinden temsil etmişlerdir. Bu şekilde uzayın düzleşmesini başarmışlardır. Şekil ve renk olarak görselleştirilen madde, resim düzleminde gaz halindeki bir maddede olduğu gibi yakalanmıştır. Dışavurumculuk'ta yüzeyin talepleri azalarak mekânsallık arzusu yeniden ortaya çıkmıştır. Resimlerde kısalmış figürler geriye doğru değıl farklı yönlerde hareket ediyor görünmektedir. Bu ilkeden hareketle dışavurumcu resmin kaba ve çoğı zaman vahşi saldırganlığı ortaya çıkmıştır. Büyölü Gerçekçi resim farklı olarak klasik duruşu benimsemiştir. Tıpkı On beş ve On altıncı yüzyılda olduğu gibi manzara kuvvetli bir şekilde ileriye doğru hareket ederken, aynı zamanda uzak mesafelere doğru

çekilirler. Böylece, küçük ile büyüğün yanyanalığı tekrardan kurulmuş olur, bir uzlaşma sağlanmış olur (Roh, 1995, s. 26).

Roh'un aynı burada anlatmış olduğu gibi Büyülü Gerçekçilik'e daha büyük ölçekte baktığımızda bir uzlaşma zemininden bahsedildiği algılanmaktadır; düş ile gerçek, küçük ile büyük, görünen ile görünmeyen, uzak ile yakın, yaşam ile ölüm gibi hep karşıtlıklar arasında gidip gelen bir yapı içerisinde uzlaşmaya varılan bir noktada sabitleniyor gibidir. Büyülü Gerçekçi sanatçı da sanat aracılığı ile birbiriyle çelişik bilinen şeyler arasındaki gizli bağı izleyiciye göstermeye çalışmaktadır (Scheffel, 1990, s.8 akt. Aragüç, 2017, s.29). Bu esrarengiz durum fantastik ya da doğaüstü bir unsurun varlığından değil, sanatsal yollarla yan yana görmeye alışık olmadığımız zıtlıkların bir araya getirilişinden oluşan gerilimden kaynaklanır.

Roh'un yeni bir özellik olarak aktardığı bu mekânsal betimlemeden yola çıkarak, "en yakın olanla uzak olanın karşı karşıya geldiği" argümanına göre pek çok kuramcının bahsettiği *yakın ve uzak görüş* özelliğini de açıklığa kavuşturabiliriz. Merkezi perspektiften kaçınılan Büyülü Gerçekçi resimlerin makro ve mikro kozmosu, sanki uzak ve yakın dürbün ile mikroskop keskinliğinde gözlenip sentezlenmeye çalışıldığı için, iç içe girmiştir (Scheffel, 1990, s.8 akt. Aragüç, 2017, s.29). Eşzamanlı olarak hem yakın hem de uzak görüşle merkezden uzak bir kompozisyon kurulmaktadır.

Roh makalesinde belirtmiş olduğu diğer bir özelliği doğaldan daha küçük (Minyatürcülük) başlığı altında detaylandırmıştır. Minyatürcülük ve Anıtsallık Kavramlarından, sanat tarihi içerisindeki örneklerinden bahsetmiştir. Dışavurumculuk'un anıtsal olana yöneldiğini, nesneye gösterilen titiz bağlılığın Büyülü Gerçekçilik'te farklı şekillerde işlev gördüğünü ancak neredeyse her zaman minyatür biçiminde kendini gösterdiğini açıklamıştır. Ona göre bu şekilde dünyaya ilişkin bilgisinde ve idealizminde çoğu zaman üstün ve dikkatsiz olan izleyiciye, nüfuz edici ve titiz bir açıklık kazandırmayı amaçlamıştır (Roh, 1995, s. 27)

Roh'un söylediği minyatür ile dilimizdeki anlamı birbiri ile aynı değildir, bu sebeple aradaki farklılığı ortaya koymak açısından Türk Dil Kurumu tanımına da başvurulmuştur. Minyatürün sözlük anlamı; eski yazma kitaplarında görülen, ince bir sanatla işlenmiş olan, küçük, renkli resimlere verilen ad ve aynı zamanda bu biçimde yapılmış küçük resim olarak tanımlanmıştır (TDK, 1981, s.574). Burada ifade edilen resim tekniğinde yüzeylerin zengin renkler ve son derece ayrıntılı bir teknik ile tasvir edilmesi anlamına gelmektedir. Roh, minyatür tanımını dışsal ve içsel (esas) olarak iki

farklı şekilde ele almaktadır. Ona göre, minyatür ile çok küçük bir yüzeyde yürütülen ince ve kesin bir resim kastedilmektedir, ancak bu dışsal ve yüzeysel minyatür kavramından daha fazlası değildir. İçsel minyatür ise sonsuzlukları küçük şeylerde bulmaya çalışarak üretilen sanattır. Ebat olarak da büyük resimleri de kapsayabilmektedir. Roh, içsel minyatürü anlatabilmek için Alman sanatçı Albrecht Altdorfer (1480-1538)'ün "İskender'in İssos Savaşı" resmini örnek göstermiştir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Albrecht Altdorfer (1480-1538), 1529, Panel üzerine yağlıboya, 158,4 cm × 120,3 cm, Alte Pinakothek, Münih, İskender'in İssos Savaşı

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Alexander_at_Issus

Resim, Büyük İskender ile Pers Kralı III. Darius ile yapmış olduğu M.Ö. 333'teki İssos Savaşını tasvir etmektedir. Bu savaş, Pers İmparatorluğunun durdurulduğu ve İskenderin imparatorluğunu Doğu'ya doğru hızla genişletmesini sağlayan tarihteki önemli savaşlardan bir tanesidir. Bu savaş Batı Uygarlığının Doğu Uygarlığına karşı, bir anlamda Hristiyanların Müslümanlığa karşı elde ettiği bir zafer olarak görülmüştür. Savaşın önemi gökyüzünde de vurgulanmıştır. Savaş sahnesi son derece detaylı şekillendirilmiştir. Resimde yüzlerce binlerce asker betimlenmiştir. Askerleri tek tek ve en ince ayrıntısına kadar görebiliyoruz. Resimde zırhlarının üstlerindeki tüylere kadar detaylı bir şekilde resmedilmiştir.

Roh, minyatüre karşı fikri olan anıtsallığın da dış boyutlar ile sınırlı olmadığını belirtmiştir. Örnek olarak, Johannes Vermeer (1669-1670)'in "Dantel İşleyen Kız" resmini vermiştir (Şekil 3.5). Bir ev boyutunda bir poster izlenimi veren bir tabak boyutlarındaki küçüklükte bir tablo olduğunu söylemiştir (Roh, 1995, s.28). İç mekânın ayrıntılı gösterildiği eserlerinin aksine bu resimde sadece tezgâhı kompozisyonuna dahil etmiştir, bu şekilde izleyicinin ilgisi doğrudan kızın işine yönelmiştir (Öndin, 2018, s.249)



Şekil 3.5 Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-1670 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064918>

Roh, bilimde gezegensel mikro kozmosunun, astronominin makro kozmosundan daha az olmayan bir gizem içerdiğini belirtmiştir. Aslında bu benzetmeyi resimde minyatürün tek başına maksimum gücü ifade edebileceğini anlatmak için kullanmıştır. Minyatürcü resim, küçük şeylerin mikrokozmosun sonsuzluğuna yönelik bir yönelimini ima etmektedir.

Roh'a göre, Dışavurumculuk geniş sistemleri ile insanın fantezisini, kişisel çağrışımlarını ve yaratımlarını harekete geçirmeyi amaçlayan heyecan verici, şaşırtıcı ve düşündürücü bir sanatın peşindedir. Bunun yanı sıra, Büyülü Gerçekçi resim ebediyen parçalanmış ve sürüklenen hayatlarımıza karşı, en ince ayrıntısına kadar tamamlanmış bir şeyin görüntüsünü sunmak istemektedir. Bazı insanlar da bu fikrin mükemmelliği içinde kendini yeniden yaratabilecektir (Roh, 1995, s.30).

Bu durumda, Büyük Gerçekçi sanatçıların görünmeze ulaşmak için nesnelerin küçük detaylarını incelediklerini söyleyebiliriz. Alman Ressam Ernst Thoms (1896 - 1983) bu durumu "dışarıdan içeriye doğru boyadılar" olarak açıklanmıştır (Guenther, 1995, s. 53). Nesneyi detaylı bir şekilde tasvir ederek daha derinine doğru inmeye inmeye çalışmışlardır. Böylece daha derin bir katman ile büyü ve gerçeğin arkasındaki tekinsizi ortaya çıkarmak mümkün olacaktır.

3.1.5 Franz Roh'un Büyülü Gerçekçiliğinde Tekinsizlik Kavramı

Tekinsizlik, 1920 ile 1960 yılları arasında üretilen eserlerde Büyülü Gerçekçilik'in yaygın olarak kullanılan önemli bir bileşeni olmuştur. Roh'un Büyülü Gerçekçi yaklaşımında nesnelerin içinde ama dışındaki varlığının (sunumu), insan kontrolü, *koşulsuz özerkliği* içinde hem tekinsiz hem de *trajik ve ciddi* olacak şekilde, temellerine kadar sıyrılmış bağımsız bir *öteki*'nin tarafsız bir gözlemi olarak aktarılmıştır (Gale & Wan, 2018, s. 94). Sanat eleştirmeni Misch Orend (1896-1976) yeni sanat anlayışındaki nesnellik vurgusunu aşağıdaki sözler ile açıklamıştır:

Bu yeni büyü, insan dünyasına atıfta bulunmadan kendi içlerinde korudukları şekliyle nesnelerin kendilerinin görünür varoluşudur. Bu, onları çevreleyen tekinsiz sükunetle benzersizliği ve dolayısıyla sonsuzluğudur (Orend, 1928'den aktaran Gale & Wan, 2018, s. 94).

Yirminci yüzyılın başlarında psikanaliz *tekinsiz* kavramını araştırmaya başlamıştır. 1919 yılında Sigmund Freud (1856 -1939) korkuların kaynağı olarak ele aldığı "Tekinsiz" (Das Unheimliche)'de, eve ait, tanıdık, yakın anlamlara gelen "heimlich", gizemli, korkutucu, alışılmadık, güvenilmez arasındaki ayrımı araştırmıştır. Freud'a göre, tekinsizlik hem yabancı hem de tanıdık olandır. Tekinsiz olan karanlık, sessizlik, yabancılık ve bilinmezlik karşısında yaşadığı korkuya neden olan *tanıdık olanın* bastırılmasının bir sonucu olarak yabancı bir tezahürle ortaya çıkmasıdır. Örneğin, bastırılan bir anı zihinden tamamen silinmez ve onu çağrıştıracak başka etkenler söz konusu olduğunda farklı bir görünüm için tekrardan canlanmış olur. Tekinsizin büyü veya mistik ile olan bağlantısını felsefeci Richard Kearney'nin aşağıdaki sözlerinden daha iyi anlayabiliyoruz:

Tekinsiz, tekin olanın diğer yüzüdür; tekin olanın sır olarak saklanıp iyice gizli kapaklı bir şey hâline dönüşmesiyle bilinçten uzaklaşması, bilinçdışına atılması olayı gerçekleşir. Mahrem olan bilince yabancı bir hâl alır. Bu şekilde tekinsiz "gizli veya güvenilmez" anlamına gelmeye başlar, Latince "occultus" veya "mysticus"un mistik eşdeğeri hâline gelir (Kearney, 2002, s.97).

Büyü ile gerçeğin bir araya gelmesi, insanların içindeki ve modern teknolojik çevrelerinin doğasında var olan canavarca ve harikulade Unheimlichkei'yi (tekinsizlik) yansıtmıştır (Guenther, 1995, s. 36). Guenther makalesinde Birinci Dünya Savaşı sonrası sanatın amacının, soğuk bir şekilde vurgulanmış, klinik olarak parçalara ayrılmış ve mikroskobik olarak çizilmiş nesnenin yeni tanımı olduğunu yazmıştır. Aşırı teşhir edilmiş, izole edilmiş, alışılmışın dışında işlenen tanıdık, olağan hale gelmiştir. Bu korku ve merak uyandıran bir tekinsizlik ile donatılmıştır (Guenther, 1995, s. 36).

Tuhaf olanın sıradanlaşması tüm Büyülü Gerçekçi olarak bilinen disiplinlerde ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim alanında ise bu özelliğe aracılık eden mefhumun tekinsizlik olduğunu söyleyebiliriz. Büyülü Gerçekçilik dünyevi gibi görünse de yapmış olduğu tinsel yolculuğun izlerini taşımaktadır. Yaşamın içinden odaklanıp ayrıntısına yoğunlaşarak yansıtılan sıradan şeyler "tuhaf gölge veya hayaletler" (Guenther, 1995, s.35) gibi görünmektedir; tekinsizlik bunun en belirgin yansımasıdır.

3.1.6 Franz Roh ve Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçekçilik Kitabında (1925) Yer Alan Sanatçı Listesi

Roh kitabına (1925) dahil ettiği elli iki sanatçının listesine yer vermiştir (Roh, 1925, s.133) (Şekil 3.6). Bu sanatçıların sadece yirmi dördü sanat tarihinde kendine yer bulmuştur ve on sekiz tanesi önemli olarak değerlendirilmektedir (Guenther, 1995, s.133,134).

VERZEICHNIS DER ABGEBILDETEN KÜNSTLER

Natürlich gehören nicht alle Werke der Aufgeführten zum Nachexpressionismus. Viele Maler bogen erst allmählich ein (einige traten bisher nur schwankend und gelegentlich auf diesen Boden).

Alix,	Funi,	Metzinger,
Babij,	Galanis,	Miro,
Beckmann,	Grosz,	Nebel,
Benedek,	Heise,	Oppi,
Börje,	Herbin,	Picasso,
Bortnijk,	Hubbueh,	Räderscheidt,
Carrà,	Huber,	Scholz,
Chirico,	Justitz,	Schrimpf,
Citroen,	Kanoldt,	Schuchajew,
Coubine,	Kars,	Severini,
Dahlskog,	Kisling,	Sköld,
Dardel,	Kretschmar,	Smith,
Davringhausen,	Krobg,	Spies,
Derain,	Levy,	Thevenet,
Dix,	Linnquist,	Togorés,
Ernst,	Makowski,	Zur-Muehlen.
Foujita,	Mauny,	
Fritsch,	Mense,	

Leider konnte Carrà nur mit zwei verhältnismäßig frühen Arbeiten und Picasso nur mit einem einzigen, wenn auch wichtigen Werk vertreten werden, da die Fotos zu spät eintrafen.

Wir fügen den Listen etwa folgende Namen hinzu; die entweder schon seit Jahren in Richtung des Nachexpressionismus arbeiten oder

Şekil 3.6 Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133

Kaynak: <https://www.artist-info.com/blog/neue-sachlichkeit-franz-roh-exhibitions-and-their-artists/>

Buna ek olarak da, kitaba dahil etmediği Büyülü Gerçekçiliğin Gerçekçilik'in belirli eğilimlerini örnekleyen elli sekiz sanatçının ek bir listesini de yayınlamıştır. Bu sanatçıların az bir kısmı sanat tarihinde iz bırakmış, gerisi de büyük ölçüde unutulmuştur (Roh, 1995, s. 21) (Şekil 3.7).

VERZEICHNIS WEITERER KÜNSTLER

sich in letzter Zeit diesen Zielen zuwandten, alphabetisch gereihte Namen verschiedenster Strenge der Erneuerung wie verschiedenster Qualität überhaupt.

Arnold,	Itten (neuerdings),	R. Schlichter,
Bodmer,	A. Jakowlew,	Wilh. Schmid,
M. R. Bruno,	A. Kaufmann,	W. Schnarrenberger,
F. Burmann,	C. Klein (neuerdings),	E. Schönberg,
Casorati,	Kremlicka,	Frithiof Schülth,
Champion,	Lachnit,	Schulz-Matan,
Primo Conti,	Lozowik,	Seewald (neuerdings),
Dinklage,	Magnelli,	Stegemann (neuerdings zum Teil),
Donghi,	Emilio Malerba,	Nik. Stöcklin,
Erbach (zum Teil),	G. Morandi,	O. Trepte,
Erbslöh (zum Teil),	Axel Nilsson,	Tschärner (zum Teil),
R. Ewald,	W. Otto,	Unold (neuerdings),
Achille Funi,	Parzinger,	Utrillo (nur zum Teil),
Glustschenko,	W. Peiner,	Watenphul,
Godron,	Pellegrini (neuerdings),	F. A. Weber (neuerdings),
Guidi,	C. von Ripper,	E. Zak (zum Teil),
Gunschmann,	O. Ritschl,	E. Zeller,
Eric Hallström,	Rodenwald,	Ziegler (München und Andere.
Carl Hofer (neuerdings, nur sehr zum Teil),	K. Rössing,	
Hubbuch,	Olga Sacharoff,	
W. Illmer,	Schilling (Simplizismuszeichner),	

Die erste größere Ausstellung dieser Malerei (für die ich meine Liste zur Verfügung stellte), veranstaltete Dr. Hartlaub im Sommer 1925 in der Mannheimer Kunsthalle als »Neue Sachlichkeit«.

Druckfehlerverzeichnis:

S. 43	Zeile 9	von oben:	lies 1902 statt 1906,
" 81	" 2	" unten:	lies Erdleben statt Erleben,
" 82	" 8	" oben:	Scholz streichen,

Şekil 3.7 Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 134

Kaynak: <https://www.artist-info.com/blog/neue-sachlichkeit-franz-roh-exhibitions-and-their-artists/>

Kitabın ilk birkaç sayfasında Dışavurumculuk ile Büyülü Gerçekçilik arasındaki karşıtlığı gösteren karşılaştırmalı eşleştirmelerden oluşmuştur. Kandinsky Carrà ile, Delaunay, de Chirico ve Citroen ile, Metzinger, Schrimpf ile ve Schmidt-Rottluf, Mense ile yan yana durmuştur (Roh, 1995, s.17).

Tablo 3.2 Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei Sorunu; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133, 134

Tablo	Sayfa 133	Sayfa 134
1	Yves Alix, Fransız (1890 - 1969)	Christian Arnold (1889 - 1960)
2	Ivan Babij, Ukraynalı (1896 - 1974)	Paul Bodmer (1886 - 1983)
3	Max Beckmann, Alman (1884-1950)	Marc Bruno (1901 - 1942)
4	Péter Benedek (1889 - 1984)	Fritz Burmann (1892 - 1945)
5	Gideon Börje, İsveç (1891-1965)	Felice Casorati, İtalyan (1883 - 1963)
6	Sándor [Alexander] Bortnyik, Macar (1893 - 1976)	Theodor Champion (1887 - 1952)
7	Carlo Carrà (1881 - 1966)	Primo Conti (1900 - 1988)
8	Giorgio de Chirico (1888 - 1978)	Erna Dinklage (1895 - 1991)
9	Paul Citroën (1896 - 1983)	Antonio Donghi (1897 - 1963)
10	Otakar [Othon Coubine] Kubín, Çek (1883-1969)	Alois Erbach (1888 - 1972)
11	Ewald Albin Filip Dahlskog (1894- 1950)	Adolf Erbslöh (1881- 1947),
12	Nils von Dardel, İsveç (1888- 1943)	Reinhold Ewald (1890- 1974)
13	Heinrich Maria Davringhausen (1894- 1970)	Nicolas Gloutchenko, Ukraynalı (1901-1977)
14	André Derain (1880- 1954)	Benjamin Johann Godron (1902- 1965)
15	Otto Dix (1891- 1969)	Virgilio Guidi (1891- 1984)
16	Max Ernst (1891- 1976)	Carl Gutschmann (1895- 1984)
17	Léonard Tsuguharu Foujita (1886- 1968)	Eric [Cornelius Efraim] Hallström (1893- 1946)
18	Ernst Fritsch (1892- 1965)	Karl [Carl] Hofer (1878- 1955)
19	Achille Funi (1890- 1972)	Willy Illmer (1899- 1968)
20	Dimitrios Emmanuel Galanis, Yunan (1879-1966)	Johannes Itten, İsveç (1888- 1967)
21	George [Georg Ehrenfried] Grosz (1893-1959)	Alexandre Yevgenievich Jacovleff, Rus (1887- 1938)
22	Wilhelm Heise (1892- 1965)	Arthur Kaufmann (1888- 1971)
23	Auguste Herbin, Fransız (1882- 1960)	César Klein (1876- 1954),
24	Karl Hubbuch (1891- 1979)	Rudolf Kremlíčka, Çek (1886- 1932)
25	Hermann Huber (1888- 1967)	Wilhelm Lachnit (1899- 1962)
26	Alfréd Justitz (1879- 1934)	Louis Lozowick (1892- 1973)
27	Alexander Kanoldt (1881- 1939)	Alberto Magnelli, İtalyan (1888- 1971)
28	Georges Kars, Çek (1882- 1945)	Gian Emilio Malerba, İtalyan (1880-1926)
29	Moïse Kisling (1891- 1953), Polonya Asıllı Fransız Ressam	Giorgio Morandi, İtalyan (1890- 1964)
30	Bernhard Kretschmar (1889- 1972)	Axel Nilsson, İsveç (1889- 1981)
31	Per Lasson Krohg, Norveç (1889- 1965)	Wilfried Otto (1901- 1989)
32	Léopold Lévy, Fransız (1882- 1966)	Tommi Parzinger (1903- 1981)
33	Hilding Linnqvist, İsveç (1891- 1984)	Werner Peiner (1897- 1984)
34	Józef Tadeusz Makowski, Polonya (1882-1932)	Alfred Heinrich Pellegrini, İsveç (1881- 1958)
35	Jacques Mauny (1893- 1962)	Rudolph Charles von Ripper, Romanya (1905- 1960)
36	Carlo [Otto Marto] Mense (1886- 1965)	Otto Ritschl (1885- 1976)
37	Jean Metzinger, Fransız (1883- 1956)	Otto Rodewald (1891- 1960)
38	Joan Miró (1893- 1983)	Karl Rössing (1897- 1987)
39	Otto Nebel (1892- 1973)	Olga Nicolaevna Sacharoff (1889-1967)
40	Ubaldo Oppi, İtalyan (1889- 1942)	Erich Schilling (1885- 1945)
41	Pablo Picasso (1881- 1973)	Rudolf Schlichter (1890- 1955)

Tablo 3.2 (devamı) Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei Sorunu; Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, sayfa 133, 134

42	Anton Räderscheidt (1892- 1970)	Wilhelm Schmid (1892- 1971)
43	Georg Scholz (1890- 1945)	Wilhelm Schnarrenberger (1892- 1966)
44	Georg Schrimpf (1889- 1938)	Ewald Schönberg (1882- 1949)
45	Vasily Ivanovich Shuchayev (1887-1973)	Fritiof Schüldt, İsveçli (1891- 1978)
46	Gino Severini, İtalyan (1883- 1966)	Walter Schulz-Matan (1889- 1965)
47	Otte Sköld, İsveçli (1894- 1958)	Richard Seewald (1889- 1976)
48	Percy John Delf Smith (1882- 1948)	Heinrich Stegemann (1888- 1945)
49	Walter Spies (1895- 1942)	Niklaus Stoecklin (1896- 1982)
50	Jacques Thévenet, Fransız (1891- 1989)	Oskar Trepte (1890- 1969)
51	José María de Togorès (1893- 1970)	Johann Wilhelm von Tscharnner (1886- 1946)
52	Edita Walterowna [Zur Mühlen] Broglio (1886- 1977)	Max Unold (1885- 1964)
53		Maurice Utrillo (1883- 1955)
54		Max Peiffer Watenphul (1896- 1976)
55		Evarist Adam Weber (1887- 1968)
56		Evgeny Savelievich Zak (1884- 1926)
57		Eugen Zeller (1889- 1974)
58		Siegfried Ziegler (1894- 1971)

Roh, listelenen tüm çalışmaların Dışavurumculuk-Sonrası olmadığını, pek çok ressamın bu sürece hemen dahil olduğunu, bazılarının geride durduğunu, bazılarının da ara sıra bu zemine adım attığını yazmıştır. Tabloda (Tablo 3.2) Pablo Picasso, Max Beckmann, Andre Derain, Max Ernst, Carlo Carrà, Gino Severini ve Joan Miro gibi sanatçılar da yer almıştır. Kendisi fotoğraflar çok geç çekildiği için, Carrà'nın yalnızca iki ilgili eseri ile Picasso'nun önemli olmasına rağmen bir eserle temsil edildiğini ayrıca açıklamıştır (Roh, 1925, s. 133). Buradan tüm listelenen sanatçıların Büyülü Gerçekçi özellikleri barındırmadığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Bu da kavramın tam olarak tanımlanmasındaki sorunsalın çözümü konusunda sıkıntılara sebep olmaktadır. Roh bizlere rehberlik edecek şekilde bu sanatçıların hangi özellikleri sebebiyle Büyülü Gerçekçi listesinde yer aldığını tarif etmemiştir. Listeye incelediğimizde günümüzde Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük, Fütürizm, Metafizik gibi çok farklı farklı sanatsal grup ve eğilimlerden gelen sanatçılar ile karşılaşmaktayız. Her ne kadar o dönemin koşulları ve düşünce yapısı içerisinde analizler yapılarak değerlendirilse de bu farklılıklar Büyülü Gerçekçi resmin tanımlamasında karışıklığa sebep olmaktadır.

Roh kitabında (1925) sanatçıların detayında bir tariflendirme yapmasa da Roh, bu yeni gerçekçi hareketleri birkaç gruba ayırmıştır (Roh, 1995). Klasistler, Veristler, "Saf Rousseau Okulu" ressamı, Valori Plastici'nin İtalyan sanatçıları merkezde

olarak saymıştır. Merkez dışında gördüğü sanatçılar ise, Dışavurumcu-ilhamlı renkçiler, Max Beckman gibi Dışavurumcular; Oskar Schlemmer gibi Konstrüktivistler oluşturmuştur.

1958'e gelindiğinde Roh, Alman Büyülü Gerçekçileri'ni coğrafyaya ve birbirinden farklı estetik niteliklerine göre değerlendirmiştir. Objektif yaklaşımı vurgulayan ressamı üç gruba ayırmıştır. Birinci grupta, toplumsal düzenin yeni bir tür resimle değişeceğine inanan Kuzey ve Doğu Almanya'da George Grosz (1893-1959), Wilhelm Heinrich Otto Dix (1891- 1969) ve Kurt Günter (1893-1955) gibi sanatçılara yer vermiştir. Güney'de Münih'teki ikinci grupta yer alan ve daha melankolik olan sanatçılar İtalyan "Arte Metafisica" ile ilişkilidirler. Georg Scholz ve Walter Spiess'in de dahil olduğu üçüncü bir grup, Rousseau'nun bazı tablolarına benzer şekilde ayrıntılı, titizlikle boyanmış idili tercih etmiştir (Roh, 1968, s. 71). Roh, ifadelerinde *idil'i* kullanmaktadır, idil'in sözlük anlamı, kır yaşamı içinde aşk konusunu işleyen kısa şiirdir (TDK, 2023). Resimde daha çok pastoral ve rüya gibi bir yorumdan bahsedebiliriz.

3.1.7 Franz Roh Kuzey Grubu Büyülü Gerçekçi Sanatçıları (Verizm)

Roh'un kitabında (1968) Verizm grubu olarak yer verdiği sanatçılar günümüzde Yeni Nesnelcilik akımı içerisinde değerlendirilmektedir. Aynı şekilde, Weimar döneminde Hartlaub, Veristleri Yeni Nesnelcilik'in sol kanadı olarak konumlandırmıştır. Bu durumda Büyülü Gerçekçilik ve Yeni Nesnelcilik arasındaki bağ ve kavram karmaşası özellikle Veristler için daha da iç içe geçmiş bir hal almıştır. Bu ayrışmayı yapabilmek için, Roh'un Verist grubunda olan ve öne çıkan sanatçılardan George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969) ve Max Beckmann (1884-1950)'e bu bölümde yer verilmiştir. Bu sanatçıların ve eserlerinin Büyülü Gerçekçi özellikler ile ne kadar ilintili oldukları irdelenmiştir.

Weimar Döneminde, Veristler olarak bilinen sanatçılar ülkenin ekonomik ve ahlaki çöküşünü Dada'dan gelen bir alaycılıkla ele almışlardır. İtalyanca "verismo" teriminden gelen Verizm cesur konu anlamında gerçekçiliği ifade etmektedir. Verizm genellikle sıradan olanı tercih ederek idealleştirme eğilimlerinden kaçınan "ultra-fiziksel gerçekçilik" (Hinks,1934, s.232 aktaran Jackson, 1987, s.33) biçimi olarak karakterize edilmiştir. Resimde aynı zamanda, görünüşü yüksek derecede doğruluğa sahip nesneleri temsil eden modern anlamdaki gerçekçilik olarak da kullanılmaktadır

(Jackson, 1987, s. 33). Toplumun kendi gerçeği ile birebir yüzleşmesiyle kurtulacağı inancı savaş sonrasında ortaya çıkan kaotik ortamda sanatçıların ortak hareket noktası olmuştur. Veristlerin ateşli gerçekçi biçimi olumsuz, kötü ve çirkin olanı vurgulamıştır, bu yolla olumlu olan idrak ettirilebilecektir (Öndin, 2019, s.209).

Farklı bir yaklaşım olarak 1918 yılında Berlin’de Hermann Max Pechstein (1881-1955) ve Cesar Klien (1876-1954) tarafından Kasım Grubu (Novembergruppe) kurulmuştur. Bu grup, kargaşa ve ekonomik çöküş içerisindeki dönemde Dışavurumculuk'un duygusallığını reddederek, yaşamın daha gerçekçi bir görüntüsünü oluşturmayı hedeflemişlerdir. Grosz ve Dix 'in de dahil olduğu ve yüzden fazla sanatçının yer aldığı bu oluşumun amacı sanat ve insanların birliğini sağlamak olmuştur. Toplumun kamusal ve kültürel yönlerini etkilemeye çalışmışlardır. 1921 yılında Grosz ve Dix grubun amaçlarını yerine getiremediği düşüncesi ile gruptan ayrılmıştır. Grosz daha sonra Komünist Parti’de aktif sanatçılardan oluşan bir organizasyon olan Red Group içerisinde yer almıştır. Bu grup toplumsal eşitsizlikler ve sınıf ayrımcılığı eleştirel bir şekilde ifade ederek, halkın bilinçlenmesi ve toplumsal değişimin sağlanması hedeflenmiştir. Grosz ve Dix'in eserleri, devrimci sanat topluluklarının yurtiçinden ve yurtdışında açtığı çeşitli sergilerde yer almıştır. Weimar’ın hoşgörülü politikası içerisinde sanatın toplumsal değişim sürecinde etkili olduğunu düşünen Nasyonalist Alman Sanatını destekleyen sanatçılar da o dönemde vardır. Bunlardan bir tanesi olan ve 1920’li yıllarda kurulan Alman Sanat Derneği avangard sanatçılara karşı saldırılar başlatmıştır. Grosz ve Dix'in eserlerinin toplumu bozduğu iddia edilmiştir. Grosz, Aktif Hizmet için Uygun (1918) adlı eserinden dolayı, orduya hakaretten para cezasına çarptırılmıştır. Otto Dix ise "Aynanın Önündeki Kız" (1921) adlı resminden dolayı kamu ahlakına aykırı resim yaptığı iddiası ile yargılanmıştır (Öndin, 2019, s.207,.208).

Almanya'da Otto Dix tarafından vahşice ifade edilen bu tutum, küratör Lincoln Kirsten (1907-1996) tarafından, 1943 yılındaki "Amerikan Gerçekçileri ve Büyülü Gerçekçilik" başlıklı sergi kataloğunda yer almıştır. Bu tutumun, Fransa'da oldukça çekingen bir şekilde Pierre Roy (1880-1950) ve İngiltere'de Edward Alexander Wadsworth (1889 – 1949) tarafından Neue Sachlichkeit'ini güçlü bir şekilde anımsatan yeni bir hareket, aslında yeni bir nesnellik olduğundan bahsetmiştir. Bu yeni nesnelciliğin insani ve somut, zalim, kesin, çoğuz kez fantastik ve neredeyse her zaman titiz olduğundan bahsetmiştir (Miller & Barr, Jr., 1943, s. 8). Grosz ve Dix bu yeni gerçekçilik anlayışını uygulayan öncü Alman sanatçılar arasındadır.

Grosz ve Dix her ikisi de gerçekçilik vurgusu ile savaşın ve bununla beraber gelen toplumsal çürümeyi gözler önüne seren resimler yapmışlardır. Roh makalesinde (1995) Grosz ve Dix'in Büyülü Gerçekçilik ile olan bağıntısını minyatürcülük başlığı altında ele almıştır. Roh, onlardaki bu minyatürcülüğünün dünyanın korkunç yanını en kaba şekilde ve en ince ayrıntısına kadar sunmaya çalıştıklarını, ancak herhangi bir politik imada bulunmadıklarını ifade etmiştir. Politik anlamın daha sonra geldiğini ve bize toplumsal hastalıkların mikroskobik bir görüntüsünü vermeye çalıştıklarını, onları genellikle bu şekilde nahoş manzaralara bakmayı reddeden burjuvazinin burnunun dibine sokmaya çalıştığını belirtmiştir (Roh, 1995, s.29). Bu sanatçıların, insanların savaş sonrasında ebediyen parçalanmış ve perişan yaşamlarının karşısına, en ince ayrıntısına kadar tamamlanmış ve eksiksiz bir şeyin görüntüsünü sunmak istedikleri yorumunu yapabiliriz.

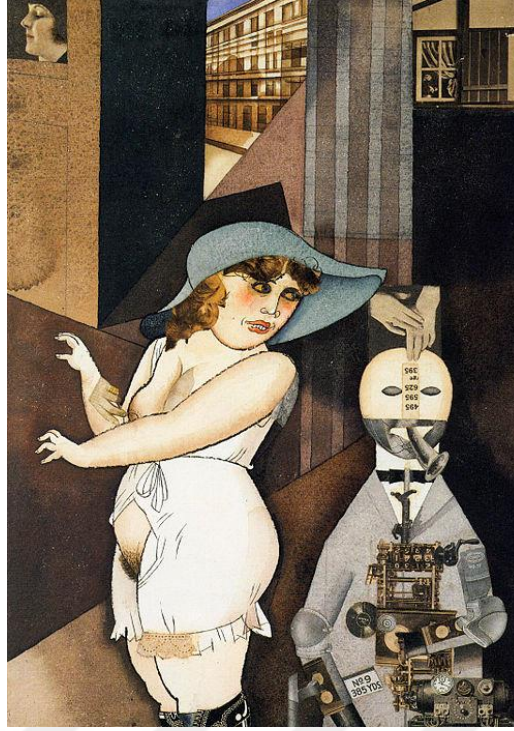
Her iki sanatçı da bu dönemde Dışavurumculuk'un eleştirisini yapan Dadaizm'e ilk başlarda dahil olsalar da sonrasında akımın kavramsal yönünden uzaklaşmışlardır. Diğer yandan, Roh kitabında (1968) Grosz'un 1918 yılından beri Dadaist olduğunu söyleyerek Dadaizm akımının başlığı altında tanıtmış, Yeni Nesnelcilik başlığı altında ise Dix ile sadece adından bahsetmiştir (Roh, 1968, s. 78). Burada yine terimsel bir karmaşa söz konusudur. Roh ilk kitabında Dışavurumculuk-Sonrası ve Büyülü Gerçekçi olarak kullandığı terimi 1968 tarihli kitabında Yeni Nesnelcilik (The New Objectivity) başlığı olarak değiştirmiştir. Bu sebeple burada bahsi geçen Roh'un Yeni Nesnelciliği ile Hartlaub kullandığı terim aynı olup içeriklerinin farklı olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Aslında bu terimi Roh'un sonradan neden değiştirdiğine dair herhangi bir açıklama veya yorum yapılmamıştır.

Grosz, insan gerçekliğinden yola çıkarak toplumun yapısını sorgulayan eserler ortaya koymuştur. Grosz'un ahlaksız burjuvaları, militaristleri ve çok renkli fahişeler dünyasını acımasızca ortaya koyan eserlerinde militarizm ve dini ikiyüzlülük başlıca nesneleri olmuştur. Parçalanmış kısaltmalar ve kübist bir bakış açısı değişikliği ile acımasız bir verizm gerçekleştirmiştir (Roh, 1968, s. 78).

Grosz, Berlin Dada sanatçısı John Heartfield (1891-1968) Grosz'un yakın arkadaşısıdır. Heartfield, grafik ve fotomontajları ile hicivsel bir gerçekçilik geliştirmiştir. Grosz, Heartfield ile sık sık iş birliği yapmış ve kullandığı resimsel teknikler ile Heartfield'in hiciv ideolojisini aktarmıştır. Grosz'un bu anlamda kullandığı tekniklerden bir tanesi de kolaj olmuştur. Kolaj kullanımı en basit şeylerin görünümünün ötesine geçmek için kullanılan bir yöntem olmuştur. Bu da

Roh'un felsefesindeki büyüünün ortaya çıkmasındaki yaklaşım ile örtüşmektedir. Fotoğraf ile de ilgilenen Roh'un özellikle fotoğraf deneylerine ve kolaja karşı sanatsal bir ilgisi bulunmaktadır. Onun bu ilgisini, izleri Roh'un kişisel hafızasındaki çocukluk deneyimlerine kadar giden yaşam biçimi ve zıtlıkların öğretici birlikteliği karakterize etmektedir; "Yürümeye başlayan yaşlarımdan itibaren, parçalanmış ama birleştirici bir dünya deneyimledim..." (Roh, 1963'ten aktaran Ingelmann, 2014).

Grosz "Daum, Mayıs 1920'de Bilgiç Otomatı "George" ile Evlenir. John Heartfield bundan çok memnundur" (Şekil 3.8) farklı teknikleri kullanarak oluşturduğu bir kolaj tablosudur. "Daum" ünvanı Grosz'un eşine takmış olduğu Maud lakabın anagramıdır. Kadın canlı bir varlık olarak çizgi ve boya ile Grosz ise cansız mankenle mekanik robot arası bir kolaj figürü olarak temsil edilmiştir. De Chirico ve Carrà'nın resimlerindeki gibi cansız mankenler burada makinelere dönüşmüş olabilir. Erkek figürü, gelininin baştan çıkarıcı cazibesine hiçbir şekilde ilgi göstermez (Berlinische Galerie, parag.1). Kentsel arka plan De Chirico'yu andıran bir mekân perspektifi olarak kurgulanmıştır ve izleyici üzerinde Büyülü Gerçekçi resimdeki gibi bir tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Ayrıca, Roh'un "Franz Roh ve Büyülü Gerçekçilik Kuramı" bölümünde tarif ettiği Büyülü Gerçekçi özelliklerinden biri olan nesnenin herhangi bir bağlamsal ilişkiden yalıtılması gibi, bu resimde kullanılan kolaj tekniği ile gerçekliği sorgulanan makine-insan figürü normal bağlamından izole edilerek bir araya getirilmesi sonucunda yeni bir gerçeklik olarak yaratıldığını düşünebiliriz.



Şekil 3.8 George Grosz, "Daum, Mayıs 1920'de Bilgiç Otomatı "George" ile Evlenir. John Heartfield bundan çok memnundur", tuval üzerine karışık teknik, Suluboya, kurşun kalem, tükenmez kalem ve suluboya tahta üzerine kolaj, 42 cm × 30,2 cm, The Berlinische Galerie

Kaynak: <https://berlinischegalerie.de/en/collection/specialised-fields/prints-and-draw>.

Verist grupta yer alan diğer bir sanatçı olan Dix'e Roh kitabında (1968) oldukça geniş yer vermiştir (Roh, 1968, s.74-75). Sanatçı Yeni Nesnelcilik (Roh terimi) içerisinde merkezi bir konuma sahiptir ve Dix bu akım içerisinde kendisini konumlarken "Yeni Nesnelcilik, benim icat ettiğim şey bu" cümlesini sarfetmiştir. Roh, Dix'in gerçekçilik anlayışını şu şekilde ifade etmiştir;

Yeni Nesnelcilğin saldırgan bir ressamı, proleter kökenli Otto Dix'di. Tıpkı Caravaggio'nun 1600'de Maniyerizm'in aşkın eğilimlerini yeryüzüne indirmesi gibi, Dix de abartılı bir Alman Dışavurumculuk'unu acımasızca gerçekçi bir yaşam anlayışına geri götürmek istedi. Dix için gerçeklik algısı korkunç bir şeydir ve asla idealistçe geçiştirilmemelidir (Roh, 1968, s. 74).

Burada Roh'un Dix için söylediği sözlerin kökenine inildiğinde Maniyerizm'den kısaca bahsetmek gerekli hale gelmektedir. Maniyerizm, hümanizm ve idealizm kavramları üzerine kurulan ve bireycilik kavramı üzerinde yoğunlaşmış olan Rönesans anlayışının içinden çıkmış ve onunla zıtlaşır hale gelmiştir. Belirli bir hümanist kitleye

hitap eden ve dış dünya gerçekliğine yönelen Rönesans'ın sanat eseri gözlemle ve doğanın optik görüntüsüne paralel olarak gelişmiştir. Rönesans ile antikite yeniden yorumlanmıştır; matematik ve geometriye dayanan perspektif ve anatomi Tanrısal mükemmelliğin sanata yansımasıdır. Boyutlar Tanrı ölçeğinden insan ölçeğine indirilmiştir. İtalya'da 1520 yılı dolaylarında, genç sanatçılar tarafından Rönesans'ta Michelangelo, Raffael, Correggio ve Leonardo gibi sanatçıların resim sanatının yetkinliğinin doruğuna ulaştıkları düşüncesi oluşmuştur. Bu sanatçılar önceki jenerasyonun resmi mükemmelleştirdiğini, artık bu konuda tekrara düşmek yerine yeni arayışlara girmenin önemli olduğunu fark edip önceki jenerasyonun anlayışları ile zıtlaşan yeni bir öneri getirmişlerdir. Bu öneri bilimsel gözlem temelli Rönesans yaklaşımı yerine ruhani bir iç gözlemi dışarı çıkartmıştır. Biçimler natüralizmden içsel dürtü ile şekillenen biçimlere dönüşmüştür. Bu dönemde antikitenin öğelerine karşı bir tepki başlamıştır. Gotiğin o dini duygusu sanki yeniden görülerek klasik anlayış ile kaynaşmıştır. Böylece Hristiyanlığın yücelme duygusu reformasyona tepki olarak yer yer dirilmeye başlamıştır. Yüksek Rönesans'ın içinden doğan ve 1590 dolaylarına kadar devam eden bir anlayış Maniyerizm (Tarzcılık) olarak adlandırılmıştır. Resim ve doğa gözlemi gene bu dünyaya bağlı kalmıştır. Bunun yanı sıra, insanı birinci plana alan bu yönelimde, yeni yücelme duygusu içinde figürler öbür dünya özlemi ile manevileştirilmeye başlanmıştır. Bu anlayış ile sanat Rönesans'ın idealist, mükemmel biçimlerinde, ruhani coşkuyu sağlayacak şekilde biçim bozmalarına gitmiştir. Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmiştir. Ancak bu hayal gücü, doğanın hayali-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı yaratmıştır. Bu dönem sanatçısı hem doğa karşısında hem de hayal gücü ile çalışmıştır (Turani, 1995, s.456).

Maniyerizm'in mantığını anlatmak açısından iyi bir örnek Parmigianino (1503-1540)'nun "Uzun Boylu Madonna"sıdır (Şekil 3.9). Sanatçı, doğanın kurallarına uymayarak resimlerini inceltip uzatarak biçimleri bozmuş, sahteletirmiş ve duygulaştırmıştır. Resimdeki Bebek İsa'nın duruşuna baktığımızda yerçekimi kuralları gibi bilimsel bir gerçeğin burada işlemediğini gözlemliyoruz, aksi taktirde kucaktan kayıp yere düşmesi gerekmektedir.



Şekil 3.9 Francesco Mazzola, Parmigianino olarak bilinen 216.5 x 132.5 cm, panel üzerine Uzun Boyunlu Madonna Floransa, Palazzo Pitti (1534 – 40)

Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-long-neck>

Bu bağlam içinde ele alındığında Dix, 1915'ten itibaren Birinci Dünya Savaşı'nda yaşadıklarını sanatında ele aldığı Maniyerizm'de olduğu gibi, sanatçı savaş gerçeğini vahşi bir şekilde, bütün gerçekliği ile var olduğu şekilde, içsel süzgeçten geçirerek biçim bozmalarına gitmiştir.

Diğer yandan, ruhani doğrular ve sanatçının arkasındaki ruhani itici gücün gerçek dünyanın doğrularının önüne geçmiş olduğu Maniyerizm, Caravaggio (1575-1610) tarafından Barok anlayış içinde "Tanrı'nın Yüce'dir" ruhani yaklaşımını bozarak, yeryüzüne akılla algılanabilen insana indirgenmiştir. Caravaggio, Rönesansın'ın ideal güzellik anlayışını tümüyle yıkarak gerçekçi bir bakış açısı getirmiştir (Öndin, 2018, s. 48) Sanatçının gerçekçilik anlayışı figürlerin idealize edilmesine izin vermemiştir. Barok, Maniyerizm'in ruhani doğruları/itici gücü tekrar (biçim bozmaları yerine) natüralist bir üslupla bir araya getirmiştir.

Tüm bu bilgiler ışığında Roh'un yukarıda yapmış olduğu Caravaggio'nun manyerizmin aşkın eğilimlerinin yeryüzüne indirmesi ile Dix'in gerçekçilik yaklaşımı karşılaştırmasındaki benzerliğini, gerçeklik *algısının idealleştirilmemesi* olarak yorumlayabiliriz.

Dix, acımasız ifadeleri daha da yükseltmek için grafik sanatını kullanmıştır. Acımasız gerçekçiliği ve tüm yaşam biçimlerini kasvetli kabul etmesine rağmen eserleri sosyal eleştirmen olarak da görev görmüştür. Dix, portrelerinin yanı sıra

toplumun ve savaşın sert imgeleri ile Weimar Cumhuriyeti'ndeki koşullara eleştirel ve karikatürize edici tepkiler ile yeni bir estetik anlayışı sergilemiştir (Kunstmuseum Stuttgart). Roh, Büyülü Gerçekçi resimlerin büyülu yönünü, sanki hiçliğin ve ölümün içinden bir şeyin titreşerek varlığını bildirmeye çalışması olarak yansıtmıştır. Dix de tüm o renkli parıldayan gece hayatının ardında ölümün kaçınılmazlığını bizlere anlatmıştır (Roh, 1968, s. 74).

Sanatçının en aktif olduğı yıllar 1919-1922 yılları arası ve sonrasında Düsseldorf ve Berlin'de geçirdiğı dört sene olmuştur. Dix, neredeyse zamansız Dışavurumculuk türünü, daha önce hiç görülmemiş karamsar bir güç ve katıllıkla abartmıştır. Ona göre dindirilemeyen savaşın korkusu ve dehşetini resimlerinde açıkça ortaya koymuştur. "Kibrit Satıcı" tablosunda (Şekil 3.10) ülkesi için savaşmış kör bir gazinin içine düşmüş olduğı durumu gerçekçi bir üslup ile resmetmiştir. Dix, Nazi sonrası dönemde Cranach, Brueghel ve Hollandalı ressamların etkilerinin hissedilebileceğı saf manzara resimleri yapmıştır. Keskin, net, belirgin bir şekilde, yağ ve tempera tekniklerini ince bir cila ile karıştırıldığı resimlere adanmıştır (Roh, 1968, s. 75). Roh'un bu tanımlamaları felsefesinde Büyülü Gerçekçilik özellikler ile yakından bağlantılıdır.



Şekil 3.10 Otto Dix, Kibrit Satıcısı, 1920, tuval üzerine karışık teknik, 141.5 x 166 cm, Stuttgart Kent Galerisi, Stuttgart

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/84/Otto_Dix_The_Match_Seller_1920.jpg

Menton'a göre, hareketle ilişkisi sıklıkla sorgulanan Grosz ve Dix, resim tekniğı temelinde Büyülü Gerçekçiler olarak algılanmışlardır. Dix, 1920'lerin başından

itibaren, önce yumurta tempera ile üretilen ve daha sonra yağlarla tamamlanan bir katmanlama tekniği olan eski ustaların resim tekniklerini incelemiştir. Dix, eski ustalar üzerine yaptığı yoğun çalışma sayesinde, on yıl ilerledikçe çeşitli ve çarpıcı sonuçlar elde etmeyi başarmıştır. Grosz ise ona "Otto Hans Baldung Dix" (Alman eski usta Hans Baldung Grien'den sonra) lakabını kullanarak takılmıştır. Grosz Dix'in çizimi ince bir tempera ile yaptıktan sonra, ardından çeşitli soğuk ve sıcak tonlarda ince mastik sırlarla üzerinden geçtiğini ifade etmiştir (Menton, 1983, s.282).

Verizm grubunun ortaya koyduğu çalışmalarında büyümlü ile ilişkili bir yaklaşım olarak kültürel değişimlerin ve teknolojik gelişmelerin toplumsal yapı üzerindeki etkileri nedeni ile Büyümlü Gerçekçilik meselesine sirk ve karnaval konusu üzerinden de bakılabilir. 1924 – 1929 yılları Büyümlü Gerçekçiliğin Almanya'da en çok ses getirdiği ve parlak yılları olmuştur. Bu ortamı sağlayan en önemli etken, 1924 yılında Dawes planı uyarınca Amerikan yardımı ve Versay Antlaşması ile belirlenen tazminatların yeniden düzenlenmesi sayılabilmektedir. Ekonominin istikrara kavuşturulması ile kentsel bir kültür yükselişe geçmiştir. Büyümlü Gerçekçilik de bu döneme paralel olarak gelişmiştir. Bu büyüme, 1929 yılında New York Wall Street'in çöküşü ile yarıda kesilmiştir. Ülkede yeniden ekonomik ve siyasi kaos geri dönmüştür. 1933 yılında Nazilerin etkin olduğu tarihe kadar kaotik ortam devam etmiştir.

Bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmeler de Büyümlü Gerçekçiliğin gelişmesine katkı sağlayan konulardan bir tanesi olmuştur. 1920'lerin ortalarında Almanya'da hızlı kent yaşamı içerisinde, teknolojinin gelişimi ile insanların angaryadan kurtarabileceği düşüncesi oluşmuştur. Kameralar, radyolar ve telefonlar, sinemalar ve motorlu arabalar, elektrikli süpürgeler ve yeraltı demiryolları, okyanus ve hava gemileri makine çağının metalleri olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1926 yılında, ressam Werner Graef (1901-1978) "Keyifli Bolluk- Yeni Teknoloji Yoluyla" başlıklı makalesinde, modern yaşamın zenginleştirilmiş dokusuna iyimser bir bakış sunmuştur. Bu teknolojik yönelim, Amerikanlaşma ile popüler olarak ilişkilendirilen karşı konulmaz teknolojik stratejik ilerlemenin bir sonucudur. Graef'in bu teknolojik devrime eşlik edecek düzenlemeyi, netlik, düzen, aşırı ekonomi amacıyla tüm yaşamın yeniden yapılandırılması gerektiğini tavsiye etmiştir. "Bu modernlikti: Büyümlü Gerçekçilik'in soğuk, pürüzsüz, incelikli niteliklerinin bir parçası olduğu pürüzsüzleştirilmiş, seri üretim, hijyenik modernite" (Gale & Wan, 2018, s. 43). Graef Büyümlü Gerçekçilik'in anlamını ilerleyen süreçte teknolojiye yerleştirilebilecek bir inanç duygusuna doğru yönlendirilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan Menton, büyümlü

ve tekinsiz olanın tercih edilmesinin, teknolojinin baskıcı hakimiyetine karşı bir protesto olduğu görüşündedir. Resmi ve tematik ağırbaşlılığının sistem için genel bir özlemi yansıttığını belirtir (Scrase, 1981).

Diğer yandan Weimar döneminin yeniden inşasının bir parçası olarak, şehirler kırsal nüfus için cazip çekim alanlarını oluşturmuştur. Savaş sonrası dönemde kentsel metropol yükselişi, toplu eğlencelerin ortaya çıkışı, toplumun ahlak yapısının değişimi, geleneklerin ihlali, sirkler ile Almanya'nın ötesinde bir dünya hissi ve tüm bu değişimler karşısında sanatsal bir tepki olarak kendisine bir üretim alanı bulmuştur. Bu sanatçılar, kitlesel eğlencenin ve dış kültürel etkinliklerin sosyal kurallarının ihlallerine biçim vermişlerdir.

1920'li yıllar boyunca sirk kamusal fantezi alanlarından birisi olmuştur. TV ve radyo gibi kitlesel eğlencenin hızla yükselişine rağmen bu çağın dışında gibi görünen sirk halk tarafından oldukça rağbet görmüştür. Sirk bu yeni teknolojik kitle araçları ile nasıl rekabet ettiğine dair Büyülü Gerçekçi yaklaşım bir cevap bulmuştur. Sirk "gerçek" toplumun hayali bir versiyonunun, abartılı bir mikro kozmosun dinamik bir yansıması olarak, mücadeleleri, becerileri ve başarıları ile günlük yaşamdan kopuk olmasına rağmen yine de garip bir şekilde onunla bağlantılıdır (Gale & Wan, 2018, s. 22).

Büyülü Gerçekçilik'in kullandığı özelliklerden birisi de kentsel ve kırsal ya da batı ve yerli gibi karşıtların uyumsuz arenalarında yer alan çoklu gerçeklik düzlemleri anlamına gelen melezliktir. Bu açıdan yaklaşırsak, kentsel bağlamda sirk bir yandan yabancıları barındırırken, diğer yandan bu egzotik ve müsamahakarlık duygusundan faydalanabilen sınırdaki bir alanı teşkil etmektedir. Akrobatlar, palyaçolar, eğitilmiş hayvanlar, trapezciler, cambazlar, tek tekerli bisikletçiler ve birtakım sanatçıların gösterileri her ne kadar sıra dışı olsa da Büyülü Gerçekçilik'in önemli bir özelliği olan tuhaf olanın sıradanlaştırılması paraleli olarak halk tarafından günlük hayatın bir parçası olarak kabul edilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'da açılan Uluslararası Paris Sergileri gibi endüstri fuarları ile halk totemler, masklar içeren Afrika ve Avustralya sanatını ile tanışmıştır. Halk sirkler ile ülkenin dışından gelen hiç bilmediği bir dünyaya, vahşi hayata yani daha önce tanışmış olduğu primitif olana ilgi göstermiştir. Özellikle yüksek enflasyon yıllarında deneyimleri ve seyahat etmek fırsatları çok sınırlı olan izleyiciye egzotik ve öteki ile bağ kurma imkânı verdiği söylenebilir. Primitif sanat yaşamın görkeminden çok insanın ve yaşamın özünü ifade

eder. Sirkler bu anlamda büyü ile ilgili olarak hayatın özünün çoğu zaman su yüzüne çıktığı gerçek dışılığın sınır bölgelerini temsil etmiştir.

Karnaval ortamları ise insanlara geleneksel hayatın engellemeleri dışında bir özgürlük ortamı sunmaktadır. Karnavallar, sirkteki bazı unsurları birleştiren geçit töreni, halk sokak partisi ve diğer eğlenceler gibi olayları içeren halk kutlamalarını içermektedir. Ayrıntılı kostümler ve maskeler, insanların günlük bireyselliklerini bir kenara koymalarını ve yüksek bir sosyal birlik duygusu yaşamalarını sağlar. Hristiyanlıkta uzun ve renkli karnaval geleneği olan *Mardi Gras* çok önemlidir. Büyük Perhizin (Lent) arifesi olan salı gününde (Tövbe Salı'sı) gerçekleştirilen bu karnaval; neşe, ziyafet ve Oruç'un katı dayatmalarından önce zevk alınan özgür bir serbestlik alanı yaratmaktadır.

Her iki eğlence de Verist kanadın alaycı gerçekçiliğiyle, sosyal ve ahlaki olarak ihlal ettiği düşünülen bireyleri tasvir etme yaklaşımına kolayca entegre edilebilecek konular olmuştur. Bu dönemde ortaya konulan portrelerde, bireyin dış görünüşünün bireyin kişiliğinin ve rolünün bir ifadesi olduğu açık bir şekilde gösterilmiştir. Sirk ve karnaval konusu, büyü'nün (deneysel dünyanın ötesindeki duygu ve arzunun) bu iç dünyasının sirk ve karnaval gibi kamusal alanlarda tezahür etmesi Büyülü Gerçekçilik ile gevşek bir şekilde ilişkilendirilen birçok sanatçı için tekrarlanan bir saplantı olmuştur (Gale & Wan, 2018, s. 21,22).

Verist ressamlar eserlerinde aynı zamanda arşetipleri de kullanmışlardır. Carl Gustav Jung (1875-1961) tarafından kolektif (ortak) bir bilinçdışı benimseyerek, bu bilinçdışının kişisellikten uzak davranış örnekleri ve strüktürlerine *Arşetip* adını vermiştir. Jung, arşetiplerin doğrudan değilse bile dolaylı yoldan simgeler kılığında kendini açığa vurduğunu, bu bakımdan psikolojik bir önem taşıdığını ifade etmiştir (Jung, 2010, s. 243, 244). Jung, arşetiplerin mitolojik motifler içerdiğini tespit etmiştir;

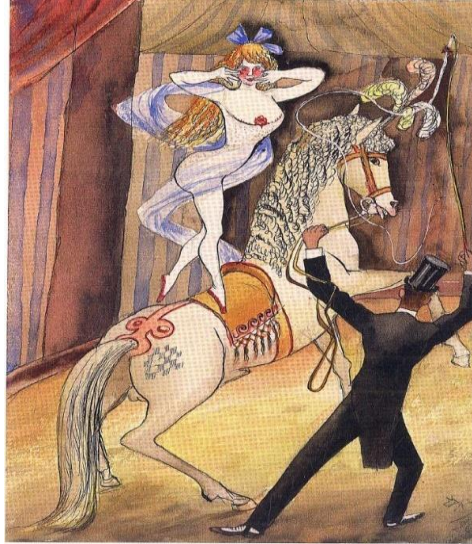
Bir arşetip, bir model gerek biçim gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesin belli bir düzendir. Katıksız mitolojik motiflere, masallarda, mitlerde, efsanelerde ve folklorda rastlamaktayız" (Jung, 2010, s.51).

Jung bu kolektif bilinçten yapılan okumaların ortak sembol dili ile ifade edildiği sonucuna varmıştır. Jung, Nekyia (bilinçdışına inme) kavramını bilinçli zihnin bilinçdışı ruhun daha derin katmanlarına içe dönüklüğü olarak kullanmıştır (Jung, 2010).

Verizm grubu altında daha önce de bahsi geçen Dix özellikle sirk tasvirinde ünlüdür. Onun sanatsal pratiğinde fizyonomi yani bireyin görünüşünün kişisel

özelliklerinin ve rolünün göstergesi olduğu, aynı zamanda abartılı olabileceği görünümü eserlerine yansıtmıştır. 1922 yılında, her biri bir akşam eğlencesi için program hazırlıyormuş gibi on baskıdan oluşan bir sirk gravür serisini yayınlamıştır.

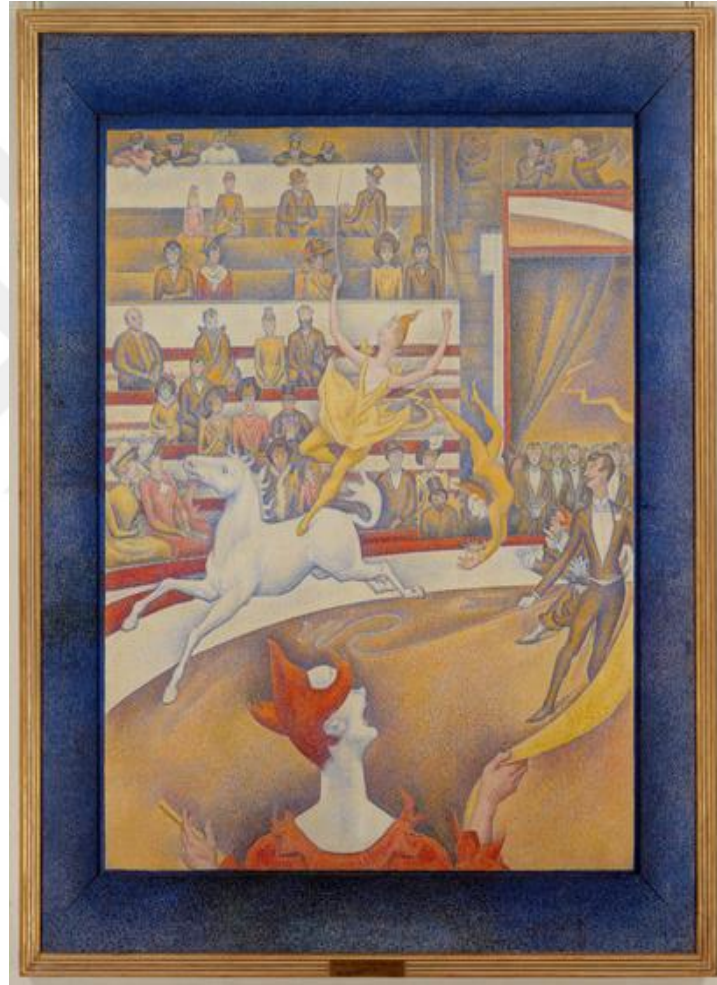
Dix'in sirk sahnesini ele aldığı "Uluslararası Binicilik Sahnesi"nde (Şekil 3.11) hareket halindeki bir atın üzerinde tek ayakta dengeyi sağlamanın gözü pek başarısını gösteren sarışın bir akrobat resmedilmiştir. Genel kanıya göre, tasvir edilen kadının o dönemin ünlü akrobatı Lillian Leitzel (1892-931) olabileceği düşünülmektedir. Dix, akrobatı heykele benzer performatif bir modda tasvir etmiştir. Eysersiz ve süslenmiş beyaz renkteki sirk atının, püsküllü başlığı ile dikkat çekmektedir ve şaha kalkmıştır. Siyah frak giymiş bir erkek figürü elindeki kırbaç ile atı yönetmektedir. Bu figürün arşetip olarak otoriteyi temsil ettiği yorumunu yapabiliriz. Arka planda sirk çadırının kumaş görüntüleri resmedilmiştir. Bu görüntüde dikkat çeken tehlike ve gizemin birleşimidir. Atın üstündeki kadın figürü ölüme karşı meydan okumaktadır. Tate Modernin, 30 Temmuz 2018 -14 Temmuz 2019 tarihlerinde "Büyülü Gerçekçilik: Weimar Almanya'sında Sanat 1919-33 (Magic Realism Art in Weimar Germany 1919-33) isimli açmış olduğu sergi kataloğunda; sirkteki ölümcül tehlike, savaşın anıları hala tazeyken kitlesel eğlence olarak sunulabilir, Weimar kültürünün paradoksal atmosferini yakalayabilir (Gale & Wan, s.31)



Şekil 3.11 Otto Dix, Uluslararası Binicilik Sahnesi, 1923, kâğıt üzerine suluboya, kalem ve mürekkep, 38.1 x 27.6 cm.

Kaynak: Gale, M. ve Wan, K. (2018). *Magic Realism: Art in Weimar Germany 1919–33*. London: Tate. s. 33

Sirkler modern dönemden itibaren birçok sanatçının ilgisini çeken bir konu olmuştur. Bunun örnekleri İzlenimcilik'e kadar gitmektedir. Georges Seurat (1859-1891) da bu ressamlardan biridir. Ama yaklaşım açısından farkları şu şekilde ortaya konulabilir; Her ne kadar ayrı dönemlerde ve farklı teknikler ile ele alınmış olsa da Seurat "Sirk" (Şekil 3.12) ile Dix "Uluslararası Binicilik Sahnesi" (Şekil 3.11) resmi ile konu olarak ortaklıklar bulunmaktadır. Seurat da bir sirk çadırı içerisinde hareket eden eğersiz beyaz bir atın üzerinde kadın akrobatı ve elinde kırbacı ile frak içerisinde erkek terbiyecisini resmetmiştir.



Şekil 3.12 Georges Seurat, Sirk (Le Sirk), 1891, 186x152cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-cirque-542>

Büyülü Gerçekçi sanatçılar listesinde (Tablo 3.2)'de yer alan Max Beckmann da 1920'lerde, dünyayı şehir yaşamının, maskeli baloların, karnavalın ve sirkin

hastalıklılarını tasvir eden bir İnsan Komediisi olarak resmetmiştir. Paletinde kullandığı zengin renk çeşitlemeler ve güçlü deseniyle, kasvetli, ideolojik resimler meydana getirmiştir. Dr. Peter Howard Selz (1919 – 2019)'e göre, fantastik konulara, gözlemlenen gerçekliğin kesin bir çalışmasından elde edilen ayrıntıları içeren yeni bir kişisel sembolizm bahşetmektedir. Selz, Max Beckman hakkında şöyle yazmıştır:

Beckmann, rüyaya kusursuz bir yapı ve titiz bir ayrıntı vererek, paraleli Kafka ve Joyce'un yazılarında, de Chirico'nun resimlerinde, Bacon ve Antonioni ve Bergman'ın filmlerinde bulunan modernizmin ana akımına aittir. Tüm çalışmalarında, insanın yabancılaşması duygusu, katı fiziksel gerçekliğin kullanılmasıyla güçlendirilir" (Selz, 1964, s. 36).

Roh, Beckman'ı aslında grubunda değil empresyonist-ilhamlı renkçiler, dışavurumcu kategorisinde değerlendirmiştir (Guenther, 1995). Dışavurumcuların daha öznel duygusalcılığının aksine, sanatçı görünür nesnenin önemine vurgu yapmıştır. Mavi Süvariler'in soyutlamacıları tinsel, ritimler ve kozmik uzayla ilgilenirken, Beckmann duyusal nesnenin kendisini keşfetmeye devam etmiş ve gizemi onun nesnelliğinde bulmuştur. Beckmann'a göre görünmez olan sınırsız, ebedi, korkutucu olan uzaydır. Onu uzayın karanlık kara deliği tarafından ezilmekten alıkoyacak olan nesnedir (Selz, 1964, s.19). Beckmann, "görünenden görünmeyene götüren köprü" arayışında ve "sözde gerçekliğin arkasına saklanan fikri" göstermek istediğini açıkladığında, görünmeyene doğru bir hareketten söz etmiştir (Drei Briefe an eine Malerin, 1949, s.43-46 aktaran Selz, 1964, s.19). Bu arayışın Roh'un felsefesinde Büyülü Gerçekçilik ile örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Beckmann resimleri 1930'lu yıllardan sonra daha içe dönük hale gelmiştir. Antik mitlerde insan kaderinin ve eyleminin evrensel prototiplerini bulmayı umarak Yunan ve İskandinav mitolojisini araştırmıştır (Selz, 1964, s.53). Gerçek, nesnel dünyayla bağlantısını hiçbir zaman kaybetmese de "hayatımda ve sanatımda aradığım bu Öz'dür" diye ifade etmiştir (Selz, 1964, s.53). Bu yaklaşım, Roh'un varlığın büyüü olarak bahsettiği nesnenin daha varoluşsal ve kalıcı yapısına bir atıf gibidir. Benliğini ve anlamını bulmak için insanlığın doğuşundan yararlanmıştır. Sanatçı, Alman Gotik resmi ile yakından ilgilenmiştir. Berlin'de bir katalog girişinde şu şekilde yazmıştır;

Yazacak çok şeyim yok: Zamanın çocuğu olmak. Kendi Benliğinize karşı Natüralizm. İçsel görüşün nesnelliği. Kalbim, eril mistisizmin dört büyük ressamına gidiyor Mäleßkircher, Grünewald, Bruegel ve Van Gogh (Stephan,1962, s.135 aktaran Selz, 1964, s.26).

Bu dönemde, resimde ülkenin toplumsal kimliğinin istikrarsızlığının bir yansıması olarak evrensel *tiplerin* belirlenmesi zemin kazanmıştır. Bunlar şehirlerde

bulunan modaya uygun bayanlar ve dükkân kızları, satıcılar ve öğrenciler, fahişeler ve ayyaşlar gibi tiplerdir. Kent nüfusunun kütesini oluşturdıkları için genellikle isimsizdirler. Sanatçılar genellikle kendi portrelerinde kendilerini bu marjinal figürlerle özdeşleştirirler (Gale & Katy, s.49, s.54). Büyülü Gerçekçilik ile bağlantılı portrelerde, bireysellik ve anonimlik arasında bir denge kurulur (Plumb, 2006, s.97-104).

Max Beckman'ın da sirk ve karnaval tasvirlerinde, bireysel kimlik genellikle maskeye benzer çehreler ve şematik arşetiple güven tarafından gizlenmiştir. Anderson makalesinde, Beckman'ın belki de bireysel kimliğin önemli olmadığını ima etmek için yüzlerin maskelenmiş olabileceğini ifade etmiştir. Ona göre bunlar evrensel bir yüzleşme, aşk ve şiddet dramasını canlandıran evrensel kadın ve erkek figürleridir (Anderson, 1965, s. 220). Beckmann, "Çifte Portre- Karnaval" tablosunda (Şekil 3.13) şematik arşetip olarak kendisini *Commedia dell'arte*'nin acı ve gizemle çevrili ancak kendi kendini kontrol eden bir karaktere dönüştüren bir zamanlar soytarı olan Pierrot (Gilles) olarak tasvir etmiştir (Anderson, 1965, s.221). *Commedia dell'arte*, On Altıncı yüzyıldan On Sekizinci yüzyıla kadar popüler olan profesyonel tiyatrunun ilk örneklerindendir. Bu tiyatrunun önemli karakterlerinden biri olan Pierrot, ahmak ve beyaz kıyafetli bir palyaçodur. Karakter saf ve insanlara güvenen bir karaktere sahiptir. Pierrot'nun sevdiği Columbine, onu Harlequin için terk etmiştir. Beckmann hayatı boyunca kostüm partisini, maskeli baloyu, Pierrot ve Columbine hep sevmiştir (Selz,1964, s.15). Beckmann'ın "Çifte Portre-Karnaval" bilinçdışında Pierrot formunda ortaya çıkmıştır. Sanatçı sadece duruş olarak değil, psikolojik ve duygusal etki açısından da kendisini Pierrot (Gilles) ile aynı şekilde resmetmiştir.



Şekil 3.13 Max Beckman, Karnaval: Çift Portresi, 125, 1925, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand 160 x 105,5 cm, Signatur rechts unten, deutsche Schrift: Beckmann F. Sommer 25. Im Museum, Düsseldorf Museum Kunstpalast
Kaynak: [https://beckmann-gemaelde.org/240-doppelbildnis-karneval-max-beckmann-und quappi](https://beckmann-gemaelde.org/240-doppelbildnis-karneval-max-beckmann-und-quappi)

Beckmann'ın Karnaval teması ile ilgili olarak diğer bir resim ise triptik olarak resmettiği "Karnaval Triptik"tir (Şekil 3.14). Her üç panelde de sirk kıyafeti giymiş bir erkek ve kadın kahramanlar temayı belirler. Beckman bu resimlerde, Kadın ile Erkek karşılaşmasını ve kahramanların aralarındaki ilişkiyi öne çıkarmaktadır. Sanatçı özenle yapılandırılmış kompozisyonlarda insanın kaygılarını ve yabancılaşmasını resmetmiştir.



Şekil 3.14 Max Beckmann, Karnaval Triptik (Carnival, Triptych), 1942-1943
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Fotoabteilung, Museum of Art, University of Iowa, Iowa City © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Kaynak: https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/beckmann_karnevalen.html?catalog=1

Sol panelde, ayakta duran siyah eldivenli çıplak ayaklı sarışın kadın umursamaz bir şekilde bir müzik aleti çalmaktadır. Sağ tarafında elinde hançer tutan yüzü gölgede kalan bir akrobat yer almaktadır. Buradaki hançerin bir vahşet aracı olarak temsil edildiğini ve erkeğin kadın üzerindeki gücünü ifade etmek için ettiği şeklinde yorumlamak mümkün olabilir. Bu iki figürün arasında belirsiz ama garip bir şekilde bir erkek büstü göze çarpmaktadır. Arka planda perdeler ve oval bir ayna yer almaktadır; tıpkı bir tiyatronun giyinme odası izlenimi vermektedir. Akrobatın ayaklarının dibinde yarı gizli bir yazının parçası olarak A-M-S-T-E-R-D-A harflerini içeren gazete sayfasını andıran bir kâğıt parçası yer almaktadır (Anderson, 1965, s.218)

Sağ panelde, Zeus'un habercisi olan ve yeraltı dünyası ile ilişkilendirilen Harlequin (soytarı), üzgün bir ifade ile kadın partnerini sırtında taşımaktadır. Arka planda yarı kuş, yarı kadın büyük gizemli bir yaratık elinde bir hançer tutmaktadır, diğer eli ile yasaklayıcı bir hareket ile kaldırmıştır. Harlequin'in solunda küçük bir cüce benzeri figür bulunmaktadır.

Orta panelde bir karnavalın anonim aktörleri gibi temsil edilmiş kadın ve erkek figürleri yer almaktadır. Palyaço kıyafeti giymiş bir erkek figürü resmedilmiştir. Maskeli palyaço, siyah ayakkabı, mayosu ve gelenekselin dışında siyah bir kasket giymiştir, elinde sarı renkte incelen sol paneldeki müzik aletini andıran farklı bir nesne tutmaktadır. Donup kalmış gibi görünen esmer kadın figürü elinde yuvarlak bir nesne tutmaktadır. Palyaço kadına sol eli tutarak kavramıştır. Çiftin arkasında "CARNIVAL AMSTERDAM" yazan bir afiş asılıdır. Ayaklarının dibinde bir trompet dikkati çekmektedir. Burada yer alan palyaço bir önceki resimdeki temsilde (Şekil 3.13)'de olduğu gibi Pierrotto yorumu olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu bölümde yer alan Roh'un Verist grubuna giren sanatçıların örneklerini irdelememiz sonucunda Büyülü Gerçekçi kuramındaki özelliklere yer yer yaklaştığını söylemek mümkündür. Aslında Verizm'in Büyülü Gerçekçilik ile olan ilişkisine istinaden farklı görüşler bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Misch Orend (1896 – 1976) görüşü olmuştur. Orend, Yeni Nesnelcilik'ten ayrı bir terim olarak değerlendirdiği Büyülü Gerçekçilik için, "Der magische Realismus" kitabında (1928), Büyülü Gerçekçiliğin Verizmden çok Hartlaub'un sağ kanadı ile bağlantılı görünen, sanatta derinden ruhani bir şey ima ettiğini vurgulamıştır. Orend'e göre Verizm modern dünyayı konu alırken, Büyülü Gerçekçilik'in, daha derin, amprik olmayan özünü insan etkisinin müdahalesi olmaksızın aldığını ve onu yeni ve gizemli bir şey yaratmak için kullandığını öne sürmüştür (Plumb, 2006, s.50-51).

Başka bir değerlendirme de Weimar Almanyası'ndaki sanat hayatına ve kültürel zenginliğe önemli bir bakış açısı sunan 2018 yılında açılan Londra'da Tate Modern Sanat Müzesinde açılan "Weimar Almanyası'nda Büyülü Gerçekçilik: 1919 – 1933" sergisi olmuştur. Serginin önemli eserleri "George Economou Koleksiyonu"ndan ödünç alınan parçalardan oluşmuştur (Gale & Wan, 2018). Bu koleksiyon Yirminci yüzyılın başlarında Avrupa sanatına odaklanarak oluşturulan, Yunanistan'ın Atina kentinde bulunan özel bir koleksiyondur. Alman Dışavurumculuk ve Yeni Nesnelcilik gibi akımların sanatçılarının eserleri koleksiyonda özellikle toplanmıştır. Büyülü Gerçekçilik başlığı altında Otto Dix, George Grosz'in de bulunduğu bir dizi sanatçıya yer vermiştir. Tate, Büyülü Gerçekçilik teriminin, dışavurumcu dönemin sanatından soğuk gerçekliğe ve rahatsız ediciliğe geçişi tanımlamak için Roh tarafından icat edildiğini belirtmiştir. Ayrıca terimin, büyüyen siyasi aşırıılık bağlamında, Yeni Gerçekçilik, duygu ve büyüünün iç dünyalarının yanı sıra akıcı bir deneyimini

yansıttığını beyan etmiştir (Tate, Magic Realism Art in Weimar Germany 1919-33, parag. 3).

Tüm bu farklı görüşler sonucunda, Roh'un Dışavurumculuk Sonrası Yeni Gerçekçilik'i ifade etmek için bu gruptaki sanatçılara yer verdiğini, bu sanatçıların Büyülü Gerçekçilik özelliklerini tam olarak yansıtmadığını söyleyebiliriz.

3.1.8 Franz Roh İtalyan Metafizik ile İlişkili Olanlar Büyülü Gerçekçi Sanatçılar Grubu

İtalyan ressamların basılı yayın, sergi, seyahatler aracılığı ile Almanya'da tanınmaya başlaması ile dönemin ressamları üzerinde etkileri artmıştır. Almanya'da bulunan sanatçılar İtalyan metafizik ressamları ile çeşitli şekillerde temas halinde etkileşime geçmişlerdir. Örneğin, 1919 yılında Münih'te yayımlanan Das Kunstblatt dergisi metafizik eserlerine odaklanan İtalyan sanat dergisi Valori Plastici'nin yayımlanmaya başladığını belirten bir duyuru yayınlamıştır. Bu derginin, Alman sanat tüccarı Hans Goltz (1873-1927) tarafından Münih'teki Neue Kunst Galerisi aracılığıyla dağıtılması Alman sanatçıların İtalyan ressamlar ile etkileşimine vesile olmuştur (Crockett, 1999). Ayrıca, 1920 yılında dergi Goltz'un dergisi olan Der Ararat'da da tartışılmıştır (Der Ararat, 1920, No:4, s.8,9). Sanatçılar arasında Giorgio de Chirico (1888 -1978), Giorgio Morandi (1890-1964) ve Roberto Melli (1885–1958) bulunmaktadır. Bu duyuruda sanatçıların ortak özelliğinin bireysel stili bastıran, kesin bir çizim tekniği uygulayan gerçekçi tasvirler olduğu söylenmiştir. Almanya'da George Grosz ve Heinrich Davringhausen aynı yolda ilerlediği de aynı zamanda vurgulanmıştır (Guenther, 1995). Max Ernst de 1919 yılında, Paul Klee ve Giorgio de Chirico'nun eserleri ile tanışmıştır. Aynı yıl Das Kunstblatt, Carrà'nın "İnşaatçının Oğlu" resminin (Şekil 3.15) bir reproduksiyonunu yayımlanmıştır.



Şekil 3.15 Carlo Carrà, İnşaatçının Oğlu, 1917-1921, tuval üzerine yağlıboya, 121 95 cm., özel koleksiyon

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/carlo-carra/il-figlio-del-costruttore-1921>

Roh tarafından kaleme alınan Yirminci yüzyılda Alman Sanatı kitabında da bu yeni yönün orjinal özelliğinin İtalyan *arte metafisica*'dan geldiğini açıkça belirtmiştir (Roh, 1968). 1980-1981 yıllarında, Centre Georges Pompidou, Musée National de l'Art moderne, Paris ve Staatliche Kunsthalle, Berlin'de "Les Réalismes" ismiyle açılan serginin makalesinde sanat tarihçisi Wieland Schmied (1929-2014), Chirico ve Carrà resimlerinin İtalyan dergisi Valori Plastici aracılığı ile Alman sanatçılar üzerindeki etkisini "Bir Etkinin Tarihi" (histoire d'une influence) olarak yer vermiştir (Bosco, 2020, s. 1). 1921 yılında Berlin'de gerçekleşen "Das Junge Italian" sergisi ile Almanlar fiziksel olarak bu eserler ile karşılaşmıştır. Metafizik Resimler adlı kitabını yayınlayan Carlo Carrà (1881-1966) özellikle Alman sanatçılar arasında ilgi odağı olmuştur. Grosz sade bir stil oluşturma çabası ile onu Carrà'ya yaklaştıran yeni bir resim serisi yayınladığını kendisi açıkça itiraf etmiştir (Bosco, 2020, s. 2-3). De Chirico da Alman sanatçıları ile olan tüm bu iletişimler sonrası doğrudan onları etkilemeyi başarmıştır.

Sanayi devrimi ve Birinci Dünya Savaşı sonrası sanatçıların varoluşsal sorgulamaları onların sanatlarını etkilemiştir. İtalyan ressamalar, tarihsel, ahlaki ve kültürel kargaşadan sonra ihtişam, mükemmellik ve uyum değerlerinin egemen olduğu Rönesans ve Klasisizmin sunduğu geleneğe dikkatlerini geri çevirmişlerdir. Bu nedenle gelenekten ilham alınarak portreler, kentsel ve endüstriyel manzaralar, natürmort, alegorik ve sembolik bir değere sahip motifler modern bir dille yorumlanmıştır. Bu resimlerin ortak özelliği kompozisyonlardaki sadelik, aşırıya kaçmamak gibi ilkeler olmuştur. Bu ilkeler, Roh'un dışavurumculuk ile yeni sanat versiyonun karşılaştırmalı tablosunda (Tablo 3.1) belirttiği özellikler olan; dingin, gösterişsiz, sade, aşırıya kaçmayan nesneler ifadesi ile örtüşmektedir. Roh açıkça kitabında bu özelliklerin İtalyan Metafizik sanatın ilgili yönlerinden geldiğini ifade etmiştir (Roh, 1968, s. 71). Aynı şekilde bu tabloda yer alan "kapsamlı, ayrıntılı, titiz", "pürüzsüz, düz", "boyama sürecini ortadan kaldıran", "ince boya yüzeyi", "statik ve durağan" gibi özellikler de bu sanatçıların yarattıkları sanat formları ile ayrıca benzerlik gösterdiğini söylenebilir. Aynı şekilde Roh'un argümanında öne çıkan *minyatür* uygulamasını Quantrocento'lu güneyli ressamalar, uzaktaki küçük ayrıntıların önüne güçlü bir şekilde ön plana çıkmış bir yakın bir şekil yerleştirerek vakıf olmuşlardır (Roh, 1995). Roh'un referans verdiği Quattrocento On beşinci yüzyılda İtalya'da meydana gelen kültürel ve sanatsal olay ve hareketlerin bütünü olarak ele alınmıştır. On beşinci yüzyılın başında İtalya, toplumun tüm kesimlerini büyük ölçüde etkileyecek bir kültürel yeniden doğuş dönemi yaşamıştır. Floransalı sanatçılar ortaya çıkan erken Rönesans'ın hümanist ve bireyci bir çağdaş çağa uygun olarak klasik sanatın ihtişamını yeniden canlandırmayı amaçlamışlardır.

Roh ayrıca Güneyde Münih'te daha melankolik olan sanatçıların İtalyan Metafizik ile ilişkili olduklarını ifade etmiştir. Büyülü Gerçekçiler arasında sayılan Heinrich Maria Davringhausen, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Anton Raderscheidt ve Mense eserlerini daha metafizik, heykelsi, mankene benzeyen figürlerle, biçim ve sınırları belirginleştirilmiş, birbirlerinden ve çevreden yalıtılmış sade biçimlerde işlemişlerdir. Genellikle soğuk ve statik olarak tanımlanan bir dil geliştirmişlerdir. Şair Theodor Däubler (1876-1934) de, 1920 yılında De Chirico'nun manken figürlerini Almanya'da Der Cicerone dergisindeki makalesinde Almanca konuşan kitle ile tanıştırmıştır (Der Cicerone, sayı 9, s.349). Bazı Alman sanatçılar mankenleri vekil varlıklar olarak benimsemiştir ve insanlıktan çıkarma atmosferi, gerçeğe yakın portrelere bile sızmıştır (Gale & Wan, 2018). Bahsi geçen vekil

varlıkları Ortodoks Hıristiyanlık teolojisi ile açıklayabiliriz; Tanrının özü (zâtı) insanın deneyim alanının ve anlayışının dışında kalır. Tanrının sıfatları ise insana geçebilir. Yaratılmamış kutsal olan Tanrı ile yaratılmış olan insan arasında ise bir uçurum vardır ki bu uçurumun köprüsü Tanrı'nın insan sureti ile tecelli etmesidir (Öndin, 2001, 113,114).

Roh'un Güney'de Münih grubunda İtalyan Metafizik ile bağlantılı grubunda yer alan Büyülü Gerçekçi sanatçılardan bir tanesi Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970)'dır. Sanatçının resimlerinde De Chirico'nun belirgin etkisi tekrar eden naif unsurların yanı sıra görülmektedir. Roh'a göre, karakteristik özelliği perspektif kısaltması olan Davringhausen, figürlerini De Chirico'nun erken dönem geliştirdiği türden doğrusal perspektifte, kutu benzeri yapılara, görünüşte havasız boşluklara yerleştirmiştir (Roh, 1968). Davringhausen'ın Büyülü Gerçekçi "Kara Pazarcı" (Şekil 3.16) isimli tablosunda da bu özellikler ile karşılaşmaktayız. Resim, Weimar döneminin yaygın bir sosyal tipini, hiperenflasyon döneminde servet kazanan sömürücü iş adamını karikatürize etmektedir. Sanatçı adamı bir gökdelenin en üst katına, sanki açık bırakılmış gibi görünen pencereler ile dolu uzun dar bir kiremit kırmızısı ofis içerisine yerleştirmiştir. İyi giyimiyle iş adamı masasında oturmuş, bir kadeh şarap ve bir puro içer ve izleyiciye dönük olarak değil dışarıya doğru bakmaktadır (Lacma, 2016). De Chirico'nun ebedi olmak ile ilgili olarak kullandığı biteviye tekrarlara benzer bir şekilde pencerelerinin perspektif içerisinde yerleştirildiğini gözlemliyoruz. Roh'un Büyülü Gerçekçi özelliklerinde yeni uzay vurgusundaki klasik duruşu benimsediğini ve derinliği perspektif ile sağlayan On beşinci yüzyıl resminde olduğu gibi manzaraların arkaya doğru gittiğini söyleyebiliriz.



Şekil 3.16 Heinrich Maria Davringhausen, Kara Pazarcı, Der Schieber, 1920-1921, 120 × 120 cm, yağlıboya, LACMA. Los Angeles County Museum of Art, Stiftung, Museum Kunstpalast, Düsseldorf,

Kaynak:<https://www.lacma.org/art/exhibition/new-objectivity-modern-german-art-weimar-republic-1919-1933>

1920’lerde Weimar dönemi ressamlarından Alexander Kanoldt (1881 -1939) ve Georg Schrimpf (1889-1938) da Roh’un belirttiği İtalyan sanatçılarından etkilenen Münih grubunda yer alan diğer Büyülü Gerçekçi sanatçılardır.

İtalyan manzaralarını konu alan Kanoldt çoklu perspektif mantığında bir araya getiren resimler yapmıştır. Sanatçı, Chirico, Carrà ve Derain’den etkilenmiş olabileceği bu resimlerde kullandığı yaklaşımlar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Manzaralarını kendi stüdyosunda herhangi bir modele veya eskize bağlı kalmaksızın çizmiştir. Konu bağlamında sanatçının yaklaşımlarını açıkça ortaya koyan "Olevano II' (Şekil 3.17) tablosu bir İtalyan kasabasının tasviridir. Sanatçı tarafından sık kullanılan Kübist etkinin yanı sıra alışılmadık bir perspektif uygulanmıştır. Bu perspektif sanatçının ortaya koymaya çalıştığı gerçeklik algısında herhangi bir değişikliğe yol açmamıştır. Kanoldt Kübizmin getirdiği etki ile önden görünüşle yukarıdan görünüşü çok perspektifli bir şekilde birleştirmiştir, resim içindeki bölgeleri

ve seviyeleri kaydırmış ve üst üste bindirmiştir (Michalski , 2003, s.64 aktaran Plumb, 2006, s.106-107).



Şekil 3.17 Alexander Kanoldt, Olevano II , 1925, yağloboya, 61.5 x 82.5 cm Essen Museum Folkwana

Kaynak:<https://www.artnet.com/artists/alexander-kanoldt/olevano-ii-8Yqd8MMApRSz34dyYKSEhQ2>

Roh'a göre, Kanoldt nesnenin manevi içeriğinden emin bir şekilde nesnenin gücünü vurgulamıştır. Böylece içten dışa doğru amacına ulaşan yaratıcı süreç, asla bir bütün olarak taklit edilmemiş Yeni Gerçeklik görüşleri üretebilmiştir (Roh, 1995). Resimdeki özne olarak alınan kasabanın çevresi ile ilişkisinin olmaması Büyülü Gerçekçilik'teki tekinsizlik durumunu yaratmaktadır.

Sanatçının resimlerinde tekinsizlik hissi natürmort ve manzara tasvirlerinde aynı şekilde çalışmaktadır. "Sürahiler ve Kırmızı Çay Kutusu ile Natürmort" tablosundaki (Şekil 3.18) tablolarında perspektifteki hafif bozulmalar izleyicide rahatsızlık duygusu yaratmaktadır. Masanın üzerinde dikkati çeken kırmızı bir kutu, saksı içerisinde bir kaktüs ve arka tarafta yeşil yapraklı bir bitki, tuzluk, sürahi benzeri bazı mutfak malzemeleri, meyve, fincan gibi nesneler tasvir edilmiştir. Bu nesneler, herhangi bir bağlamsal ortam hissini ortadan kaldırmak için karanlık bir arka planla bir bağlamdan

izole edilmiştir. Plumb’a göre, bu tekinsizlik hissi burada dünyanın bir değişim halinde olduğu ama bu değişimin ne olduğunun bilinmediği, resmin yarattığı tedirginlik duygusunun değişimin insan varlığı için bir tehdit oluşturduğunu düşündürmektedir (Plumb, 2006, s.152).



Şekil 3.18 Alexander Kanoldt, Sürahiler ve Kırmızı Çay Kutusu ile Natürmort, Stilleben mit Krügen und roter Teedose, 1922, 75.5 x 88.5 cm

Kaynak: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Alexander-Kanoldt/Gros-ses%20Stilleben-mit-Kr%C3%BCgen-und-roter-Teedose/B561B9BA4286503FCFF08EB44DA9B29A/>

Michalski ise bu nesnelerin yarattığı tekinsizlik hissini ve büyülu olan ile olan ilişkisini şu cümleler ile ifade etmiştir;

Kısıtlı renk kullanımının oluşturduğu atmosferde, boyanın yumuşatılmış ve pürüzsüz uygulanışı ile dozu arttırılmış bir sakinlik ve büyülu bir değer kazanır. Belirsiz bir perspektifin sebep olduğu uzamsal ilişkiler, göze batan süpergerçekçilik ile aynı şekilde vurgulanmış olan gerçekdışılık arasındaki gerilimi daha da tırmandırır (Michalski, 2003, s.85).

Kanoldt, en çok İtalyan Metafizik ressamlarının Quanttrocento örneklerine atıfta bulunan kalıcılık vizyonuna sempati duymuştur (Gale & Wan, 2018). Daha grafiksel bir stil ile tüm nesneleri tek tek sertleştirerek ve onları pürüzsüz bir metalik yüzeyle kaplamıştır. Çarpıcı bir şekilde sessiz ve ağır, hiper-natüralist renkler kullanmıştır.

Dışavurumcu ressam Alexej von Jawlensky (1864-1941) tarzına benzer bir şekilde koyu konturlarla basitleştirilmiş ve stilize edilmiş bir yöntemi benimsemiştir. Örneğin, Jawlensky "Baş" (Şekil 3.19) de siyah kontur ve renk kullanımındaki tarz benzerliğini gözlemlemek mümkündür.



Şekil 3.19 Alexei Jawlensky (Russian, 1864–1941), Baş (Head), c. 1910, Karton üzeri tuval üzeri yağlı boya, 41 x 32.7 cm. MoMA Number: 415.1953

Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-2896_tech-6_role-1_sov.html

İtalyan Metafizik sanatından etkilenen diğer bir sanatçı da Georg Schrimpf (1889-1938)'dir. 1920'de Alman sanat yazarı ve eleştirmen Willi Wolfradt (1892-1988) Schrimpf'i "sürekli ince, doğrusal, metalik olarak sert silüetli çizimi" ve "yerel renkli hızlı tempolu resmi" nedeniyle Alman ressamlar arasındaki "en İtalyan" olarak nitelendirmiştir (Bosco, 2020). Sanatçının eserleri, 1925 yılında Hartlaub sergisinde yer almış ve yapıtları, Dürer'den On dokuzuncu yüzyıl Romantiklerine kadar uzanan ulusal bir gelenek içerisine yerleştirilmiştir (Vangen, 2017, s. 74, n. 90). Otuzlu yıllarda Schrimpf'in manzara resimleri çağdaş sanat eleştirisinin odak noktası olarak, Alman Romantik manzara resmi ekolünün lideri olarak sunulmuştur (Vangen, 2017, s. 74, n. 89).

Schrimpf'in en olgun resimlerinde kasıtlı bir yapısal anıtsallık bulunmaktadır. Ancak resimlerinde anıtsal olan ile Roh'un felsefesindeki doğaldan daha küçük şeylerin evrenin sonsuzluğuna yönelimini ima eden minyatür arasında bir sentez bulunmaktadır. Bu şekilde geniş kompozisyonlarda düzenli aralıklarla yerleştirilmiş minyatür dünyasını bulmak mümkündür. 1926 tarihli "Uyuyan Kızlar" (Şekil 3.20) olduğu gibi büyük bedenleri çimenlerin küçüklüğüne indirmiştir. Roh'a göre sanatçı, Quattrocento'nun Güneyli İtalyanlarının yapmaktan hoşlandığı gibi, uzaktaki küçük ayrıntıların önüne güçlü bir şekilde ön plana çıkmış bir yakın şekli yerleştirmekten keyif alabilir (Roh, 1995, s.29)

Bu tabloda iki kız sıcak bir günde tarlada dinlenirken görülmektedir. Resim iki kızın modern dünyanın veya diğer dış güçlerin kendilerine yönelik oluşturduğu herhangi bir tehditten ziyade, birbirlerinin arkadaşlığında buldukları huzuru ele almıştır. Schrimpf'in insan hayatının mahremiyetine konsantre olmayı seven bir sanatçı olduğu söylenmektedir (Plumb, 2006, s.70). Roh'a göre sanatçı günlük yaşamın mahremiyetini kesin bir sadakatle kutlamıştır. Dünyayı bir avuç çimen, bir karınca yuvası olarak tasavvur etmiş ve sanattaki küçüğün (minyatürün) çoktan unutulmuş ve büyülü niteliğini bir kez daha hatırlatmak istemiştir (Roh, 1925, s.29)



Şekil 3.20 Georg Schrimpf, Uyuyan Kızlar, Schlafende Mädchen, 1926

Kaynak: [https://indestilte.blog/2020/02/20/de-stilte-in-stormachtige-tijden-georg-schrim pf-1889-1938/](https://indestilte.blog/2020/02/20/de-stilte-in-stormachtige-tijden-georg-schrim-pf-1889-1938/)

İtalyan sanatçıların resimlerinde izolasyon ve yalnızlaştırmayı kullandığı gibi stüdyosundaki odasında sağladığı izolasyon sayesinde büyümlü olanı yakalamak istemiştir. Sanatçının, Roh'un Büyümlü Gerçekçi felsefesinde manevi yaratılış olarak nesnenin yakınlığı ile oldukça örtüşen bir yaklaşımı bulunmaktadır. Dış dünyayı en hassas şekilde yaratmaya çalışan Schrimpf gibi bir ressam, dış mekânda resim yapmamaya, maket kullanmamaya bunların yerine her şeyin iç görüntüden tuvale akmasına çok önem verir. Bu nedenle manzaralarını stüdyosunda, neredeyse hiçbir zaman bir model ve hatta bir eskiz olmadan çizmiştir. Yine de bu hayali manzaralarının hep var olan bir manzarayla karıştırılabilecek gerçek bir manzara olması konusunda ısrar etmiştir. Sanatçı manzaralarının gerçek olmasını, sıradan ve tanıdık bir şey olarak etkilemesini istemiş, resimlerinde sessiz ve arınmış bir biçim yakalamak için çabalamıştır. Roh'a göre, son küçük çimen bile ruha atıfta bulunabilir, bununla beraber Roh ressamın her zaman bunu başaramadığını ifade eder. Ancak yaratıcı süreç, amacına içten dışa ulaştığı zaman, en fazla parçalar halinde inşa edilen ve hiçbir zaman bir bütün olarak taklit edilmeyen Yeni Gerçeklik görüşleri üretebilir (Roh, 1925, s.24, s.25)

Roh, Güney Alman ressamların çalışmalarında Nazarenlerden (Nasıralılardan) de bir etki görmüştür;

Güney'de, Münih'te sanatçılar daha melankolikti ve tıpkı Almanya'nın On dokuzuncu yüzyıl Nazaren'lerinin erken Rönesans İtalyan sanatıyla bağlantı kurmaya çalışması gibi İtalyan *arte metafica*'sıyla ilişkilendiriliyordu. Bununla birlikte De Chirico'nun erken dönem çalışmalarındaki yeni İtalyan üslubu, gerçeküstü yapılara nüfuz etmiş ve zenginleştirilmişken, Münih'teki ilgili hareket daha basit ve daha dekoratifti (Roh, 1968, s.70-71).

Bu etki Schrimpf'in çalışmaları için de geçerlidir. Plumb'un, "Uyuyan Kızlar" (Şekil 3.20) resmi ile Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)'ın "İtalya ve Almanya" (Şekil 3.21) eseri arasında pek çok ortak ortaya sahip olduğunu ifade etmiştir. Resimde biri sarışın, biri siyah saçlı iki genç kadın birbirine bakmaktadır. Elleri, yakın bağlarının bir işareti olarak birbirine kenetlenmiştir. Ellerin açılma ve kapanma arasındaki sakin denge, iki kadının samimi ilişkisini ifade etmektedir (Die Pinakotheken, 2023). Schrimpf kullandığı renkler parlak ve düzdür. Her iki resmin de ortak noktası her ikisinin birlikteliği duygusunu aktarmalarıdır, herhangi bir dış etki olmadan bir anı paylaşmaktadırlar (Plumb, 2006, s.70).

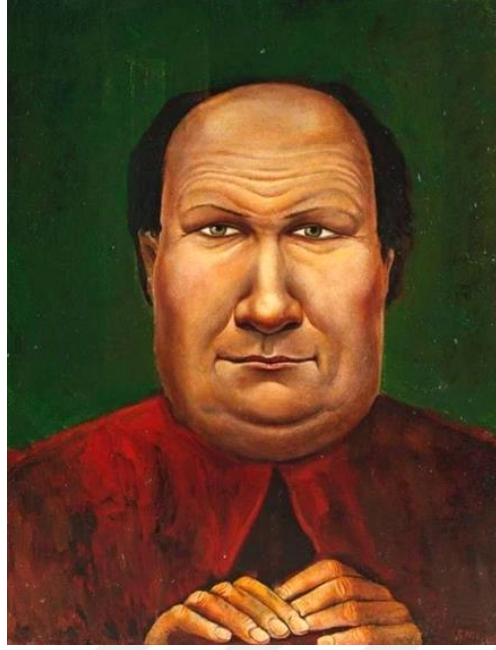


Şekil 3.21 Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), 1828, İtalya ve Almanya, Tuval üzerine yağlı boya, 94,5 x 104,7 cm, 1832'de Kral I. Ludwig tarafından Frankfurt kitapçısı Johann Friedrich Wenner Inv.'nin mülkünden alındı

Kaynak: <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/friedrich-overbeck/italia-und-germania>

Carlo Mense (1886-1965) de sanat tarihçisi Roh'un çevresindeki Münih çevresinin bir parçasıdır. Onun ve arkadaşları Davringhausen ve Kanoldt'un çalışmaları, Roh'un Büyülü Gerçekçilik hakkındaki yazılarına ilham vermiştir (Hemingway, 2017, s.268). 1921-1924 yılları arasında Roh, Münih'in Büyülü Gerçekçi ressamı Mense, Schrimpf ve Kanoldt ile arkadaş olmuş ve ilerici sanat dergileri Das Kunstblatt ve Der Cicerone için onlar hakkında yazılar yazarak kitabının temelini oluşturan fikirler geliştirmiştir (Das Kunstblatt 7, 1923, s.264-268 aktaran Hemingway, 2017, s.268).

Mense'nin "Don Domenico Portresi" gibi daha sonraki çalışmalarında, çağdaş İtalyan resmine olan ilgisini yansıtan esrarengiz gerçekçi bir tarz geliştirmiştir (Şekil 3.22). Sanatçı yeni objektifliği, renk olarak daha az saf ama belirli bir dekoratif incelikte, oldukça boğucu bir İtalyan Romantizmi ile birleştirmeye çalışmıştır (Roh, 1968, s.73).



Şekil 3.22 Carlo Mense (1886-1965), "Don Domenico Portresi", 53.6 x 42 cm, Karton Üzerine Yağlıboya

Kaynak: Gale, M. ve Wan, K. (2018). *Magic Realism: Art in Weimar Germany 1919–33*. London: Tate.

1911 yılından itibaren Dışavurumcu resimler yapan Mense, 1918 yılından itibaren bu eğilimden uzaklaşarak onun için önemli olan, Roh'un da Büyülü Gerçekçi resimlerin özelliği olarak tanımladığı sakinleştirici biçimlere yönelmiştir. Daha önceden kısaltmayı tercih ettiği derin uzamsal etkiye sahip parçalı biçimsel yapılar artık nazikçe birbirinden ayrı bedenler ve figürler halinde bir tasvire dönüşmüştür. Akabinde, sanatçı kendi de dahil portreler yapmaya başlamıştır. "Don Domenico Portresi"nde (Şekil 3.22) olduğu gibi aşkın renklilikte, hafif bir ışığın gelişi özellikle dikkat çekicidir. Yüz hatları, gerçeküstü bir bileşene sahip spot ışıkları gibi ortaya çıkar ve oturan kişiye gizemli, neredeyse kukla benzeri bir görünüm verir. Bunun sonucunda, etkileyici ve büyüleyici bir portre resmedilmiş olur (Ketterer Kunst, 2021, s.149). Ayrıntıların betimlenmesindeki soğukkanlılık ve yalıtılmışlık durumu ile bu resim Büyülü Gerçekçi özellikleri barındırmaktadır.

Savaş sonrasında konstrüktivist resimler yapan Anton Räderscheidt (1892-1970) 1926'da üslup değiştirerek Konstrüktivist resimlerin yerine Büyülü Gerçekçi resimler yapmaya başlamıştır. Räderscheidt, 1926 yılında Roh'a bir mektup yazarak, Max Ernst'in de içinde olduğu yeni bir sanatçılar derneğini kuracaklarını, çalışmalarını

Richmond Galerie’de sergileyeceklerini ve gelişmelerden kendisini haberdar edeceğinin bilgisini verir (Tate, parag.6). Sanatçının mektubunda duyurduğu bu yeni yaklaşımı iyi bir şekilde örnekleten "Ressam ve Modeli" (Şekil 3.23) tablosunda manken benzeri figürlerin çevrelerinden ve birbirlerinden kopuk duruşlarında Metafizik sanatın etkisi belirgindir. Raderscheidt eserlerini daha metafizik, heykelsi, mankene benzeyen figürlerle, biçim ve sınırları belirginleştirilmiş, birbirlerinden ve çevreden yalıtılmış basit biçimlerde işlemiştir.



Şekil 3.23 Anton Räderscheidt, Ressam ve Model, 1926, kayıp veya yok edilmiş.

Kaynak:<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/19/august-sander-and-the-artists-locating-the-subjects-of-new-objectivity>

Resmin arka planda podyum üzerinde resmedilmeyi bekleyen çıplak bir model konumlanmıştır. Bu model sanatçının kendisi de ressam olan sanatçının eşi ressam Marta Hegemann (1894-1970)’dır. Siyah smokin, beyaz gömlek ve papyon giyen sanatçı, modele sırtını dönmüş tuvalin ön düzleme ile aynı hizada izleyiciye bakmaktadır. Elinde temiz bir palet tutmaktadır. Sanatçının ayakları ile şövalenin tahta ayaklarında arasında bir bağlantı kurularak harmanlanmıştır, sanatçının bacakları şövale tutan tahtalar arasında kaybolmaktadır. Erkek ve kadın arasındaki fiziksel

karşıtlıklar, ressam ile modeli arasındaki tuhaflığı ve mesafeyi hem duygusal hem de mekansal olarak pekiştirmektedir. Birbirlerine yabancılaşmışlar, ressam ve model rollerinde donup kalmış, oyunculuk yapamaz hale gelmişlerdir. Tabloda, siyah smokini ile şövale ve tuval arasında sıkışan sanatçının pozisyonu perspektif olarak imkânsız olması gibi bazı tuhaflıklar dikkati çekmektedir, bu da resme tekinsiz hissiyatı katmaktadır.

Räderscheidt'in resimlerinin karakteristik özelliği olan boş alan, temiz çizgiler ve uzaklaşan perspektif yanılsaması bu tabloda da görülmektedir. Boş alanın eğimli perspektifi ve donmuş figürler nedeniyle sahne bir tür rüyaya dönüşmüştür, bu da resme gerçek dışı ve baskıcı bir atmosfer vermektedir. Gerçeklik ve Gerçeküstülük'ün bu birleşimi, resmin tamamını temsil eder ve Räderscheidt'in Büyülü Gerçekçilik'i ile sanat anlayışını tanımlar (Nentwig, 2011, s. 239-242 aktaran Tate, 2013, parag.2)

3.1.9 Franz Roh Rousseau'dan Etkilenen Büyülü Gerçekçi Naif Grubu Sanatçıları

Büyülü Gerçekçilik'te naif unsurları eklemek Dışavurumculuk'tan uzaklaşmak için kullanılan önemli bir strateji yaklaşımı olmuştur. Bu yönde verilen ilk eserlerin çoğu naif öğeler içermektedir, bu da birçok durumda resimde büyümlü bir ruh hali yaratmıştır. Bu sebeple naif grup öne çıkan bir kategoriyi oluşturmaktadır. Bu sanat ile ilgili Almanya'da Münih ve Hannover'de önemli gruplar oluşmuştur. Roh kitabında (1968) Rousseau'ya benzer şekilde resim yapan iki ressama atıfta bulunmuştur; Georg Scholz (1890-1945) ve Walter Spiess. Bu sanatçıların ayrıntılı ve özenle boyanmış bir idili tercih ettiklerini yazmıştır (Tez, Bölüm 3.1.6, s.60).

Büyülü Gerçekçi sanatçılar için naif ve primitif resimler yapan Fransız ressam Henri Julien Felix Rousseau (1844-1910) önemli bir ilham kaynağı olmuştur (Guenther,1995, s.64). Rousseau, amacının modern yaşamın gerçek temsili olduğunu ve kendisinin en iyi gerçekçi resamlardan biri olma yolunda olduğunu beyan etmiştir (Lanchner & Rubin, 1985, s. 256). Sanatçı kendine atıfta bulunduğu Gerçekçilik ile ilkel aileleri, düzenli banliyöleri çocuksu bir şekilde doğal olmayan canlı renkler, tek noktalı perspektif, basit şekiller, tek tipte aydınlatma ile tasvir etmiştir. Bu eserleri yaratırken, özellikle Büyülü Gerçekçilik'te teknik olarak bilinen keskin fırça işçiliğini kullanmıştır. Rousseau'nun bu tür özellikleri resminde kullanması eserlerine bir gizem katmıştır. Biçimsel mükemmelliği, kütlelerin düzenindeki titizliği, konturlarının

kesinliği, her çizginin, her yüzeyin ve her vurgunun kafiyesini kompozisyonun kendisinde bulduğu neredeyse mucizevi yerleşimi özellikle çarpıcıdır (Moma, 1985, s.140). Kendi kendini yetiştirmiş Rousseau, Salvador Dali ve René Magritte gibi gerçeküstü sanatçılar tarafından desteklenerek onlar için çok önemli bir emsal olmuştur. Breton Büyülü Gerçekçilik'in Rousseau bağlantısını şu sözler ile net olarak açıklamıştır: "Büyülü gerçekçiliği ilk kez Rousseau ile konuşabiliriz...Büyülü nedenselliğin müdahalesi" (Tate Modern, parag. 4).

Rousseau, Almanya'da bilinen bir sanatçıdır ve 1910 yılındaki ölümünden sonra pek çok önemli yayında yer almıştır. 1912'de Kandinsky, Rousseau'yu "Büyük Gerçekçilik'in babası olarak övmüştür" (Plumb, 2006, s. 16). Köln'deki Doğu Asya Müzesi'nin küratörü Alfred Salmony (1890-1958)'e göre, Rousseau küçük-burjuva sadeliği içinde, romantik özlemi ve peri masalı benzeri gizemi istisnai ve büyük sanat eserlerinde birleştirmeyi ustaca başarmıştır. Gerçeklik alemleri, duygusal komplekslerin taşıyıcıları olmak üzere yeniden güçlendirilir. Bu, insanı gözün değişken yüzeyini, görünüşünü kavramaya döndürmez. Yalnızca karanlık bilinçdışına, belleğe doğrudan bir derinlik rehberliğiyle retina üzerindeki izlenim değil ama hafızadaki görüntüsü yeniden boyanabilir. Tıpkı çocuk çizimleri, köylü resmi gibi ve geçen yüzyılın ustaları gibi tasarımda sınır tanımadan resim yapabilmek gerektiğini ifade etmiştir. Dünyanın yeni yakınlığı ve sevgisi de karşılığını resimde Rousseau ile bulmuştur (Salmony, 1921, s.272).

Roh, Rousseau o kadar önemsemektedir ki "Uyuyan Çingene" (Şekil 3.24) resmini "Dışavurumculuk-Sonrası Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupa'nın Sorunları" kitabının ön kapağı yapmıştır. 1924 yılında Der Cicerone dergisinde (Der Cicerone, no. 16, Temmuz 1924, s. 713-716) Yeni bir Henri Rousseau: Sanat tarihinde ustanın konumu üzerine "Ein neuer Henri Rousseau: Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Meisters" başlıklı bir makale yayınlamıştır (Moma, 1985, s.140). Roh'un Büyülü Gerçekçilik teması gerçek biçimlerin günlük gerçekliğe uymayan bir şekilde birleştirildiği basit bir resimdir. Uyuyan Çingene, tıpkı edebiyatta büyülü unsurların sıradan günlük hayatın bir parçası gibi sunulması gibi gerçek olmayan, imkânsız ama yine de orada sabitlenmiş gibi görüntüsü ile seyirciye büyülü bir gerçekçilik sunmuştur (Carpender, 1995, s.102-103).

John Quinn Sale kataloğunda (1926) önsözünde Fransız film yönetmeni Jean Cocteau (1889-1963) sanatçının resminin eşsiz ve şaşırtıcı atmosferi hakkında aşağıdaki şekilde bir yorumda bulunmuştur;

Çöldeyiz. Orta yerde yatan çingene rüyada kaybolmuş ya da bir rüyaya kapılmış, o kadar uzak ki -arka plandaki nehir gibi- arkasındaki aslan ona ulaşmadan onu kokluyor. Gerçekten de aslan ve nehir uyuyan kadının rüyası bile olabilir. Böyle bir barış! Gizem kendine inanır ve çırılçıplak durur, açığa çıkar. . . Çingene uyuyor, gözleri kapalı...Bu hareketsiz akan figürü, bu unutkanlık nehri nasıl anlatılır? Su altında dalgıçlar gibi gözleri açıkken ölümden nasıl uyuyacağını bilen Mısır'ı düşünüyorum. ... Böyle bir şey nereden düşer? Ay'dan...Ve belki de hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmayan ressamın, uyuyan ayakların etrafındaki kumda herhangi bir baskıyı atlamamaya özen göstermesi sebepsiz değildir. Çingene yattığı yere gelmedi. O orada. O burada değil. Hiçbir insan bölgesini işgal etmiyor. Önceden kübist natürmortları yansıtan aynalarda yaşıyor (Moma, 1985, s.140).



Şekil 3.24 Henri Rousseau, Uyuyan Çingene, 1897, 129.5 x 200.7 cm, Museum of Modern Art, New York

Kaynak:Hemingway, A. (2017). Franz Roh's Nach-Expressionismus and the Weltanschauung of the Weimar Republic. *German Studies Review*, 40(2), 276.

Fransız müze küratörü ve sanat eleştirmeni Didier Ottinger (1957-) göre, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki bütün bir nesil boyunca, Rousseau'nun çalışmaları hem erişilebilir hem de şiddetle değiştirilen bir kültürün normlarından kopan beklenen bir sanat programını karşılamıştır. Onun saflığı çok kişiye ulaşmayı amaçlayan bir sanatı ve bir kültürü yeniden tasarlama projesi ile uyumludur. Scholz, naif bir üslup aracılığı

ile sanatın toplumsal ve politik biçimiyle yeniden bağ kurmuştur (ArtPress, Ottinger, 2022). Her ne kadar salt gerçekçi bir sanatçı olsa da bu bağlamda Rousseau'dan etkilenen naif grup altında yer verilmiştir.

Scholz'un Alman köyleri naif sanatçıları hatırlatacak şekilde oyuncak evleri andırır. Sanatçı, toplumun hastalıklarının en iyi şekilde, Eski Usta'ların titizlikle boyanmış gerçekliği aracılığı ile ortaya çıkarılacağını düşünmüştür. "Gündüz Vakti Küçük Bir Baden Kasabası" (Şekil 3.25) resminde Weimar Cumhuriyetinin siyasi ve sosyal bir eleştirisini sunmuştur. Savaşçı gibi görünen ama işlerini oyuncak bebek gibi yapan yetişkinler ile kurgusal küçük kasaba yaşamını ironik bir şekilde ele almıştır. Köy sanki bir kürenin üzerine yerleştirilmiştir veya Roh'un yorumunda bir istasyon şefinin oturma odası minyatür bir cennet gibi tasvir edilmiştir. Roh, Münih'te ressamlar arasında dünyalarını bir oyuncak kutusunun içindeymiş gibi gören bir eğilimden bahseder. Dışavurumculuk'un anıtsallaştırıcı yönüne tepki olarak bu yeni stilde sanki bir karınca tepesini büyüteçle izliyormuş gibi resme yakınlık sağlanmıştır. Art Institute Chicago Galerisi eserin yorumunda, Almanya'nın inanç, aile, ülkenin büyük mirası ve ulusal semboller gibi ideallerinin bu resimde bize hatırlatıldığını belirtir. Arabayı iten kadın ve düzenli bir çizgide yürüyen bir grup kaz aile hayatını sembolize ederken, Büyük Frederick'in büstü ülkenin büyük mirasını çağrıştırmaktadır. Sanatçı 1925 yılına gelindiğinde üslubunu Neo-Klasizm yönüne doğru çevirmiştir.



Şekil 3.25 Georg Scholz, Gündüz Vakti Küçük Bir Baden Kasabası, 1922-1923, panel üzerine yağlıboya, 99,7 × 74,3 cm, Art Institute of Chicago, Chicago

Kaynak: www.artic.edu/artworks/234972/small-town-by-day-badische-kleinstadt-bei-tage

Roh'un belirttiği gibi, aynı zamanda müzisyen ve dansçı da olan ressam Walter Spiess (1896-1947) Rousseau'nun naif sanatından etkilenen diğer bir sanatçıdır. Sanatçının çalışmaları daha çok mistik, pürüzsüz, soğuk ve statik nitelikler taşımaktadır. Sanatçının zarif ve egzotik bir stille yapmış olduğu "Veda"sı yüksek bir yerden aşağıya doğru, bütün genişliği içine alacak biçimde sanki aydan görülüyormuş gibi hissi uyandırır (Şekil 3.26). Roh bu resim tasvirinde, Spiess'in da sevdiği Chagall'a atıfta bulunmuştur. Sanatçı bir halk festivalinin küçük betimlemesinin boyutlarını öyle bir değiştirmiştir ki resme Chagall'ın fantezilerinden bir şeyler girmiş gibidir. Roh'a göre bu resim, Mozart'ın zamanının müzik kutusu tonuna, uzaktan duyulan gümüşü bir melodiye sahiptir (Roh, 1968, s. 76).



Şekil 3.26 Walter Spiess, Veda, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 95 cm, Museum Arma,Bali

Kaynak:<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/walter-spies/der-abschied-the-farewell-ETivRJeS6v3fXxcn74-IRQ2>

Münih çevresinde sanatın pastoral ve biraz duygusal olan bir sağ kanat ile daha yaygın olarak karşılaşılmaktadır. Georg Schrimpf ve Carlo Mense gibi biraz duygusallığa, gerçeklerden kaçmaya ya da Rousseau'nun sade üslubuna meyleden bazı sanatçılar bulunmaktadır ancak Guenther'e göre onların başlangıç noktası her zaman nesnel gerçekliğin mikroskobik analizi olmuştur (Guenther, 1995, s. 46). Roh, Schrimpf'in naifliğinde aşırı bir içsellik duygusuna dayalı olan bir tür dindarlık hissettiğini söylemiştir (Michalski, 2003, s.78). Eleştirmen, Schrimpf'in resimlerinde Tanrı'nın annesi yerine tarlalardaki çobanın saflığı görüldüğünü söylemiştir (Roh, 1995, s.17). Gerçekten de Büyülü Gerçekçilik ile dini ve aşkın temaların yerine sıradan olanı kutlayan bir stil gelmiştir.

Schrimpf'in "Bavyera Ormanındaki Manzara" isimli (Şekil 3.27) pastoral manzarası Roh'un Büyülü Gerçekçi kuramındaki fikirleri ile örtüşmektedir. Bavyera manzarasında, ön planda ağaç manzarası ve arka planda tepelerde geniş bir gökyüzü yer alır. Perspektifin etkisi, Roh'un Büyülü Gerçekçiliğin hem uzak hem de yakın bir görünüm ve minyatürü içermesi gerektiği önergesini izler. Bu durumda minyatür,

gökyüzüne karşı manzaranın küçüklüğünde ve ağaçların detayında ortaya çıkar. Rousseau'da olduğu gibi detaylar en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Bu, izleyicinin kendi gözlerinin bir bakışta sağlayacağından daha gerçekçi bir ayrıntıya erişimini sağlayan bir manzara resmidir. Bu tipik gerçekçi sahnede büyümlü yön ayrıntılı ağaçların ürkütücü doğruluğunda yatmaktadır. Gerçek detayları abartarak büyümlü bir atmosfer sağlanmıştır (Bowers, 2004, s.111-112) Amatör bir ressam olarak naifliğini hiç kaybetmeyen sanatçı pasif renkli alanlar ve net sağlama yakın çekim görüntüler ile pastoralin eski temasına yeni bir yön vermiştir (Roh, 1968).



Şekil 3.27 Georg Schrimpf, "Landscape in the Bavarian Forest." 1933. (Bayerische Staats- gemaltesammlungen. Munich) Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları

Kaynak:<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/we4koar4z5/georgschrimpf/landschaft-im-bayerischen-wald>

Roh'un sanatçı listesinde yer alan Alman sanatçı Max Peiffer Watenphul (1896 -1976) de Rousseau ile bağlantılıdır. Sanatçı, nesnenin dış kabuğuna ve konturların keskinliğine eserlerinde yer vermiştir. Resmin iki boyutlu yapısı, güçlü renkleri ve konuların kasıtlı olarak naif uygulanması Rousseau'yu anımsatır. Alman sanat tarihçisi Mario-Andreas von Lüttichau (1952 -)'ya göre, "Sanatçının temsilindeki bu ağırlıklı olarak nesnel ağırlıklılık ve basitleştirme, görünür bir gerçekliğin kilidini açma anı, "saf" resmin Büyümlü Gerçekçilik ile gönüllü ve bariz birleşimi modern bir

yorum almış olsa bile, yeniden Rousseau'nun resimsel düşüncesine geri döner." (Lüttichau, 2020, parag.14). Watenphul genellikle gizemli, melankolik ve büyülu olan kendisine ait başka bir gerçeklik yaratır. Salmony, genç Max Peiffer Watenphul'un erken dönem manzaralarının ve natürmortlarının ruhunu "farklı bir varlık türü, eğlenceli ama sembolik olarak bağlantılı, bir şekilde uzun zamandır tanıdık ama yine de yeni" olarak tanımlamıştır (Salmony, 1921, s.272).

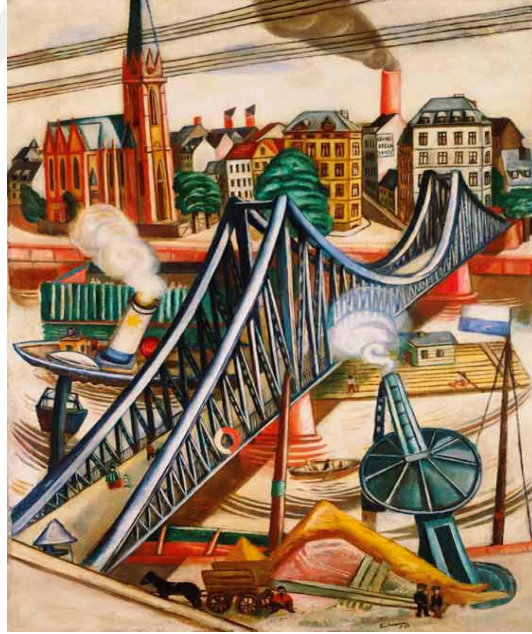
Watenphul'un "Weimar" isimli pastoral resminde (Şekil 3.28) geniş doğa ve park manzarası ile çevrelenmiş, sık ağaçların arkasında konumlanmış evleri ve devasa çan kuleli bir kilise yer almaktadır. Ön planda beyaz bir koyun ve siyah bir at seyrek çiçekli çayırların üzerinde betimlenmiştir. Bir araya toplanmış koyu duman hafif bulutlu gökyüzüne yükselir ve sağ üst tarafta beyaz zambaklar belirmiştir. Gökyüzünde sarı harfler ile WEIMAR yazılmıştır. Bu resimde her şey detaylı bir şekilde görülmektedir. Sanatçının Büyülü Gerçekçi olarak kabul edebileceğimiz resminde inandırıcı bir gerçekliğe dayanmaktan çok, görülenleri tekrardan düşüncelerinde canlandırarak yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu resimsel düşüncede Büyülü Gerçekçi edebi yorumunda olduğu gibi bir tuhaflık olarak karşımıza çıkmaz ve hayata karşı yeni bir tavır yaratır gibidir.



Şekil 3.28 Max Peiffer Watenphul, Weimar, 1920, Von der Heydt-Museum Wuppertal

Kaynak:<https://peifferwatenphul.de/en/texte/italy-is-what-matters/>

Steve Plumb kitabında, Beckman'ın "Demir Yaya Köprüsü'nü resmini (Şekil 3.29) Rousseau'ya gönderme yapmış, hatta Rousseau'nun "Ben, Portre-Manzara" (Şekil 3.30) resmi ile arasında ortaklıklar olduğunu ileri sürmüştür. Frankfurt şehrini tasvir edildiği bu resimde şehrin ortasındaki Main nehrinin üzerindeki demir köprü ön plana çıkmaktadır. Arka taraftaki modern endüstriyel şehir manzarasında havayı kirleten bir baca ve nehrin üzerinde yoğun bir trafik ve kirlilik betimlenmiştir. Çarpıtılmış perspektif, bu şehir manzarasında bir şeylerin tam olarak doğru olmadığı hissine katkıda bulunmaktadır, Plumb'a göre, buna rağmen açıkça Beckmann'ın iletmek istediği bir izlenim olsa da tablo tamamen tehdit edici değildir. Bu çarpıtılmış perspektif resme, tıpkı Rousseau'nun bir tablosunun büyüleyici olması gibi aynı zamanda bir tür çekicilik de katmaktadır. Ona göre, bu resimde bariz bir şekilde Rousseau etkisi hissedilmektedir, özellikle insan figürlerinin Rousseau'yu çok andırdığını ileri sürmektedir. Figürler bu resimde yalnız değildir, sağ alttaki iki adam ile köprüden geçen bir anne ile çocuk birbirleri ile etkileşime girmişlerdir (Plumb, 2006, s.93,94).



Şekil 3.29 Max Beckmann, Demir Yaya Köprüsü, Der Eiserne Steg (1922), 84 x 120 cm

Kaynak: https://www.kunstkopie.de/a/max_beckmann/der-eiserne-steg-1.html?gclid=Cj0KCQiApKagBhC1ARIsAFc7Mc5QZy3CoEdu6WWkE7AnKZs-1odAq02SB6yKVP_tMuJMGdN7AFCKi0MaAincEALw_wcB

Rousseau'nun oto portresinde de uzakta yeni inşa edilen Eyfel Kulesi ve nehir kıyısında yalnız bir çift ile arka plana hâkim bir köprü gösterilmiştir. Tablonun geri kalanına göre Rousseau'nun boyutu da izolasyona işaret etmektedir ancak bu resimde herhangi bir eleştiri veya tehdit duygusu görülmez.



Şekil 3.30 Rousseau, Ben, Portre-Manzara, (1890), Prag Ulusal Galerisi

Kaynak: <https://www.ngprague.cz/o-nas/novinky/mezinarodni-den-celniku-celnik-rousseau>

3.2 Gerçeküstücülük ve Büyülü Gerçekçilik Arasındaki Bağntı

Büyülü Gerçekçilik, Yeni Nesnelcilik ve Gerçeküstücülük Yirminci yüzyılın ilk yarısında gelişen sanat eğilimleridir. Gerçeküstücülük, insan varlığının pragmatik olmayan, gerçekçi olmayan yönlerini araştırdığı için genellikle Büyülü Gerçekçilik ile karıştırılır. Büyülü Gerçekçilik'le ilgili karmaşıklığın çoğu onun Gerçeküstücülük'le aynı zamanda ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır (Özsevgeç, 2015).

Yirminci yüzyılda psikoloji alanında yaşanan gelişmeler ile bilinçdışı gerçeğin daha hakiki bir gerçeklik olduğuna ilişkin veriler ortaya koymuştur. Freud ve Jung öğretileri sanat çevrelerinde etkin olmuştur. Gerçeküstücülük bu dönemde toplumsal önyargı ve sınırlayışa, dar bir nesnellik ve akıl anlayışına başkaldırmış, düşün ve imgelem yolu ile bilinçaltının gücünü ön plana çıkarmıştır. Gerçeküstücülük 1919'dan 1939'a kadar süren ve uygulayıcıları tarafından bir manifesto aracılığıyla tanımlanan sanatsal bir hareket olarak tanımlanmıştır. İnsansal bütünlüğü ve özgürlüğünü gerçekleştirme amacına yönelik Gerçeküstücülük kendini bir akımdan daha çok bir devrim hareketi olarak görmüştür (Hilav, Ertem, & Kutlar, 1962, s. 9). Freud yöntemleri ile bilincin koyduğu engelleri kaldırmak için şiir ve resmi bir araç olarak kullanmıştır. Nesnel gerçeği yıkmak için gerçeküstü nesneler ve imgeler kullanılmıştır. Zamanla kullanılan araçlar, varılmak istenen amaca uygun düşmemiş beklenen devrim gerçekleşmemiştir. Gerçeküstücülük kitabında bu başarısızlığın gerçeküstücülüğün, düşünce ile gerçek, imgesel ile nesnel, salt olan ile görece arasındaki diyalektik birliği kesin olarak kuramamış olması olarak ifadelendirilmiştir (Hilav, Ertem, & Kutlar, 1962, s. 10).

Gerçeküstücülükte fanteziler, düş gibi imgeler karmaşık arzuların fiziksel göstergesi olarak bilinçaltı görselleştirilir (Öndin, 2019, s. 250). Bu sanat akımı, keşfettiği yönleri hayal gücü ve zihinle ilişkili olduğu ve özellikle sanat yoluyla insanın "iç yaşamını" ve psikolojisini ifade etmeye çalıştığı için Büyülü Gerçekçilik'ten farklıdır. Büyülü Gerçekçilik'te olağanüstücülük bir rüya ve psikolojik deneyim şeklinde sunulması durumunda maddi gerçeklikten uzaklaşarak onu hayal dünyasına yerleştirir. Büyülü Gerçekçilik'in büyüünün sıradanlığı, somut ve maddi gerçeklikteki kabul edilen ve sorgulanmayan konumuna dayanmaktadır (Bowers, 2004).

Gerçeküstücü ressamlar, doğanın basit taklidini geride bırakarak duyguyu ve kişisel deneyimlerin ifadesini öne sürmüşlerdir. Onlar için gerçek, esinlerine göre düzenleyebilecekleri öğeleri sağlayan bir araçtır. Bu akım içerisinde üretilen eserler doğrudan doğruya gerçek dünyaya saldırmaktadır. Nesnel bir bakış açısı ile dışsal gerçeğe bağlı olan Realizm'e zıt olup öznel yapıya sahip kişisel gerçekler ile ilişkilidir. Roh, Gerçeküstücük'ü daha incelikli bir psikolojik metamorfozun yerini alan nesnelerin kendilerinin "çalkantılı söylemler" (tumultuous interjections) yolu ile fiilen dönüşümün gerçekleştiği bir hareket olarak görmüştür (Gee, 2013, s. 67).

Aragon'un göre "Zihnin kavradığı tek şey gerçekten ibaret değildir. Bundan başka şeyleri de kavrayabilir" (Hilav, Ertem, & Kutlar, 1962, s. 37). Gerçek var olan

ile ilgili olup nesneldir, Gerçekçilik ise kişisel algılanan ile ilgilidir ve öznelidir. Büyülü Gerçekçilik'in edebiyat alanında ilk örneklerini veren Alejo Carpentier (1904-1980)'a göre Gerçeküstücüler, tuhaflık duygusunu yaratmak için yapıtlarında olağanüstüden yararlanmışlar ama onu gerçeklikte nadiren aramışlardır (Guenther, s. 103). Salvador Dalí'nin "Belleğin Azmi" (Şekil 3.31) örneğinde olduğu gibi tuhaflık hissini yaratmak için önceden tasarlanmış ve üretilmiş bir gizem (mystery) bulunmaktadır. Büyülü Gerçekçilik, irrasyonel de olsa düzenli bir perspektife dayalıyken, Gerçeküstücülük "yapay" kombinasyonlar getirmiştir (Bowers, 2004).

Dalı, bilinçaltına özgü usdışı görüntülerin olabildiğinde eksiksiz bir şekilde ele alındığı paranoyak-eleştirel yorum metodunu kullanarak resmetmiştir. Bu yöntem ile bilinçaltı verilerini, düşlerini, hayallerini hiçbir estetik, etik ve mantıksal denetimden geçirmeden aktarabilmektedir (Öndin, 2019). Sanatçı'nın "Belleğin Azmi" (Şekil 3.31) tablosu, resim yolu ile hayatın bir yönünü, hafızayı yani psikolojik olanı resmetmeye çalışmaktadır (Bowers, 2004, s. 22). Dalí'nin ünlü Eriyen Saatler'ini betimleyen tablosunun düzeni, tanıdık unsurlara sahiptir, ancak genel kompozisyonunda gerçek dışı olan bir manzara görülmektedir. Gerçeküstücülük'ün tipik bir örneği olarak, resmin tüm unsurları kendi içlerinde tanıdıktır ve yine de yaşamın fiziksel olmayan bir yönünü ifade etmek için çarpıtılmıştır veya bağlam dışına yerleştirilmiştir. Bu resim, Gerçeküstücülük'ün çelişkilere dayanması ve paradoksların birleştirilmesi yönünü ortaya koymaktadır. Büyülü Gerçekçilik anlatının yaratılmasıyla birleştirilen bir paradokstur, büyü kusursuz bir şekilde gerçeğe dahil edilir. Büyülü Gerçekçilik'in, gerçeğin ve büyü'nün yönlerini bir araya getirmek için, Gerçeküstücülük'ün bu yönü ile uyumlu olduğu söylenebilir. Ancak, bu resim, Büyülü Gerçekçilik'ten ayıran psikolojik ve gerçek dışı olanla ilişkisini de ortaya koymaktadır. Saatler, paradoksal olarak metalden yapılmış görünmekle birlikte kumaş kadar esnektirler (Bowers, 2004).



Şekil 3.31 Salvador Dalí, Belleğin Azmi, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 33 cm., The Museum of Modern Art, New York

Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/79018>

Gerçeküstücülük'ün teorik gelişmelerini yakından takip eden diğer bir ressam Max Ernst (1891-1976)'dir. Ernst, Gerçeküstücü hareketin temel doktrini sayılabilecek sanat ile hayatı uzlaştırmayı gerçek anlamda uygulayabilmiş sanatçılardan birisidir. Ernst, "kendi içinde gören şey" deyimini ile sanatçının rolünü gördüklerini ortaya çıkarmak olduğunu şöyle açıklamıştır (Hilav, Ertem, & Kutlar, 1962, s. 50). 1925 yılında keşfettiği frotaj(frottage) tekniğini yazımdaki otomatizmin resimdeki karşılığı olarak yorumlamıştır (Öndin, 2019). Ernst sanat yapımına yönelik deneysel bir tutum sergilemiş ve frotaj tekniğini görüntüler oluşturmak için dokulu nesnelerin kalem sürtmelerini ve kabartma yüzeylerini kullanmıştır. Daha sonrasında da tuvalin altına yerleştirilen nesnelerin izlerini çıkarmak için boyanın tuval boyunca kazınması yani grataj(grattage) tekniğini yaratmıştır. Ernst'in sanat yaşamında özellikle kolaj ve fotomontaj karakteristiği olan görünür birleşmelerin ve malzeme çatışmasının yumuşatıldığı bireysel çalışmaları takip etmiştir (Gee, 2013).

Ernst, düşler alanından imgeleri tuvale taşımıştır (Puccetti). Geleneksel sanat Ernst tarafından yozlaşmış bir kültürün bayrağı olarak teşhir edilmiştir. Ernst aynı

zamanda Köln Dada grubunun kurucu üyelerinden biri olmuştur. Roh'un dikkatini hem bu grubun ortak metinsel ve görsel kolajları ve hem de Ernst'in çalışmaları çekmiştir. 1934 yılında Ernst'in "Gerçeküstücülük nedir" başlıklı makalesinde Gerçeküstücülük'ün iç ve dış gerçeklik arasındaki ilişkiyi araştırmanın kendisine bir özgürlük duygusu sunduğunu vurgulamıştır (Gee, 2013, s. 67). Ernst'in bu tanımlı nesne dünyası ile hayal gücü arasında dinamik hareketi vurgulaması bakımından Roh'un Büyülü Gerçekçilik savı ile örtüşmektedir.

Roh, Ernst'i 1968 yılında yayınladığı kitabının sonundaki levha prodüksiyonlarına dahil etmiştir (Roh, 1968). Referans verilen sanat eserinin Büyülü Gerçekçi olarak değerlendirilmesini, Modernizm ve Dünya Sineması alanında kıdemli öğretim görevlisi, Felicity Claire Gee doktora tezinde Ernst'in çalışmalarının altında yatan dinamizm ve itici güç ile paralellik gösteren bir hareketten ziyade bir tema olarak ortaya çıktığını savunmaktadır (Gee, 2013). O'nun çalışmaları, Büyülü Gerçekçilik alanındaki çok çeşitliliğe ve odak eksikliğine rağmen, Roh'un ifade etmeye çalıştığı başkalaşımın bir örneği olarak değerlendirilebilir. Roh'un gözünde Ernst çalışmaları sorular ve gizemle dolu yeni bir gerçekliğin sürekli gelişen serbest bir temsil özgürlüğünün örneğidir (Gee, 2013). Ernst'in "Dışavurumculuk-Sonrası Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupa Resminin Sorunları" kitabında yer alan resimlerinin ilki ek çizgi çizimi ile "Güzel Bahçıvan" resmidir (Şekil 3.32). Bu, Ernst'in çizimlerini daha önceki kolaj çalışmalarına dayandırdığı veya mevcut tabloları değiştirerek "çelişkilerin çözümlerini kaydeden parşömenler" yarattığı "üst boyamalarına" bir örnektir (Gee, 2013, s. 68).



Şekil 3.32 Max Ernst, Güzel Bahçıvan (La Belle Jardinière), 1923, tuval üzerine yağlıboya, nerede olduğu bilinmiyor.

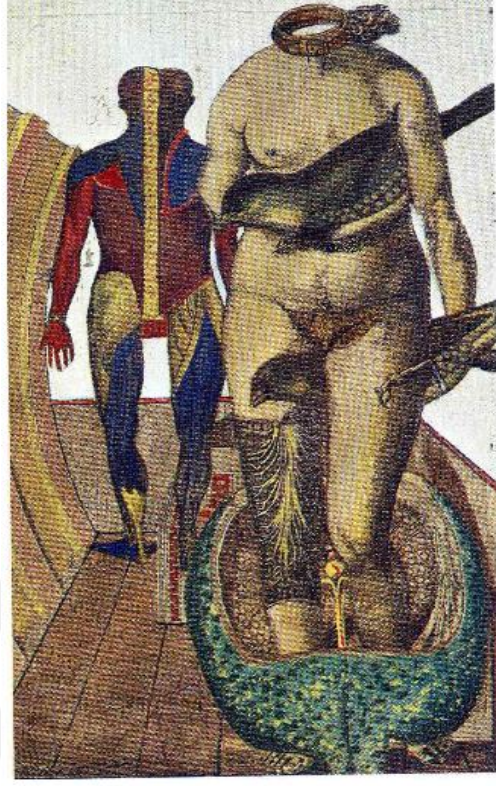
Kaynak: Gee, F. C. (2013). *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of London/Graduate Faculty Media Art, London.

Resmin arka planında bir iskele ve deniz manzarası bulunmaktadır. İskelenin kenarında bir kadın figürü yarı dengede bir halde durmaktadır. Kadının cinsel organı bir kuş figürü ile örtülmüştür. Göğsünün üzerinde bir pervane kuyruk yüzgeci durmaktadır. Arka planda çizgi ile çizilmiş, vücudunda meyve çelenkleri olan bir figür yer almaktadır. Roh bu resim ile ilgili olarak:

Max Ernst. Gövde inceleme için açıldı; çıplak, yarı kuş, yarı pervanenin fantastik konfigürasyonu; kadına bir gölge gibi iliştilmiş ağ benzeri figür- bunların hepsi Dada'nın yankılarıdır. Görünüşe göre Hieronymous Bosch'un yeniden doğmuş hali olan Max Ernst fantezilerine sadık kalıyor. Ancak buna ek olarak, bu genç Parisli ressam (şu anda Hindistan'da oturan Rheinlandlı bir çocuk) yeni, klasik özellikler ortaya koyuyor; mevcut durumda, sakın, doğal bir manzara üzerinde çıplaklığın ince bir şekilde uzantısı (Roh, 1925'ten aktaran Gee, 2013, s. 69).

Ayrıca, resimdeki heykel benzeri bir figür ve hareketsiz bir manzara ile aynı Chirico'daki gibi klasisizme atıfta bulunduğu düşünülebilir.

Roh kitabında ayrıca "Söz (Dişi Kuş)" isimli baskı eserini de Büyülü Gerçekçi öğelere uygun olarak örnek olarak sunmuştur (Şekil 3.33).



Şekil 3.33 Max Ernst, Söz (Dişi Kuş), 1921, kolaj ve guaj, 18.5 x 10.6 cm., Gallery Le Bateau Lavoir, Paris

Kaynak: Gee, F. C. (2013). *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of London/Graduate Faculty Media Art, London.

Hayali olan ile gerçek arasındaki karşıtlık olmasına rağmen, tüm bunlar günlük hayatta yaşayan ile bir araya geliyor gibi görünmektedir. Burada edebiyat alanında Büyülü gerçekçilik'in en önemli özelliklerinden biri olan tuhaf olanın sıradanlaşması ile bir ortaklık kurabiliriz. Walter Roland'ın "Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction" belirttiği üzere; anlatıcının olağanüstü ve fantastik unsurlara belirli mesafede durarak doğaüstü ve gerçek olanın doğurduğu zıtlıkları sorgulamaması gerekmektedir (Walter, 1993, s. 13-21). Bu zıtlıklar içi içe ve uyum halinde bir bütün oluştururlar. Bu resimde de hayali ve yaşayan arasındaki karşıtlığa rağmen beklenmedik bir şekilde gündelik hayatta olanın bir araya geldiği söylenebilir. Roh,

Ernst'in modern dünyayı algısı ve yaratıcı sürecinden etkilenmiştir. Resimde yer alan cesetlerin anatomik detaylarına baktığımızda oldukça ayrıntılı ve gerçekçi olduğunu görmekteyiz. Roh bu özelliği şu sözler ile tanımlamıştır: "Aynı anda en yüksek fantazi seviyesini korurken, ayrıntılı gerçekliğin pasajlarını gösteren bir baskı" (Gee, 2013, s. 71). Karşıtlıkların yok olduğu bu alanda, akıl almaz olaylar bu fantastik evrende insana olağan gelmektedir. Harikulade olan, olağan olanla en doğal bir tarzda karışarak büyülü olanı gerçekleştirir.

Bazı kaynaklarda Gerçeküstücülük yanı sıra Büyülü Gerçekçi olarak değerlendirilen diğer bir sanatçı Belçika'lı René Magritte (1898-1967)'dir. Sanatçı, olağandışı bağlamlarda sıradan görüntülerle duyumları gündeme getirmiştir; Gerçeküstücü resmin otomatizmi ve pervasız yanılsamasını takip etmeyi reddetmiştir (Jho, 2019). Sanatın yöntemlerinden çok felsefi yönleri ile ilgilenen sanatçının amacı gerçek ve hayali dünyalar arasına yerleştirilmiş resimler üretebilmektir. Sıradan imajları alışılmadık bağlamlara yerleştirmiştir.

Yirminci yüzyıldan beri birçok sanatçı nesne ve imge arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Klasik resimlerde imge dünyadaki nesneyi tanımlayan bir araçtır. Dini sanatta büyük ölçüde birçok ikon türü kullanılmıştır (Jho, 2019). Bir görüntü bir nesneye tabi olduğu için, resimdeki ikonografi anlamı önceden belirlenmiştir (Jho, 2019). Gerçek ile temsil arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğu en önemli eseri "Görüntülerin İhaneti" adlı tablosunda bir pipo resminin altına Fransızca olarak "Ceci n'est pas une pipe" bir cümle yazmıştır: 'Bu bir pipo değildir' (Şekil 3.34)



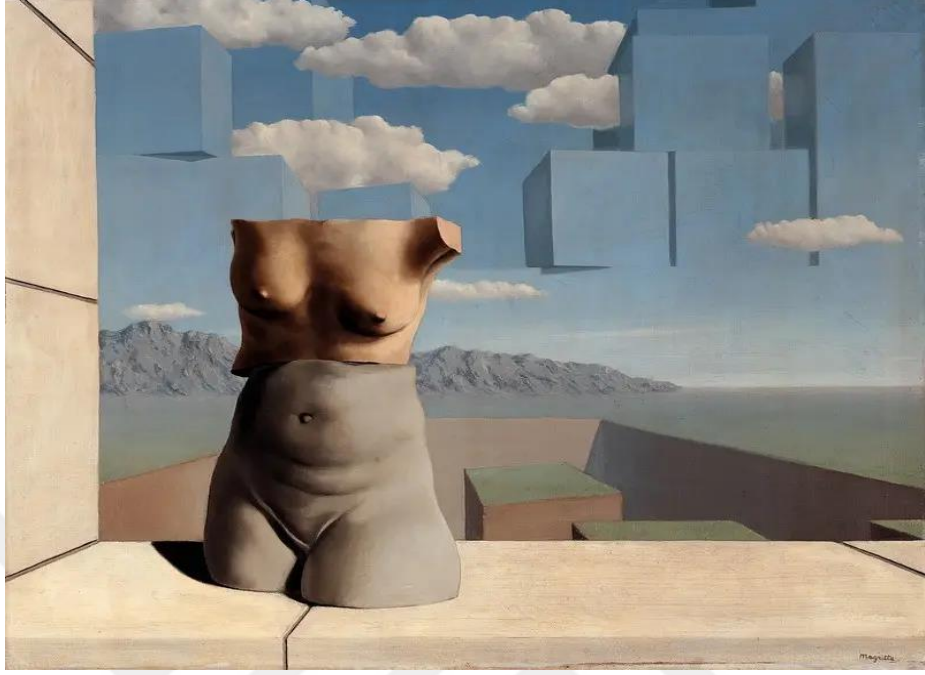
Şekil 3.34 René Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 x 93,9 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/239578>

Resim gerçekliği kopya etmez, bu sebeple yapıttaki pipo imgesi piponun kendisi değildir. İmgenin temsil ettiği imge ile doğrudan bir ilişkisi olduğu ortaya konulmak istenmiş ve ayrıca dilsel gösterge yolu ile de bu ilişki ifade edilmiştir. Magritte yapıtı, gösterge ile gönderge arasında ya da gösteren ile gösterilen arasında kurma eğiliminde olduğumuz bağlantıyı çözmektedir (Gültekin, 2017). Magritte amacı dil ile görüntü (imge) ya da gerçeklik arasındaki geleneksel bağıntıları bozmaktır (Gültekin, 2017). Gerçeklik kendi içerisinde temsil edilememektedir, bu anlamda temsil ancak düşüncenin temsili ile olabilmektedir. Dünyayı ve zaten var olan bir şeyi temsil etmek ancak gerçekliğe dayanan fakat gerçekte var olmayan gizemli bir ifade ile mümkündür.

Magritte'in resimlerinde bir nesne ile bir görüntü arasındaki belirsiz ayrım bulunmaktadır. Resimdeki gerçeklik ile görüntüler arasında ilişkiyi kırmak için bir yanılsama duygusu uyandıran kendine özgü tekinsiz bir çizim tarzı yaratmıştır. Büyülü Gerçekçilik'e atıfta bulunan tarzı daha çok kelimeler, imgeler ve nesneler arasındaki belirsiz ilişkileri araştıran yapıtları olmuştur.

Yirminci yüzyıl başlarında birçok bilim adamı teoriler ortaya çıkarmış, sanat alanın da ise geleneksel resim kurallarına meydan okuyan yepyeni fikirler ortaya atmışlardır. Max Planck (1858-1947), Albert Einstein (1879-1955), Niels Bohr (1885-1962) gibi fizikçiler tarafından bu tuhaf dünyayı anlamlandırmak üzerine kuantum fiziğinin temelleri atılmıştır. Nobel ödüllü Danimarkalı fizikçi Bohr tarafından kuantum mekaniği üzerine görüşler ve ilkeri oluşturan Kopenhag yorumuna göre, kuantum mekaniğinde izin verilen durumlar süreksizdir ve bir durumdan diğerine geçiş anlıktır. Magritte'nin yaklaşımında da nesne ile görüntü arasındaki ilişki keyfi ve belirsizdir. Bohr'un kuantum hipotezine uygun bir şekilde Magritte, "Yaz Yürüyüşleri" (Şekil 3.35) eserinde olduğu gibi temsili olarak farklı katmanlardan oluşan bir kadın vücudunu resmetmiştir. Dr. Öğretim Üyesi Hunkoog Jho'nin, 2019 yılındaki "Bilim ve Sanatı Birleştirmek için Disiplinlerarası Yaklaşım: René Magritte'in Resimlerinin Kuantum Mekaniği Açısından Anlaşılması" makalesinde Magritte'in resminin yanıltıcı ve esrarengiz tarzının kuantum mekaniğinin belirsiz ve olasılıksal doğasının yönlerine karşılık geldiğini yorumunu yapmıştır (Jho, 2019). Benzer bir yapı Büyülü Gerçekçi romanlarda edebiyat alanında da karşımıza çıkmaktadır. Büyülü Gerçekçi romanlarda karakterler zamanda geriye doğru gidebilir, ileri bir tarihe sıçrayabilir veya geçmiş ile gelecek arasında dolanabilir. Buna en iyi örneklerden biri Mihail Bulgakov'un Büyülü Gerçekçi romanı "Usta ve Margarita"dır. Roman, iki farklı zaman diliminde geçen üç

ayrı hikâyeyi anlatır. Bu hikayeler kendi içerisinde onlarca farklı etmeni barındırmaktadır, oldukça katmanlı bir roman olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 3.35 René Magritte, Yaz Yürüyüşleri, tuval üzerine yağlıboya, 1939, 73 x 60 cm, Musée d'Art Moderne de Paris, Paris

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-marches-of-summer-1939>

Magritte'nin gizemli ve çok katmanlı eserlerini bu yaklaşımlar çerçevesinde okuduğumuzda Büyülü Gerçekçilik özellikleri taşıdığını düşünebiliriz.

Özet olarak, bilim, sanat, edebiyat ve felsefe gibi alanlarında aynı dönemdeki gelişmelerin farklı disiplinler arasında etkileşime sebep olduğunu ve yaratıcı düşüncüyü geliştirmeye katkı sağladığı yönünde çıkarımlar yapılabilir. Bu disiplinler görünüşte ilgisiz olsa da ortak bir sosyo-kültürel arka plan her birinin ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır. Yirminci yüzyılın başlarında aynı dönemde 1924-1925 tarihleri gibi ortaya çıkan her iki Gerçeküstücülük ve Büyülü Gerçekçilik hareketinin arasındaki en önemli bağlantının aslında birbirinin çağdaşı olduğunu söyleyebiliriz. Aynı sanat akımının içerisinde olsa dahi her sanatçı kendi özgün farklılıklarını ve sanatsal yaklaşımını ortaya koymuştur. Magritte ve Ernst gibi gerçeküstü sanatçıların bazı eserlerindeki felsefi yaklaşım ve tarzları Büyülü Gerçekçilik esasları ile örtüşmektedir.

4. BÖLÜM

4. ALMANYA DIŞINDAKİ ÜLKELERDE RESİM SANATINDA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

4.1 İtalya’da Resim Sanatında Büyülü Gerçekçilik

Faşizm, İtalya’da 1922 yılında Benito Mussolini (1883-1945)’nin iktidara gelmesiyle İtalya’nın resmî ideoloji olarak kabul edilmiştir. Bu ülkedeki faşist sanatın *büyü* üzerine olan söylemi farklı siyasi çağrışımlara sahip olmuştur. Büyülü Gerçekçilik topluma İtalyan halkı ve manzaraları ile ilişkilendirmek için edebi bir varlık biçimini çağrıştıran bir faşizm önermiştir (Jewell, 2008). Menton, 1920’li yıllarda İtalyan ressamların Dışavurumculuk’u ve Soyut sanatı reddettiklerini buna karşılık olarak İtalya’ya özüne dönüşü savunduklarını belirtmiştir. Böylece ressamlar sosyal eleştiri ve tekinsizlik tercihleri ile Mussolini’ye yakın bir duruş sergilemişlerdir. Alman Büyülü Gerçekçilik’i 1930’lu yıllarda kaybolmaya başlarken, İtalyan Büyülü Gerçekçilik’i "*Realismo Mágico*" savaş sonrası 1940’lı yıllara kadar devam etmiştir. İtalya’da Büyülü Gerçekçilik; Metafizik Resim (Pittura Metafisica), Büyülü Gerçekçilik (Realismo Mágico), "İtalyan: Yirminci yüzyıl" (Novecento) oluşumlar ile kendini ifade etmiştir.

1922 yılında Milano’da "İtalyan: Yirminci Yüzyıl" (Novecento) isimli bir ressam grubu Margherita Sarfatti (1880-1961) önderliğinde bir araya gelmiştir. Başlangıçtaki ressamları; Mario Sironi (1885 -1961), Anselmo Bucci (1887-1955), Piero Marussig (1879-1937), Leonardo Dudreville (1885 -1975), Achille Funi (1890-1972), Ubaldo Oppi (1889-1942) ve Gian Emilio Malerba (1880-1926) olarak sıralayabiliriz. 1923 yılında ilk Novecento sergisi açılmıştır. Novecento’nun, Sarfatti Mussolini yakınlığı sebebi ile faşist bağlantıları bulunmaktadır. Buna rağmen

propaganda sanatını desteklememişler hatta birçok faşist tarafından eleştirilmişlerdir. Klasik değerleri yeniden keşfetme eğiliminde olan bu grup biçimde netlik ve anlayışta sakinliği benimsemişlerdir.

1925 yılında yayımlanan Roh kitabında Büyülü Gerçekçi sanatçılar arasında yer alan ressam Ubaldo Oppi (1889-1942), Novecento Italiano'nun kurucularından biridir. Sanatçının, 1920'deki "Armatörün Oğlu" adlı portresini Rönesans örneklerine açıkça öykünerek tasarladığı anlaşılmaktadır (Şekil 4.1). Bu resimde, ayrıntıların tanımlanmasındaki soğukluk, figürün pasifliği ve izolasyonu, optik odaklanma gibi özellikler Büyülü Gerçekçi özellikler taşımaktadır.



Şekil 4.1 Ubaldo Oppi, Armatörün Oğlu, 1926, tuval üzerine yağlıya, 131 x 96 cm, özel koleksiyon.

Kaynak:<https://www.artnet.com/artists/ubaldo-oppo/il-figlio-dellarmatore-SDx9vfiM-JpkiZ9RAw2ZrQ2>

Oppi gibi Gian Emilio Malerba da (1880-1926), Novecento'nun kurucularından biri olarak kabul edilir. Sanatçının "Maskeler" eseri İtalyan figüratif alanındaki ilk örneklerden biri olduğu iddia edilir (Şekil 4.2). Fotoğrafik bir kurgu aracılığıyla gerçekliği dondurarak ve soyut ve sembolik bir boyuta yerleştirerek görüntüyü yeniden yaratmıştır. Kültür Varlığı Katalogu (Catalogazione dei beni culturali) 'na göre, maske motifinin bu eserde kullanımı, 1920'lerin genel tarzını yansıtır ve aynı

zamanda Büyülü Gerçekçilik kültürünün tipik bir örneği olarak kabul edilebilir (Catalogazione dei beni cultura, Maschere)



Şekil 4.2 Gian Emilio Malerba, Maskeler (Maschere), 161x210cm. Tuval Üzeri Yağlıboya, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Kaynak: <https://lagallerianazionale.com>

İtalya'da, Büyülü Gerçekçilik (Realismo Magico) eğilimi ise, faşizmin öne sürdüğü büyü politikasının resim sanatındaki yansıması olarak Ferruccio Ferrazzi (1891-1978), Gisberto Ceracchini (1899-1982), Felice Casorati (1883-1963), Virgilio Guidi (1891-1984) gibi ressamın eserlerindeki çalışan insanların güçlü varlığında bulunmaktadır (Jewell, 2008).

Büyülü Gerçekçilik'e örnek olarak 1923 yılında Venedik Bienali'nde de sergilenmiş olan Guidi 'nin "Tramvayda" adlı tablosunu değerlendirebiliriz (Şekil 4.3). Bu eserde tramvayın içerisinde seyahat eden mütevazî bir halk resmedilmiştir. Resimde bir şehir manzarasından ziyade, pencerenin arkasında, dağların berrak, durgun ve efsunlu bir görünümü uzanmaktadır. Resmin konusu ve tramvayın varlığı ile modern bir hayatın izlerini taşıırken ve jeolojik manzaraların edebi tasviri ile iki farklı zaman aralığını aynı anda bizlere sunmaktadır (Jewell, 2008, s. 725). Farklı zaman aralıklarının aynı anda sunulması edebi Büyülü Gerçekçilik'in en öne çıkan özelliklerinden biridir.



Şekil 4.3 Virgilio Guidi, 1923, Tramvayda, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 190 cm., Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Galerisi, Roma

Kaynak:<https://www.scuolaromana.it/opere/o157.htm>

Resimde İtalyan işçilerinin ön planda olduğunu görüyoruz. İşçilerin bu şekilde yüceltilmesi, Bontempelli'nin, faşizmin ana ilkelerinden biri haline gelen ve sınıflar arasında iş birliğini savunan faşist "Sendikacılık" içindeki aktivizmiyle önemli bir bağlantı sağlamaktadır. Faşist işçi hareketi iktidara gelirken ve devrim statüsünü iddia ederken rejimin önemli bir bileşenidir. Bu nedenle, sendikacılık ve Büyülü Gerçekçilik pratiği arasında bir bağlantı olduğunu düşünmek mümkündür.

Mussolini'nin faşist rejimi, İtalya'nın ulusal kimliğinin ve geleneklerinin yeniden vurgulanmasını desteklemiştir. Bu doğrultuda faşist hükümet, İtalyan kültürünü, tarihini ve mitolojisini vurgulayan propaganda faaliyetleri yürütmüş ve bu kültürel öğeleri sanat, mimari ve diğer alanlarda kullanmıştır. Bu yaklaşım, faşist ideoloji ile tutarlı bir şekilde, İtalya'nın güçlü ve gururlu bir ulus olarak yeniden doğuşunu vurgulamaktadır. Faşist rejim aynı zamanda, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve aşırı avangard sanatı reddeden Düzene Dönüş (Retour à l'ordre) hareketiyle ideolojik olarak uyumlu bir tutum sergilemiştir. Bu hareket, klasik sanattan esinlenerek Klasisizm'in yeniden canlanması ile ilişkilendirilir. Platon'un ve Pisagor'un sayılara, orantılara, geometriye, düzene dayalı estetiğini kutsayan bu yönelim Valori Plastici dergisinde 1918 ile 1922 yılları arasında yansıtılmış ve teşvik edilmiştir. İtalyan sanatındaki modernizme karşı çıkan bu hareket, geleneksel sanatın ve kültürün yeniden canlandırılmasını savunmuştur. Bu nedenle, faşist rejim, sanatın geleneksel ve ulusal özelliklerine odaklanan bu harekete

destek vermiştir ve sanatın politik amaçlar için kullanılması için bir fırsat olarak görmüştür. "Düzene Dönüş", sanatın geleneksel değerlerini yeniden keşfetme arayışı içinde olup, sakinlik, kesinlik, denge ve ölçülülük gibi özelliklerin pratiğe dökülmesini savunmaktadır.

Felice Casorati (1883-1963), "Düzene Dönüş" yaklaşımı içerisinde gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen sanatçılardan biridir. Sanatçı sadece görsel gerçekçiliği değil, resimlerinde anlam ve sembolizmi de kullanarak eserlerine gerçekçi bir tasvir olmaktan öte anlamlar yüklemiştir. Bu özelliği nedeniyle, Roh kitabında (1925) Büyülü Gerçekçilik akımı içinde değerlendirilebilecek bir ressam olarak tanıtıldığını söyleyebiliriz. Sanatçının en önemli eseri resmi 1922 tarihli "Silvana Cenni" (Şekil 4.4) olarak kabul edilir. Tabloda boşlukların geometrik bölünmesi, formların uyumu ve net hacimler gibi klasik antik çağın unutulmuş değerleri yeniden keşfedilmiştir. Silvana Cenni'nin dolaysız ikonografik referansı, kadının hareketsiz pozu, yüzün sert ifadesi ve aşağıda dönük bir bakışı ile "Kutsal Sohbet"de (Şekil 4.5) Piero della Francesca (1415-1492) tarafından temsil edilen Madonna figürüne atıfta bulunur (Emmer, 2015, s.16) Antik modele uygun olarak ciddi ve kutsal niteliği olan Silvana Cenni figürü sessizlik içerisinde bir iç mekânda tasvir edilmiştir. İnsan vücudu hatta gölgeler de dahil olmak üzere geometrik düzene göre oluşturulmuştur. Simetriler ustaca dengelenmiştir. Odada iki farklı kaynaktan gelen ışık kadının boynunda ve yüzünde buluşur. Tasvirdeki belirgin kesinlik ve netlik, açıkça Büyülü Gerçekçi tarzın özelliklerini yansıtmaktadır.



Şekil 4.4 Felice Casorati (1883-1963), 1922 Silvana Cenni (Private Collection).

Tempera on canvas; 205 x 105 cm

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/felice-casorati/silvana-cenni-1922>



Şekil 4.5 Piero della Francesca, Kutsal Sohbet, Madonna della Misericordia, 180cm., (1415-1492), 1460–1462, Tempera and panel üzeri yağlıboya, Pinacoteca Comunale, Museo Civico, Sansepolcro

Kaynak: <http://casavacanze.poderesantapia.com/arte/pierodellafrancesca/polittico/dellamisericordia1.htm>

Resimde ayrıca gündelik nesneler (kitaplar, giysiler vb.) rastgele bir şekilde yerlere bırakılmış gibi görünmektedir. Bu unsurlar, Casorati'nin "Düzene Dönüş" sanatsal fenomeninin tipik atmosferinin bilinçli bir şekilde oluşturulmasına katkıda bulunan unsurlardır, bu olguyu Büyülü Gerçekçilik olarak yorumlayabiliriz. Bu olgu, İtalyan Rönesans sanatının klasik değerlerinin yeniden kazanımına, büyülü ve baskıcı bir eylemsizliği eşlik eden metafizik bir kalıba sahiptir. Büyülü Gerçekçi bu resimde, gerçekliğin makul ve olası bir şekilde çelişmediği fakat hayret verici bir büyülenme, hafif bir tedirginlik ve zar zor ima edilen hislerin aktarıldığı, aşırı berraklık ve keskinlikle karakterize edilen bir resim tekniği kullanılmıştır. Casorati bu eserinde geleneksel bir resim tekniği kullanarak en sıradan günlük hayatın harikulade ve esrarengiz yanını ortaya çıkarmıştır.

1920'lerde ortaya çıkan bu neoklasik hareketin İtalya'daki önde gelen figürlerinden biri olarak kendini tanımlayan Antonio Donghi (1897-1963) eserleri de Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilidir. Sanatçının resimleri, gerçeküstü bir atmosfer yaratan teatral ve fantastik unsurlar içerir. Donghi özellikle kasvetli, boş sokak manzaraları ve

gizemli iç mekanlar gibi konulara odaklanmıştır. Sanatçının Büyülü Gerçekçilik ile bağlantısı, Roh'un gerçekliği sorgulayan ve yeni bir gerçeklik yaratmaya çalışan felsefesi ile uyumludur. 1925'te Roh O'nu yeni Büyülü Gerçekçilik eğiliminde önde gelen İtalyan sanatçılar arasında göstermiştir (Roh,1925, s.134).

Donghi'nin Büyülü Gerçekçilik tarzındaki eserlerinden biri olan "Karnaval" tablosunda (Şekil 4.6), adından da anlaşılacağı gibi, bir karnaval sahnesini konu almıştır. Tabloda, İtalyan Commedia Dell'arte'nin karakterleri Harlequin (Soytarı) ve Pietro yanyana ayakta durmaktadır. Pierrot arkası izleyiciye dönüktür ve sağ tarafında gitar çalan siyah takım elbiseli ve şapkalı müzisyene bakmaktadır. Harlequin oyunun sahnesini değiştirmek için kullandığı sihirli bir değnek olan *batte*'ı elinde tutmuş, sağ ayağını topuğu yerde olacak şekilde havaya kaldırmıştır. Bir gözünü kırpmış olan Harlequin tablonun dışına doğru bir bakış sergilemektedir. Figürlerin önünde durduğu duvarın arkasında sağ tarafa doğru şehir manzarası gözükmemektedir. Bu tabloda ön plandaki figürler ve çevresi arasındaki renk dengesi ve kompozisyon karışımının başarılı bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Son derece rafine bir tekniğe, güçlü kompozisyona ve uzamsal netliğe sahip olan Donghi'nin bu tablosu melankolik bir bakışın çevrelediği bir hareketsizlikle karakterize edilmiştir.



Şekil 4.6 Antonio Donghi, Carnevale, 1923, 151x151 cm, özel koleksiyon

Kaynak: <https://www.scuolaromana.it/opere/ope039.htm>

Sanatçı, bireysel portreler yerine genellikle figürleri bir arada gösteren grup sahnelerini resmetmeyi tercih eder. Bu grup sahnelerindeki figürlerin statik duruşları,

ağırbaşlı arkaik katılıkları, Piero Della Francesca (1415-1492) resimlerini anımsatır. Sanatçının "Gerçek Çarmının Keşfi ve Kanıtlanması" duvar resmi, bu özelliğinin bir örneği olarak kabul edilebilir (Şekil 4.7). Karnaval tablosunun yüzeyde basit görünen tarzının altında ilgi çekici bir gizem olduğunu ifade edebiliriz. Resimdeki figürlerin durağan ve katı duruşları ile gerçekçi nesne tasvirleri arasındaki denge, eserin Büyülü Gerçekçi özelliklerini yansıttığını belirtilebilir.



Şekil 4.7 Piero Della Francesca, Gerçek Çarmının Keşfi ve Kanıtlanması, 1460, 356 x 747cm, Cappella Maggiore Basilica di San Francisco Arezzo, Duvar üzeri tempera
Kaynak:<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-f-unlu-sanatcilarin-hayati/piero-della-francesca-1416-1492/>

İtalya’da Büyülü Gerçekçilik’in diğer bir yansıması olan Metafizik Sanatı, Avrupa perspektifinde İtalya’da Gioergio de Chirico (1888-1920) ve Carlo Carrà (1881-1966) ile bağlantılıdır. Roh’un Büyülü Gerçekçiliği ve Metafizik her ikisi de gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine, gerçekliğin ötesine geçmeyi hedefler.

Metafizik aslında felsefenin bir dalı olup, varlık, varoluş, evren, uzay, zaman, mekân, tanrı, nedensellik, özdeşlik gibi kavramları ele almaktadır. Redhouse sözlükte Metafizik (metaphysic) karşılığı, tabiattan üstün hadiseler veya ideallere ait, tabiattan üstün, muğlak anlaşılmaz, hakiki mevcudiyet ve bilgi hakkında nazari felsefe şubesi, metafizik olarak tanımlanmıştır (Birge, Riggs, & Tietze, 1972, s. 660).

Kant'a göre metafizik ise bilginin kaynağının deneysel olamayacağı zaten onun kendisinde olduğu teorisi ile açıklanmıştır. "Gerçek ya da varsayılmış nesnelere ilişkin her türden farkındalığımız (bütün bilgimiz), onlar hakkındaki yargılarda ifade edilir" (Altuğ, 2016, s. 17). Kant geleneksel metafiziğin iddialarını "sentetik *a priori* yargılar" olarak adlandırır ve mevcut haliyle dünya hakkında deneyimden bağımsız *a priori* bir şey bilmemizin imkânsız olduğunu ortaya atmıştır. Ontolojik biliş deneyimden kaynaklanmayan nedenlere göre bir yargı vermelidir. *A priori* biliş yetimize Kant "saf akıl" demektedir. Saf akıl, "bir şeyi haddizatında *a priori* olarak bilmenin prensiplerini içeren" akıldır (Heidegger, 2021, s.37) Saf aklın özünün kavranması ise, onun özünün ne olmadığını ayırt ederek belirlenmesidir. Ontolojinin özünün açığa çıkarılması olarak metafiziğin temellendirilmesi Kant'da "Saf Aklın Eleştirisi"ne dönüşmüştür. Saf aklın Eleştirisi deneyimin değil, bilakis ontolojik bilişin teorisidir (Heidegger, 2021)

Metafiziğin felsefeden resim sanatına geçişi, 1910 yılında De Chirico öncülüğünde "Pittura Metafisica" olarak İtalya'da gerçekleşmiştir. Daha sonrasında fütürist bir ressam olan Carrà, de Chirico'ya katılmıştır. De Chirico ve Carrà ile "Valori Plastici" isimli sanat dergisinde Metafizik resim sanatı hakkında makaleler yazmışlardır. De Chirico, Pittura Metafisica dergisinde Metafizik resmin özelliklerini tanımlamıştır. Sanatçı tuvallerinde gizemli, olağandışı, gerçeküstü ve metafiziği tasvir etmiştir (Kostadinović, 2018). Artun'a göre De Chirico'nun sanatının Yunanca soruşturmak anlamına gelen ironi'den (eironein) ibaret olduğunu düşünmektedir. Görünüşlerin ardındaki gizemi keşfederek ve ifşa ederek oluşturduğu ironi, şeyleri görünüşleriyle sergileyen *fenomenal* olmaktan çıkarıp bir *noumenal* dönüştürmektedir (Artun, 2016).

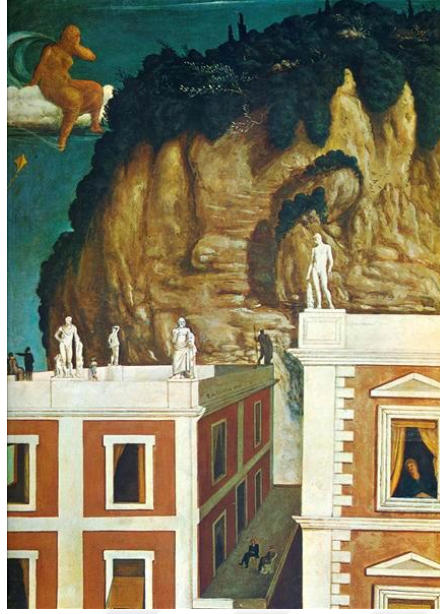
De Chirico geleneksel sanat yaklaşımına farklı bir yorum getirmiştir. Sanatçı, resimdeki her güzelliğin ve derin melankolinin yansıması için geleneksel resmin prensiplerinin ve bunu oluşturan geometrik altyapı ve mekân anlayışının temel olduğunu vurgulamıştır. Günlük yaşamdan, sıradan bilindik nesneler boş mekanlarda bir araya gelirler. De Chirico, düşlerdeki imgelemleri gerçek dünyadaki nesnellikle somutlaştırmıştır. O'nun sanatında kişisel hafızasında yer eden çocukluğunun geçtiği Yunanistan'ın mitolojisi ve mimarisinin etkin olduğunu söyleyebiliriz. Ressam, mekân olgusunun ön plana çıkmasını sağlamış ve resmin genel yapısı içerisinde bir özne haline getirmiştir.

Roh Büyülü Gerçekçi yaklaşımında gerçekliğin derinliklerine ulaşmanın yolunu nesnenin arkasındaki anlam olarak görürken De Chirico, gölge, ışık ve perspektif kullanarak görünmeyi görünür kılarak metafiziği resimlerine yansıtır. De Chirico bu ilişkiyi şu sözleriyle ifade etmiştir:

Biz Metafizik ressamlar, Metafizik dünyanın işaretlerini taşıyoruz. 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, 1995, s.607).

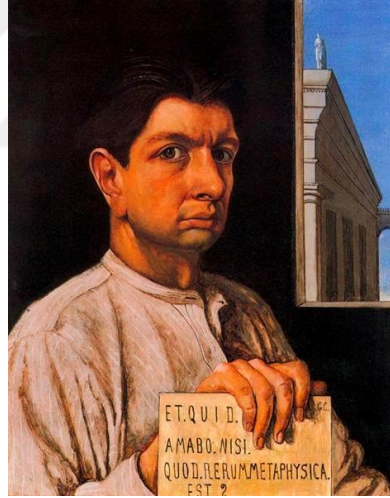
De Chirico, Münih'te eğitim aldığı sırada Arnold Böcklin (1827-1901) resimleri ile tanışmış ve etkisinde kalmıştır. Yaşanan dönemin ruhuna uygun olarak Böcklin kaotik ve ölüm temaları, Chirico'nun varoluşsal bakış açısına rehberlik etmiştir (Özgenç Erdoğan & Caymaz, s. 1148). De Chirico'ya göre Böcklin'nin tekniği o kadar istisnaidir ki gerçeği gerçek dışı, gerçek dışını da gerçekmiş gibi gösteren bir ressamdır. Moma'da 1955 yılında açılan De Chirico sergi kataloğunda sanat tarihçisi James Thrall Soby (1906-1979); "Böcklin Alman eleştirmen Franz Roh'un 1920'lerin ortalarında "Büyülü Gerçekçi" olarak tanımladığı türden bir sanatçıydı- yani uygulama kesinliğinin fantastik önerinin bir aracı olduğu bir ressam." olarak yazmıştır (Moma, Soby, 1955, s.25). Soby, Böcklin'in başlıca başarılarından birinin kesinlikle fantaziye gündelik olayların çabuk inanılabilirliğini vermek olduğunu ayrıca belirtmiştir. Böcklin'in hassas işçiliği ve ayrıntılarına olan dikkati, hayali dünyaları ve varlıkları yüksek gerçekçilikle tasvir etmesine olanak tanımış ve eserlerine rüya gibi bir nitelik katmıştır. De Chirico da bu sanat yaklaşımının etkilerini kendi sanatına taşımıştır.

Guenther'e göre de Chirico'nun savaş öncesi döneme ait eserleri Büyülü Gerçekçilik'in öncüleri olarak kabul edilmiştir (Guenther, 1995, s. 38). Roh'un "Dışavurumculuktan Sonra: Büyülü Gerçekçilik: Son Avrupa Resminin Sorunları" kitabında da Chirico ve Carrà'nın tablolarına yer vermiştir. Özellikle Chirico'nun *tekinsizlik*, *ürkütücülük* çağrıştırmaları, kesin zıtlıklar kullanması, renklerin netliği, kesinliği ve düzeni Roh'un Büyülü Gerçekçiler olarak adlandırdığı sanatçıların resimleri ile örtüşmektedir. De Chirico'nun "Tuhaf Gezginler" (Şekil 4.8) ve "Otoportre" (Şekil 4.9) adlı iki eseri Roh'un 1925 tarihli kitabında yer almıştır;



Şekil 4.8 De Chirico, Tuhaf Gezginler, 1922

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/strange-travelers-1922>



Şekil 4.9 Otoportre, DE Chirico Neue Pinakothek, Munich, Germany, 50 x 39.5 cm, 1920

Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/self-portrait-1920>

De Chirico "Otoportre"sinde (Şekil 4.9) kendisini bir kapı setinin önünde, eli bir kaideye dayanmış şekilde tasvir etmiştir. Arka plan, açık bir gökyüzüne sahip bir pencere ile dışarıya açılan bir manzara ve uzakta görünen bir yapıdan oluşmaktadır. Tablo, sanatçının basit geometrik şekiller, soluk renkler ve rüya gibi bir atmosfer kullanımını ile karakterize edilmiştir.

De Chirico'nun 1922 yılında tamamladığı "Tuhaf Gezginler" (Şekil 4.8) adlı eseri ise, Metafizik sanatın bir örneği olup yine rüya gibi bir atmosfer ve bilinçaltı zihnini keşfetme ile karakterize edilebileceği söylenebilir. Tablonun arka tarafında Böcklin resimlerini andıran üzeri ağaçlar ile kaplı bir dağ yükselmektedir. Sol tarafta bulutların üzerinde heykelimsi bir figür oturmuş, sol eli ile yüzünü tutmuş aşağı doğru bakmaktadır. Figürün oturduğu bulutun altında gökyüzünde bir uçurtma belirivermiştir. Ön planda, iki tane yan yana konumlanmış bina yer alır. Resmin solundaki bina, doğrusal bir perspektif kullanımı ile arkadaki dağa doğru uzanmaktadır. Binanın üst bölümünde bulunan teras katına mimarının bir parçası olarak heykeller yerleştirilmiştir. Teras bölümünde üç tane insan figürü yer alır, bunların iki tanesi iletişim halindedir ve bir tanesi ileriye işaret eder. Diğer insan figürü yalnızdır ve terastan manzarayı seyretmektedir. Soldaki bina ile sağ taraftaki bina arasında yer alan balkon gibi bir uzantı üzerinde de iki figür oturmuştur. Yine üzerindeki mimari heykel ile donatılmış soldaki binanın üst katındaki pencereden bir kadın hüznü bir şekilde başı eğik bir şekilde dışarı seyretmektedir. Yalnız kadının melankolisi resme yansımıştır. Bu resim çok katmanlı anlamı ile gizemli ve düşündürücü bir eserdir.

Büyülü Gerçekçi resim eğilimde fiziksel ve metafiziksel iki dünya birleştirilir. De Chirico'nun renkleri "son şeylerin mistik bir nostaljisine doğru gizemli, sihirli bir parlaklık açısından zengindir" (Bosco, 2020, s. 2). Sanatçının bahsi geçen her iki tablosunda da mimari ve nesne manzaralarında gerçeküstü öğelerin yer alması, gizemli bir atmosfer yaratmıştır. Bu resimlerin tekinsizliği Büyülü Gerçekçilik kriterleri ile örtüşmektedir. Ayrıca, bu eserlerin gerçekliğin sıra dışı bir yönünü ortaya koymayı amaçladıkları düşünülebilir. Büyülü Gerçekçilik'te olduğu gibi bu resimlerde de gerçekliğin sıradan dünyasında, rüya gibi imgeler ile birleşen, gizemli bir gerçeklik yaratıldığını söyleyebiliriz. Sanatçının resminde kullandığı sıcak renkler, tanıdık ikonlar, hayali iç ve dış mekanlar anlaşılabilir bir biçimde tanıdaktır. Boş meydanları, gölgeli kemerleri, yalnız heykelleri ürkütücü bir rüya gibidir. Guenter'in belirttiği üzere De Chirico'nun resimleri tıpkı Böcklin'de olduğu gibi "Gerçeği gerçek dışı, gerçek olmayanı gerçekmiş gibi gösterme" etkisi yaratır (Guenther, 1995, s. 39). Geçmişten gelen anılar ve bulunduğu mekâna yabancı, ardındaki gizemi cevaplamaya çalışan nesneler bambaşka bir varoluşu tanımlamaktadır.

Metafizik resimlerde ayrıca birbiri ile alakasız gibi görünen nesneler ve soyutlanmış insan figürleri göze çarpmaktadır. İzleyicide bir tedirginlik yaratan

gölgeler, durgun ve koyu renkler kullanılmıştır. De Chirico'nun "Endişeli Yolculuk" (Şekil 4.10) resmindeki lokomotif, tuğla duvar arkasında konumlandırması izleyicide psikolojik bir gerilim yaratmaktadır. 1912-1913 yıllarında yapmış olduğu resimlerin hemen hepsinde bu tren mevcuttur. Lokomotif resmin durağan ve anti modern yapısına oldukça yabancısıdır, bazıları tarafından tehditkâr kafeslenmiş bir canavar olarak tanımlanmıştır. Bu görüntü izleyici de bir endişe duygusu yaratır. Freud'un unheimlichkeit ile çağrışım yaparak resimdeki nesnelerin gündelik hayatın içerisindeki tekinsizliğe işaret ettiğini düşünebilmek mümkündür.



Şekil 4.10 Endişeli Yolculuk, 1913, 74.3 x 106.7 cm, yağlıboya tablo, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78736>

Roh kitabında Valori Plastici grubunu örnek alan sanatsal formları savunmuştur. Valori Plastici için Büyülü Gerçekçi "hareketimizin çekirdeği" ve "genel olarak tüm Avrupa dönüşünün belirleyici dürtüsü" olarak ifade ederek Metafizik hareketin önemli temsilcilerinden olan Carlo Carrà (1881-1966)'nın "Batı'nın Süvarisi" resmine de örnek olarak kitabında yer vermiştir (Şekil 4.11). (Roh, Nach-Expressionismus, s.76-77 aktaran Hemingway, 2017, s.274,275)



Şekil 4.11 Carlo Carrà, (1881-1966) Batının Süvarisi, ARS. NY. Horseman of the West, 1917. Private Collection, Milan. Photo Credit: Scala/Art Resource, NY. Carlo Carrà, © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome

Kaynak: Hemingway, A. (2017). Franz Roh's Nach-Expressionismus and the Weltanschauung of the Weimar Republic. *German Studies Review*, 40(2), 275.

Carrà'nın Metafizik resimleri, Büyülü Gerçekçilik felsefesi ile uyumlu bir estetik anlayış taşımaktadır. Sanatçının resimlerinde, gerçekçi bir şekilde tasvir edilen nesneler hayali ve fantastik unsurlar da içermektedir. Roh'un Büyülü Gerçekçilik'inin önerdiği nesnenin anlamını daha varoluşsal ve kalıcı bir yapı içinde sunma yönergesi gibi, bu unsurlar izleyicinin algısını zorlayarak gerçekliğin ötesine taşıyan bir etki yaratır. Sanatçı, nesneleri beklenmedik bağlamlara yerleştirerek düşsel bir atmosfer yaratır. Bunun yanı sıra, Carrà'nın resimlerinde aynı edebi Büyülü Gerçeklik'teki günlük hayatın içerisindeki karakterler gibi hayatın içerisinde daha olağan figürler ile karşılaşmaktayız. Büyülü Gerçekçilik'in farklı zaman dilimlerini aynı anda kullanan edebi yapısı ile Carrà'nın mekân içerisinde mekân algısı yaratan farklı zaman dilimlerine ait öğeler kullanması örtüşmektedir. Zaman ve mekânı katmanlı bir ilişkiye sokan sanatçı mekân içerisine taşıdığı mekanlar ile idealar ile uzamsal bir bağ kurmuştur. Klasik perspektif kurallarını bilinçli olarak bozmaya ve dönüştürmeye çalışmıştır.

Sanatçı, 'Metafizik Musa' isimli tablosunda birbirinden alakasız düşsel imgeleri gizemli bir atmosfer yaratarak bir araya getirmiştir (Şekil 4.12). Bu resimde ifadesiz

bir yüzü olan ve tenis toplu ile raket tutan bir kadının alçıdan yapılmış gibi duran heykeli, bir kaide üzerine yerleştirilmiş olarak tasvir etmiştir. Ön plandaki mankenin terzilikte kullanılan mankenlerden biri olduğunu ve tenişi kıyafetleri giydiğini söyleyebiliriz. Yerde sağ tarafta denizle kıyıyı gösteren harita benzeri yeşil bir pano ve içinde sol tarafta ise bir hedef görülmektedir. Arkaya doğru uzanan başka nesneler de vardır. Resimde bir depo yığınınına benzeyen bir iç mekân betimlenmiştir. Resimdeki öğeler, farklı zaman dilimlerini yansıttığı için mekân algısı katmanlı bir şekilde oluşur. Ayrıca, resmin arka planındaki karartılmış kapı aralıklarının da zaman ve mekânı katmanlı bir ilişkiye sokarak geçit açtığını söyleyebiliriz. Sanatçının kompozisyonlarında, imgeler belirli bir zaman algısından yoksundur. Carrà'nın bu çalışması, bilinç, mekân ve zaman arasındaki ilişkiyi keşfettiği, klasik kurallardan ayrıldığı Büyülü Gerçekçilik felsefesine uygun bir eserdir.



Şekil 4.12 Carlo Carrà, Metafizik Musa, Carlo Carrà 1917, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: <https://fototeca.fondazioneragghianti.it/scheda/OA/56618>

Roh'un felsefesinde açıklandığı gibi Metafizik resimlerde, Carrà ve De Chirico'nun eserlerinde de gördüğümüz gibi, boş mekanlara yerleştirilmiş ilgisiz figürlerin kompozisyonlarıyla zaman ve mekân kavramları belirsizdir. Metafizik resimlerde olduğu gibi figüratif resimler yapan Massimo Campigli (1895-1971)'nin

Çingene tablosunda (Şekil 4.13) da şimdiki zaman ve gelecek aynı mekân kurgusu içerisinde yer almıştır (Denizkan, 2019, s. 30). 1930-1960 yılları arasında İtalya'nın kendi kendini yetiştirmiş ve uluslararası başarıya erişmiş sanatçılarından birisidir. Başta fütürist olan ilgisinden sıkılıp freskleri çağrıştıran resimler yapmaya başlamıştır. Roma'da Museo di Villa Giulia'yı ziyaret ettikten sonra, efsanevi zamansızlık ve arkaik bir kompozisyon açısından tarzını güçlü bir şekilde etkileyen Etrüsk sanatı ile tanışmıştır. Okyanus ve Avustralya yerli uygarlıklarına ait sanatsal ifadelerinden etkilenmiştir. Portrelerinde müzelerde gördüğü hayal gücü ile yarattığı zamansız kadınları temsil etmiştir. Tasvir ettiği figürlerin özünü yakalamaya çalışmıştır.

Jewell, Bontempelli'nin "İki Anne ve Oğul" (Figlio di due Madri) romanındaki Solwanah karakterinin konumlandırmasını Campigli'nin "Çingene" resmindeki Büyülü Gerçekçi temel klişe ile karşılaştırmıştır. Edebi Büyülü Gerçekçilik'te öne çıkan zıtlıklar arasında müzakereye en çok uyan karakter romanda Solwanah çift cinsiyetlidir. Roman karakterlerinden inanan kadın ve inanmayan erkek arasında ayrımı yumuşatan cinsiyet, sınıf, etnik ve ırksal çizgilerini aşamalı olarak olarak bulanıklaştırılmasının bir parçasıdır. Böylece Campigli'nin Zingari'nin Büyülü Gerçekçi tablosunda gösterdiği gibi özünde hareketli, melez, değişime açık, akışkan hale getirmiştir. Arka planda, hareketsiz bir atın üzerinde çıplak, göçebe bir erkek figürü yer almaktadır. Resmin ön planında iki abartılı çingene kadın yer almaktadır. Kadınlar açılan kartlar ile geleceği okuyorlardır. Figürler eski bir geçmişe antik hafızanın bir Roma su kemerinin bulunduğu manzaraya yerleştirilmişlerdir. Hareketsiz beyaz bir atın üzerinde çıplak, göçebe bir erkek figürü belirir ve iki abartılı çingene kadın, büyülu ikililiğin ve zamansal aşkınlığın figürleri haline gelir. Geleceği okuyan kadın figürleri ve sergilenen kartlar aynı şekilde eski bir geçmişe, antik hafızanın terakota renklerinde bir Roma su kemerinin bulunduğu bir manzaraya yerleştirilmiştir (Jewell, 2008, s. 737).



Şekil 4.13 Massimo Campigli, Çingene, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 96.4 x 76 cm., Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento

Kaynak: Jewell, K. (2008). Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise. *Modernism/Modernity*, 15(4), 738.

İtalyan Metafizik sanatı, Büyülü Gerçekçilik akımının temelini oluşturan önemli bir sanat akımıdır. Bu konu, özellikle Roh'un kuramı Metafizik'ten etkilenen Alman sanatçılar bölümünde detaylı bir şekilde incelenmiştir (Tez, Bölüm 3.1.8). İtalya'da faşist rejimin etkisi ve avangard sanata yönelik tepki olarak sanatçılar tekrar figüratif resme yönelmiştir. Eski ustaların biçimsel anlayışını benimseyerek kendi üsluplarını ortaya koyan bu sanatçıları İtalyan Büyülü Gerçekçiler olarak adlandıırabiliriz. Roh'un kitabında (1925) yer alan on İtalyan sanatçı, bu akımın en özgün ve etkileyici örneklerini sunmaktadır. Roh'un Büyülü Gerçekçiliği ile İtalyan versiyonu arasında örtüşen ortak yönleri; resimlerdeki nesnelcilik, sadelik, kesinlik, soğukluk, tekinsizlik, olağan nesnelerin kullanılması, farklı mekân ve zaman izdüşümleri, gizemli bir atmosfer yaratarak büyülu olanın ortaya konması olarak sıralayabiliriz.

4.2 Amerika'da Resim Sanatında Büyülü Gerçekçilik

Büyülü Gerçekçilik Amerikan Sanat Tarihçisi ve New York'daki Museum of Modern Art direktörü Alfred Hamilton Barr Jr. (1902 – 1981) tarafından "Tam

gerçekçi bir teknikle, olanaksız, düşsel ya da fantastik vizyonlarını akla yatkın ve inandırıcı kılmaya çalışan ressamın eserlerine bazen uygulanan bir terim" olarak tanımlamıştır (Miller & Barr, Jr., 1943, s. 5).

1920'li yıllarda Amerikan Sanatında Büyülü Gerçekçilik görünür olmasına rağmen, terim ilk defa 1943 yılında Barr, jr. tarafından MoMA'da "1943: Amerikan Gerçekçileri ve Büyülü Gerçekçilik" sergisinde kullanılmıştır. Sergi On dokuzuncu yüzyıl sanatçıları ve ağırlıklı olarak çağdaş sanatçıları içeren iki bölüme ayrılmıştır. Bu sergide seçilen eserlerin ortak özelliği, sanatçıların fırça ve kalem kullanma biçiminde geliştirdikleri ortak bir tekniktir. Bu ortak özellikler keskin kenarlar, formların sıkıca belirtilmesi ve malzeme yüzeylerinin taklit edilmesidir.

1942'den 1969'a kadar Moma küratörü olan Dorothy C. Miller (1904-2003), gerçekçi üsluplara halkın ilgisinin hiçbir zaman kaybolmadığını ve bu yaklaşımın insanların çoğunluğuna doğal bir şekilde hitap ettiğinden bahsetmiştir. Küratör sergi kataloğunun (1943) ön yazısında, gerçekçiliğin sanatçı ile eğitimsiz göz arasında hiçbir teknik engel sunmayan, gerçekten demokratik bir stil olduğu yönünde görüş bildirmiştir (Miller & Barr, Jr., 1943). Miller Büyülü Gerçekçilik ile Gerçekçilik arasındaki ayrımı "Konu ister dış dünyada gözlenmiş gerçeklikte, isterse hayal gücüyle uydurulmuş Büyülü Gerçekçilikte olsun esas olarak keskin odak ve kesin temsil resimleriyle sınırlıdır" olarak ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra, Miller belirtilen tekniklerin kombinasyonu ile gerçek ya da hayali olarak yapılanın gerçekliğine inandırılmak için gözlerimizin aldandığını da söylemiştir. Ona göre, Büyülü Gerçekçilik bu tekniğin fantastik özneye uygulanmasıdır. Büyülü Gerçekçi sanatçıların olağanüstü şeyleri sadece sanki varlarmış gibi resmedilmesi ile mümkün olduğuna bizi ikna etmeye çalıştıklarını anlatmıştır (Miller & Barr, Jr., 1943, s. 2).

Miller'e göre, Büyülü Gerçekçilik Amerikan halk resminde sıklıkla görülmektedir (Miller & Barr, Jr., 1943). Amerikan sanat tarihine bakıldığında sömürgecilik döneminde yapılan On sekizinci yüzyıl ustalarının portrelerinde, keskin tasvirler ve ayrıntılara çok dikkat çeken bir gerçeklik duygusu bulunmaktadır. Küratör On dokuzuncu yüzyıl sanatçılarından Büyülü Gerçekçi özellikler sergileyen bazı sanatçılara sergide (1943) yer vermiştir. Bu sanatçılar; John Singleton Copley (1738-1815), Edward Hicks (1780 -1849), Raphaelle Peale (1774 -1825), Erastus Salisbury Field'ın (1805- 1900) ve Thomas Cole (1801-1848)'dır.

Sömürge dönemi sanatçısı ve On sekizinci yüzyılın en büyük Amerikan ressamı olarak kabul edilen Copley natüralist bir şekilde ve küçük ayrıntılara dikkat ederek

yakaladığı gerçekçi bir stil geliştirmiş ve portreye bir nesnellik düzeyi getirmiştir. Eserlerinde genellikle On sekizinci yüzyıl Amerikan resmi ile ilişkilendirilmeyen bir canlılık ve kesinlik kazandıran *portre d'apparat* (Konuyu günlük yaşamında kendisiyle ilişkili nesnelerle tasvir eden bir Rokoko eğilimi) tekniğini kullanmıştır. Ressam izleyiciye güçlü bir fiziksel varlık ve doğrudanlık duygusu aktarmıştır. İmgelerini Amerika'daki İncillerden ve Yaşeya kitabından betimleyen Hicks "Barışçıl Krallık" eseri halk resimlerine iyi bir örnek oluşturmaktadır (Şekil 4.14). Sadeliğin hâkim olduğu Barışçıl Krallık tablosunda, Pensilvanya'nın, William Penn (1644-1718) tarafından bir Amerikan kolonisi olarak kuruluş hikayesi anlatılmaktadır. Resim iki farklı sahneden oluşmaktadır. Hicks'in, birkaç mevsimi aynı anda resmetmesi, edebi Büyülü Gerçekçilik'in temel öğelerinden olan farklı zaman dilimlerinin aynı anda kullanımı ile paralellik göstermektedir. Çocuğun ve hayvanların olduğu bölüm sonbahar mevsimini yansıtmaktadır. Arka planda ise bir ilkbahar yaz havası hakimdir.



Şekil 4.14 Edward Hicks, Barışçıl Krallık, 1826, tuval üzerine yağlıboya, 83,5 x 106 cm., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Kaynak: <https://www.philamuseum.org/collection/object/56662>

Miller'e göre, 1820'li yıllarda Peale'nin titiz natürmort resminde ayırt edici Büyülü Gerçekçi özellikler ustalık noktasına ulaşmıştır. Ayrıca eleştirmen, "Banyodan Sonra" (Şekil 4.15). Miller, Amerikan sanatının küçük de olsa eşsiz bir başyapıtı yapan

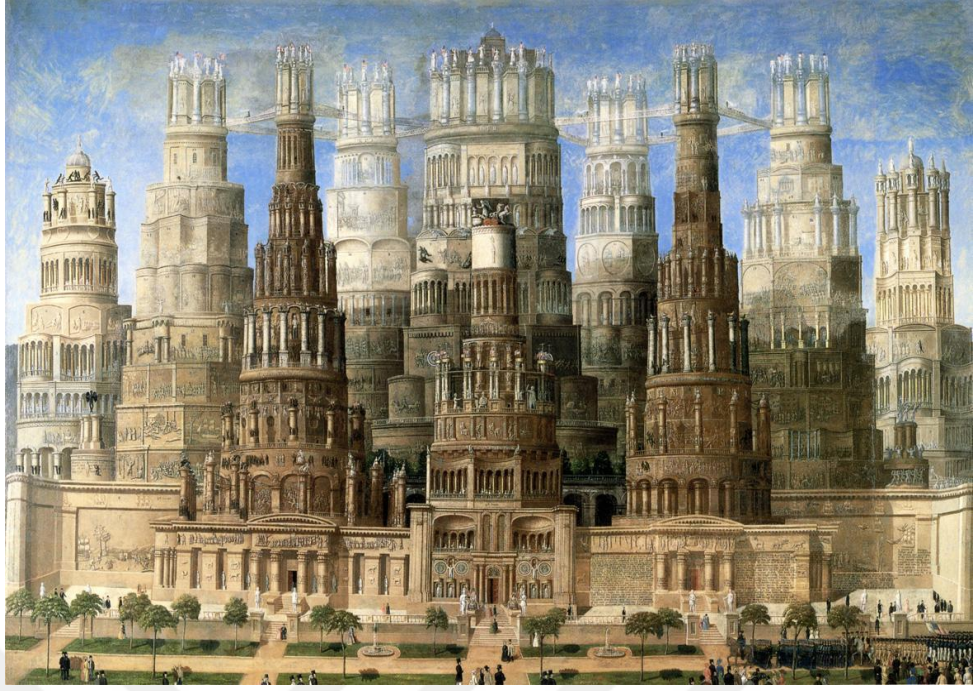
o keskin tadı ve Büyülü Gerçekçilik'ini sadece bir iz ile sanatçının çok iyi gösterdiğini vurgulamıştır.



Şekil 4.15 Raphaelle Peale, Banyodan Sonra (ya da Denizden Yükselen Venüs), 1822, tuval üzerine yağlıboya, 73.98 x 61.28 cm., The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

Kaynak: <https://art.nelson-atkins.org/objects/30797/venus-rising-from-the-sea-deception>

On dokuzuncu yüzyılda Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilendirilen sergideki diğer bir eser Field'ın hayal gücünde gözlemlediği ve özenle tuvale kopyaladığı "Amerikan Cumhuriyeti Tarihi Anıtı"dır (Şekil 4.16). Bu eser, Amerikan tarihinin önemli yönlerinin fantastik mimari bir tasvirini içermektedir (Miller ve Barr, 1943).



Şekil 4.16 Erastus Salisbury Field, Amerikan Cumhuriyeti Tarihi Anıtı, y. 1876, tuval üzerine yağlıboya. 114.30 x 63.50 cm., Michele & Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erastus_Salisbury_Field_-_Historical_Monument_of_the_American_Republic.jpg

Miller'e göre, Field'da olduğu gibi, Amerikan vahşi doğasının temsilinde Yüce'yi dramatik formlar ve güçlü teknikler kullanan Cole'un da fantastik manzarası da Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilidir. Cole, aynı zamanda romantizmden etkilenen Hudson Nehir Ekolü (1826-1870) Amerikan sanat hareketi kurucusu olarak da bilinmektedir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde Amerika'da Büyülü Gerçekçilik'in gelişimi kendi kimliğini oluşturmaya çalışan Amerikan sanatının Avrupa avangardı ile tanışması ile başlamıştır. 1913 yılında Armany Show olarak bilinen ilk Uluslararası Modern Sanat Sergisi açılmıştır. Bu sergi kendilerine ait bir sanat dilini oluşturmak isteyen Amerikalı sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Amerikalılar Avrupa'daki modern sanat hareketlerini tanımaya başlamasından sonra kübizmden gelen geometrik bir plastik dile sahip Kesinlikçiler (Presizyonistler) ismi ile anılan yeni biçim anlayışı ortaya çıkmıştır. Kesinlikçi sanatçılar, ulusal geçmişi modern bir ulusal kültürü keşfetmek için değerli bir kaynak olarak görmüşlerdir. Bu grup sanatçıları Amerika'nın sanayi ve

mühendislik alanlarının modern manzaralarını resmetmişlerdir. Bu sebeple, Amerikan gökdelenleri, köprü, fabrika cepheleri, su kuleleri, elektrik hatları, duman bacaları, demiryolu ve karayolu ağlarının bulunduğu manzara görüntülerini konu edinmişlerdir. Sanatçılar, insansızlaştırılmış sahneleri, keskin odak, sıkı kırpma teknikleri, basitleştirilmiş geometrik formları, fırça darbelerinin kaldırıldığı pürüzsüz yüzeyler ile Amerikan endüstrisini ve teknolojisini destansı bir görkem içerisinde betimlemeye çalışmışlardır.

Kesinlikçilik hareketinin önemli bir sanatçısı olan Charles Demuth (1883- 1935) Amerikan Halk Sanatı ile Avrupa'daki modern sanat ilkelerini bir araya getirmiştir (Demuth Museum, parag. 10). Demuth, halk sanatından gelen geleneksel öğretiler ve uyguladığı sert kenarlı biçim anlayışı ile Büyülü Gerçekçilik'in özelliklerini resimlerinde kullanmıştır. Miller'in "Hayal gücü ile uydurulmuş" tanımına bu hareket içinde konumlandırılan, William Preston Dickinson (1889- 1930)'in hayali makine manzaraları iyi bir örnek olarak sunulabilir. Dickinson makinelerin insan ilerlemesi için yararlarının idealize edilmiş ve romantikleştirilmiş bir görünümünü izleyicilere sunmuştur.

1920 ve 1940 yıllar arasında Kesinlikçi hareket içinde çalışmalarını devam ettiren Charles Sheeler (1883-1965) ve Georgia O'Keeffe (1887-1986) bu kültürel yeniden değerlendirmeye katkıda bulunan modernist sanatçılardandır. O'Keeffe, Paul Strand (1890-1976)'ın fotoğraflarında kullandığı kırpma tekniğinden esinlenerek, son derece ayrıntılı soyut olan nesnelerin yakın çekimlerini oluşturarak resme yeni bir yaklaşım getirmiştir. 1929'da Güneybatı'ya yaptığı ilk uzun gezi sonrasında, sanatsal ilgi alanları New York binalarından New Mexico'nun doğasına yönelmiştir. O'Keeffe yüzeyleri fırça izlerinin görülmeyeceği şekilde pürüzsüz bir şekilde boyamıştır. Uygulamada gösterdiği titizlik ve hassaslık ile çizgileri net ve keskindir. Duygusalıktan arındırılmış, hareketsiz ve figürsüz tekniği ile Büyülü Gerçekçi resmin özelliklerini taşımaktadır.

O'Keeffe, 1958'de Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki "On Dört Amerikalı Usta" sergisinde yer almıştır. Sergide, sanat tarihçisi Nancy J. Scott, O'Keeffe'nin o zamana kadar en gerçeküstü olarak nitelendirdiği "Aya Merdiven" (Şekil 4.17) eserinin Büyülü Gerçekçi motifler içerdiğini yazmıştır (Scott, 2015, s.181).



Şekil 4.17 Georgia O'Keeffe, Aya Merdiven, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 102.1 × 76.8 cm., Whitney Museum of American Art, New York

Kaynak: <https://whitney.org/collection/works/37900>

Bu resimde ayrıca edebi Büyülü Gerçeklik'te daha yaygın kullanılan, mitolojik sembol kullanımlarına yer verilmektedir. O'Keeffe, hayatının çeşitli zamanlarında incelediği bilinen Pueblo kültüründeki merdiveni yerli Pueblos ve kozmik güçler arasındaki bağlantıyı sembolize etmek için kullanmış olabileceği söylenmektedir. Bu resim, Joan Miró (1893-1983)'nın, "Ay'a Karşı Havlayan Köpek" (Şekil 4.18) eserinde kullandığı öğeler ile benzerlikler göstermektedir. Sanat tarihinde Gerçeküstü olarak konumlanan Miro, imge ile sembol arasında ilişki kuran bir sanatçıdır. Figüratif imgeleri giderek sadeleşerek belirli bir figür, duygu veya durumun sembolleri haline gelmektedir. Philadelphia Müzesinde Miro'nun resminin basit bir yaklaşım olduğu ve sanatçının İspanya'daki köyündeki aile çiftliğinin bu ortamının gizemli ve hayali görünmesini sağladığı bilgisi paylaşılmıştır (Philadelphia Museum of Art, parag. 1).



Şekil 4.18 Joan Miro, Ay'a Karşı Havlayan Köpek, 73 x 92 cm, Dog Barking at the Moon

Kaynak: <https://philamuseum.org/learn/educational-resources/dog-barking-at-the-moon>

Kesinlikçiler, resim, baskı ve fotoğrafçılık gibi pek çok alanda çalışmalar yapmışlardır. Herhangi bir konuya ilişkin kesinlikçi görüntüler gerçek nesneye sadık kalmaktadır. Temiz çizgiler, basitleştirilmiş konturlar ve soyutlanmış geometriye yapılan vurgu tüm bu disiplinlerde ortak olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalarda soyutlama üslubu, Kübizm, Gerçeküstücülük, Pürizm, Yeni Nesnelcilik ve Bauhaus gibi pek çok çağdaş akımla yakından ilgilidir. Kesinlikçilerin, Almanya'daki eşdeğeri Yeni Nesnelcilik olduğu söylenmektedir. Sanat tarihçisi Romy Golan'a göre, Yeni Nesnelcilik'in netlik, düzen ve "temizlenmiş alan" üzerindeki vurgusu, açıkça Kesinlikçi çabalarla ilgilidir. Kesinlikçilerin insansızlaştırılmış resimlerinin aksine Büyülü Gerçekçilik insan figürünün birçok örneğini içermektedir (Golan'dan aktaran Richardson, 2005, s. 69). Yeni Nesnelcilik ve Büyülü Gerçekçilik arasındaki terimsel bağlantının anlatıldığı (Tez, Bölüm 3.1.2) atıfta bulunarak bu açıklamayı Kesinlikçiler'in Büyülü Gerçekçilik ile doğrudan ilişkili olduğu şeklinde ele alabiliriz. Tüm bu ifadelerin ışığında, Kesinlikçi sanatçıların Amerika'da Büyülü Gerçekçilik uygulayan sanatçılar olduğunu belirtebiliriz.

Büyülü Gerçekçilik'in özelliklerini taşıyan eserler üreten Kesinlikçi Sheeler fotoğraflarını ve daha önceki soyut resimlerini birleştirerek gerçekliğe yeni bir yaklaşım getirmiştir (Miller & Barr, Jr., 1943, s. 6). MoMA sergisinde (1943)

Sheeler'e Büyülü Gerçekçi çağdaş sanatçı olarak yer vermiştir. Sheeler'ın en sevdiği konu, binanın içinde bulunduğu doğal ortama yapılan tüm göndermelerle birlikte, küboid kütlelere ve yüzey dokularına indirgenmiş ahırlar olmuştur. Sanatçı bu resimlerde resmin tasarımı için vazgeçilmez olduğuna inandığı formları koruyarak, doğal formları soyutlamanın sınırına indirgemeye çalıştığını belirtmiştir. Roh'un felsefesine bahsettiği gibi, sanatçı daha statik formlar aracılığıyla görünmeyenin arkasındaki sonsuz yapıya ve gize odaklanarak çalışmalarını oluşturmaktadır.

Büyülü Gerçekçilik eğiliminde, özellikle resim sanatı ve fotoğrafçılık arasında bir paralellik bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Sanat tarihçisi Sergiusz Michalski (1951-...) Yeni Nesnelcilik/Büyülü Gerçekçilik'te fotoğraflardan hareketle ortaya çıkan bir esin sürecinden bahsetmiştir (Michalski, 2003, s.192). 1920'li yıllarda fotoğraf küçük *Leica 1* model kameraların ve 35mm.lik rulo filmlerin piyasaya sürülmesi ile teknik bir devrim geçirmiştir (Stirton, 2022). Fotoğraf modernitenin özü olarak yeniden değerlendirilirken pek çok uluslararası sergiye de sahne olmuştur. 1929'da büyük uluslararası *Film und Foto 'Fi/Fo'* Stuttgart'ta fotoğraf sergisi açılmıştır. Pek çok uluslararası fotoğraf avangardının diğer üyelerinin çalışmaları da yer almıştır. Fi/Fo sergisinde yer alan fotoğraflar bir seçki içerisinde derlenerek, Roh ve tipograf Jan Tschichold (1902-1974) tarafından *der Foto-Auge* (Foto-göz) adında yeni fotoğraf hakkında bir kitap yayınlanmıştır. El Lissitzky, László Moholy-Nagy gibi pek çok tanınmış sanatçı yanı sıra Ernst ve Grosz'un fotomontajlarına da yer verilmiştir. Kapağında ise Roh tarafından seçilen Lissitzky'nin otoportre fotomontajını bulunmaktadır. Kitapta ayrıca Roh'un modern fotoğrafçılığın alabileceği gerçek fotoğraf, fotomontaj gibi çeşitli olası biçimleri de anlattığı "mekanizma ve ifade" başlıklı bir metin yer almaktadır. Mekanizma burada kameranın mekaniğini anlatmaktadır ve ifade ise sanatsal ifade anlamını taşımaktadır. Roh fotoğrafı tüm deneysel olasılıkları içinde barındıran bir sanat olarak görmüştür. (Roh, 1930'dan aktaran Ingelmann, 2014). Roh'un argümanına göre, fotoğrafın sanatsal değeri gerçekçiliğinden kaynaklanmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, fotoğrafın gerçekçilik özelliği Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, fotoğraf sanatının gerçekçilik vurgusu, Büyülü Gerçekçilik anlayışı ile örtüşmektedir.

Sheeler de aynı zamanda başarılı bir fotoğraf sanatçısıdır. Sanatçı fotoğrafın deneysel olasılıkları ile resmini birleştirmiştir. Sheeler sık sık gemilerin bacalarını fotoğraflamış ve bu motiflerden de çok sayıda resim çalışması da yapmıştır. Roh'un değerlendirmesinden geçerek Sheeler'ın "Beyaz Ahır" (Side of White Barn, Bucks

County, Pensilvanya) fotoğrafı da Fi/Fo sergisinde yer almıştır. Finsler'ın gemi bacaları ile (Şekil 4.19) ile Sheeler "Üst Güverte" fotoğrafı arasında (Şekil 4.20) çok büyük benzerlikler bulunmaktadır (Michalski, 2003, s.192). Her iki sanatçı da makine çağından ilham almıştır.



Şekil 4.19 Hans Finsler, Vantilatör, jelatin gümüş baskı, 8,8 x 11,7 inç.

Kaynak: <https://www.invaluable.com/artist/finsler-hans-ioxh9ucjvy/sold-at-auction-prices/>

Sheeler, "Üst Güverte" isimli bu çalışmasında özneyi bütünü ile sergilememiştir. Bunun yerine, geminin motorlarına, egzoz fanlarına ve vantilatör yığınlarına odaklanmıştır. Gerçekçi bir şekilde tasarlanmış resimlerde bile alttaki soyut yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Sheeler'a göre, "Bir resim, soyutlamada ima edilen yapısal tasarımı içine alabilir ve tamamen gerçekçi bir şekilde sunulabilirdi" (Harvard Art Museums, parag.1). Sanatçı, bir yıl sonra aynı fotoğrafın yağlıboya tablosunu yapmıştır (Şekil 4.21).



Şekil 4.20 Charles Sheeler, Üst Güverte, y. 1928, jelatin gümüş baskı, 25,3 x 20,2 cm., (Amerikan, Philadelphia, Pennsylvania 1883–1965 Dobbs Ferry, New York), Üst Güverte, The Met Museum, New York

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283297>



Şekil 4.21 Charles Sheeler, Üst Güverte, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 55,3 cm., Harvard Museums, New York. Amerikan (Philadelphia, PA 1883-1965 Dobbs Ferry, NY),

Kaynak: <https://harvardartmuseums.org/art/299846>

Sheeler bu resminde kübizmin indirgeyici geometrisini keskin bir şekilde tanımlanmış ve basitleştirmiş formları ile birleştirmiştir. Sanatçı resmin ana kaynağı

olan (Şekil 4.20) üzerinde oynayarak insan varlığına ait işçiler, buharı, perçinler gibi pek çok ayrıntıyı resim üzerinden silmiştir. Bu tabloda sanatçı Büyülü Gerçekçi özellikleri insansız bir yapı ve kurgu üzerinden bizlere sunmuştur.

Edward Hopper (1882-1967) ise, Sheeler ile aynı dönemde 1925'lerde daha az keskin bir odaklama tekniği ve daha net bir gerçekçilik anlayışı sergilemiştir (Miller & Barr, Jr., 1943). Miller ve Barr, Hopper ve Sheeler'ın 1920'li yıllarda yeni yönün öncüleri oldukları söylemişlerdir (Miller & Barr, Jr., 1943, s. 9). Her iki sanatçının da Büyülü Gerçekçilik'in Amerika'da gelişimine katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Alman sanat tarihçisi Werner Haftmann (1912-1999), Hopper'ı 1923'teki çalışmalarından itibaren Büyülü Gerçekçi olarak kabul etmektedir (Haftmann, 1961'den aktaran Bucarelli, 2015, s.7). Hopper'ın resimlerinde Büyülü Gerçekçi özellik olan keskin odak bulunmasa da keskin tasvirin soğukluğunu yakalamak mümkündür. Sanatçı modern şehirdeki insanın izolasyonunu resmetmiştir. Onun izole figürleri ve boşaltılmış sokakları gerçek hayatın esrarengiz birer anları gibi görünmektedir. Hopper'ın resimlerinde, Amerikan tipi yaşam içerisinde iletişimsizlik ve güçlü bir yalnızlık da hissedilmektedir. 1952 tarihli "Sabah Güneşi" (Şekil 4.22) tablosunda, başı pencereye dönük, yatağın üstünde oturan, yüzü ifadesiz bir kadın resmedilmiştir. Duvarlarında hiçbir kişisel detaya yer verilmeyen odada sadece düzenli beyaz bir yatak bulunmaktadır. Kadın kendi iç dünyasına hapsolmuş gibi düşüncelerine dalmış gözükmektedir. Odanın iç mekânı oldukça soğuk olmasına rağmen pencere dışından gözüken tuğla binanın güçlü sarı tonu resimde sıcak bir etki yaratmaktadır. Roh, Büyülü Gerçekçik'i yüzeysel görünümünün altında gizli değerler öneren bir stil olarak tanımlamıştır (Bucarelli, 2015). Hopper'ın gerçekçiliğini bilinçaltının gerçekliği yapan da görünmezi göstermek amacı ile görünür olana nüfus etmesidir. Bu resim iç gerçeklik ile dış dünya arasındaki ilişkiyi başarılı bir şekilde tasvir etmiştir (Stremmel, 2004, s. 58). Hopper resimlerine bakarken içimizde oluşan rahatsızlık hissi, adını koyamadığımız bir tedirginlik hali, ışık ve karanlığın keskin kontrastları ile Büyülü Gerçekçi resimlerdeki tekinsizi bize çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Menton Hopper'ın resimlerinin sessiz ve akılda kalıcı yoğunluğa sahip oldukları için Büyülü Gerçekçi kategorisine yerleştirdiğini yazmıştır (Menton, 1983'ten aktaran Bucarelli, 2015, s.7).



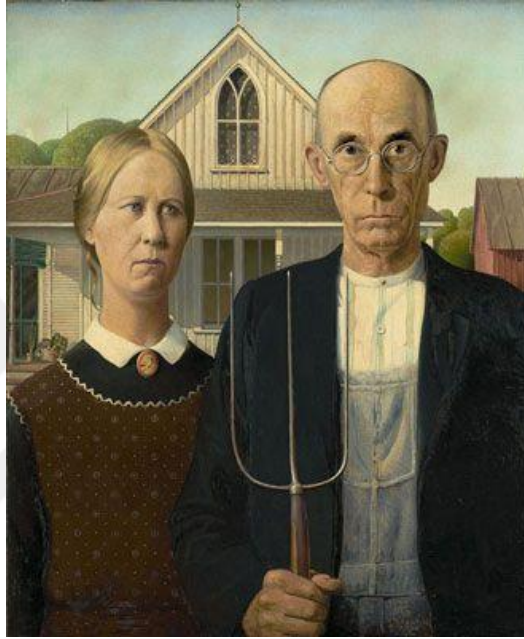
Şekil 4.22 Edward Hopper, Sabah Güneşi, 1952, tuval üzerine, yağlı boya, Columbus Museum of Art, Columbus.

Kaynak: <https://www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-cma-edward-hoppers-morning-sun/>

1930’larda ortaya çıkan Amerikan Bölgeselci’liği de Amerikan sanatında Büyülü Gerçekçilik izleri taşıyan diğer bir eğilimdir. Bölgesel sanatçılar genellikle kırsal alanları ve küçük kasabaları tasvir ederler ve her bölgenin özgün niteliklerini vurgularlar. Amerikan Bölgeselciliği Büyülü Gerçekçi kriterleri kullanarak bölgesel kültürleri ve manzaraları daha büyümlü ve masalsı bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Bölgesel sanatçılar, yerel gelenek ve değerleri vurgulayan temsili resimlere öncelik verirken, soyut veya avangart tarzları tercih etmemişlerdir.

Grant Wood (1891-1942) Bölgeselcilik hareketinin önde gelen figürlerinden birisidir ve Thomas Hart Benton, (1889-1975) ve John Steuart Curry (1897-1946) gibi diğer sanatçılarla birlikte Bölgeselcilik hareketini oluşturmuştur. Menton'un "Büyülü Gerçekçilik Yeniden Keşfedildi 1918-1981" kitabında (1983), Bölgeselcilik sınıflandırmasının tematik olarak oldukça doğru kabul edilse de Büyülü Gerçekçilik ve Kesinlikçilik’le açıkça ilişkili olduğunu yazmıştır. O’na göre Bölgeselci’lerin pürüzsüz ve yuvarlak alanları, kusursuz şekilde pürüzsüz manzaraları, natürmortları ve portreleri Büyülü Gerçekçi tarzın mükemmel bir ifadesidir (Menton, 1983 aktaran Bucarelli, 2015, s.4). Bu özellikleri çok iyi bir şekilde yansıtan Wood’un "Amerikan Gotiği”’ulusal bir simge haline gelen önemli bir eserdir (Şekil 4.23). Tablo, kırsal bir bölgedeki bir evin önünde duran bir çiftçi ve kızını, arka planda gotik tarzda bir pencere ile göstermektedir. Büyülü Gerçekçi resimlerde olduğu gibi tablodaki figürler, sert ve duygusuz bir tavırla tasvir edilmiştir. Pencere, gotik mimari tarzının sembolik

çağrışımlarına işaret eder. Gotik tarz genellikle kilise mimarisiyle ilişkilendirilir ve çoğu zaman karanlık, hüzünlü ve melankolik bir havayı yansıtmaktadır. Bu nedenle pencere, resimdeki karakterlerin iç dünyaları veya durumları hakkında bir ipucu sağladığı söylenebilir. Kırsal yaşamın sertliği ve zorluklarıyla mücadele eden karakterleri gösteren tabloda, pencerenin içinde yaşadıkları dünyadan kopukluklarını ve bir tür hayali dünyanın varlığını vurguladığını düşünülebilir. Tüm bu unsurlar ve gerçekçi betimleme resme büyümlü bir atmosfer katmaktadır.



Şekil 4.23 Grant Wood, Amerikan Gotiği, 1930 tuval üzerine yağlıboya, 74 x 62 cm, Art Unstitute of Chicago, Chicago

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/6565/american-gothic>

Wood 1930'lardaki Amerikan folkloru, halk hikayeleri ve yerel konuları, Amerikan ruhunu ifade etmenin en etkili aracı olarak Büyümlü Gerçekçi dilini ortaya koymuştur. Sanatçının kendi tarzının oluşturmada Kuzey Rönesans Flaman ve Alman eski ustalarının titiz teknik ve keskin görüntü odakları ilham vermiştir (Hughes, 1970'ten aktaran Bucarelli, 2015, s.10). Bunun yanı sıra 1928 yılında Münih'te Büyümlü Gerçekçi sanatçıların eserleri ile bir etkileşim yaşamış olma ihtimali yüksektir. "M. Grant Wood: A Study in American Art and Culture, New York" kitabının yazarı James Dennis, Wood ile Alman Büyümlü Gerçekçi'ler arasındaki bağıntıyı ortaya koymak için

"Düzlemde paralel bir arka plana karşı tam olarak konturlanmış" figürleri arasındaki ilişkiyi özellikle vurgulamıştır (Dennis, 1975'ten aktaran. Bucarelli, 2015, s.11)

Wood aynı zamanda Amerikan peyzaj geleneğine paralel manzaralar yapmıştır. "Taş Şehir" (Şekil 4.24) manzara resminde tüm nesneleri eşit düzeyde odaklanmaya sahip olduğu ultra keskin odak tekniği kullanılmıştır. Resmin bütününe kavramaya izin verilmeyen ve gözün tuvalin her yerinde hareket ettiren merkezci bir kuvvet (Bucarelli, 2015, s.13) ve Roh'un makalesinde (1925) belirttiği minyatür benzeri bir yaklaşım dikkati çekmektedir. Wood aşırı derecede ayrıntılı boyaması ile belirgin fırça darbelerini ortadan kaldırarak, sıradan nesnelere kendi Büyülü Gerçekçilik'lerini kazandıran görünür bir nesnellik kazandırmıştır. Roh'un vurguladığı gibi daha derine inebilmek ve ötesini görebilmek için en ince ayrıntısına kadar detaylandırılmıştır.



Şekil 4.24 Grant Wood, Taş Şehir, 1930, ahşap üzerine yağlıboya, 76.84 x 101.6 cm, Joslyn Art Museum, Omaha.

Kaynak: <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/american/grant-wood-stone-city-iowa/>

Wood'un resmini şekillendiren diğer bir husus da mensup olduğu Protestan dinidir. Protestan dininde ilahi olan ile doğrudan bir ilişki söz konusudur, her bireyin gündelik olandaki ilahi olanı görmesini savunmaktadır. Sıradan olan gerçekten de olağanüstü ve büyüldür (Bucarelli, 2015). Protestanlık dini figürleri kullanmadığı için soyut düşünceyi anlatmaktadır, daha mistik bir yönü vardır.

Kirstein, MoMA sergi kataloğunda (1943), Büyülü Gerçekçilik'in Kuzey ve Güney kökenlerini örneklediğinden bahsetmiştir. Tarihsel olarak bu tür resmin Aşağı Ülkeler (Belçika, Hollanda, Lüksemburg) ve İtalya'dan kaynaklandığını yazmıştır. Kuzeyde Jan van Eyck (1395 -1441) ve Jerome Bosch (c.1450-1516) gibi sanatçılara vurgu yapar. İtalya'da Carlo Crivelli (c. 1430-1495), Giovanni Bellini (c.1430-1516) ve Michelangelo Merisi da Caravaggio (c.1571-1610) adını vermiştir. Hollanda Quentin Matsys (1466-1530), Pieter Bruegel (c. 1525–1530 -1569) üzerinden bu izlerin Jan van Huysum (1682-1749), Jean-Baptiste Oudry (1686 -1755) gibi Hollandalı ve Fransızlarına kadar gidebileceğini de yazmıştır (Moma, 1943, s.7).

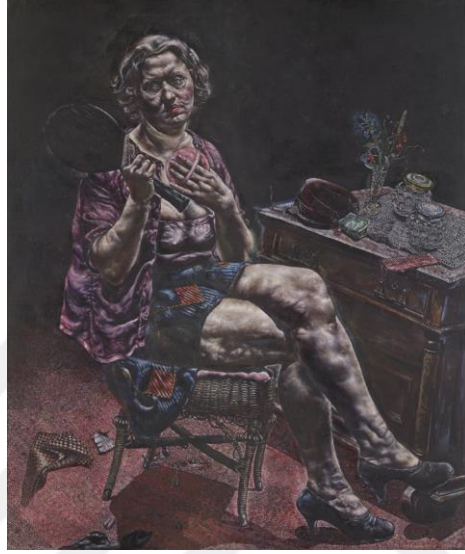
Fransız sanat tarihçisi Henri Focillon (1881-1943) da "Art d'Occident" (1939)' de Van Eyck 'ın ultra keskin ve büyülü tekniği ile ilgili olarak şu sözleri yazmıştır:

Belirli bir anlamda, Van Eyck için gerçekliğin her yönü mistik bir niteliğe sahiptir; bir nesneyi ilk kez keşfediyormuşçasına karşı karşıya bulur insan kendini. Sanki ondan bir muammanın çözümünü çıkarmak, ona "büyü yapmak" ve imgelerine ona yeni ve sessiz bir hayat aşlamak istercesine, vizyoner bir sabırla inceler onu (Hughes, 1970'ten aktaran Bucarelli, V., 2015, s.10).

Diğer yandan Wood'un Büyülü Gerçekçilik ile ilgili bağlantısı sıradan olanın olağanüstü olduğunu söyleyen Transandantal (Deneyüstücülük) felsefe köklerine dayanmaktadır. Aşkincılığın temeli olan görüşleri, Tanrı'nın gerçeği açıklamak zorunda olmadığını, doğrudan doğadan sezgisel olarak deneyimlenebileceğini öne sürmektedir. Wood'un konu ve teknik açıdan yapmış olduğu seçimlerin onun kişisel deneyimlerinden, yaşadığı çevreden, Amerikan dini, felsefi ve kültürel geçmişinden derin ve önemli ölçüde etkilenmiş olduğunu söyleyebiliriz (Bucarelli, 2015, s.17).

Aynı dönemlerde, Wood'un yanı sıra Ivan Le Lorraine Albright (1897-1983) ve Paul Cadmus (1904 -1999) gibi başka gerçekçi ressamlar da Büyülü Gerçekçilik'in yönlerini keşfetmeye başlamıştır. 1930'larda Chicago'dan Albright Büyülü Gerçekçilik'in önemli Amerikalı ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sergi kataloğunda Albright'ın Süper-Gerçekçilik'in herkesi büyülediği yazmaktadır (Miller & Barr, Jr., 1943). Resimlerinde hayatın tekinsiz gerçekliğini yakalamak istemiştir. Gündelik hayatın sıradan yönüne gizemli bir açıdan yaklaşmıştır. Sanatçı korkunç konuların zengin ayrıntılı resimleri ile ünlüdür. Birinci Dünya Savaşı sırasında tıbbi asker olarak görev yapmıştır. Sanatçı kariyeri boyunca çürüyen insan vücudunu takıntı haline getirmiştir. Bu deneyimlerinden yola çıkarak, insan vücudunun kırılganlığı ve nihai çürümesi duygusunu "Dünyaya Ida Adında Bir Ruh Geldi" resminde tasvir etmiştir (Şekil 4.25). Makyaj masası başında sandalyede bir kadın oturmaktadır, bir

elinde ayna tutarken diğer eli ile göğsünü pudralamaktadır. Halı, sandalye ve küçük masa açısı kafa karıştırıcı ve rahatsız edicidir. Kadını çürümüş ceset olarak resmeden sanatçı aslında bir kadını değil de varoluşu, geçip giden zamanı ve zihin-beden arasındaki ilişkiyi anlatmaya çalışmıştır. Albright yaşamı olduğu gibi göstermiştir. Kullandığı son derece gerçekçi teknik resme aynı zamanda bir yabancılaşma hissi yaratmaktadır.



Şekil 4.25 Ivan Albright, Dünyaya Ida Adında Bir Ruh Geldi, 1929-1930, tuval üzerine yağlıboya, 142,9 × 119,2 cm., Art Unstitute of Chicago, Chicago

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/93811/into-the-world-there-came-a-soul-called-ida>

1926 yılından sonra, Roh'un Büyülü Gerçekçi olarak nitelendirdiği Grosz ve Beckmann gibi sanatçıların Almanya'dan Amerika'ya taşınmaları da Büyülü Gerçekçilik'in Amerika'da yayılmasında bir etken olmuştur. Beckman 1926 yılında New York'daki Leipzig Kunstverein and J.B. Neumann's Art Circle Galeri'de kişisel bir sergi düzenlemiştir (Crockett, 1999, s.194). 1931 yılında Modern Sanat Müzesi'nde açılan "Alman Resmi ve Heykeli" sergisinin kataloğunda müze direktörü Alfred H.Barr, Beckmann'ı yaşayan en önemli Avrupa sanatçılarından biri olarak övmüştür (Price, Kort, & Topp, 2002, s. 299). New York'daki The Weyne Galeri 1931 yılında Grosz'un on iki eserini sergileyerek Amerikan sanat dünyasına tanıtmıştır (Price, Kort, & Topp, 2002, s. 329). Almanya'nın ulusal sağdan "Kültürel Bolşevik"i olarak giderek artan tiz saldırılarla çöken bir sanat piyasasıyla karşı karşıya kalan

sanatçı, gelen davet üzerine 1932 yılında New York'daki the Art Students League Board'da 1932 tarihinde öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Grosz, Weimar dönemi hicivsel yanını bir yana bırakarak, New York tipi ve kentsel çevrenin nazik karikatürlerine yönelmiştir (Price, Kort, & Topp, 2002, s. 330). 1935 yılında, Alfred Stieglitz'in 'American Place Gallerisi'nde Grosz'un Amerika'da ürettiği çalışmalarını sergilemiştir. Grosz, 1937 yılından İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar olan dönemdeki sanatında, 1920'lerin sonlarında ayrıntılı olarak keşfetmeye başladığı Kuzey Rönesans geleneğinin titreyen çizgisini ve kasvetli paletini benimsemiştir (Price, Kort, & Topp, 2002, s.331). Figüratif çalışmaları maalesef Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurumculuk'un mevcut üstünlüğü olan Amerika sanat piyasasında alıcı açısından az rağbet görmüştür.

1940-1950'li yıllarda dönemin iki önemli kuramcısı Clement Greenberg (1909-1994) ve Harold Rosenberg (1906-1978) tarafından yönlendirilen Soyut Dışavurumcu eylem ve renk alanı resmi ile Avrupa Sanatından tamamen kopuş yaşanmıştır. Bu durumda Amerika'nın Doğu Yakasında Büyülü Gerçekçilik'in gelişmesi için uygun ortam bulunmamaktadır. Aynı dönemde Batı Yakasında Körfez Bölgesi'nde David Park (1911-1960) Greenberg'in dayattığı formalizm ve soyutun ressamlar için sınırlayıcı olduğunu düşünmüştür. Önceleri soyut resimler yaparken tepkisel bir şekilde figüre dönmüştür. Konusu olan resmin kendisine duygu ve düşünceyi oluşturmada manevra yapabileceği alan sağladığını söylemiştir. Sanat Derneğinin yarışmasında tek figüratif resim olan "Bisikletli Çocuklar" resmi ile birincilik ödülü almıştır, bu durum Amerikan resminde bir kırılmaya sebep olmuştur. Park, her ne kadar Soyut Dışavurumcu'yu eleştirel olarak yaklaşıp da onun çok yakınında duran yeniden kurgulanan modern bir figüratif yaklaşım geliştirmiştir. Resimlerine dikkatlice bakıldığında, figürler söküp alındığında geriye Amerikan Soyut Dışavurumculuk'uğundan çok da farklı olmayan bir görsel ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. 1950'lerin başında Büyülü Gerçekçilik kendini Sosyal Gerçekçilik veya Gerçeküstücülük hareketlerinden ayırmıştır. Bu dönemlerde bu eğilim Soyut Dışavurumculuk'un altın çağında gerçekçilik bayrağını taşımaya yardımcı olmuştur.

Bu yıllara Andrew Wyeth (1917-2009) ve Honoré Desmond Sharrer (1920 – 2009) gibi Büyülü Gerçekçilik'e yakın sanatçılar sanata daha sessiz ve içe dönük bir bakış açısı ile yaklaşmışlardır. Wyeth, Büyülü Gerçekçilik ile ilişkilendirilen en başarılı Amerikalı sanatçı olarak değerlendirilmiştir

MoMA Sergisinde (1943), Wyeth'ın iki farklı kuş resmi bir enstalasyon şeklinde (Şekil 4.26) görüldüğü gibi sergilenmiştir. "Kış Tarlaları" resminde (Şekil 4.26) uzakta bir çiftlik gözükmemektedir ve tarlanın ortasında ölü ve donmuş bir karga resmedilmiştir. "Hindi Akbaba" resminde (Şekil 4.26) ise kuşun öne bakan bir duruşu pozlanmıştır. Hindi akbabası (Cathartes aura) Amerika'da en yaygın kuş türlerinden biridir. Ağırlıklı olarak leş yiyen bir hayvan olan hindi akbabası hassas koku alma duyusu sayesinde çok yükseklerden hayvan cesetlerini hissedebilmektedir. Aynı zamanda, akbaba avını ararken oldukça yükselebilmektedir. Wyeth, 1941 yılında Amerika'nın savaşa girmesinden sonra kuş konulu ve hava bakış açılarından oluşan resimler üretmiştir. Sergide (1943) resimler, yukarıda sağda avını arayan bir akbaba ile solda aşağıda çaresiz yatan avı arasındaki doğal bir etkileşim sahnesi gibi yerleştirilmiştir. Sanatçı izleyicinin hayvanlar ile temas ederek kuşlar üzerinden ölümü deneyimleyebileceği bir vurgu yapmıştır. Wyeth ifadesinde bu vurguyu şu şekilde betimlemiştir; "Savaşı yakalamak için tankları ve silahları boyamak zorunda değilsiniz. Onu ağaçtan düşen ölü bir yaprağa resmedebilmelisin" (Junker, 2017'den aktaran Whiting, 2021, s. 2).



Şekil 4.26 Andrew Wyeth, Hindi Akbaba, 1942, mürekkep, kalem, guaj; Kış Tarlaları, 1942, gesso pano üzerine tempera, The Museum of Modern Art arşivleri, New York

Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2854?installation_image_index=3

Wyeth'in Büyülü Gerçekçi olarak değerlendirilen "Yükselen" (Şekil 4.27) en önemli eserlerinden birisidir. Doğrusal ve ayrıntılı tarzı ile sanatçının resimleri gerçekçi özellikler taşır. Bu gerçekçilik hissi, resimlerindeki Büyülü Gerçekçi öğelerle birleşerek farklı bir boyut kazanır. Bu resimde üç hindi akbabası yalnız bir evin ve izole edilmiş bir ahırın üzerinde geniş boş bir manzarada uçmaktadır. Sanatçının resimlerinde her nesne yüksek şekilde detaylandırılır; bu resimde de alanın tamamının kaplayan, kanatları açık akbaba figürünün ayırt edici işaretlerini en ince ayrıntısına kadar betimlenmiştir. Wyeth, resme bakan kişiyi doğayı yakından izleyerek onu yoğun bir şekilde incelemeye teşvik etmiştir. Hayvanlar ile insani olarak özdeşerek gördüğü şeyi mümkün olduğunca özenli bir netlikte yeniden yaratmıştır. Wyeth resimleri Amerika kıtasının keşfedildiği dönemlerden kalma kişisel yalnızlık ve çevreden kopukluk duygusunu hatırlatmaktadır (Karabulut, s.54), başlıkları dışa dönük olsa da basit konuların içsel önemini ortaya koymaktadır. Kaliforniya Üniversitesi'nde Prof. Cécile Whiting'ın makalesinde mecazı bir anlamda savaşın yükselen hava bombardımanı ile koalisyonundan bahseder, onun yorumuna göre savunmasız küçük çiftlik evi korkunç kuşlar tarafından tehdit edilmektedir (Whiting, 2021). Wyeth bu tabolarda olduğu gibi doğayı doğal güzelliğiyle birlikte resmederken, doğal unsurlarıyla birlikte figüratif öğeleri de bir araya getirmiştir. Böylece, resimleri gerçek dünyayı ve gerçek insanları gösterirken, aynı zamanda hayal gücüne ve fantastik unsurlara da yer verir. Resimlerindeki atmosferik etki, seyirciyi sahneye dahil eder ve hissettikleriyle bütünleştirir. Sonuç olarak, Wyeth'in Büyülü Gerçekçi resimleri, gerçekçilik ve fantastik unsurların bir araya geldiği güçlü ve etkileyici bir sanat anlayışını yansıtır. Büyülü Gerçekçilik, sıradan konuları keskin şekilde odaklanmış olarak ele almaktadır. Düşündürücü bir belirsizlik unsuruna sahiptir. Wyeth resimleri de aynı şekilde ürkütücü bir gizeme sahiptir.



Şekil 4.27 Andrew Wyeth, Yükselen, 1942–50, masonit üzerine tempera, 48 x 87 in. Shelburne Museum, Shelburne.

Kaynak: <https://arthur.io/art/andrew-wyeth/soaring>

Amerikan sanatında, 1930 ile 1950 arası yılları arasında George Tooker (1920-2011), John Wilde (1919-2006), Henry Koerner (1915-1991), Robert Vickery (1926-2011) ve Alex Colville (1920- 2013) Büyülü Gerçekçi resimler üretmişlerdir. Resimleri, titiz sanat nesneleri olarak hazırlanmıştır ancak imgelemleri metaforik ve sembolik unsurlar içermektedir. Resimlerinin çoğunda gerçeküstü veya rüya benzeri nüanslar bulunmaktadır. Bu sanatçılar büyüyü günlük gerçeklikler ile daha doğrudan ilişki kurmanın yolu olarak benimsemişlerdir.

Hopper'dan derinden etkilenen Büyülü Gerçekçi ressam Colville gerçekliği analiz ederek izleyiciye sunmuştur. İmgelerinin gerçekçi yüzeyinin ardında bir gerçeküstü olan gizlenmektedir ancak bu gizem herhangi bir tiyatro sahnesi ya da psikanalizden ödünç alınan bir gerçeküstücülük değildir (Walther, 1998, s. 339). Aynı zamanda sanatçı, bütün ve sağlam bir biçim tanımı elde etmek için uzay-zaman sürekliliğini kullanmıştır. Bu yaklaşım da Roh'un temelini Yirminci yüzyıldaki dört boyutlu zaman ve mekân teorileri oturttuğu Büyülü Gerçekçilik resim anlayışına paralellik taşımaktadır. Colville'in resim stilinin gelişmesinde Avrupa sanatı üzerine yapmış olduğu çalışmalar etkili olmuştur. 1945 yılında Louvre Müzesini ziyaret ettiğinde tanıştığı eski Mısır sanatı kesinlik ve kalıcılık nitelikleri onun sanatını da etkilemiştir. Colville, 1961 yılında "Sporcular" (Şekil 4.28) üçlemesinde uzay-zaman sürekliliğine tamamen yeni bir yorum eklemiştir (Dow, 1965).



Şekil 4.28 Alex Colville, Sporcular, 1961, yağlıboya ve sentetik, 1961

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/alex-colville/athletes-1960>

Eser üç ayrı panelden oluşmaktadır. Sol tarafındaki panelde bir yüzücünün başlangıç anı görülmektedir. Ortadaki panelde yüksek atlayan bir sporcunun bariyer üzerindeki eylem anına şahit olunmaktadır. Sağ taraftaki panelde ise koşuyu tamamlayan bir sporcu yer almaktadır.

Her üç panelde de zaman ortak olan bir unsurdur. Modern fiziğin görüşüne göre, zaman ve uzay birbirinden ayrılamaz, ancak aynı zamanda sınırlıdır ve dolayısı ile ölçülebilir. Zaman figürün içinde hareket ettiği uzayın tarifi için gerekli bir unsurdur. Her paneldeki sentezlenmiş bir hareket bir engelle göre ondan uzakta, ona doğru ya da onun etrafında gerçekleşmektedir. Sonsuz arka planda yuvarlaklıklar bulunmamaktadır. Arka planın gerçekçi renk şeması ön planın indirgenmiş anahtarına göre yoğunlaştırılmıştır. Böylece arka planın varlığı gerçek dünyadaki gökyüzü gibi hissedilmektedir. Ayrıca düzeni belirleyen geometrik ağı oluşturmak için modüler bir şema yerleştirilmiştir. Sonuç olarak dört boyutlu kompozisyon, kendisi iki boyutlu olan bir mimari yapı temelinde düzenlenmiştir. Colville, günlük deneyimin nesnel dünyasını sakin ve rasyonel bir şekilde, tüm yaratılışın düzenli bir yere sahip olduğu gerçekçi bir geleceğe giden yapıcı yolu göstermiştir (Dow, 1965).

2021 yılında Georgia'da, Georgia Sanat Müzesinde, "Olağanüstü: Amerikan Gerçekçiliğinde Büyü, Gizem ve Hayal Gücü" başlıklı bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergide, George Tooker, Ivan Albright, Cadmus, Philip Evergood, Jared French, Henry Koerner ve John Wilde'in önemli eserlerini ve daha az bilinen birkaç sanatçıyı bir araya getirmiştir. Sergi ile ilgili metinde bu ressam grubunun tek bir tarz altında kategorize etmenin kaygan bir görev olduğunu, ancak küratörler Alfred H. Barr,

Dorothy C. Miller ve Lincoln Kirstein gibi küratörlerin bir dizi sergide bu sanatçıları için Büyülü Gerçekçi kriterini daha önceden ortaya koydukları yazılmıştır.

Bu sergide yer alan Tooker'ın "Laundry" adlı eseri, Büyülü Gerçekçilik tarzının özelliklerini gösteren iyi bir örnektir (Şekil 4.29). Resimde, bir çamaşırhane sahnesinin detaylı bir şekilde resmedilmesi sıradan bir görüntü yerine neredeyse bir rüya gibi bir atmosfer yaratır. Resimdeki kadınlar ve çocuklar, hareket etmeyen makinelerle birlikte tuhaf bir statiklik içinde tasvir edilirler ve bu da resmin gerçeküstü bir havası olmasını sağlar. Tooker'ın eserlerinin çoğunluğunda, kent yaşamındaki izolasyon ve umutsuzluk temaları işlenmiştir. Sanatçı bunun yanı sıra politik sistemler ile ilgili olarak hayal kırıklıklarını dile getirmiştir. Rönesans sanatçılarından etkilenen Tooker yumurta temperanın ince ve ayrıntılı tekniği kullanmıştır. Bu resimde arka planda çamaşırların asılı olduğunu görüyoruz, kiremit duvarlarla çevrilmiş avlu gibi bir alanda yer alıyorlar. Kiremit duvarların arkasından gökyüzü gözükmektedir. Oturan bir kadın figürü ve ikisi erkek bir kız çocuğu resmedilmiştir. Yerde çömelmiş olan erkek çocuğu tebeşir ile bir kuş çizmektedir. Kız çocuğu annesi olarak yorumlanabilecek kadının arkasına saklanmış izleyiciye doğru bakmaktadır. Figürler, kendi iç dünyalarında izole bir şekilde dış dünya ile bağlantıları yokmuş gibi durmaktadırlar. Figürlerin durgun hali sanki sonsuza kadar devam edecekmiş gibi gözükmektedir.



Şekil 4.29 George Tooker, Çamaşırhane, 1952, masonit üzerine yağlıboya, Schoen Koleksiyonu

Kaynak:<https://www.artandantiquesmag.com/all-too-real/>

Amerikan sanatında Büyülü Gerçekçilik olarak adlandırılan eğilimler ve sanatçılar mevcut olmasına rağmen, bu yönelim Amerikan sanatı içerisinde tamamen arka plana itilmiştir. Bu durumun en önemli sebebi, Greenberg ve Rosenberg gibi önde gelen isimlerin, özgün Amerikan modernizmi yaratma girişimleri doğrultusunda Amerikalı sanatçıları yönlendirmesi ve böylece Amerikan sanatının eyleme ve formalizme dayalı bir yapıya bürünmüş olmasıdır. Bu sanat anlayışında, konusu olmayan ve içeriği biçimden gelen bir anlatım tercih edilerek, mekân ve figür gibi konular ikinci plana atılmıştır.

4.3 Latin Amerika’da Büyülü Gerçekçilik

Latin Amerika resmindeki Büyülü Gerçekçilik, harikulade karışımların ve olası olmayan yan yana gelmelerin var olduğu, kıtanın çeşitli tarihi, siyasi ve coğrafi yapısı etkisinde şekillenmiş doğal ve insani gerçeklerinden beslenmiştir (Carpentier, 1995, s. 75). 1930’larda Latin Amerika’da Büyülü Gerçekçilik’e ait olduğu yaygın olarak kabul edilen pek çok sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçılar dünyada algıladıkları büyüü tasvir etmek için onları semboller ile birleştirerek daha gerçeküstü nitelikler kullanma eğiliminde olmuşlardır. Bu coğrafya sanatının karmaşıklığı, ülkeler bazında ifade çeşitliliği ortaya koymuştur.

Meksika sanatı Maya ve Aztek uygarlıklarına kadar uzanmaktadır. Aztekler On dört ve On altıncı yüzyıl arasında yaşamış gelişmiş bir uygarlığa sahip Amerikan halkıdır. Bugünkü Orta Meksika olarak bilinen Mezo Amerika’da sanatlarını icra etmişler, günümüze zengin bir mitoloji ve kültürel miras devretmişlerdir. Bir Orta Amerika uygarlığı olan Maya Uygarlığı ise, binlerce yıl boyunca Meksika’nın güneyinden başlayarak Guatemala’ya kadar Mezo Amerika bölgesinde hüküm sürmüştür. Maya kültüründe doğal olarak ezoterik içerikli sembol kullanımı görülmektedir. Bu semboller hem mitolojiye hem de sanatlarına yansımıştır. Mezoamerikan çağından sonra, On dokuzuncu yüzyılda İspanyolların fethinden sonra kolonyal döneme girerek yaklaşık üç yıl yıl kilisenin etkisinde dine bağlı bir şekilde yaşamışlardır. Geç sömürge dönemi sanatçılarının tamamı Avrupa geleneğinde ilerlemiştir. On dokuzuncu yüzyılda Meksika’nın gelişimi ve Meksika Devrimi ’den (1910-1920) sonra modern Meksika sanatı gün yüzüne çıkmaya başlamış, kendi farklılıklarını ortaya çıkartabilmek için özgün eserler üretmeye başlamışlardır.

Kirstein katalog yazısında Meksika resmini son yarım yüzyılın sosyal ve ekonomik devriminden ayrı anlamının mümkün olmadığını belirtmiştir. Meksika'daki popüler sanatın sıradan insanların, Kızılderili'lerin veya Mestizo'ların güçlü bir ifadesi olarak kaldığını vurgulamıştır (Kirstein, 1943, s. 56). 1920'lerden sonra Meksika Duvar Hareketi ile halk iletişim aracı olarak üretilen eserlerde yerli tarihi, kültürü ve geleneksel yaşamlarından motifleri ele almışlardır. Marquez 1982 yılında Nobel ödülü konuşmasında Floransalı denizci Antonio Pigafetta'nın (1491-1531) Amerika'nın Güney kıyılarına geldiğinde bu serüveni tam tamına yazdığını söylemiştir. Bu kitaptaki yazımda, karınları uyluklarında domuzlar, dilleri olmayan kaşık ağızlı pelikanlar, garip yaratıklar ve yerlileri ait daha pek çok hikâyede o çağdaki gerçekliğin hiç de hayrete düşürücü olmayan bir anlatısı olduğunu söylemiştir (Márquez, 2014).

Frida Kahlo (1907-1954) Meksika sanatının en ünlü figürlerinden biridir ve sanat eserleri Büyülü Gerçekçilik akımının örnekleri olarak kabul edilir. Kahlo'nun eserleri, kendisinin çektiği acı ve yaşadığı zorluklarla dolu olan hayatına ve Meksika'nın kültürüne dayanarak, gerçeküstü unsurların yer aldığı şaşırtıcı ve karmaşık bir dünya yaratır. Onun sanatı Meksika kültürüne ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır ve Büyülü Gerçekçi yaklaşımı Meksika sanatının bir parçası olarak ortaya çıkmıştır.

Meksika kültüründen beslenen Kahlo'nun resimlerindeki Büyülü Gerçekçilik, gerçeküstü unsurların ve sembollerin kullanımı yoluyla gerçekliğin ötesine geçer. Sanatçının, "Umut Ağacı" (Şekil 4.30) resmi statik ve zamansız duruşu ile Büyülü Gerçekçilik'in özelliklerini taşıyan önemli bir eserdir. Yapıtta hasta ve sağlıklı olan iki farklı Frida tasviri yapılmıştır. Geleneksel Meksika kıyafetler içerisinde sağlıklı olan Frida, bir elinde çelik bir korse ve diğerinde "Umudun ağacı sağlam durur" yazan bir bayrakla oturmaktadır. Hasta olan Frida ise hastane sedyesinde yaraları açıkta çıplak bir halde uzanmaktadır. Sanatçı resimde hayatın ikilemlerini ortaya koymaktadır; ölüm ve yaşam, ay ve güneş, gece ve gündüz, sıcak ve soğuk, aydınlık ve karanlık, büyük ve küçük, çıplak ve giyinik, yatay ve dikey, arka ve ön, yeryüzü ve gökyüzü, hasta ve sağlıklı bir beden yan yana aynı sahnede yer almaktadır (Conaty, 2015, s.3). Frida, iç dünyasının karmaşık hâlet-i rûhiyesini uyumsuz ortamlarda tasvir ettiği mit, metafor ve alegoriler ile birleştirmiştir. Frida'nın imgeleri çoklu anlam katmanlarının, karşıtlıklarının ve dualizmin sık kullanıldığı Aztek din ve kültürüne sahiptir (Milner, 1995'ten aktaran Tanır, 2015, s. 195). Yaşadığı kişisel acı ve deneyimlerin yanı sıra

Frida, Meksika'nın sömürgeci geçmişinin yıkıcı doğası, yoksulluğun ve siyasi kargaşanın da ülkede derin bir travma bıraktığını öne sürmektedir.



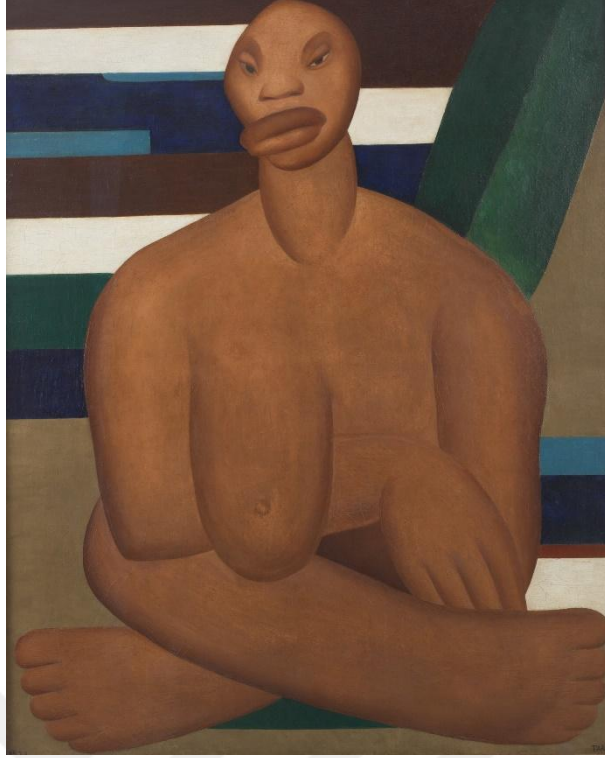
Şekil 4.30 Frida Kahlo, Umut Ağacı, 1946, Masonit üzerine yağlı boya, 55.9 x 40.6 cm, Collection of Daniel Filipacchi, Paris, Fransa

Kaynak: <https://www.jhrehab.org/2015/07/08/frida-kahlos-body-confronting-trauma-in-art>

Marquez, 1973 yılında The Atlantic'e verdiği röportajda, Meksika'da Gerçeküstücülük'ün sokaklarda dolaştığını ve bu akımın Latin Amerika gerçekliğinden kaynaklandığına işaret etmiştir (Fetters, 2014, parag.1). Bu dönemde Frida'nın kocası Diego Rivera (1886-1957) gibi devrimci sanatçıların öncülük ettiği duvar resimleriyle tanınan bir sanat hareketi de yaygınlaşmıştır. Kahlo'nun sanatı ise, bu yönelimin Büyülü Gerçekçilik özelliklerini taşıyan benzersiz bir tarzda ele alınmalıdır. Kahlo, sanatının gerçeküstücü olarak nitelendirilmesini reddetmektedir ve "Gerçeküstü olduğumu düşünüyorlardı, ama değildim. Asla rüya ve kâbus çizmem. Kendi gerçekliğimi resmediyorum" şeklinde beyan etmektedir (Conaty, 2015, s. 2).

Kahlo'nun eserleri, gerçekliği büyüü ve fantastik unsurlarla birleştirerek somutlaştırmakta ve Büyüü Gerçekçilik'in özelliklerini taşımaktadır. Bu nedenle, Kahlo'nun sanatı, Latin Amerika gerçekliği ile büyüü öğelerin bütünleştiği bir sanat olarak Büyüü Gerçekçilik akımı içinde ele alınabilir.

Brezilyalı sanatçı Tarsila do Amaral (1886-1973) da sanat eserleriyle Büyüü Gerçekçilik ile yakından ilişkilidir. Meksika'da Kahlo'da olduğu gibi, Amaral da yerel kültürden ilham alarak Avrupa avangardının yeniliklerini yerel bir duyarlılıkla sentezlemiştir. Bu sentez, Amaral'ın eserlerinde büyüü ve gerçekçi unsurların birleştiği, yerel ve küresel unsurların uyumlu bir biçimde işlendiği bir sanat tarzını ortaya çıkarmaktadır. Resimlerinde çarpıtılmış ve abartılmış bedenler, devasa kollar, manzaralarındaki tropik görüntüler, güçlü renklere sahip pürüzsüz figürler, sosyal-politik fikirler ortak özellikler olarak ortaya çıkmaktadır. Günümüzde resim São Paulo Çağdaş Sanatlar Müzesinde bulunan 1923 tarihli 'Siyah Kadın' resmi Büyüü Gerçekçi özellikler taşımaktadır (Şekil 4.31). Resim, Tarsila'nın kendi ülkesinin zenginliğini ve çeşitliliğinin daha fazla tanınmasını temsil etmektedir. Siyah bir özne ile ırksal ve politik olarak kurtuluşu çağrıştırmaktadır. Arka planda yeryüzü ve gökyüzünü çağrıştıran basit renk bantları ile boyamıştır, sağ tarafına Brezilya manzarasının her tarafında bulunan bir muz ağacının soyutlanmış yaprağının ifade eden yeşil bir şekil eklemiştir. Sonuç olarak, Amaral'ın resimlerinde gerçekçi ve fantastik unsurların bir arada kullanımı, canlı ve sıra dışı renk paleti, mistik ve gizemli bir ortam yaratması ve yerel Brezilya kültürüne atıfta bulunması gibi Büyüü Gerçekçi öğeler belirgin bir şekilde yer almaktadır.



Şekil 4.31 Tarsila do Amaral, Siyah Kadın, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81,3 cm. Museo de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo

Kaynak:<https://www.moma.org/audio/playlist/48/733>

Bu iki sanatçıya ek olarak, çeşitli ülkelerden, Büyülü Gerçekçi unsurlar içeren resimler üreten diğer sanatçılar da mevcuttur. São Paulo'daki Büyülü Gerçekçilik hareketine öncülük eden Wesley Duke Lee (1931-2010) figüratif sanata dönüşe öncülük etmiştir. Arjantinli sanatçı Lino Eneas Spilimbergo (1896-1964) Büyülü Gerçekçi tarzda büyük gözlere, ellere vurgu yapan bir dizi portreler ve manzalar çizmiştir. Perulu Ressam Bill Caro (1949-) keskin tanımlanmış gerçekçi eserler üretmiştir. Kolombiyalı Fernando Botero (1943-) resimlerinde sosyo-politik bir mesajı iletme için Büyülü Gerçekçi teknikleri kullanmıştır. Tüm bu sanatçılar, gerçekçi unsurlarla fantastik öğeleri harmanlayarak özgün ve etkileyici eserler ortaya çıkarmışlardır. Her birinin kendine özgü bir tarzı ve sanat anlayışı vardır ve Latin Amerika'nın kültürel zenginliğini Büyülü Gerçekçi bir üslupla yansıtan sanatçılar olarak kabul edilirler. Latin Amerika'da, Büyülü Gerçekçilik edebiyat dalında öne çıkmıştır. Bu yönelimin resim sanatındaki ünlü temsilcileri ise dünya çapında azdır ve çoğunluğu yerel düzeyde tanınmaktadır.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Varoluşsal sorular ve kaygılar insanı tanımlayamadığı şeyleri bildik alanlar içerisine yerleştirme ve sınıflandırma ihtiyacına yöneltmektedir. Böylece insan sınırlı algısı içerisinde sorularına bir yanıt bulmuş olacak ve tüm gizem ortadan kalkacaktır. Büyülü Gerçekçilik ilk ağızda çok aşına gelen ancak tam olarak resim alanında karşılığını bulamamış, terminolojik karmaşa ve uygulamışta farklılıklar yaratan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada, Büyülü Gerçekçilik'in kökenine inilerek ona daha yakından yaklaşma ve anlama çabası gösterilmiştir.

Terim olarak bakıldığında resim alanında Büyülü Gerçekçilik Almanya'da ilk olarak Dışavurumculuk sonrası yeni sanat eğilimlerini ifade etmek için türemiştir. Aynı dönemde farklı bir sanat tarihçisi tarafından benzer eğilimler gösteren sanatçılar için Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) ifadesi baskın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Terimi ilk kullanan Roh'un Büyülü Gerçekçilik (Magischer Realismus) kavramı süreç içerisinde terimsel olarak yerini Hartlaub'un Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) kavramına bırakmıştır. İlerleyen yıllarda Roh kendisi de kitabında Büyülü Gerçekçilik'e alt başlık olarak Yeni Nesnelcilik ifadesini kullanmıştır. Bu durumda aynı dönemde ortaya çıkan farklı iki adlandırmanın aslında benzer eğilimleri gösteren sanatçılar için kullanıldığını yorumu çıkmaktadır.

Eğer burada aynı yönelime sahip sanatçılardan bahsediliyorsa, adlandırma yöntemi olarak tutarlı ve belirleyici bir yaklaşım benimsenmelidir. Tez içerisinde bu yaklaşımın uygulanması, öncelikle Yeni Nesnelcilik ve Büyülü Gerçekçilik terimlerinin kullanımının netleştirilmesiyle başlamıştır. Roh'un terimsel olarak ifadesi aynı olsa da içerikte Büyülü Gerçekçi savı Yeni Nesnelcilikten farklılıklar göstermektedir. Günümüzdeki Hartlaub terimi Yeni Nesnelcilik, bir akım olarak sanat

tarihi alanında kendine yer edinmiştir. Ancak çalışmada bu ayrışmayı o dönemim bakış açısı göz önünde bulundurularak yapmaya öncelik verilmiştir. Bu ayrımlardan biri, Roh'un yaklaşımının tüm Avrupa fenomenlerini içeren daha kapsamlı bir yapıya sahip olmasıdır. Değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan bir diğer ayrım ise Büyülü Gerçekçilik hareketin sağ kanadını ve Yeni Nesnelcilik'in ise sol kanadını oluşturduğu yönündedir.

Yeni Nesnelcilik 1918-1933 yılları arasında Weimar döneminde edebiyat, müzik ve görsel kültürde ağırlıklı olarak ortaya çıkan Alman fazı olmuştur. Yeni Nesnelcilik unsurları Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yapılan çalışmalarda görülebilmesine rağmen, görsel sanatlarda 1920'lerin ortaları ile 1930'ların başları arasında en yaygın olarak işlev kazanmıştır. Almanya'da 1920'lerin ortaları politik ve ekonomik olarak en istikralı dönem olmuştur. Bu dönemde statükonun korunması için Dışavurumculuk'un aşırılıklarından ve enflasyon yıllarındaki ekonomik baskısından uzaklaşmanın bir yolu olarak Yeni Nesnelcilik'in ruh hali teşvik edilmiştir.

Roh'a göre, yeni sanat hem temsil ettiği nesneler açısından karakteristik seçimlerle hem de yerleşik temaları tasvir etme biçimiyle ayırt edilmektedir. Sanatçıların eğilimlerine göre kategorizasyon sağlamak için, Roh üç farklı başlık altında onları gruplandırmaya çalışmıştır.

Toplumsal düzenin değişimine yönelik hicivsel ve nüktedan yaklaşımları ile Kuzey ve Doğu Almanya sanatçılarını bir başlık altında değerlendirmiştir. Grosz ve Dix gibi sanatçıların yer aldığı Verist'ler olarak tanımadığı bu grup aslında yeni yönelimin sol kanadını oluşturmakta ve Büyülü Gerçekçilik ile gevşek bir şekilde ilişkilendirilmektedir. Roh'un 1925 tarihli kitabında Verist sanatçılara yer vermesinin nedeni, Büyülü Gerçekçilik kuramındaki belirli özelliklerin Verist sanatçıların eserlerinde örtüştüğü noktalarda yatmaktadır. Verist sanatçılar gerçekçilik anlayışını keskin, net ve belirgin figüratif kullanımları ile ifade etmişlerdir. Resimlerindeki en küçük ayrıntılara kadar dikkatlice işlenmiş detaylar bir yandan tamamlanmış hissi diğer yandan tekinsizlik hissi uyandırmaya yönelik bir etki oluşturmaktadır. Roh'a göre gerçeklik algısını idealleştirmeyen Dix eserlerinde hiçliğe aynı zamanda ölümün arkasındaki arayışa doğru bir tutum sergilemiştir. Grosz ve Dix kullandıkları tempera gibi teknikler ile Büyülü Gerçekçi olarak algılanmışlardır. Beckman ise gerçekliğin arkasındaki özün arayışı ile Büyülü Gerçekçilik ile paralellik göstermektedir.

Roh'un tanımlamasında sağ kanadını oluşturan Büyülü Gerçekçilik özellikleri içerisinde barındıran Münih grubu ise İtalyan de Chirico ve Carrà'nın Metafizik'inden

doğrudan etkilenmiştir. Davringhausen, Kanoldt, Schrimpf, Raderscheidt gibi sanatçıların yer aldığı bu grup siyasetin biraz daha dışında kalmayı tercih etmiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre, bu grup tarafından yapılan çalışmalarda, tanıdık ve sıradan nesnelerin kullanılarak tasarlanan yeni bir gerçeklik ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda, nesnenin varlığının kalıcılığının sağlanması için daha sade ve dengeleyici bir yapıya sahip tasarımlar yapılmıştır.

Daha naif unsurları bünyesinde barındıran ve Scholz, Spiess, Schrimpf, Watenphul gibi ressamaların yer aldığı diğer grup primitif bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu gruptaki sanatçılar eserlerinde naif unsurları kullanarak gizemli, melankolik ve büyümlü bir atmosfer yaratmışlardır.

Elde edilen sonuçlar, Büyümlü Gerçekçilik yöneliminin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunur. Bu bulgular, sanatçıların tekinsiz ve ayrıntılı anlatım teknikleri kullanarak kendilerine özgü yarattıkları gerçeklik ile yeni bir sanatsal ifade ortaya çıkardıklarını göstermektedir. Yeni sanat varlığın büyümlü, şeylerin zaten kendi yüzlerine sahip olduğunun keşfine dair sakin bir hayranlık sunmaktadır. Nesnenin en saf ve değişmeyen hali ile var olmasına aracılık eder. Burada bahsi geçen büyümlü veya gizemli olma durumu temsil edilen dünyada atıfta bulunmaz, onun ardında saklanmaktadır. Yeni sanat, her şeye daha derin bir anlam kazandıran, basit ve ustaca şeylerin güvenli huzurunu tehdit eden gizemleri ortaya çıkaran çeşitli teknikler kullanmaya başlamıştır. Yeni sanat da sezgisel bir şekilde, dış dünyanın gerçeğini, iç figürünü temsil etme meselesi olarak kullanılmaktadır. Yaratım sürecinde sanatçı, bütün halinde bir taklit değil parçalar halinde yeni gerçeklik görüşleri inşa etmektedir. Bu çalışma, kendi yaratmış olduğu büyümlü ve olağanüstü durumun var olan gerçeklik ile karıştırılabilecek bir etki yaratması sonucu izleyiciye bir tanıdıklık hissi vererek tuhaf olan sıradanlaşmasını yönünde bir etki oluşturur.

Bütün bu verilerin birleştirilmesiyle, Büyümlü Gerçekçilik eğiliminin ayırt edici sanatsal ifade tekniklerini tarif etmek artık mümkündür. Bu özellikler; son derece keskin oda, nesnellik, ayrıntılı anlatım, netlik, soğukluk, hem yakın hem de uzak görüş alanlarını aynı anda yaratılabilmesi, pürüzsüz boya yüzeyi, temsili konuları içermektedir.

Roh sadece Avrupa avangardını tanımlamak ile kalmamış hem eleştirmen hem de sanatçı kimliği ile fotoğraf üzerine yapmış olduğu çalışmalar ile günümüzde fotoğraf tabanlı eserlerin çoğunda görülen kolektif eğilimleri etkilemiştir. Roh, sanatçı olarak yeni vizyonu tanımlayacak çok fazla sayıda vintaj fotoğrafı ve kolaj eseri

bulunmaktadır. Fotoğraf mekanizmasının gerçekliğinin yeniden yaratılmasında, bir dizi deneysel tekniği tekil olarak ele alan Roh'un Büyülü Gerçekçi yaklaşımının etkisi olduğu yadsınamaz. Bu eğilim teknolojik gelişmeleri kullanan günümüz fotoğrafçılığına kadar uzanmaktadır. Örneğin, Büyülü Gerçekçilik içine alınan çağdaş fotoğrafçı Karl Hammer (1969-), fotoğrafçılığını sembolizm ve gizli mesajlarla dolu hikayeler anlatmak için kullanan bir otodidaktirdir. Günümüzde Latin Amerikalı Pedro Mayer (1935-)'ın dijital fotoğrafçılığı Büyülü Gerçekçilik'in yeni bir yorumlaması olarak değerlendirilmektedir.

Roh'un resimsel formülasyonları zaman içerisinde o kadar değişmiştir ki çağdaş edebi tür olan Büyülü Gerçekçilik üzerindeki gerçek etkisi tartışmalıdır, ancak karşılıklı yakınlıklar bulmak mümkündür. Edebi Büyülü Gerçekçilik Latin Amerika'dan başlayarak gelişmiş ve günümüzde tüm dünyada kabul edilen bir üslup haline dönüşmüştür. Latin Amerika köken olarak ve sosyo-politik yapısı ile Büyülü Gerçekçilik'e çok uygun bir altyapı sağlamıştır. Çok kültürlü yapısı ile bu coğrafyada yer edinen sanatçılar, Maya ve Aztek'lere kadar uzanan atalarının mitolojik ve sembolik mirasını kullanarak kendi özgün dilini oluşturmayı başarmıştır. Sömürge altında geçirdikleri üç yüz yıl boyunca Katolik dini etkileri görülmüş ve Avrupa sanatına doğru bir eğilim yaşanmıştır. Ancak, devrim ile beraber yapı değişerek, kendi özyüklerini bulmaya yönelme arzusunda olan ve arayış içerisindeki sanatçılar için Büyülü Gerçekçilik önemli bir aracı olmuştur. Latin Amerikalı resim alanındaki Büyülü Gerçekçi sanatçıların incelediğimizde ortak özelliklerinin kendi yerel kimliğini özünde barındıran, mitler ve halk folkloründen temellenen, sembol kullanımının ağırlıkta olduğu, olağanüstü şeylerin sıradan olarak kabul ve temsil edildiği, ayrıca kültürel-siyasi eleştiriyi içeren resimlerden oluştuğunu özetleyebiliriz. Sonuç olarak, bazı özelliklerin coğrafyaya özgü yaklaşımlar içerdiği dikkate alındığında, bu özellikler kısmen Büyülü Gerçekçi özellikler kapsamına dahil edilebilir.

Tezde yapılan araştırmanın sonucuna bağlı olarak, edebiyat ve resim sanatı disiplinleri karşılaştırıldığında, bazı edebi Büyülü Gerçekçi özelliklerin resim sanatında da karşılık bulabileceği görülmüştür. Edebiyatta Büyülü gerçekçi unsurlar olağan sıradan hayatın bir parçası olarak sunulmaktadır. Bu kurgu içerisinde yazarın kişisel bir yönlendirmesi veya duygu yükü barındıran bir ifadesi yer almamaktadır, olayları tüm çıplaklığı ile olduğu gibi yansıtmaktadır. En çarpıcı, tuhaf olan olası mümkün görünmeyen tüm hikayeler olağan veya gerçekmiş hissi yaratan bir tablo içerisinde sunulur. Resim sanatındaki örneklerine incelediğimizde daha statik,

ressamın jestlerini içermeyen pürüzsüz ve kesin olan bir tekniğin ağırlıklı olarak kullanıldığını gözlemliyoruz. Sanatçının kendi gerçekliğini yeniden yaratarak izleyici üzerinde bir tanıdıklık hissi uyandırması olası olmayan kombinasyonların ve izdüşümlerin, olan veya olağan olarak algılanmasına imkân tanımaktadır.

Bunun yanı sıra, edebi alanda kendi benliğine ve özüne dönen yazar, kolektif hafızaya ait uzamları kullanarak evrenselliğe ulaşmaya çalışmaktadır. Resimdeki büyümlü olan ise daha çok varoluşa ait olan tasvir edilen dünyanın arkasındaki gizemi (Geheimnis) ve duyularımız ile algıladığımız dünyalık arasında bir köprü görevi görmektedir. Bunun sonucunda oluşan bütünlük ile varoluşun tüm vasıflarına erişebilmek daha mümkün hale gelmektedir. Kendi halkının mitlerine ve doğasına yönelen yazar ile ve kendi iç benliğine dönen ressamın, içten dışa doğru yönelimi sayesinde yeni bir gerçeklik yaratılmış olur. Her iki sanat disiplini de gerçek dünya mekanlarını kullanmaya özen gösterirken, yapılan çalışmalar sonucunda ortaya çıkan veriler, Büyümlü Gerçekçi edebiyat ve resim sanatı arasındaki benzerlikleri ve ortak özellikleri açıkça göstermektedir.

Resim ve edebiyatta bulunan ortak özelliklerden bir diğeri ise değiştirilmiş zaman algısıdır. Bir edebiyat eseri olan Usta ve Margarita'da olduğu gibi 1930'lu yıllarda Moskova'sına İsa'nın gerçekten yaşayıp yaşamadığını tartışan iki yazarın yanına, geleceği okuma yetisine sahip biri yavaşır ve bir kehanette bulunur. Kehanete göre akıl hastanesine kapatılan yazarlardan biri orada Usta ile karşılaşmıştır. Diğer zaman dilimi de Usta'nın, İsa'nın çarmıha gerilmesinde büyük rolü olan Pontius Pilatus'un valiliği altındaki eski Kudüs'te geçmektedir. Moskova'da geçen hikâyenin dili ile Kudüs'te geçen hikâyenin dili ve üslubu birbirinden farklıdır. Pontius Pilatus'un yaşadıklarını anlatan kısım gerçekçi bir temel üzerine kuruluyken, Moskova'da yaşayanlar aklın sınırlarını aşan bir temel üzerine kurulmuştur. Resim sanatında da edebiyatta olduğu gibi değiştirilmiş zaman algısı görülmektedir. Örneğin, Frida Kahlo'nun "Umut Ağacı" adlı eserinde (Şekil 4.30), geçmiş ve gelecek, gündüz ve gece gibi farklı zaman dilimleri aynı anda sunulurken, izleyicinin zaman algısında bir değişim yaratılmıştır. Bu özellik, Büyümlü Gerçekçi resmin farklı zaman dilimlerini bir araya getirerek yeni bir zaman algısı yaratma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir.

Büyümlü Gerçekçilik kuramında yer alan "tekinsizlik" (Unheimlichkeit) terimi, edebiyat ve resim sanatı arasındaki önemli bir ortaklık noktasıdır. Sanatçılar en ince ayrıntısına kadar dışarıdan içeriye kadar boyarlar, böylece nesnenin ayrıntılı bir

incelemesini izleyiciye sunarlar. Bu katmanlı yapı sayesinde görünenin görünmeyene giden bir köprü kurularak arka taraftaki gizeme ulaşabilme olasılığı yaratılır.

Bu yeni sihir, insan dünyasına atıfta bulunmadan kendi içlerinde korudukları şekliyle şeylerin kendilerinin görünür varoluşudur. Bu onların benzersizliği ve bu nedenle onları çevreleyen tekinsiz sakinlik ile sonsuzluktur! (Plumb, 2006, s. 494).

Tekinsizlik geçmişe dahil olan bir durumun zihinde bastırılması, araya giren zamansal mesafenin akabinde tekrar bu durumla bir şekilde karşılaşmanın deneyimlenmesi ve bu deneyimden kaynaklanan huzursuzluk, kaygı, dehşet, rahatsız ya da üzüntü hissinin yeniden yaşanması olarak tanımlanmıştır. Sonuç olarak, "tekinsizlik" terimi, her iki disiplinde de sanatçıların gerçek ve hayali öğeleri bir arada kullanarak izleyicinin zaman ve mekân algısını değiştirme amacını yansıtmaktadır. Bu özellikle İtalyan sanatçı De Chirico'nun resimlerinde sıkça karşılaşmaktayız.

İtalya'da Büyülü Gerçekçilik daha çok faşist yönetim tarafından sanat eserleri üzerinden halka ulaşabilmek amacıyla önemli bir propaganda aracı olarak değerlendirilmiştir. Bontempelli'nin Büyülü Gerçekçilik (Realismo Magico) terimi işçi sınıfının yüceltilmesi için hem edebi hem de resimsel alanda aktif olarak kullanılmıştır. Gerçek dünyadaki siyasal olaylar ve toplumsal eylemler büyülü unsurlar ile birleşmektedir. Bu çalışmada İtalya'da olduğu gibi Grosz ve Dix'in hiciv dolu resimleri, Frida'nın tabloları ve Marquez'in romanları gibi pek çok eserde büyülü unsurların tarihi bağlam ve toplumsal kaygılarla birleştirilerek sunulduğu ortaya çıkarmıştır.

Araştırma Nazi zulmünden kaçan Büyülü Gerçekçi sanatçıların Amerika'ya göç etmesi sebebi ile Büyülü Gerçekçilik eğiliminin Amerika'daki gelişimine de odaklanmaktadır. Amerika'da terim ancak 1943 yılı itibarı ile kullanılmaya başlanmıştır. İlk başlarda Amerika'nın naif halk sanatı ile ilişkilendirilmiştir, daha sonra Moma tarafından (1943) tanımı keskin odak ve kesin temsil içeren hayal gücü ile uydurulmuş gerçekçi resimler olarak yapılmıştır. 1930'larda öne çıkan Amerikan Sosyal gerçekçiliği çeşitli sosyal konulara odaklanan natüralist bir gerçekçilik önermiştir. Kesinlikçiler, Büyülü Gerçekçilik eğilimi ile en güçlü şekilde ilişkilendirilen bir grup olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Demuth, Sheeler ve O'Keeffe gibi Kesinlikçi sanatçıların eserlerinde Büyülü Gerçekçi unsurların varlığı muhtemeldir.

Bu araştırma, Wood'un eserlerinin Bölgeselci akımın bir örneği olmasının yanı sıra, aynı zamanda Büyülü Gerçekçilik akımının özelliklerini de barındırdığını ortaya koymuştur. Wood, Amerika'nın Orta Batı bölgesindeki Protestan kültürüne olan yakınlığı sebebi ile kültürü resimlerinde yansıtmıştır. Özellikle, Amerikan kırsal yaşamının ve Protestan inancının temsilcisi olarak kabul edilen "Amerikan Gotiği" adlı resim (Şekil 4.23) , bu bağlantının en bilinen örneğidir. Büyülü Gerçekçi resim anlayışı, Protestanlığın günlük hayattaki ilahi arayışa ve sıradan şeyleri bile büyülü bir şekilde kabul etmeye yönelik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, Büyülü Gerçekçi resmin, günlük olanı aşarak olağanüstü olanı arama amacı taşıdığı ifade edilebilir.

Tarihsel olarak Büyülü Gerçekçilik'in On yedinci yüzyıl Hollandalı sanatçılara kadar uzanan bir geçmişi olduğunu ve bağıntısına tezdeki araştırma içerisinde yer verilmiştir. Araştırmanın bulgularına göre, Büyülü Gerçekçilik Kuzey ve Güney'deki Ustalar ile bir şekilde etkileşimde temas etmiştir ve etkilenmiştir. Roh, 1920 yılında doktorasını Münih'te On yedinci yüzyıl Hollanda resimleri üzerine yapmıştır. Her ne kadar literatürde Roh'un Hollandalı gerçekçilerden etkilendiği yönünde bir vurgu yer almasa da eleştirmenin bu konudaki uzmanlığının Büyülü Gerçekçiliği ortaya koyarken doğal olarak o dönemdeki ustaların önemli bir etken olabileceği fikrini aklımıza getirmektedir. Bu bulguların ışığında, Büyülü Gerçekçi resmin Hollanda Barok sanatının açık bir mirası olduğu iddiasını ileri sürebiliriz.

Büyülü Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da çeşitli açılardan gelişim göstermiştir, ancak Savaş sonrası dönemde, New York'un sanatsal gücünün oluşumu, halk sanatından ve gerçekçilikten uzaklaşarak Soyut Sanatı bir propaganda aracı olarak benimsemesi, Büyülü Gerçekçilik akımının Amerika'da gelişimini engellemiştir. Büyülü Gerçekçilik eğilimi Amerika'da bazı bireysel sanatçılar tarafından uygulanmaya devam edilmiş ve zamanla Pop Art ve Foto-Gerçekçilik gibi akımları da etkileyerek onlara öncülük etmiştir. Günümüzde, Peter Doig (1959-...) gibi çağdaş sanatçılar, bu yönelimin izlerini taşımayı sürdürmektedirler.

Tezde yapılan tüm araştırma ve anlatımların sonucuna bağlı olarak, ortaya çıkan verilerin ışığında şu sonuca varılmıştır; Büyülü Gerçekçiliği bir akım olarak tanımlamak yerine, bir üslup olarak tanımlamanın daha uygun olacağı söylenebilir. On yedinci yüzyıldan günümüze kadar uygulanan farklı dönemdeki sanatçıların eserlerinde Büyülü Gerçekçi özellikleri yakalamak mümkündür. Bu özellikleri;

durağanlık, sessizlik, sanatçının kimliğini belli etmeyen ince ve pürüzsüz boyama yüzeyi, keskin odak, kesin temsil, minyatür benzeri bir yaklaşım, uzak-yakın ilişkisinde aynı netliği koruyan, kimi zaman toplumsal ve kültürel eleştiriyi bünyesinde barındıran, sanatçının gündelik olan banal önemsiz konulara yönelik vizyonu, naif bir yaklaşım içerisinde, zıtlıkları kucaklayan, farklı zaman dilimlerini aynı anda bizlere sunan, mit ve sembol kullanımına önem veren, tekinsiz olarak betimlenen dünyanın ardındaki gizemi arayan resimler olarak sıralayabiliriz. Tüm bu özelliklerin aynı anda bir resmin Büyülü Gerçekçi olarak tanımlanmasında bir arada bulunması mümkün gözükmemektedir. Resim sanatı alanında Büyülü Gerçekçilik'in tanımını "Sanatçının kendi gerçekliğini yaratmak için Büyülü Gerçekçi resim unsurlarını kullanmak" şeklinde tanımlamak daha doğru olacaktır.



KAYNAKÇA

- Alexander Kanoldt, Olevano II, 1925, Yağlıboya, 61.5 x 82.5 cm. 11.03.2023 tarihinde <https://www.artnet.com/artists/alexander-kanoldt/olevano-ii-8Yqd8MMApRSz34dyYKSEhQ2> adresinden alındı.
- Alexei Jawlensky (Russian, 1864–1941), Baş (Head), c. 1910?, Karton Üzeri Tuval Üzeri Yağlı Boya, 41 x 32.7 cm. MoMA Number: 415.1953. 11.03.2023 tarihinde https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-2896_tech-6_role-1_sov.html adresinden alındı.
- Altdorfer A. (t.y.). 1529, Panel Üzerine Yağlıboya, 158,4 cm × 120,3 cm, Alte Pinakothek, Münih. 24.02.2023 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Alexander_at_Issus adresinden alındı.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Altuğ, T. (2016). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel.
- Anderson, E. (1965). Max Beckmann's Carnival Triptych. *Art Journal*, 24(3), 218-225. doi:10.2307/774695.
- Aria, Ü. Ö. (2018). *Caravaggio Dönemi-Yaşamı-Eserleri*. İstanbul: Hiperlink.
- Artun, A. (2016, 2 Mayıs). De Chirico'nun Mimari Evreni. 25.12.2022 tarihinde <http://www.aliartun.com/yazilar/de-chiriconun-mimari-evreni/> adresinden alındı.
- Asayesh, M. E. ve Arargüç, M. F. (2017). Magical Realism and its European Essence. *Journal of History Culture and Art Research*, 6(2), 25-35.
- Atar, Ö. (2015). Yaşar Kemal ve Gabriel Garcia Marquez'i Anmak. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(1), 363-382.
- Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi – Form ve Anlam*. Ebru Berrin Alpay (Çev.). İstanbul: Hayalperest
- Barron, S. (2015). *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-33*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Beşen, A. A. (2016, 29 Nisan). Alman Aydınlanması. 26.12.2022 tarihinde <https://www.tesadernegi.org/alman-aydinlanmasi.html> adresinden alındı.

- Birge, J., Riggs, C. ve Tietze, A. (1972). *Redhouse Sözlük: İngilizce-Türkçe*. İstanbul: Redhouse.
- Bontempelli, M. (1974). *L'avventura Novecentista*. Florencia: Vallecchi.
- Bosco, F. (2020). Italienspielerei: Italian and German painting from Metafisica to Magischer Realismus. *Italian Modern Art*, (4), 1-30. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/italienspielerei-italian-and-german-painting-from-metafisica-to-magischer-realismus/> adresinden alındı
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
- Bucarelli, V. (2015). Magic Reality: Grant Wood's 1930s Works. *ATINER'S Conference Paper Series* (ART2014-1387), s. 3-38.
- Buttignon, I. (2013, 19 Ağustos). Massimo Bontempelli e la ricetta Novecentista: Magia, Giovinezza, Europeismo. 16.1.2022 tarihinde <https://www.mirorenzaglia.org/2013/08/massimo-bontempelli-e-la-ricetta-novecentista-magia-giovinezza-europeismo/> adresinden alındı.
- Cahen-Maurel, L. (2019). Novalis's Magical Idealism: A Threefold Philosophy of the Imagination, Love and Medicine. *Symphilosophie: International Journal of Philosophical Romanticism*, 1, 129-165.
- Carpentier, A. (1995). Baroque and the Marvelous Real, Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.), *Magical Realism, Theory, History, Community* içinde (s. 33-74). Durham: Duke University Press.
- Carpentier, A. (1995). On the Marvelous Real in America. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.), *Magical Realism, Theory, History, Community* içinde (s. 75-89). Durham: Duke University Press.
- Casasanto, D., Boroditsky, L. (2008). Time in the Mind: Using Space to Think about Time. *Cognition* (106), 579-593.doi: 10.1016/j.cognition.2007.03.004.
- Catalogazione dei Beni Culturali (t.y.). Maschere. 07.04.2023 tarihinde <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200489793> adresinden alındı.
- Conaty, S. M. (2015, 8 Temmuz). Frida Kahlo's Body: Confronting Trauma in Art. 31.12.2022 tarihinde <https://www.jhrehab.org/2015/07/08/frida-kahlos-body-confronting-trauma-in-art/> adresinden alındı.
- Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-19*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Çakmak, M. (2011). Kant'ın Numen-Fenomen Ayrımı ve Metafizik Eleştirisinin John Hick'in Din Felsefesine Etkileri. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 11(1), 187-200. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/daad/issue/4491/61875> adresinden alındı.

- D'orazio, C. (2015). *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*. Çiğdem Arlı Cengiz (Çev.). İstanbul:Dedalus.
- De Chirico, Tuhaf Gezinler, 1922. 11.03.2023 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/strange-travelers-1922> adresinden alındı.
- Demuth Museum (t.y.). Charles Demuth. 24.12.2022 tarihinde <https://www.demuth.org/charles-demuth> adresinden alındı.
- Denizhan, A. (2019). *Tasarlanmış Mekân ve Doğanın Sanatla Tecrübe Edilmesi*. (Yayılanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- DeVolson Wood, G. Amerikan Gotiği, 1930, Yağlıboya, 78 × 65,3 cm. 11.03.2023 tarihinde <https://www.artic.edu/artists/37343/grant-wood> adresinden alındı.
- Die Pinakotheken (t.y.). Italia und Germania, İtalya ve Almanya. 11.03.2023 tarihinde <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/friedrich-overbeck/italia-und-germania> adresinden alındı.
- Dow, H. J. (1965). The Magic Realism of Alex Colville. *Art Journal*, 24(4), 318-329.
- Emmer, M. (2021). *Imagine Math 3*. New York: Springer.
- Er Bıyıklı, N. ve Gülen, L. (2018). Hayal Gücü ve Yaratıcılık Kavramlarının Tasarım Sürecine Etkisi. *İdil: Sanat ve Dil Dergisi*, 7(50), 1273-1277. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1539594269.pdf> adresinden alındı.
- Erasedculture (2020). *Carlo Mense, Tate Modern* [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=VCVO8jLW7M>
- Fetters, A. (2014, 18 Nisan). The Origins of Gabriel Garcia Marquez's Magic Realism. 31.12.2022 tarihinde <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/04/the-origins-of-gabriel-garcia-marquezs-magical-realism/360861/> adresinden alındı
- Flores, A. (1995). Magical Realism in Spanish American Fiction Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.), *Magica Realism, Theory, History, Community* içinde (s. 109-118). Durham: Duke University.
- Fullerton, E. (2015, 18 Aralık). The World Goes Pop' at Tate Modern. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/reviews/the-world-goes-pop-at-tate-modern-5571/> adresinden alındı.
- Gale, M. ve Wan, K. (2018). *Magic Realism: Art in Weimar Germany 1919–33*. London: Tate.
- Gee, F. C. (2013). *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of London/Graduate Faculty Media Art, London.

- Georg Schrimpf, Uyuyan Kızlar, 1926. 11.03.2023 tarihinde <https://indestilte.blog/2020/02/20/de-stilte-in-stormachtige-tijden-georg-schrimpf-1889-1938/> adresinden alındı.
- Gibson, M. (2006). *Symbolism*. New York: Taschen.
- Gotti, S. (2015). *Wesley Duke Lee*. 31.12.2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/wesley-duke-lee> adresinden alındı.
- Gökberk, M. (1996). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi
- Gökova, H. (2015). *Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının Çağdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Guenther, I. (1995). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.), *Magica Realism, Theory, History, Community* içinde (s. 33-74). Durham: Duke University
- Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. Elif Gökteke (Çev.). İstanbul: Sel.
- Gültekin, A. C. (2017). Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu. *Dört Öge*, (12), 49-63. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/40213/478874>
- Güvenç, C. (2020). Sosyal Bilimlerde Yöntem Olarak Pozitivizm Bakış Açısı ve Değerlendirmesi. *İşletme Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 109-112. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/baybem/issue/55128/672257> adresinden alındı
- Hart ve Ouyang, W.C. (2005). *A Companion to Magical Realism*. Rochester, N.Y.: Tamesis.
- Hartmann, N. (2021). *Romantikler: Schlegel, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher*. Ankara: Fol.
- Harvard Art Museums. (t.y.). 24.12.2022 tarihinde <https://harvardartmuseums.org/art/299846> adresinden alındı.
- Hawking, S. (2019). *Zamanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Alfa.
- Heidegger, M. (2021). *Kant ve Metafizik Problemi*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Heinrich Maria Davringhausen, Kara Pazarcı, Der Schieber, 1920-1921, 120 × 120 cm, Yağlıboya, LACMA. Los Angeles County Museum of Art, Stiftung, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. 10.03.2023 tarihinde <https://www.lacma.org/art/exhibition/new-objectivity-modern-german-art-weimar-republic-1919-1933> adresinden alındı.

- Hemingway, A. (2017). Franz Roh's Nach-Expressionismus and the Weltanschauung of the Weimar Republic. *German Studies Review*, 40(2), 267-288.
- Hilav, S., Ertem, E. ve Kutlar, O. (1962). *Gerçeküstücülük (Surréalisme)*. İstanbul: De.
- Hollis, R. (2006). *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University.
- https://www.artist-info.com/blog/wp-content/uploads/2018/04/F.Rohpage133_500.jpg
- https://www.artist-info.com/blog/wp-content/uploads/2018/04/F.Rohpage134_500.jpg
- https://www.artist-info.com/blog/wp-content/uploads/2018/04/FranzRoh1925_500-1.jpg
- ICAA. (t.y.). Documents of Latin American and Latino Art. 31.12.2022 tarihinde <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1293440#?c=&m=&s=&cv=&xywh=0%2C-150%2C2199%2C1999> adresinden alındı.
- Ingelmann, I. G. (2014). Mechanics and Expression: Franz Roh and the New Vision—A Historical Sketch. 24.12.2022 tarihinde <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/GraeveIngelmann.pdf> adresinden alındı.
- Jackson, D. (1987). Verism and the Ancestral Portrait. *Greece & Rome*, 34(1), 32-47. <https://www.jstor.org/stable/642970>
- Jewell, K. (2008). Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise. *Modernism/Modernity*, 15(4), 725-744. doi:10.1353/mod.0.0033
- Jho, H. (2019). Interdisciplinary Approach to Combine Science and Art: Understanding of the Paintings of René Magritte from the Viewpoint of Quantum Mechanics. *Foundations of Science*, (24), 527-540. doi: 10.1007/s10699-019-09600-z
- Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), 1828, İtalya ve Almanya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 94,5 x 104,7 cm. 11.03.2023 tarihinde <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/friedrich-overbeck/italia-und-germania> adresinden alındı.
- Jung, C. G. (2010). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. Kamuran Şipal (Çev.). İzmir: Cem.
- Kara, A. (2021). Tekinsizin Geri Dönüşü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(35), 1144-1160. doi:10.12981/mahder.926920
- Karabulut, N. (2008). 1945 Öncesi Süreçte Amerikan Sanatına Genel Bakış. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (20), 35-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2558/32964> adresinden alındı.

- Karnaval: Çift Portresi, 125, 1925, Frankfurt am Main, Öl auf Leinwand 160 x 105,5 cm. 18.03.2023 tarihinde <https://beckmann-gemaelde.org/240-doppelbildnis-karneval-max-beckmann-und-quappi> adresinden alındı.
- Kearney, R. (2002). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. Barış Özkul (Çev.). İstanbul: Metis.
- Khan Akademi (t.y.). Albrecht Altdorfer'in "İssos Savaşı" İsimli Tablosu Videosu. 24.12.2023 tarihinde <https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/cranach-alt-dorfer/v/alt-dorfer-the-battle-of-issus-1529> adresinden alındı.
- Kieckhefer, R. (2004). *Orta çağda Büyü*. Zarife Biliz (Çev.). İstanbul: Alkim.
- Kirstein, L. (1943). *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Kostadinović, D. (2018). Unexpected Alternation of Reality: Magical Realism in Painting and Literature. *Facta Universitatis*, 4(2), 35-48. doi:10.22190/FUVAM1802035K
- Kuehn, M. (2001). *Immanuel Kant*. Bülent O. Doğan (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Kunst, K. (2021). *Klassische Moderne*. 03.03.2023 tarihinde https://www.kettererkunst.de/downloads/KettererKunst-517KM_518K19.pdf adresinden alındı.
- Kunstmuseum Stuttgart (t.y.). 15.12.2022 tarihinde <https://www.kunstmuseum-stuttgart.de/ausstellungen/das-auge-der-welt> adresinden alındı.
- Lanchner, C. ve Rubin, W. (Ed.). (1985). *Henri Rousseau*. New York: The Museum of Modern Art.
- Maier, L. S. (1996). *Borges and the European Avant-garde*. New York: Peter Lang.
- Makela, M. (2007). Politicizing Painting: The Case of New Objectivity. Patrizia C. McBride, Richard W. McCormick ve Monica Žagar (Ed.), *Legacies of Modernism Art and Politics in Northern Europe, 1890-1950* içinde (s. 133-147). London: Palgrave Macmillan.
- Márquez, G. G. (2014, 22 Nisan). *Nobel Konuşması: Latin Amerika'nın Yalnızlığı*. Öykü Didem Aydın (Çev.). <https://birikimdergisi.com/guncel/764/nobel-konusmasi-latin-amerikanin-yalnizligi> adresinden alındı.
- Max Beckmann Carnival, Triptych, 1942-1943 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Fotoabteilung, Museum of Art, University of Iowa, Iowa City <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/beckmann-karneval-en.html?catalog=1> adresinden alındı.

- Max Peiffer Watenphul, Weimar, 1920, Von der Heydt-Museum Wuppertal. 06.03.2023 tarihinde <https://peifferwatenphul.de/en/texte/italy-is-what-matters/adresinden alındı>.
- Merrifield, A. (2011). *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. London: Pluto.
- Metropolitan Museum of Art (1958). *14 American Masters: Paintings Exhibition Spanning Two Centuries, Looks Backward to Reveal the Strong Personality of American Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*. Koln: Taschen.
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity-Neue Sachlichkeit-Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919 /1933*. Roma: Taschen
- Michalski, S. (2003). *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*. M. Claridge (Çev.). Köln: Taschen.
- Mildenberger, H. (2019). *L'Allemagne Romantique 1780-1850: Romantic Germany Drawings from Weimar's Museums*. Paris: Paris Musées.
- Miller, D. ve Barr, A. (Ed.). (1943). *Realists, American Realists and Magic*. New York: The Museum of Modern Art.
- MoMA. (t.y.). George Grosz. 24.12.2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/35058> adresinden alındı.
- Museum of Modern Art. An odd Couple. 27.03.2023 tarihinde <https://berlinischegalerie.de/en/collection/specialised-fields/prints-and-drawings/george-grosz/> adresinden alındı.
- Museummore (2019). De Broers Barraud. 4.5.2022 tarihinde <https://www.museummore.nl/tentoonstelling/de-broers-barraud> adresinden alındı
- Mülayim, S. (2020). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Platform.
- Nentwig, T. (2011). Yeni Nesnellikte Çıplak Temsil” Başlıklı Tezinden, Frankfurt ve diğerleri. 13.03.2023 tarihinde <https://www.raederscheidt.com/en/painter-with-model/> adresinden alındı.
- Ottinger, D. (2022). *Art Press*. J. Pawys (Çev). 03.03.2023 tarihinde <https://www.pressreader.com/france/artpress/20220823/282170769942373> adresinden alındı.
- Önder, Ş. (2013). *Büyülü Gerçekçilik Akımının Edebiyattan Tiyatroya Uyarlanması: Yüzyıllık Yalnızlık Romanından Esinlenerek Yazılan "100" Oyununun Reji Denemesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kadir Has Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest.
- Örnek, S. V. (1995). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul : Gerçek.
- Özgenç Erdoğan, N. ve Caymaz, Ö. (tarih yok). 20. Yüzyılda Metafizik Resimlerde Mekân ve Zaman İlişkisi. *İdil: Sanat ve Dil Dergisi*, (71), 1147-1158. doi:10.7816/idil-09-71-08
- Özgü, M. (1943). Goethe'nin Sanat Görüşü. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1(3), 19-28. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66691/1043279> adresinden alındı.
- Özsevgeç, Y. (2015). Büyülü Gerçekçi Kurgu Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 168-194. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/on-magical-realist-fiction.pdf> adresinden alındı.
- Philadelphia Museum of Art (t.y.). 22.12.2022 tarihinde <https://philamuseum.org/collection/object/53949?> adresinden alındı.
- Plumb, S. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33 Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam: Rodopi.
- Price, R., Kort, P. ve Topp, L. (2002). *New Worlds: German and Austrian Art 1890-1940*. New Haven: Yale University.
- Puccetti, L. (t.y.). Max Ernst's The Robing of the Bride, 1940. 5.4.2022 tarihinde https://www.academia.edu/16108478/Max_Ernst_s_The_Robing_of_the_Bride_1940_ adresinden alındı.
- Richardson, R. (2005). *Modernism Meets the Farm: Precisionist Paintings and Photographs of Vernacular Architecture, 1915-1940* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). The City University of New York/Graduate Faculty in Art History, New York.
- Roh, F. (1923). Georg Schrimpf und die Neue Malerie. *Das Kunstblatt*, 9, 264-268.
- Roh, F. (1968). *German Painting in the 20th Century*. Catherine Hutter (Çev.). Greenwich: New York Graphic Society Ltd.
- Roh, F. (1995). Magic Realism: Post-Expressionism (1925). Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.), *Magical Realism, Theory, History, Community* içinde (s. 15-32). Durham: Duke University.
- Roh, F. (t.y.). *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Europäischen Malerei Sorunu*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Rousseau, Ben, Portre- Manzara (1890). 09.03.2023 tarihinde <https://www.ngprague.cz/o-nas/novinky/mezinarnodni-den-celniku-celnik-rousseau> adresinden alındı.

- Ruskin, J. A. (1990). Thomas Cole and the White Mountains: The Picturesque, the Sublime, and the Magnificent. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 18-25. <https://www.jstor.org/stable/41504836> adresinden alındı.
- Salmony, A. (1921). Das Kunstblatt. 03.03.2023 tarihinde <https://peifferwatenphul.de/wp-content/uploads/2018/08/das-kunstblatt.pdf> adresinden alındı.
- Scott, N. J. (2015). *Georgia O'Keeffe*. London: Reaktion Books.
- Scrase, D. (1981). Review of Magic Realism Rediscovered. 1918-1981 by S. Menton. *Comparative Literature Studies*, 22(2), 281-283.
- Seghers, A. (1984). *Gerçekliğin Evrensel Mirası*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: De.
- Selz, P. (1964). *Max Beckmann*. New York: The Museum of Modern Art.
- SIK ISEA (t.y.). 4.5.2022 tarihinde <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001719&lng=de> adresinden alındı.
- Sigmund, F. (2015). *Totem ve Tabu, Büyü, Gelenek, Korku ve Yasak*. İstanbul: Kabalcı.
- Sirk, Le Sirk, 1891, 186x152cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. 11.03.2023 tarihinde <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-cirque-542> adresinden alındı.
- Soby, James Thrall (1955). Giorgio de Chirico. 03.03.2023 tarihinde https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1967_300298679.pdf adresinden alındı.
- Sözen, M.,Tanyeli, U. (1992). *Sanat: Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (1.Baskı). İstanbul: Remzi.
- Stirton, P. (2022, 29 Haziran). Jan Tschichold and El Lissitzky: Foto-Auge (Photo-Eye). 24.12.2022 tarihinde <https://drawingmatter.org/jan-tschichold-el-lissitzky-foto-auge-photo-eye/> adresinden alındı.
- Storer, C. (2013). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. Sedef Özge (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Stremmel, K. (2004). *Realism*. Koln: Taschen.
- Sümer, B. A. (2012). Erken Alman Romantiklerinin Aydınlanma'ya İlişkin Tutumları Üzerine. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 52(1), 133-145. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66785/1044353> adresinden alındı.
- Sürahiler ve Kırmızı Çay Kutusu ile Natürmort, Stilleben mit Krügen und roter Teedose, 1922, 75.5 x 88.5 cm 11.03.2023 tarihinde <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Alexander-Kanoldt/Grosses-Stilleben-mit-Kr%C3%BCgen-und-roter-Teedose/B561B9BA4286503FCFF08EB44DA9B29A/> adresinden alındı.

- Şentürk, L. (2012). *Varlık: Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı.
- Şulul, C. (2003). Metafiziğin Tarihsel Evrimi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(11), 57-69. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/harranilahiyatdergisi/issue/26233/276302> adresinden alındı.
- Tambiah, S. J. ve Akın, U. C. (2002). *Büyük, Bilim, Din ve Akılcılığın Kapsamı*. Ankara:Dost.
- Tanır, A. K. (2015). Frida Kahlo'nun Umut Ağacı Adlı Yapıtı: Bir "Göstergebilim" Anali. *Sanat Yazıları*, 185-197. <https://openaccess.mku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12483/2371/Kaynar%20Tanir%2C%20Ayben%202015.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı.
- Tate Modern (t.y.). 12 24, 2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/henri-rousseau-jungles-paris> adresinden alındı.
- Tate. (t.y.). Magic Realism Art in Weimar Germany 1919-33. 21.02.2023 tarihinde <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/magic-realism> adresinden alındı.
- TDK (t.y.). Türkçe Sözlük. 04.03.2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- The Museum of Modern Art. (1985) *Henri Rousseau: Essays by Roger Shattuck*. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1706_300296456.pdf
- Thomas Cole National Historic Site. (t.y.). 21.11.2021 tarihinde <https://thomascole.org/> adresinden alındı.
- Türetken, M. (t.y.). Alman Aydınlanması ve Romantizmi (Kant, Fichte, Herder, Novalis, Schelling). 25.12.2022 tarihinde https://www.academia.edu/44868543/Alman_ayd%C4%B1nlanmas%C4%B1_ve_Romantizmi_Kant_Fichte_Herder_Novalis_Schelling adresinden alındı.
- Türk Dil Kurumu (1969). *Türkçe Sözlük*. TDK Yayınları (5.Baskı).
- Türker, A. (2020). *Kant'ın Cogito Eleştirisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uffuzi (t.y.). Francesco Mazzola, Parmigianino Olarak Bilinen 216.5 x 132.5 cm, Panel Üzerine Yağlıboya. 25.02.2023 tarihinde <https://www.uffuzi.it/en/artworks/parmigianino-madonna-long-neck> adresinden alındı.
- Unframed (2015). New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933 Exhibition. 11.03.2023 tarihinde <https://unframed.lacma.org/2015/10/02/weekend-lacma> adresinden alındı.
- Uyanık, Ö. (2014). *Latin Amerika'nın Devrimci Tarihi*. İstanbul: Kaynak.
- Vangen, M. (2017). *Left and Right: Politics and Images of Motherhood in Weimar Germany* (Yayımlanmamış doktora tezi). The City University of New York/Graduate Faculty in Art History, New York.

- von Lüttichau, M. A. (2000). Italy is what Matters: Max Peiffer Watenphul, from the Bauhaus to the Villa Massimo. 03.03.2023 tarihinde adresinden alındı. <https://peifferwatenphul.de/en/texte/italy-is-what-matters/>
- Vondrová, S. (2008). *Magický Realismus*, Masarykova Univerzita https://is.muni.cz/th/zou7s/Magicky_realismus.pdf
- Walter, R. (1993). *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuert.
- Walther, I. F. (1998). *Art of the 20th Century, Volume I: Painting*. Koln: Taschen.
- Warnes, C. (2006). Magical Realism and the Legacy of German Idealism. *The Modern Language Review*, 101(2), 488-498. <https://www.jstor.org/stable/20466796> adresinden alındı.
- Wesley Duke Lee Art Institute (2020). 31.12.2022 tarihinde <https://wesleydukelee.com.br/> adresinden alındı.
- Whiting, C. (2021). Andrew Wyeth and Birds of War. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 7(2), 1-18. <https://journalpanorama.org/wp-content/uploads/2022/04/Whiting-Andrew-Wyeth-and-Birds-of-War.pdf> adresinden alındı.
- Yeni Klasikçilik (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, s. 1933). İstanbul: Yem.
- Yıldırım, Ö. (2019, 15 Kasım). Alman İdealizmi Nedir? 26.12.2022 tarihinde <https://www.felsefe.gen.tr/alman-idealizmi-nedir/> adresinden alındı.
- Zamora, L. P. (t.y.). Swords and Silver Rings: Objects and Expression in Magical Realism and the New World Baroque. 12.9.2022 tarihinde https://uh.edu/~englmi/ObjectsAndSeeing_intro.html adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

İTÜ Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümünden mezun oldu. İstanbul Liseler Arası resim yarışmasında plaket aldı. Prof. Dr. Teymur Rzayev atölyesinde resim çalışmalarına devam etti. Işık Üniversitesi Resim Tezli Yüksek Lisans Program'ında, Prof. Dr. Balkan Naci İslimyeli atölyesinde eğitim aldı. Ümraniye Belediyesi'nin "Kent Yaşamı ve Engelli Vatandaşlarımız" konulu dördüncü Geleneksel Resim yarışmasında “Vapur” isimli eseri sergilenmeye değer görüldü.