

# SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE SANAT- SANATÇI VE İDEOLOJİ SORUNSALI

Meysem SAMSUN

Cumhuriyet Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar  
Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Olarak hazırlanmıştır.

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. Meryem ACARA ESER

SİVAS  
Haziran 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Meyssem SAMSUN tarafından hazırlanmış olan bu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Dr. Metin COŞAR

Üye Doç. Dr. Görüş BABAYEV

Üye Yrd. Doç. Meryem ACARA ESER (Danışman)

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.  
...../...../ 2008

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU

## ÖZET

“ Sanatsal Yaratım Sürecinde Sanat-Sanatçı ve İdeoloji Sorunsalı” konulu bu tezde, sanatın ve özellikle sanatçının ideolojik bir söyleme sahip olup, olmadığı eser çözümlenmek suretiyle irdelenmiştir.

Çalışmanın ana savlarından biri; sanatın ve sanatçının ideolojik bir temelde tanımının yapılamayacağı, ancak bunun sanatın ve sanatçının ideolojik bir söylemden yalıtılması anlamına gelmediğidir.

Bu, bir sanat yapıtının nasıl dediğini önemserken, ne dediğinin de bir o kadar önemli olduğunu öne sürmektir. Burada Aristoteles’in “bilmek bir şeyin nedenini bilmektir” savı temel görüşümüzdür. Bize göre, sanat yapıtının ideolojiden, toplumdan soyutlanıp bireyin iç dünyasını yansıtan bir araç (kimine göre bir amaç) haline gelebileceği ya da gelmesinin gerekliliği savunmak absürd’dür. Sanata ideoloji karıştırmamak kimileri için önemli bir koşul haline gelmiştir. Bu tez böyle bir durumun olası olup olmadığı sorusunu sorarken; ideolojisiz sanatçı var mıdır? sorusunu problemin merkezinde tutarak cevap aramaktadır. Çalışma; üretilen sanat nesnesi üretim koşullarından bağımsız olarak çıkabilir mi? Bu sürecin oluşum ve yaratı nedenleri adına olup biten her şeyi sanatçının kendi sanat yapma ereğinin, nedenlerinin çerçevesi nedir? sorularına cevap aramaktadır.

Çalışmamızda bir başka önemli savımız da, yukarıda belirtilen soruları cevaplamaya çalışırken, bu güne değin yapılmış eser çözümlenmelerinin eserden hareketle sanatçıya varmak şeklinde olduğunun tespiti ve bunun çözümlenmede gerçeğin anlaşılmasına yönelik tutamlardan yoksun, eksik kaldığıdır. Son olarak; sanatçı merkezli bir eser çözümlenmenin, eserin üretildiği dönemin özellikleri göz önünde bulundurulup, olması gerektiği gibi anlamlandırılıp açıklandığında gerçeği yansıtacağını öne sürüyoruz.

**ABSTRACT**

Throughout this dissertation, “ the Problematic of Art, Artist and Ideology in the Artistic Creation Process”, it was scrutinized through the analysis of artistic works whether art and particularly artist has an ideological discourse.

One of the main points of the study is that art or artist can not be explained on the ideological basis, but this does not mean that art or artist is isolated from an ideological discourse.

This puts forward the idea that while giving emphasis on how art object communicates, what it communicates has a far greater significance. Here, our main perspective is Aristotle’s point, knowing means knowing the why of a thing. To us, it is absurd to advocate that artistic object can be isolated from ideology and society and transformed into a means (an aim for some) reflecting the inner world of an individual. Preventing the intervention of ideology in the art has become a significant condition for some. While asking whether this condition is possible or not, by focusing on the question of “ is there an artist that has no ideology” at the center of the problem, this dissertation has tried to answer this question. This study has aimed to answer the questions such as; can the processed art object be produced free from the conditions of the production?, what are the frames of the things that are done for the formation and reasons of creation, the individual artistic reasons and aim of the artist.

Another significant point of our study, while trying to answer the questions above, is that until recently the analysis of the art object have aimed to reach to the artist through the artistic object and this lacks the elements required for the understanding of the truth in the analysis. Finally, we suggest that artist-centered analysis of an artistic object can reflect the reality, if the characteristics of the age in which it is produced are viewed, explored and explained as it should be done.

## İÇİNDEKİLER

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
I. Bölüm : Temel kavramların açıklığa kavuşturulması .....	1
1.1 Sanatın tanımı .....	1
1.2 Sanat yapıtının ve sanatçının özelliği .....	3
1.3 Sanatsal yaratma .....	4
1.4 Sanatçı .....	6
II. Bölüm : Sanatçı ve dünyası .....	9
2.1 İdeoloji ve teorisi .....	10
2.2 Sanat İdeoloji ilişkisi .....	13
2.2.1 Bize göre yanlış biçem örnekleri .....	16
2.2.2 Eleştiri üzerine .....	16
2.2.3 Amacımıza doğru son adım .....	18
III. Bölüm : Eser çözümlenme .....	21
3.1 Horatius kardeşlerin yemini .....	21
3.1.1 Yapıtın ait olduğu sürecin tarihi çerçevesi .....	22
3.1.2 Yapıtın ait olduğu sürecin sanat ortamı .....	23
3.1.3 Eserin morfolojisi ve ikonografisi .....	24
3.1.4 Eserin İkonolojisi .....	29
IV. Bölüm : Guernica .....	36
4.1 Yapıtın ait olduğu sürecin tarihi çerçevesi .....	36
4.1.2 Guernica ve Picasso .....	41
4.1.3 Guernica'nın tuval aşaması .....	54
4.1.4 Guernica'yı oluşturan figürler .....	60
V. Bölüm : BECKMANN, Max .....	64
5.1 Gece .....	64
5.1.1 Eserin betimlemesi .....	66
5.1.2 Resmin kompozisyonu .....	67
5.1.3 Resimdeki figür ve simgelerin açıklanması .....	67

VI. Bölüm : Picasso – Yaralı Yüz .....	73
6.1 Yüz üzerine .....	73
6.1.1 Portre – resmin birim elemanları .....	75
6.1.1.1 Gözler .....	75
6.1.1.2 Burun ve yanak .....	76
6.1.1.3 Ağız .....	76
6.1.1.4 El .....	77
Sonuç ve Tartışma .....	78
Kaynakça .....	80

## **I. BÖLÜM: TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLIĞA KAVUŞTURULMASI**

### **1.1. Sanatın Tanımı**

Sanat Almanca’ da “Kunst”, İngilizce’ de “art” kelimeleri ile karşlanır. Belli bir amaca ulaşmamızı sağlayan yolların bütünü; bir bilgi alanında bilgiler ve kurallar toplamı; güzeli gerçekleştirmek için ortaya konulan özel etkinlik alanlarının her biri olarak tanımlanır. Sanat Yeniçağ’a kadar toplumun ve dinin hizmetinde, yarar gözetir bir etkinlik alanı olarak kaldı. Kuramlardan çok uygulama ile ilgili oldu, büyük ölçüde zanaat’ a (el işçiliğine dayanan ve seri üretilen her türden üretim) yakın durdu. Her çağın sanattan anladığı ve sanattan beklediği başka başka olmuştur. İlk uygarlıklar döneminde sanatın dinsel – toplumsal bir işlevselliği vardı. Bu çağın sanatçısı özgür ve yaratıcı değildi, sanatta bireysel etken tümüyle geri itilmişti. Sanatçı bir toplumun hizmetlisi idi. Bu zamanlarda sanatsal incelik sanatçının toplumsal gerekler çerçevesinde değil de kendiliğinden gerçekleştirdiği bir incelikti. ( **TİMUÇİN, 2000: 425** )

Ortaçağ’da “ ars” hem bu günkü anlamda sanatı hem her anlamda bilimsel, felsefi, zanaatsal uygulamayı karşılamıştır. Ortaçağ sonlarında ortaya çıkan üniversitelerde okutulan dersler belli bir dizge içinde toparlanmış ve özgür sanatlar diye adlandırılmıştır. Bu özgür sanatlar yedi taneydi: ( Trivium: dilbilgisi, belagat, diyalektik, quadrivium: aritmetik, müzik, geometri ve gökbilim ) Ortaçağ’da sanat bizi belli bir sonuca ulaştıran usullerin toplamı yöntem olarak anlaşılıyordu. Aristoteles’ ten gelen’ techne’ kavramıyla karşılanan bu terim yani sanat aynı zamanda bilgelikti. Sanat bir ve aynı amaca yönelik genel, doğru, yararlı, uyumlu bir genel kurallar dizgesidir. Buna göre “Ars” yalnızca dilbilgisini, müziği, belagati...değil aynı zamanda resmi, yontuyu, marangozluğu, mimarlığı içeriyordu. “Ars” bu durumda Yunanlıların “iyisi” ile eş anlamlıydı. ( **TİMUÇİN, 2000: 422** )

Yeniçağ’ın başlarında sanat bu genel anlamını yitirerek gerçek anlamda bir insan araştırması olmaya başlamış ve önceki yapısal işlevden uzaklaşmıştır. Eski toplumlarda, sanatın özel bir işlevi vardı, ancak bu işlev bu günden farklıdır; o

dönemde sanat insanı doğa üstüne açan bir kapı gibiydi. Mircea ELIADE bunu şöyle açıklıyor: “ Eski toplumların gözünde kültür insan ürünü değildir; doğaüstü kökenlidir. Ayrıca insanın tanrılar ve öbür doğaüstü varlıklar dünyasıyla ilişki kurması ve onların yaratıcı gücüne katılması sanat aracılığıyla olur.” Oysa sanatın çağdaş anlamı çok daha değişiktir. Bu anlamı Agust RODIN bize şu sözlerle açıklar: “ Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü sanat dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen düşüncenin çabasıdır.” Voltaire bunu daha değişik bir biçimde dile getiriyor: “ Sanatların gizi doğanın eksikliğini kapamaktır.” Bunun anlamı; sanat: İnsanın kendi eliyle bir doğa oluşturmasıdır. Böylece sanat bir işlev yüklenir. Sanatın eski işlevi doğaüstüyle insan arasındaki bağı kurmaksa, onun yeni işlevi insanı araştırmak ve dünyayı buna göre bir düzene koymaktır. Bu yolda sanat bilimden ve felsefeden ayrı olarak salt kavramsal düşünceyle yetinmez; onda, insan bir bütün olarak vardır.( **TİMUÇİN, 2000:423**)

Ruskin’ le devam etmek istiyorum; yüreğin etkinliği kafanın etkinliğiyle bütünleşmedikçe gerçek sanat yapıtı ortaya çıkmaz. “ El, baş ve yürek birlikte çalışırsa sanat iyi olur.” Bütün sanatlar, kullandıkları gereçler ve uyguladıkları yöntemler ayrı da olsa, insanı duygu- düşünce düzeyinde ortaya çıkarmakta ortak bir çaba serimler ve ortak özellikler taşırlar, savlamamdan hareketle sanatları birbirinden ayrı alanlar saymak ve hele bunlardan birini veya bir kaçını öbürlerinden öne çıkarmak ancak sanattan uzak kalmış kişilerin yapabileceği bir işittir. Voltaire’e göre “ Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatlara ışık verir” Tüm sanatların ortak amacı güzeli gerçekleştirmek ve güzelde insan gerçeğini ortaya koymaktır. Bayer’ in deyişiyle “ Sanatçı yazgımızı aydınlatır, yaşamımızı bulur çıkarır.” Sanatçı bunu yaparken donanımlıdır, apayrı bir görme gücüne ve gözüne sahiptir ve ilginç olan sanatçının bize gösterdiği o görünmez dünya çok zaman gözlerimizin önündeki dünyadır.

Yukarıda sanatla ilgili yapılan bu açıklamalara katılmakla birlikte sanat her dönemde farklı işlev ve misyonlar yüklense de özünde daima bir gelecek taşıyıcı, ancak bu gelecek bir öngöründen ziyade tasarlanmış tartışılmış sanat adına üretilen yapıtların kalıcı özelliğini taşımalıdır. Bu kaygı bizim tezimizin ana ögesidir.

Çünkü sanat bir gelecek projesidir. Bunu eser çözümleme bölümünde daha geniş işleyeceğiz.

## **1.2.Sanat Yapıtının ve Sanatçının Özelliği**

Bu başlık altında sanat yapıtının ve sanatçının özelliğine kısa bir giriş yapmak istiyoruz. Tartışmaya ileriki bölümlerde devam edeceğiz.

Sanatın yarattığı ‘ güzel’ doğrudan doğruya yararlı değildir. Ya da böyle görünmeyecektir. Sanatsal yaratma yoktan var etme anlamı taşımaz, sanatsal süreçte özgün bileşimler oluşturmaktır. Sanatın iki temel zorunluluğu vardır: Doğal olanı kullanmak ve eserleri insan fizyolojisi sınırları içinde oluşturmak. Demek ki insanı insana gösteren bu etkinlik insan olmanın koşulları içinde gerçekleşmelidir. Sanat yaparken ne başka bir dünyanın gerecini kullanabiliriz ne de bir sanat yapıtını insanın algılayamayacağı ölçülerde küçük ya da büyük yapabiliriz. Sanatçı bileşimlerini kurarken özgün bir yapı ve söylem oluşturma çabasındadır. Özgünlük sanat yapıtının birinci koşuludur. Özgün olamayan hiçbir sanat yapıtı gerçek sanat yapıtı olamaz. Henri Delacroix “ Her bileşim kendini oluşturan kurucu öğeleri aşar, her bileşim yaratıcıdır” der. Hiçbir bileşim rasgele toplama değildir, her bileşim bir fikrin, bir söylemin, bir dünya görüşünün gerçekleşmiş biçimidir. Her sanat yapıtı bir fikrin açılımıdır; fikir gerçekleşti mi yaratıcı zihin o fikri en iyi biçimde dışlaştıracak olan bileşimi aramaya çıkacaktır.(TİMUÇİN,2000:424)

Sanatta yaratmak; önce bir tasarımı ya da fikri, sonrada bir eylemi gerçekleştirmektir. Empirik içerikli bu yolda sanatçı hem gidimli düşünceyi hem de sezgisel düşünceyi kullanır. Belirlemeyi, ayırmayı, seçmeyi bilen düşünce olmaksızın, sanatçı ele almak istediği konuya egemen olamaz; bunun aksi mümkün değildir. Buna göre sanatçı ne yaptığını bilmez diye düşünülemez. Her ne kadar sanatın asıl işlevinin absürdü bulmak olduğu ve sanatçının bütün olumsuzluklarda bunu bulan kişi olduğu bir başka savlama olsa da; tahlil gücü, değerlendirme bilinci ve tarih donanımı olmayan kişinin sanatçı olamayacağı; yani rasyonel zeminden hareket etmenin sanat ve sanatçı için ilk koşul olduğu gözden kaçırılmaması gereken bir gerçektir.

### 1.3.Sanatsal Yaratma

(Latince: **Creatio**; Fransızca **Création**; Almanca **Schöpfung**, schaffen; İngilizce **Creation**) yaratma kavramı: Özgün bir şeyi doğal gereçleri kullanarak üretme anlamındadır.

Estetik anlamında yaratma doğal gereci kullanarak güzeli gerçekleştirmek adına bir yapıt ortaya koymaktır. Bu anlamda yaratma birleştirme, ayrıştırma, üleştirmeden vb başka bir şey değildir. Sanatçı doğal gereci kullanarak insani boyutta insan algısını aşmayan yapıtlar kurmaya çalışır. Birleştirmek bir araya toplamak değil, özgün bir yapı oluşturulmaktadır. Her sanat yapıtı bir fikrin açılımıdır.” Yapıttan önce fikir vardır; yapıt bu fikre göre oluşturulur. Fikir gerçekleşti mi yaratıcı zihin o fikri en iyi somutlaştıracak bileşimi aramaya çıkacaktır. Buna göre; yaratma süreçleri boyunca güzel’in oluşumunu iki ayrı çerçevede ele almak gerekli görünmektedir. Fikrin gerçekleşmesi ve fikrin dışlaşması ya da somutlaşması. Öyleyse sanatsal yaratma, önce bir düşünceyi sonra da bir eylemi gerçekleştirmektir. Sanatsal fikir sezgide açılır ve duyulur duruma girer. Fikir’in belirmesi esinle ilgilidir ya da fikir esinde somutlaşır. Esin zihnin bir fikri üretmesi ve sonra onu görünür ya da duyulur kılmasıdır. Hiçbir fikir yoktan var olmaz, her fikir kavramların ve kavramlarla örülmüş başka fikirlerin ürünüdür. Birçok estetik esin durumuyla ilgili dikkatli bir inceleme şunu ortaya koyacaktır: çok zaman esinde yeni gibi görünen fikir sanatçıyla yaşamış, onda gelişmiş ve bir an gelip yeni değeri kazanmış eski bir fikirdir, ya da çoğu zaman onun örtülü, keşfedilmeden kaldığı, sonra esin biçiminde kendini ortaya koyduğu görülür. Bilinçli ya da bilinçsiz hazırlığı oluşturan budur, esin onun sonucundan başka bir şey değildir. Fikrin esinle oluşumu estetik nesnenin taslak olarak belirlenmesidir. Zihin fikir’i doğrudan doğruya kendinden getirebilir, kendi gerçeklerinden derleyebilir, ayrıca fikir zihinle dış dünyanın ortak bir ürünü olabilir. Bilinç kendindeki ya da kendi dışındaki bir nesneyi paranteze aldığı zaman estetik nesne gerçekleşmiş olur. Bu öznenin nesneyi belirlemesi olduğu kadar, nesnenin de özneyi belirlemesidir. Burada nesneye bilinç yüklemek söz konusu değildir ancak, ileride de üzerinde detaylı durulacağı gibi ontolojik olarak nesne olmaksızın bilinç mümkün değildir. Bu olsa olsa bir saf bilinç olabilir ki

Tanrı'nın bilinci olur sanatçının değil. Esinin gerçekleşmesiyle ortaya çıkan fikir özneyle nesnenin bütünleştiği yerdir ya da ortamdır. O zaman özne kendini nesneyle sarılmış duyar, yani o ne ölçüde nesneyle sarılmışsa o ölçüde, nesneyi kavramıştır.

Estetik nesnenin gerçekleşmesi bir heyecan konusudur ya da estetik nesne bir heyecanla kendini ortaya koyar. **Flaubert** şöyle der: "Michelangelo, ben yaklaştığımda mermer titriyor derdi: gerçek olan Michelangelo'nun mermere yaklaştığında titrediği idi" Esin yalnızca bir başlangıç noktası değildir, yalnızca ilk düzeyi yazdıran etkinlik değildir. Bizce yapıtın doğuşunu kendiliğinden bir güce, gelişimini de düşünsel bir yetiye bağlayıp çıkılamaz diyoruz çünkü Esinde beliren fikir yapıtın basit bir özeti ya da taslağı olmaktan çok bir çıkış noktasıdır. O kendine en uygun anlatım özelliklerini kazanarak somutlaşmaya yani yapılaşmaya eğilimlidir. Başka bir deyişle, yaratan düşünce yalnızca sezen düşünce değildir. Aynı zamanda tartışan düşüncedir. Olmuş bitmiş bir bütünlük ya da yetkin bir bütünsellik olarak sanat yapıtı öznel-nesnel bir duygu-düşünce bütünü olan fikrin somutlaşmış biçimidir. Sanatta haz duyum düzeyinde, duygu düzeyinde ve düşünce düzeyinde ama bir bütün olarak kendini duyurur. Güzelliği ile ilgimizi çeken biçimsel yapıyı ayrıştırdığımızda, onun ritmik bir yapıya sahip olduğunu, ritmik özellikler taşıyan simgelerden oluşmuş olduğunu görürüz. Buna göre güzel ritmik-simgesel bir yapı ortaya koyar. Bu harmonizasyon her yapıtın, yaşamın çeşitli ritimlerinden gelen özel bir ritmik yapısına bağlanır. Her yapıt bir ritimler karmaşığıdır. Simgeler biçim bozularla ya da özel bileşimlerle elde edilir. Yaratmaya temel olan fikir sanatçının kendi fikridir. Bizi doğrudan o fikrin kendisine ulaştıracak rahat ve düz yollar yoktur. Ve asla da olmamıştır.

## 1.4. Sanatçı

“Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca, sanatçılar vardır”

**H.E.Gombrich**

Bu bölümün amacı; yukarıdaki açıkladığımız ve bizim temel savımızı oluşturan ‘sanatçı’ anlayışına pejoratif sanatçı tanımlarını betimlemektir. Bu bizim savımızın daha iyi anlaşılmasına olanak sağlar düşüncesindeyiz.

Sanatçının kim olduğu, problemi günümüze kadar gelen ve kökü derinde bir problem olarak karşımızda durmakla birlikte bizim savladığımız sanatçının kimliği daha büyük bir problem olarak karşımızdadır. Bu gün hayranlıkla izlediğimiz pek çok sanat yapıtının yapımcısına, belli bir tarih diliminde de olsa sanatçı denmediği düşünülürse, ya da ‘’ bunu ben bile yaparım’’ denilen bir resmin yapımcısına ‘büyük sanatçı’ dendiği hesaba katılırsa sanatçı sıfatının pek de kolay anlaşılabilir olmadığı açıktır.

Belli dönemlere, belli akımlara, belli zamana ve mekâna göre pek çok ‘ sanatçı’ tanımlamasının ortaya çıkması doğal görülmektedir. Fakat sanatçıyı eleştiri kuramları açısından tanımlamak, en azından, gelebilecek tartışmalar için sanatçı üzerinde bir ölçüde de olsa, bir görüş birliğine varmak yarar sağlayacaktır. Bu güne kadar yapılan sanatçı tanımlamalarından ortak bir tanım çıkarmak mümkün olmasa da tanımları sınıflayarak ortak tanımlara ulaşmak mümkündür. Biz aşağıda bu konuda sekiz tanım sunuyoruz. Bunlar bizim sanatçıdan ne anladığımıza ilişkin ipuçları veren tanımlardır. Yani sanatçıdan esere gidilen eleştiri için ipuçları veriyorlar ama yine de bize göre eksiktirler.

**1-Sanatçı kendi alıcısını<sup>1</sup> kendi yaratandır.** Yani, belli şeyleri algılayabilecek kimselere seslendiği düşüncesinden hareketle eser verir.

**2-Bir eserin yansıttığı dünya, o eserin ne denli gerçekçi olursa olsun yine de düşünsel bir dünyadır.** Çünkü gerçekçilik de bir sürü görsel ideolojiden yalnızca bir tanesidir. Yani sanatçı öyle bir kişidir ki kendine özgü bir bakışla

---

<sup>1</sup> Alıcı: sanat bağlamında kullanıldığı zaman satın alan anlamında değil, alımlayan anlamındadır. Yani resme bakan, gören, izleyen kişi(suje) anlamındadır.

çevresine bakar ve bu bakışı yaratan bir fikrin, bir savın ya da yandaşı olur.

**3-Matisse'e göre sanatçı, sadece, duygularını başarıyla yansıtmakla yetinmemeli aynı zamanda izleyicisine (suje) de geçirebilmelidir. O halde sanatın iç görüşü yalnızca belli bir duyguyu ya da duyguları o sanat eseri ile teke tek ilişki kuran suje'ye de aşılması, onun haz, hoşlanma ya da zevk alma duygularında bir değişme, bir gelişme sağlamasıdır.**

**4-Sanatçı, alanının tekniklerini özümsemiş, özümlediğinin de ötesine geçmiş olduğu varsayılan kişi olmalıdır. Sanatçının az ya da çok yaratıcı bir kişiliği vardır, yaratıcı bir niteliği bulunmaktadır. Onun hem özgürlüğü hem de özgünlüğü buradan gelir.**

**5-Sanatçı, tüm engellere, engellemelere karşın, konusunu, tekniğini, sabrıyla, kendi iradesiyle, kendi duygularının dilediği yönde bulur, ayıklar ve yine özgürce yorumlar.**

**6-Sanatçı, yaşadığı dünyanın bilincinde olan, bu bilinci kullanabilen kişidir. .**

**7-Sanatçı, sanatı bütün olarak kavrayabilen, onun her alanında geçerli ve yeterli edinin sahibi olan, fakat sanat dünyasına yetenekleri arasında dilediği bir yanından değil aynı zamanda tarihe, tarihin kendi akışını betimlemek için salt ürün vermek için giren kişidir.**

**8-Sanatçı bu dünyada sadece bir defalık empirik deneyimlerin insanıdır. O, Herakleitos' un nehrinde bir kez bile yıkanmayandır.**

Tanımlar birbirine eklendiğinde sanatçı için ancak yine de, bir sanat yaratıcısının zekâsı, sezgisi yeteneği ve bilgisiyle doğayı tekrar işleyebilen ve bu işlem sonunda da kendine özgü bir güzel yaratabilen kimsedir. Tanımı makul görünüyor.

Ancak bir sanat yapıtının yaratıcısı; her şeyden önce bir insan araştırmacısıdır. İnsanın duygu, düşünce ve sosyal dünyasını tanımakla ve yansıtmakla ya da tanıtmakla yükümlüdür. Böyle olmakla o yapıcı ve yaratıcı bir

duyarlılığın insanıdır. Bu duyarlılığını sanatını oluşturma serüveni içinde ya da yaratma süreçleri boyunca ustalaşarak kazanmıştır. O her şeyden önce bir yaşam gözlemcisidir, bir yaşam ayrıştırmacısıdır, aynı zamanda bir yaşam yorumcusudur. Sonuçta bir sanatçı hümanizmanın en temel sac ayaklarından birisidir. Bu onun için sadece bir görev değil aynı zamanda bir ödevdir.

## II. BÖLÜM: SANATÇI VE DÜNYASI

“ Sanatçı ve dünyası” bölümünde sanatçının bu dünyaya bakışı ve bu bakışın etkisiyle kendi dünyasını kurmasından öte sanatsal üretimini bu iki bakış arasında nerede ve hangi amaçla kurduğunu sorgulayacağız.

Bir sanatçının bu dünyadan başka bir metafizik dünyası yoktur. Sanatını dünyayla ilişkileri içinde özelleştirerek kurar ve kendi özelliklerinin belirleyiciliğinde oluşturur. Bir anlamda bu estetik düzeyde dünyanın içselleştirilmesidir. Sanatçı sanatında kendi özel yurdundadır. Sanatçının kurduğu bu dünya apayrı bir dünyadır; sanatçı bu dünyasında bıçak sırtında yürümek zorunda bırakılmış bir trajedi kahramanıdır. Açıkçası o ne sadece bu dünyaya gelip sıradan bir adam olabilir ne de sadece kendi dünyasına gidip şizoid bir fert olabilir. O iki dünyanın da birleştiği bu acı veren ve sahnesi kaygan olan tiyatrodaki trajedisini sonlandıracak olan bir kahramandır. Bu anlamda sanatçı yatkınlıklarını özelleştirmiş kişidir. Sanatçının sanatında kendi kişiliğinin izleri ya da yansısı vardır. Buna göre her sanatçı kendi özel temalarıyla ve kendi özel gereciyle belirgindir. Her sanatçı sanatsal gereci kendi bilinç koşulları çerçevesinde kullanır, kendi öngörülerini çerçevesinde değerlendirir. Böylece sanatçı kişiliğini oluşturmuş olur. Sanatçı için bireysel kişilikten ayrı olarak ama elbette onun üzerinde temellenmiş olan bir sanatçı kişiliğinden söz etmek hiç de yanlış olmayacaktır. Sanatçı bu çerçevede özel bir duyarlılığın insanıdır, onun çok zaman deha diye tanınması ya da tanımlanması buradan gelir. “Yalnızca sanatçılar ve çocuklar yaşamı olduğu gibi görürler” der Hofmannstahl. Baudelaire de, sanatçı etkinliğinde çocukluğun izini bulur.”Olgun bir sanatçının yapıtlarıyla çocukluğundaki ruh durumu arasında yapılacak bir felsefi karşılaştırma deha'nın açık açık ortaya konulmuş bir çocukluktan başka bir şey olmadığını kolayca kanıtlamaz mı?” Bu çerçevede çokları sanatçıyı olağanüstü insan sayma eğilimindedirler. A. Gide şöyle der: “Gerçek sanatçı, yarattığı zamanlar yarı yarıya kendi bilincinden uzakta gibidir. O kim olduğunu da tam olarak bilmez. O kendini ancak yapıtında, yaptığıyla, yapıtından sonra tanıyabilir. Dostoyevski hiçbir zaman kendini aramadı, o kendini çılgınca yapıtına verdi. Kitaplarındaki kişiliklerde yitip gitti. İşte bu yüzden bu kişiliklerin her birinde onu buluruz. Oysa

Dostoyevski' nin kişilerinden biri şöyle düşünür: "insanlar sıradan ve olağanüstü olmak üzere ikiye ayrılırlar. Birinciler baş eğerek yaşamak durumundadırlar, bunların yasaları çiğneme hakları yoktur, çünkü onlar sıradan insanlardır. Öbürleri olağanüstü insanlar olmakla tüm suçları işlemek, tüm yasaları hiçe saymak hakkına sahiptirler" Elbette sanatçı ayrıcalıklı değil, ama duyularıyla ve sezgileriyle insanı kavramak ve açıklamak açısından güzellikler edinmiş kişidir. Nasıl ki bir bilim adamı yaşamın açıklamasını bilimde arıyorsa, sanatçı da yaşamı sanatta açimler ve anlar. **.(TİMUCİN,2000:426)**

### **2.1. İdeoloji ve Teorisi**

(İng. ideology). Kabaca, kesin doğrular biçiminde formüleleştirilmiş aforizmalarla temellendirilen bir düşünce, duygu, inanç ve eylem sistemleri bütünü olarak tanımlanan ideoloji, sanat alanındaki her tür yaratmayı belirleyen bir etmen olarak ele alınmalıdır. Bu temel savımızdır. Gerek dinler, gerekse de, siyasal ideolojiler (ulusçuluk, Marksizm vb) dönemlerinin sanatsal yaratması üzerinde büyük ölçüde etkili olmuşlardır. Örneğin, resim sanatında konu seçimi çoğunlukla hâkim ideoloji tarafından belirlenmiştir. İslam'da tasvir yasağının ve Avrupa sanatında dinsel dogmaların sanatsal ürünleri yönlendirdiği bir gerçektir. Bununla birlikte, tüm sanatsal oluşumları belirleyen tek etmenin ideoloji olduğu da öne sürülemez.

İdeoloji bir bilinç formasyonu olarak kendi üzerinde bir refleksyonla ideolojinin yapısı, işleyiş mekanizmaları, fonksiyonları ve öteki bilinç biçimleriyle (bilim, felsefe, din vs) ilişkileri ve ayrımlarını konu edinir ve kuramsal olarak bu alanı açıklamaya çalışan teorik çabaların toplamını ifade eder.

Başka bir deyişle ideoloji: siyasal ya da toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir yönetimin, bir toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren politik hukuksal, bilimsel, felsefi, dinsel, moral, estetik düşünceler bütünüdür. En basit tabirle ideoloji, düzenlenmiş yapılanmış fikirler toplamıdır.

İdeoloji, kavram olarak, Destutt de Tracy ve Taylor tarafından 18.yüzyılın sonlarında college de France bir kürsü olarak " fikirler bilimini" tanımlamak ve ide' lerin bilimini oluşturmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Tracy'e göre;

bilginin oluşması ve yaygınlaşması idelerin yardımıyla olasıdır. Böylece bütün bilimlerin temelini oluşturan, en temel bilim ideolojidir. İdeolojinin görevi olarak, Tracy, insanın tinsel yeteneklerini araştırmayı öngörür. İdeoloji bunu yaparken hiçbir şekilde dinsel görüşleri dikkate ve ciddiye almamalı, tam bir doğa araştırması gibi davranmalıdır. İdeoloji insanın bilgi ve anlayışına, gerçek doğrultusunu kazandırır. İdeolojinin birçok farklı kullanımı mevcuttur. Birçok farklı ideoloji teorisi söz konusu olmakla birlikte, genel olarak bu alanda iki temel eğilim olduğu söylenebilir. Destutt de Tracy' den itibaren ideoloji teorisi bu iki ana yönde önemli gelişmeler kaydetmiş ve her iki eğilim de önemli argümanlar geliştirmişlerdir. ( **ÖZBEK,2003: 32** )

Bunlardan biri, ideolojiye pozitif yaklaşımdır. Buna göre ideoloji “ toplumsal bir bilinç biçimi olarak, zorunlu bir yapıdır. Bu görüşe göre bilim çerçevesinde ideolojiyi değerlendirmek olanaklı değildir. İkinci yaklaşım bunun tam tersi olarak, meseleye epistemoloji düzleminde yaklaşmaktadır. Buna göre, ideoloji bir yanlış biliş meselesidir. Yani yanlış bilinçtir. Doğal olarak bu yanılsamalı bilincin karşısına, hakikatin temsilcisi olan başka bir düşünce yapısı çıkarılır. Bilim-ideoloji ayrımının temeli de bir anlamda budur. ( **ÖZBEK, 2003: 43** )

Bu konuda yetkin bir düşün adamı olarak kabul edilen, Terry Eagleton ideolojiyi epistemolojik ve sosyolojik olarak ortaya koymaktadır. İlki, bilimsel çözülemeye odaklanır. İdeolojiyi yanılsama, yanlış biliş ve mistifikasyon bağlamında değerlendirir. İkinci yaklaşım ise, ideolojinin toplumsal rolü ya da işlevini ele alır ve değerlendirir. Eagleton, her iki yaklaşımın güçlü ve zayıf oldukları yanları, etkileşimlerini ve içerdikleri kuramsal sorunları gösterir.

Marksist teorinin belirgin bir şekilde ( özellikle Marks'ın başlangıç metinlerinde ve buna dayanan Marksizm yorumlarında ) ideolojiye yaklaşımın sosyolojik bağlamda olduğu söylenebilir. Antonio Gramsci ve Louis Althusser gibi isimler, Marksist ideoloji teorisini Ortodoks olmayan bir yönde geliştirmeye çalışmışlardır ve önemli açılımlar (özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında olmak üzere) ortaya koymuşlardır. ( **BARRETT, 2004: 165** )

Bu çerçevede Karl Mannheim'ın “ İdeoloji ve Ütopya çalışması” , ideoloji teorisi açısından öncü çalışmalardan birisidir. Hem konunun derlenip toparlanması hem de meselelere ışık tutması bakımından bir temel kaynak sayılabilir. Epistemolojik ve Epistemoloji-dışı ideoloji değerlendirmesinin izini süren ve bu eğilimlerin yürüttüğü tartışmalar doğrultusunda ideoloji teorisini belirgin bir çerçeveye oturtan, ilk olarak Karl Mannheim olmuştur. Bahsedilen bu iki ana eğilim, Marks'tan Foucault' ya geldiğinde, yani bir anlamda modernizm' den postmodernizm' e ulaşıldığında birkaç yön değiştirmiş, başka bağlamlarda yeniden değerlendirilmiş ve her zaman önemini korumuştur. Psikanaliz, Antropoloji ve dilbilim disiplinlerinin gelişiminden sonra ise, ideoloji teorisi düşün dünyasında çok daha derinlikli bir yer edinmiştir. ( **EAGLETON 1992: 145** )

Bizim açımızdan İdeoloji teorisinin önemi, onun çok yönlü içerdikleriyle bağlantılı olmasındandır. İdeolojinin disiplinler arası etkileşimi şart koşan bir içerikte olması onun sosyolojik bağlamının sanatla olan ilişkisini kaçınılmazcasına zorunlu kılar. Ayrıca farklı düşünce yapılarının kesişim noktasında duran bir kuramsal alana denk düşmesi İdeoloji teorisini bilim- felsefe vb. alt başlıkları olabilecek problemlerin tamamını değerlendirebilecek fenomenlere dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Bir başka deyişle, değer yargıları, inançlar, bilgi, bilim, kimlik, özne'lik, din, felsefe, bakış açısı, dünya görüşü vb. türde kavram ve kategorilerin tamamı bir şekilde ideoloji ile ilişkilidir. Ya da ilişkilendirilebilir. Temel insani fenomenlerin ideoloji teorisinin içinde değerlendirilmeye tabi tutulması bir ideoloji değıldir.

Şunu söylemek istiyoruz; ideoloji pek çok alanda kendi içeriğinden uzaklaştırılıp metafizik bir içerik kazandırılmıştır. Bu onun insani fenomenlerle, örneğin sanatla bağını koparır. Karşı durduğumuz budur.

## 2.2.Sanat İdeoloji İlişkisi

**“Sanatın ideolojik olmadığı düşüncesi, alabildiğine ideolojiktir.”**

### A. OKTAY

Plastik / görsel sanatlar (Resim, heykel, mimari, müzik, tiyatro, sinema) ve yazınsal sanatlar ( şiir, öykü, roman) ile ideoloji arasındaki ilişki zor bir alan içinde görünüyor.

Yaygın kanı, ideoloji ile siyaseti özdeşleşmeye eğilimlidir. Oysa ideolojinin, bütün toplumsal yapılara ilişkin anlamlar ve anlamalarla bağıntılı olduğu görüşünden hareket ederek sanat ve ideoloji arasında doğrudan bir bağ olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz.

Gerçekte sanat ve ideoloji bir üst dil ya da farklı bir söylemdir. Burada aşılması gereken sorun bu iki anlamdan hangisinin önceliğe sahip olduğu değil; bu iki anlamın sanatsal yaratı sürecinde kesiştikleri noktanın tarihsel açılımını doğru yapabilmektir. Bu güne kadar bunun doğru yapılamadığını düşünüyoruz.

Biçim aracılığı ile sunulan anlamsal yapıların deşifre edilmesi süreci, yorumsamacılıktan yapısalcılığa, izlenimcilikten, maddeciliğe bir dizi söylemin verilerinden ve yöntemlerinden yararlanılmasına yol açmıştır.

Anlamın sanatsal deşifre edilmesi, sadece toplumun ve insanın değişmez doğrusunu, gizlenmiş özünü ortaya çıkarmak gibi bir amaçla değil; aynı zamanda yapının anlamının toplumsal ve kültürel yapı içinde neyi temsil ettiğini, daha yerinde deyim ile hegemonik bir ideoloji içindeki yerini belirlemeyi de amaçlamalıdır. Bu Freudyen bir çözümleme ile yapılmamalıdır. Çünkü böyle bir çözümleme kültüre ait değerleri ortaya çıkarmaktan uzaktır.

Bir başka durumda da yani, yazınsal / sanatsal imge ve düşüncelerle biçim ve biçimleri ‘altyapı’ nın, yani son kertede ekonomik düzeyin belirleyici olduğu maddi yapının bir yansıması saymak, yukarıda belirttiğimiz gibi, ideolojiyi doğrudan doğruya siyasetle özdeşleşmeye yol açmaktadır. Bu eğilim, sanat yapıtlarını son kertede ilerici / gerici türünden belirleyici bir karşıtlığa sebep olmaktadır. Jackop Burchardt’ ın sözüyle “Sanatın kendi hayatı ve tarihi vardır.”

Sanatın toplumsal tarihini yazmayı amaçlamış olan Arnold Hauser de şunları söylüyor: “ kendine özgü, ilerici ve yaratıcı sanat, günümüzde yalnız karmaşık bir sanat anlamına gelir. Bunu herkesin eşit ölçüde anlayıp takdir etmesi hiçbir zaman mümkün olmayacaktır.”Bu sanatı toplumdaki uzaklaştıran en önemli etken olacaktır.

Yapıtlarda dile gelen, ideolojik yönsemelerinin betimlenmesine ilişkin bir örnek vermek gerekirse; Hauser<sup>2</sup>, Alman ve Batı Avrupa romantizminin iki karşıt kutupla geliştiğini söyler birincisi, bunlar devrimci bir tutumdan liberalizme savrulmuştur. Yenilikçi bir söylemi benimseyen, hız ve hareket öğelerini önemseyen İtalyan Fütüristleri faşizmi; Rus Fütüristleri ise komünizmi seçmişlerdir. Bu iki örnek, sanat yapıtına ait estetik ideolojinin hegemonik ideoloji içinde farklı siyasal eklenme biçimleri hakkında yeterince fikir vermektedir. Ayrıca faşist gurubun içinde yer alan İtalyan Fütüristlerinin estetik ideolojilerinin ve buradan kaynaklanan biçim ve biçem yöntemlerinin tümü ile sanat dışı oldukları da öne sürülemez. Toplumsal formasyon içinde “ asimetrik” bir bütünlük oluşturan yazınsal – sanatsal üretim biçimlerinin anlamsal yapısına ilişkin ideolojik içeriğinin ayrıştırılması da karmaşık bir süreç oluşturur. Örneğin plastik sanatlarda günümüzde figüratif, soyut, yeni dışavurumcu ve kavramsal sanat anlayışları bir arada bulunmaktadır. Estetik yaklaşımlarını oluşturan ideolojiler açısından bu anlayışlar birbirilerini zaman zaman dışlamaktadırlar. Figüratifler ve yeni – dışavurumcular kavramsal sanatçıları anti – hümanist bulurken, kavramsalcular da onları çağ dışıcılıkla suçlamaktadırlar.” ( ASHTON, 2001: 166 )

---

<sup>2</sup> Arnold Hauser

Dünyaca ünlü sanat tarihçisi Arnold Hauser, 1892’de Macaristan’da doğdu. Budapeşte ve Paris Üniversitelerinde felsefe, sanat ve edebiyat tarihi öğrenimi gördü. Berlin’in ardından 1924 yılında Viyana’ya yerleşen Hauser, sinemanın kuramı ve tekniği sanatın ve yazının toplumbilimi konusunda makaleler kaleme aldı. 1938’de Londra’ya yerleştikten sonra sanatın toplumbilimi üzerindeki çalışmalarını yoğunlaştırdı. Başyapıtı sayılan Sanatın ve Edebiyatın Toplumsal Tarihi 1951 ‘de Londra ‘da yayınlandı, bunu aynı kitabın New York ve Almanya basımları izledi; daha sonra hemen bütün dillere çevrildi.

Çok geniş bir kaynak araştırmasını temel alması, sanat edebiyat ve müzik alanında toplumbilimsel görüşlerin hemen bütününe değerlendirmesi; yapıtın başlıca özelliklerini oluşturmaktadır.

Bu arayışların bir arada yaşamasının nedeni hepsinin belli bir izleyici kitlesine sahip olmasıdır.

Okumak, seyretmek, izlemek, dinlemek Eagleton' nun sözleriyle “ ürünün ideolojik olarak deşifre edilmesidir.” Farklı estetik ideolojilere sahip olan tüketiciler, karşılardaki ürünleri farklı biçimde okuyup, seyretmekte ve anlamlandırmaktadırlar. Üstelik bu eğilimlerin hemen hepsi çağdaş olduklarını, verili toplumsal ilişkileri dışladıklarını sanatta kurumsallaşmayı yıkmayı amaçladıklarını öne sürmektedirler. Çünkü sanatçı yazımsal – sanatsal üretim biçimleriyle estetik ideolojilerle sürekli alış veriş halindedir. Ayrıca istesin istemesin, baskın çevresel koşullar tarafından güdülenmektedir. Bu bir karmaşa değildir. Pek çok sanatçı aynı zamanda hem yeni – dışavurumcu biçemi, hem de kavramsal biçemi benimseyen ürünler vermekteler. Yani estetiğın yaklaşımlarını siyasal göndermelere açık tutmaya çalışmaktadırlar.

Balzac, bu noktada, yazarın ( sanatçının ) ideolojisinin, yapıtında birebir dile gelemeyebileceğini, hatta yapıtın ürettiği ideolojinin buna tümüyle ters düşebileceğini söyler. Balzac kralcı idi ama yapıtı yükseltmekte olan sınıfların ideolojisini yansıtmıştır.( **Morris Kagan estetik ders notları**)

Bu noktada, sanatçılar yapıtlarını da, Balzac' ta olduğu gibi, kendi ideolojilerine ters düşüklerini görmek, bu sanatçılardın tüketim ideolojisi içinde hapsoldüklerini gösterir. Bu bir yanılsamadır. Sanatçı özgürleştirici ideolojisini geride tutmaktadır.

Sanatın teknolojiyle ve biçim / biçem ideolojiyle ilişkileri son derece karmaşıktır. Anlamaların deşifre edilmesi bu yüzden ciddi bir dikkat gerektirmektedir. Modernist biçim ve biçemlere tüm yaşamı boyunca kuşkuyla bakan Lukacs gibi bir kuramcı bile, Kafka' nın yapıtını kavramada şaşılacak bir yetersizlik göstermiştir. Kafka' nın gerçekliğini, çok ironik biçimde anlamıştır. Sovyet askerleri tarafından tutuklanıp götürülürken, “Kafka gerçekten gerçekçiymiş” demek zorunda kalmıştır.

Biçim ve biçemin edilgen değil, etkin ideolojik öğeler olduğuna ilişkin bir örnek vermek gerekirse Princeton Üniversitesi mimari Profesörü Alan Colquhoun,

dünya kamuoyunun hayranlığını kazanan Pompidou Kültür Merkezi' ni şöyle değerlendiriyor. “ Pompidou Kültür Merkezi' nin jürisi bir bütün olarak kültürün bir Pazar yeri olduğunu simgelemeyi seçmiştir.” der ve şunu ekler “ Babeuf’ un kamu dükkânları amfi tiyatrolar, sirkler, su kemerleri, köprüler, arşivler, kitaplıklar olarak tanımladığı demokratik yaşamın kesin tanımlı organlarının çoğaltımı yerine, bütün kültür organları şimdi tek bir bütünlüğe indirgenmektedir ki, bunun prototipi liberal tüketim toplumunun amblemi olan “ self-servis dükkânlardır.” (vurgulama Ahmet Oktay’ ın dır.)

### 2.2.1. Bize Göre Yanlış Biçem Örnekleri

Komünist toplumcu gerçekçiliğin anıtsal resim anlayışı ile nazizmin anıtsal resim anlayışı arasında tehlikeli ilişkiler vardır. Çalışma etiğinin yüceltilmesi, önderlerin ikonografik bağlamda alımlanıp sunulması gibi Türkiye’ de yapılan kimi devrimci afişlerde işçilerin kafalarının küçücük çizilmesi, buna karşılık kollarının ve yumruklarının devasa boyutlara ulaşması olgusu beyin ile kas arasında kurulan ters orantının sakıncaları göz ardı edilerek sunulmuştur. Sanat, sanatçı ve ideolojiye en iyi örneğin Picasso olduğu su götürmese gerek. Picasso konuşuyor adlı kitapta “ Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamsa sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal – ideolojik bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesi ile kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? der ve pekiştirir:

“ Herkes resim yapsaydı, yeni baştan bir politik eğitime gerek kalmayabilirdi.” ( ASHTON, 2001: 167 )

### 2.2.2. Eleştiri Üzerine

Bir resim ya da sanat nesnesi üstünde düşünmek o sanat ürünü’nün, üretildiği dönemin tarihsel, toplumsal, siyasal özelliklerini dışarıda bırakmamakla mümkün olur.

Sanatçıya dönük eleştiriden söz ederken sanatçının hayatı ile eserleri arasında bağ kurmanın ötesinde bizi ilgilendiren sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesi temel görüşümüzdür. Bu ilke başlıca iki amaçla kullanılabilir:

1- Eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek,

2- Sanatçının eser yaratma süreci ile doğal süreci arasındaki farkı ortaya koyabilmek için yapılacak psikolojik değerlendirme için eserlerini bir belge gibi kullanmak.

Birincisi tarihsel eleştiriye yakındır, onun bir parçasıdır diyebiliriz. 19.yy da bu çeşit eleştiri yolunu açan Sainte – Beuve olmuştur. Sanatçının hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar vb. sanatçının kişiliğinin ve dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli bilgiler sayılmıştır. Bu bilgiler sayesinde sanatçının inançları, dünya görüşü ve psikolojik durumu saptanırsa, eserleri de bu bilginin ışığı altında inceleyerek sağlam yorumlara varılabilir. Eserin gerçek anlamı sanatçının kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır. Onun için sanatçının düşüncesine, ruhuna, sızabilir ve eseri meydana getiren duyguları, fikirleri keşfedebilirsek, eserin gerçek anlamını kavrar, yorumlar ve sanatçının gerçekleştirmek istediğini yapıp yapmadığına bakarak eserin amacına ulaşmış ulaşılmadığı ölçülebilir.

Sanatçıya dönük eleştirinin ikinci şekli; eserlerine bakarak sanatçının kimliğini aydınlatmak yoludur. Bu konuda iki kuram öne çıkmaktadır.

**a-**Yansıtma kuramında önemli olan sanatçı değildir, O sadece bir amaçtır bundan ötürü yansıtma kuramında çıkan eleştiri yöntemlerinde sanatçının kişiliği hiçbir zaman kendi başına amaç sayılmamıştır.

**b-** Anlatımcı kuram ise sanatı her şeyden önce duyguların ve yaşantıların dile getirilmesi diye tanımladığı için, bu kanıda olan eleştirilenler sanatçıya dönerek onun hayatını, psikolojisi, kişiliğini incelemeye çalışırlar. Sanatçılar

eserlerinde kendi kişiliklerini yansıttıklarına göre, bu eserlerden, sanatçının kişiliği çıkarılabilir. Bu kuram kısmi olarak edebiyat için hayata geçirilememiştir.

Homeros ve Shakespeare gibi sanatçıların dahi eserleri bu şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Çünkü bu yönetime inanan eleştirmenlere göre, sanatçı istesin istemesin eserlerine kişiliğinin damgasını basar. Her sanatçının kendine özgü bir üslubu vardır; üslup karakterin anahtarıdır. Bundan başka, bir sanatçının eserlerinde işlediği temalar, seçtiği, kullandığı imgeler yine kişiliğini açıklar. Sanatçıdan esere, eserden sanatçıya giden bu yöntemlerin ikisi birden aynı sanatçıya uygulanabilir. Eleştirmen bazen eserde bulduğu özelliklerle sanatçının kişiliğini sonra da bu genel kişiliği yine tek tek eserleri açıklamak için kullanır. Burada karşımıza şu soru çıkıyor. Sanatçının kişiliğine ait nitelikleri yani otantikliği sanatta değer ölçütü olarak kullanabilir miyiz? sorusudur. (MORAN, 1991: 118 )

Sanatçının otantik üretimi ( yazması, resmetmesi, yontması, vb. ) bir ölçüt müdür? Unutmamak gerekir ki, otantik olmak duygularını anlatma çabası başka amaçlar gütmeksizin kendini sanata adanmak; kendi olmak biçiminde düşünülürse bile gerçek sanatçı ile arasındaki ayrımı tam olarak imlemez. Çünkü sanat sadece duygulanımların ve coşkuların ortaya konma süreci değildir. Sanatçı sanat eseri ile bağını tarihsel olarak kuramadığı sürece duygulanımlar anlamsızdır.

### 2.2.3. Amacımıza Doğru Son Adım

Bir sanat eserini hem amaç olarak, hem de öğelerine ayrıştırılamayan bir bütün olarak düşündüğümüzde, eleştiri yönteminin ilk yükümlülüğü, sanat adını alan varlık-alanını ve eser adını alan var olanı anlamaktır. İkinci yükümlülüğü ise, eser denilen var olanın, insanın varlık bütünlüğündeki yerini göstermektir. Bu güne kadar bunun için tek sağlıklı yolun, Hartmann' ın tanımladığı Resim Ontolojisi ya da Varlığının Veriliş Tarzı Bakımından Resim Sanatı Analizi olduğu söylenebilir.

“ Mengüşoğlu'nun eser üzerindeki aktarımına göre ”sanat tek olan, bir eşi bulunmayan bir Şeyi, yani individuel<sup>3</sup> olan bir Şeyi işler. Onu bütun tekniğiyle kavramaya çalışır; fakat sanat böyle bir Şeyi kavramak için herhangi genel bir kurala elvermez: Çünkü her sanatçının, objesini kendi özel malzemesi, kendine özgü özellikleri ile kavraması gerekir. Fakat bu kavranılan Şey, yanlışlığa ve doğruluğa karşı kayıtsızdır. Yani bilimsel değildir. Bununla beraber her sanat alanında önemli olan, objenin derinliği ile kavranılıp kavranılamamasıdır. Çünkü ancak kendi objesini derinliği ile yani onun varlık özünü kavrayan eser, bir sanat eseridir; bunu sağlayamayan eser, bir sanat eseri değildir.”

O halde bir yapıtın sanat eseri sayılıp sayılamayacağının anlaşılabilmesinde en önemli yol o yapıtın ontik içeriğini ortaya çıkarabilmektir. Çünkü sanat eseri insan varlığının tarihsel yanına tapu belgesi görevi yapar.

Çözümleme esnasında resmin değerine ilişkin yakalanan ilk görsel değer estetik değerdir. “ne kadar güzel” şeklindeki ilk ve ani yargımızla ortaya çıkan değerdir. Ya da tam tersi “bunun nesi güzel ?” şeklindeki bir ifade de, izleyicinin bulduğu estetik değerin bir göstergesi olur. Fakat her sanat yapıtı gibi resim de sadece ‘güzellik’ ya da benzeri bir adlandırma ile bilinen tek bir değerin taşıyıcısı değerildir; amacına ulaşmış bir eser genellikle çok değerlidir. Fakat bu değerlerin tümü, genelde bütun insanlar tarafından algılanmayabilir. Bu değerlerden bazılarını kimi insanlar, diğer bazılarını da başka insanlar algılar ve algılanılmış bulunan birçok farklı değerlerden hangisinin ya da hangilerinin, o resmin taşıdığı ‘ gerçek’ değer olduğu konusunda bizi kesin bir yargıya götürebilecek hiçbir önsel yöntem bulunmamaktadır.

Biz bu tez içerisinde bütun bu düşüncelere katılmakla birlikte; bu güne kadar yapılan değerlendirmelerin (hangi ölçütte olursa olsun) defektif<sup>4</sup> olduğu sonucuna vardık. Sanat eseri tanımlama, betimleme yargı gibi değerler ile algılanmaya çalışılması sonucunda varılacak sonuç bizi çoğunlukla yanıltan bir sonuç olacaktır. Bize göre her eser kendi sanatçısını;her sanatçı kendi çağını

<sup>3</sup> Individuel: Sözlük karşılığı bireydir. Ancak burada Latince köküne sadık kalınarak yani ( indiziple ) den gelen anlamı kullanılmıştır. Atom anlamındadır.

<sup>4</sup> Defektif:ashına uygun olmayan bir şekilde kullanmak.

açıklar.Eser çözümüne ilişkin yeni bir bakış açısının varlığından söz ediyoruz. Bu anlamda eser sanatçısıyla var olabileceği gibi, sanatçının o eseri ürettiği çağın sosyal, politik ve kültürel yapısı ile düşünülmesi ve esere bu açıdan bakılması sonucunda eserin içindeki iletinin sanatçının düşüncesi olduğu kadar ideolojisi olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Bir eserde kimi zaman direkt olarak, kimi zaman da üstü örtük ama sağlıklı bir bakışla görülebilir. Bundan sonraki bölümde biz bunu değişik örneklerle açmılayacağız.

### III. BÖLÜM: ESER ÇÖZÜMLEME

#### 3.1. Horatius Kardeşlerin Yemini

##### Eserin Kimliği

**Eserin Adı:** Horatius Kardeşlerin Yemini

**Eserin Konusu:** Vatan Aşkı

**Sanatçısı:** Jacques Louis DAVID

**Yapım tarihi:** 1784

**Tekniği:** Tual üzerine yağlı boya

**Boyutları:** 330x423cm.

**Bulunduğu müze:**Paris Loure

#### Jacques Louis David

Jacques Louis David,18. yüzyıl Fransız resminin ve batı sanatı tarihinin başta gelen ressamlarından. Fransız ihtilali sürecinin sanat ortamında yeni bir estetik anlayışın yolunu açmıştır (neo- klasisizm.) sanatçının burada konu edilen “Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı başyapıtında sanat, süs olmaktan çıkarak, toplumun bir parçası haline almış, öğretici, düzeltici ve eğitici bir görev üstlendiği görülür. Aynı zamanda sanat eserinin toplumun önünü açması ve bu anlamda tüm ulusların ortak malı olan bir etkileşim ve iletişim aracı niteliği kazanmasından ötürü, yeni bir ruhla ideoloji ve sanatı birleştiren bir özelliğe sahiptir.

Aynı zamanda bu eser Fransız ihtilalinin tetikleyicisi durumunda olan “Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı yapıtı kavrayıp anlayabilmek için öncelikle yapıtın ait olduğu sürecin tarihi ve sanat ortamını, döneminin kendine özgü şartları içinde David’ in mücadelesini dikkate almak gerekmektedir.

#### 3.1.1. Yapıtın Ait Olduğu Sürecin Tarihi Çerçevesi

David’ in inceleme konumuz olan ünlü başyapıtı ‘Horatius Kardeşlerin Yemini’ Avrupa ve Fransız tarihinin 18. yüzyılın son çeyreğindeki sıkıntılı ve karmaşık sürecine aittir. David’ in resminin tamamlanmasından beş yıl sonra 1789’da Fransız ihtilali başlamıştır. Yapıt bu noktada yaklaşan ihtilalin

göstergelerinden biri sayılmıştır. İhtilal öncesi tarihi süreci kavrayabilmek için burada kısaca bu yüzyılın çerçevesini çizmek uygun olacaktır. ( **HAUSER, 1984 :132-133** )

18. yüzyılın Fransa'sının büyük bir nüfusu, güçlü ekonomisi, başta dokumacılık olmak üzere gelişmiş bir ticareti vardı. Toplumsal refah düzeyi oldukça yüksekti. Bu durumda Fransa'da kültür ve sanat konularına yönelik ciddi bir ilgiye olanak tanımaktaydı. J. J. Rousseau (1712- 1778) Voltaire (1694- 1778) ve D. Diderot (1713–1784) gibi ilerici aydın düşünürler dikkat çekiyorlardı. Felsefe, teknoloji ve bilimin canlandığı da açıkça izleniyordu.

18.yüzyıl pek çok yerde özgürlük mücadelesinin verildiği bir yüzyıldır.1756–1763 yılları arasında süren yedi yıl süren savaşlarının 1778–1783 tarihlerinde Amerikan bağımsızlık savaşı bunlara örnektir.‘Horatius Kardeşlerin Yemini’ adlı resmin yapılış tarihi olan 1784 hemen bu savaşın sonrasına rastlamaktadır. Fransa’ da özgürlük hareketlerinin başlangıcından hemen sonra, içinde David’ in de bulunduğu kültür ve sanat mücadeleleri başlar. David’ in öncülüğünde toplanan ilerici sanatçılar tarafından sadece akademi üyelerine tanınan salonda sergi açma imtiyazına karşı bir muhalefet hareketi başlatılır. Bunun sonucunda 1791 de akademinin ayrıcalıkları kaldırılır. Tüm sanatçılara salonda sergi açabilme hakkı tanınır. Bu gelişmeler akademinin çökmesiyle sonuçlanır. Ancak Akademinin yerini alması gereken yeni kurumlara da ihtiyaç vardır.1792’ de konvansiyon Louvre’ da bir müze kurmaya karar verir. Bu süreç müzelerin kurulması faaliyetleri ve sanat eğitiminin demokratlaşmasına önemli katkılar sağlar.1763’ de konvansiyona seçilen David, özgürlük ve demokrasi yanlılarından oluşan “Commune des Arts” adlı derneği kurarsa da krallık yandaşları, kraliyet için yıkıcı gördükleri bu derneği bir yıl sonra çökertirler. Bunun üzerine akademi de oluşan boşluğu “club revoultionnaire” ( David ve Purdhon gibi sanatçıların yönlendirdiği bir kulüp ) üstlenir.

David’ in ekonomik durumu, evliliği dolayısıyla oldukça parlak olduğundan sanat ortamındaki işlerin nasıl yürüdüğü konusu onu pek ilgilendirmiyordu. David Fransız ihtilaline olan bağlılığını daima sürdürmesiyle de özgürlük bağlamında dikkate değer bir rol üstlenmiştir. İhtilal hükümeti,

başlangıçta kültür ve sanat konularına gereken ilgiyi gösteremediyse de zamanla ilgilenmeye başlar. Belli kişiler sanata yakından ilgili olurlar ve toplumda da ünlü sanatçılara yönelik bir duyarlılık gelişir. ( HAUSER, 1984: 132-133 )

### 3.1.2.Yapıtın Ait Olduğu Sürecin Sanat Ortamı

Orta Çağ'da gotik<sup>5</sup> ve klasik<sup>6</sup> biçim anlayışı kaynaşmış durumdaydı. Rönesans sürecinin özellikle yüksek döneminde doğalcı bir klasisizmin varlığı söz konusu idi. Neo-klasisizm<sup>7</sup> ise önce saray çevrelerinde, özellikle aristokratlarca benimsenmiş, sonra orta sınıfa mal olmuş ve sonunda devrimci sayılan burjuvazinin estetiği haline gelmiştir. Bu durum, son derece ilginç bir şekilde bu yeni sürecin çelişkili ve karmaşık yönlerine ışık tutar. Bu gelişmeye bağlı olarak David' in resimleri de bu kesimlerce yeğlenmiş ve sonuçta "Fransız ihtilalinin resmi resim sanatı" sıfatına sahip olmuştur. Aristokrasinin dünya görüşünde daha çok barok sanatının coşkulu duyuruculuğunun izleri bulunur. Orta sınıf ise, usçuluğa, mütevaziliğe ve disipline önem verdiği için; klasisizmin doğalcılığını, açık ve yalın tavrını benimsemiştir. Bu nedenle onsekizinci yüzyıl Avrupa' sının resim sanatı zaman zaman klasisizme yönelirken bazen de daha gelişmiş güzel yorumlara açık kalmıştır. Ancak; bu dönemin usçuluğu klasik sanat anlayışıyla ifadesini bulmuştur.

Yeni-klasisizm ile ortaya çıkan eğilim, aslında katı bir uygulamanın tekrar gündeme gelişidir. Çünkü orta çağdan itibaren sanat, Klasisizm' e bağlı ve karşıt görüşler arasında yolunu bulmaya çalışmıştır. Yeni-klasisizm de bu yolun ihtilal süreci çağın Fransa' sındaki ilerici eğilimleri destekleyen bir merkez olmuştur. İhtilal dönemi sanatı olan Yeni-klasisizm, onsekizinci yüzyılın ortasından itibaren adım adım gelişir ve Rokoko kültürünün yaşam anlayışına ve kraliyetin haksız vergi düzenlemelerine karşı direnir. Bu direnç sanat planında Rokoko'dan Yeni-

<sup>5</sup> **Gotik;** Gotik sanatı 12. yüzyılın ikinci yarısında Romanesk sanatının değişmesiyle, Latin sanatına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ortaçağı kapatan, Rönesans' ı başlatan sanat akımıdır.

<sup>6</sup> **Klasik;** 17. ve 18. yüzyıllarda egemen olmuş bir sanattır. Klasikçiler doğayı mantıklı bir düzen olarak görürler, ona akılcı yöntemlerle yaklaşılır.

<sup>7</sup> **Neo-klasisizm;** 18. yüzyılın yarısından (1750) başlayıp Napolyon'un krallığının sona erdiği 1815 yılında kadar sürmüş sanat akımıdır. Barok stile karşı bir tepki olarak doğmuştur. klasikleşmiş eserlerin basite indirgenmiş, modernize edilmiş kötü uyarlamaları ortaya çıkmıştır. Bu suretle ortaya çıkan eserlerin bir şeye benzemediği sanat tarihçileri tarafından da sıklıkla tekrar edilir.

klasisizm' e geçilerek taşınmıştır. Rokoko'yu destekleyen burjuvaların kaygısız ve gerçeklerden kopuk tavırlarına karşı, yeni-klasik eserler, devrimci bir sanat karakteriyle ilişkilendirilir.

Bu durum, David' in sanatında kökten bir değişikliğe uğramıştır. David' in, Yeni-klasisizm'in öncüsü olmasının sebebi rokoko estetiğini devre dışı bırakmasından gelmiştir denilebilir. Ama David' in öncüsü olduğu bu Yeni-klasisizm' i toplum hemen benimsememiştir. David' in resimlerinin Rokoko'nun yozlaşmasını yıkmak üzere yapıldığı sonraları kavranabilmiştir. 1770' lerde Yeni-klasisizm, eski üslupla savaşını sürdürürken pek etkili olmamış ve 1780'lere kadar saray sanatıyla çekişmiştir. Ancak, 1780 sonrasında David' le birlikte başlatılan savaş, Rokoko'nun geçerliliğini silmeye başlamıştır. David' in bu noktada 1784 de resmettiği 'Horatius Kardeşlerin Yemini' adlı tablosu, büyük bir ün kazanarak otuz yıllık çekişmeye noktayı koymuştur. Böylece 1780- 1789 tarihleri arasında ihtilale giden yolun hâkim sanat anlayışı Neo-klasisizm ve doğal olarak David olmuştur.( **Hauser 1984: Sanatın Toplumsal Tarihi**)

### **3.1.3. Eserin Morfolojisi ve İkonografisi**

Jacques Louis David "Horatius Kardeşlerin Yemini" adlı resmini 1784 tarihinde tual üzerine yağlı boya tekniğinde yapmıştır. Eser Paris' te Louvre müzesinde bulunmaktadır.330x423 cm. ebadındadır.



**Resim 1.** Horatius Kardeşler' in Yemini

Bu tablo David'e, Corneille'in<sup>8</sup> "Horace" adlı oyununun Paris'teki sahnelenışinden esinlenilerek, kralın isteğiyle Güzel Sanatlar Bakanlığı için sipariş edilmiştir. Yani, hem kraliyetin üst sınıfları hem de hkmet tarafından kabul grmştir. Bu önemli siparişi alan David, eşi ve yardımcı ressamlarıyla birlikte Roma'daki atölyesinde resmi sergilediğinde henüz 36 yaşındadır."Horatius Kardeşlerin Yemini", ikinci kez, Paris'te 1785 yılında sergilenmiştir. Sipariş sahipleri her ne kadar, bu resimle Corneille'in oyunu arasında kurulan bağı tam olarak görememiş olsalar da, bu durum, yapıtın büyük bir başarı kazanmasını engellememiştir. David'e bu resim için o zamanlar oldukça yüklü bir meblağ denmiş olması bunu kanıtlamaktadır. Böylece David,1784'de

<sup>8</sup> **Pierre CORNEILLE:(1606- 1684)** Normandıyalı soylu bir aileden yetişen ve XII.Louis ile XIV.Louis 'hin hükümdarlığı zamanında yaşamıştır. Corneille' nin edebiyata büyük tutkusu vardı. Sadece zevk için kendi kendine şiirler yazıyordu. 1636' da ,Le Cid adlı manzum trajedisini oynatmayı başardı.eser görmüştü. Corneille, duyguları ile görevi arasında bocalayan insanın bu g durumunu, eserlerinde sık sık işlediği konular arasındadır. Eserlerinden bazıları şunlardır: "Medea" 1635, "Le Cid" 1636 "Horace" 1639 "Cinna"1639

Krallık Resim Akademisi'ne üye seçilmesiyle yakaladığı saygınlığı, ertesinin yılının resim sergisinde yer alan bu yapıtıyla perçinlemiş olur.

David'in bu resmi, onsekizinci yüzyılın en muhteşem eseri olarak öne sürülmüş ve sanatçı, devrimci nitelikteki bir başkaldırının sanat planındaki temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Yapıt, klasik idealin dünyadaki en güzel temsilcisi olarak da nitelendirilmiştir. Aslında, zaman zaman, klasik anlayışın tutuculukla ilişkisinden söz edilirse de bu yapıt: “ gerçekleştirilebilen en cesur ve ilerici atılım” olarak değer kazanmıştır. David' in bu eseri, aynı zamanda büyük bir olay yaratarak, Neo-klasisizm teriminin henüz kullanılmadığı bir sürecin yeni bir sanatsal canlanışın temsilcisi haline gelmiştir.

Kompozisyonda: Alba ile savaşan Roma'nın zaferini sağlayabilmek için canlarını seve seve feda etmeye hazırlanan Horatius kardeşlerin babalarına yemin ettikleri an görselleştirilmiştir. Baba ile Horatius kardeşler aynı hat üstünde resmedilmişlerdir. Bu cesur kardeşlere, babaları tarafından kılıçları verilerek, tören gerçekleştirilmekte ve sağ arka planda resmedilen anne, çocuklar ve kız kardeşler de ayrı bir grup teşkil etmektedir. Kompozisyonun ilgi odağını: “ babanın oğullarına kılıçları verme eylemi” oluşturmaktadır. Yani, bir baba, çocuklarını vatan uğruna şehit olmaya teşvik etmektedir. Sol ön planda yer alan ve adeta bir tiyatro sahnesinde rol yapıyormuşçasına kompozisyona yerleştirilen Horatius kardeşler, yalın şema içinde hemen dikkati çekerler. Bu üçüz kardeşlerin vücut hatları, hareketleri, elbise kıvrımları istenilen etkiyi sağlamak amacıyla resmedilmiştir. Aynı şekilde babanın vücudundaki ideal oranlar ve jest, arka plandaki figürlerin resmedilişindeki idealleştirme Neo-klasisizmin temel yaklaşımını ortaya koymaktadır.



### Detay

Kompozisyonun mekân anlayışının yalınlığı, arka plan derinliğindeki sütunlu ve kemerli fon görüntüsü, esere tam bir ciddiyet sağlar ve izleyiciyi (suje'yi) Roma dünyasına bağlar. Horatius kardeşler, vakur edalarıyla, sahnede kendini vatani uğruna feda etmeye hazırlanan kahraman rolü oynayan oyuncularını hatırlatırlar. Aynı durum, jestleriyle ve ifadesiyle tam bir vatansız olduğunu ve bu uğurda bile bile kendini ve evlatlarını feda etmekten kaçınmayacağını bundan da şeref duyacağını vurgulamaya çalışan babada da görülmektedir.

Kompozisyona giren her şey ressamın denetimi altındadır. David'in klasisizmi, çizgisel kompozisyon ve desen anlayışına da etkin bir değer vermekte ve sağlam bir estetik yaklaşım tüm detaylara sinmektedir. Aklın denetimindeki açık, yalın ve kesin sonuçlara ulaşan aktarım gücü bu estetiğin temelini oluşturur. Kompozisyondaki yalınlık, anlatımın daha da yoğunlaşmasına yardımcı olmakta; gereksiz süslemeler, abartılı ifade ve aktarımlar devre dışı bırakıldığından konu tüm ciddiyetiyle vurgulanmaktadır. David'in bu eserde sergilediği üslup özellikleri öyle bir uyum içindedir ki, sanatsal açıdan her şey yerli yerine oturmuş gibidir. Ağır başlılık, yalınlık, simgesellik, didaktik bir ahlaksallık, figürlerin heykelleri andıran anıtsallığına ve ifadeye katkıda bulunan açık-koyu kontrastlar,

koyu ve donuk renk armonisi, ışığın denetim altında ve istenilen etkiyi sağlamak amacıyla kullanımı hem kompozisyon bütünlüğüne hem de ifadeye güçlü katkı yapmak üzere istenilen yerlere düşürülen berrak ışık, çizgilere (konturlara) önem veren kompozisyon ve sağlam desen anlayışı, eserin mükemmelliğini mimler. Klasik anatomiye hâkimiyet ve teknik uygulamalarla bu başyapıtın doğal olmadığı yolunda değerlendirmeler yapılmış ise de, unutulmaması gereken bu eserde doğallık ile biçimsel disiplinin birbirinden ayrılmaz bir bütünlük oluşturduğu gerçeğidir. Dolayısıyla, tarafsız bir eleştiri ahlakıyla yaklaşıldığında doğallığın olmadığını söylemek, yapıtı aşağılamaya kalkışmak bu temel gerçeği göz ardı etmek anlamına gelir.

Kompozisyonda ele alınan konu,kaynağını Titus Livius<sup>9</sup>'tan almaktadır. Tarihsel bir olgu olarak da değerlendirildiği anlaşılan bu olayın; gerçekte çok eski bir mitosun dönüştürümü olduğu akla uygun düşmektedir.

Konu kısaca şöyledir:” Köylülerin bir kavgası Roma ve Alba arasında bir savaşa sebep olmuştur. Bu savaştaki can kaybını önlemek için Alba kralı, her iki ordunun en iyi savaşçılarının çarpışmasını önermiştir. Tesadüf eseri Horatii (Horatius/ Horace: Horas) kardeşler, Roma ordusunun; Curiatii ( Curiatius/ Cuirace: Kuryas) Kardeşler de Alba ordusunun birbirinden ayırt edilemeyecek kadar cesur üçüz savaşçılarıdır. Bu kahraman askerler, dövüşmeye başlarlar ve iki Romalı ölür. Buna karşılık, Alba ordusunun üçüz askerlerinin her biri yaralanır. Yalnız kalan Romalı Horatius, önce kaçar, sonra geri dönerek, bir Albalıyı öldürür. Romalıların coşkulu desteğiyle diğer Albalıyı, üçüncüsünü yetişmeden saf dışı eder ve nihayet son Albalıya karşı da üstün gelir. Romalılar zafer kazanan yiğit Horatius’u çılginca alkışlarlar. Bu esnada kız kardeşi onu karşılamaya gelir ve Horatius’un omzunda Curiatii’lerden olan nişanlısı Curiatius’un pelerini görünce gerçeği anlar ve yasa boğulur. Tüm Romalılar sevinç gösterileri yaparken; kız kardeşinin ölen Alba’lı nişanlısına ağlaması, Romalı kahramanı

<sup>9</sup> **Titus LİVİUS: (Yaklaşık MÖ 59-MS 17)** Tarihçi-Yazar.İtalya Padua’nın Yerlilerinden olan tivius İngilizce de daha çok Livy olarak tanınır. Ünlü bir Roma tarihi olan ‘Ab Urbe Condita’ eserinin yazarıdır.Eserde Roma’nın kuruluşundan itibaren (geleneksel tarihi mö 753 Augustus’un krallığı boyunca Roma tarihini ele almıştır.

öfkelenir ve Horatius, kılıcını kız kardeşine saplar ve şöyle der: “Düşmanına ağlayacak her Romalı kız işte böyle ölmeli” Bu cinayet dolayısıyla Horatius yargılanır. Babası onu, Roma’ya zafer kazandırdığı gerekçesiyle savunur. Romalılar da ona hak verirler. Ancak, babası gene de ona sembolik bir ceza vererek: boyundan alçak bir engelin altından geçmesini ister ve böylece başını eğmeye mecbur bırakır.

Bu olayın anlatımında yatan gerçeklerden biri de yüksek bir ideal uğruna işlenen cinayete haklı bir gerekçedir. Hatta onu meşrulaştırmak düşüncesidir. Aynı zamanda, kahramanlıkla bağlantılı olan bu tema, 16–17. yüzyıllarda İtalya’da ve Kuzey Avrupa’da karşımıza çıkar. David’ in, 18. yüzyılın Fransa’ sının kritik tarihi sürecinde böyle bir temayı görselleştirmesi son derece anlamlıdır.

Yapıtın, Yeni-Klasisizm’ in en üstün örneği olarak gösterilmesinin altında yatan sebeplerden biri de: İhtilalin ideolojisini, anlam ve gerçeğini en etkili şekilde üsluplaştırmasıdır. Bu eserde, “ sanat toplum içindir” düşüncesi de en güçlü temsilcilerinden birini bulmuş olmaktadır. Buradaki biçim anlayışı, anlamı ortaya koyabilmek için tüm gerçeğiyle haykırmakta ve yapıt, keskin ifadesiyle cumhuriyetçi politik değerlerin sanat yoluyla aktarılmasına devrimci bir ruhla aracılık etmektedir.

#### **3.1.4.Eserin İkonolojisi**

Yapıtın Cumhuriyetçi Roma’ya gönderme yaparak, otoriter ve yurtsever ahlak aristokrasisine karşıt bir söylem içerdiği görüşüne katılmıyoruz, çünkü ihtilal sürecinin vatanseverliğini oluşturan inanç ve düşünceleri Roma çağınkilerle karıştırmamak gerekir. Fransa’nın mücadelesi ihtilale karşı silaha başvuran komşu devletlerleydi ve bu durumda Roma dönemiyle ancak dolaylı bir bağ kurmak mümkündür. Zaten Fransa’ da bu süreçte Roma devrinin giysileri ve Romalıların vatanseverliği moda halini almıştı. Kahramanlık ve şövalyelik ruhu da daima canlı tutulmaktaydı.



### **Detay**

Bizce bu yapıt ait olduğu tarihi süreçten bir kesit aktararak, Fransız ihtilalinin ideolojisine anlam ve gerçeğine ışık tutmaktadır. Resimin mekân anlayışı, konunun anlamına uygun, ağırbaşlı ve ciddi bir atmosferi vurgularken, karanlık ve parlak ışık kontrastı da anlamsal dizgeye katılmaktadır. Vücutların anatomik yapısını ve jestleri vurgulayan ışıkla, kahramanların elbise kıvrımların ve silahlar parlak gösterilmiştir. Işık –gölge kullanımıyla yüce bir amaca hizmet eden bir savaşın getireceği aydınlık kast edilmektedir. Bizce bu tavır, sanatçının taraf olduğu ve cumhuriyetçileri desteklediğini bildirmektedir. Bu da yapıtın iletisini oluşturan önemli bir ipucu olarak görünmektedir. Baba ve kahraman kardeşler, sağlam bir şekilde yere basmakta ve aynı eksen üzerinde yer almaktadır. Bu kurgu sağlam bir ideolojinin savunucusu olarak yorumlanabilecek

baba ve oğullarının, inanç ve düşünceleri uğruna gerektiğinde birlikte ölmekten çekinmeyeceklerinin bir işareti durumundadır. Kadınlar ve çocuklar gurubu, sağ arka plana alınarak, yemin töreni anında görselleştirilen erkeklerden ayrı tutulmuştur. Böylece, anlam boyutuyla bağlantılı bir şekilde dramatik aktarımla ilişkilendirilmektedirler. Kadın figürlerin jest ve ifadeleri erkeklerinkiyle tam bir zıtlık içindedir. Bunlardan, nişanlısının ölümüne üzülecek olan kız kardeş de henüz başına geleceklerden habersiz bir hüznü sessizliğe büründürülmüştür. Kompozisyondaki tüm üslup özellikleri ve teknik başarı yapıtın söylem gücünü kararlı bir şekilde doruğa çıkarmaktadır. Burada birlikte ölme ya da yaşama tercihi, "Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için" sloganıyla resmedilen toplumsal ideolojiden farklı tutulmalıdır. (Hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için) sloganı toplumsal içerikle tarihi bağlardan yoksun ve bütün değerleri bir çırpıda baş aşağı edeceğini savunan bir dogmadan başka bir şey değildir. David'in bu eserde resmettiği Roma, batı tarihinin kahramanlık değerleriyle bağlandığı bir çağın kendisidir. Eğer böyle düşünmeseydi resimde Rokoko'nun şaşalı ve fütursuzca yaşamından örnekler verirdi.



### Detay

Ne var ki, bu anlayışa sıcak bakmayan kimi eleştirmenler, kompozisyonda realist bir tasarımın ağır bastığını ve ifadenin bu yönde yapay kaldığını ileri sürmüşlerdir. Ancak, bu haksız bir eleştiridir. Yapıtı okuduğumuzda neden böyle

bir üslubun tercih edilmiş olduğunu hissetmemek pek olanaklı değil. Bu noktada, yüce değer ve duyguları etkili bir şekilde vurgulayan bir aktarım gücünü tercih eden David'in, bunu yalın bir klasisizmin dışında bulmasını beklemek mümkün değildir. Bir başka üslubun idealleri, akli ve gerçeği aktarmakta yetersiz kalabileceği endişesini duyduğunu kabul etmek gerekir. Zaten, Fransız ihtilalinin sanat alanındaki temsilcisi durumuna gelen bu yapıt, gücünü “ kahramanlık, vatanseverlik, fedakârlık, metanet, yas ve yüce bir amaç uğruna haklı savaş” kavramlarını, yapıldığı yıllarda moda olan diğer üsluplarla değil; neo-Klasisizm ve klasisizmi ayağa düşmekten kurtaran yeni bir yorumla vurgulanmasından almıştır. Klasisizm'in, toplumsal olguları realist bir çizgide açıklaması ilk değildir. Ancak buradaki açıklama David' in içinde bulunduğu çağın Rokoko geleneğine bir karşı çıkış olarak da algılanmamalıdır. Rokoko'nun şaşası David'in düşüncelerini olması gereken yönde etkilemiştir. Ancak David' in zihninde her zaman, Fransız ihtilalinin neden olduğu öne sürülen antuanek monarşisi” değil; temelinde özgürlük olan bir kahraman birey ide'si olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Böylece “ ideoloji, sanat ve gerçeklik” bu yapıtta iç içe geçmiştir. David bu yapıtla, ihtilale beş yıl kala sıkıntılı bir sürecin siyasi ideallerini, toplumla bütünleştirerek, anlamlandırmıştır. Çünkü duygularla yönlendirilen mücadeleler içtenlik, sıcaklık, incelik ve zerafet gibi niteliklerle ne kadar çok donatılırsa donatılsın her zaman insanları aklın ve gerçeğin ötesine iterler. Rasyo'nun aklın yitirilmemesi ve duygusal zayıflıklarla hareket ederek hedeflerinden sapmamaktır. David bu gerçekten hareket eder. Onun rasyonel yaklaşımı ile, David' in gününde unutulmuş temel değerlerin, kendi çağındaki aymazlığa karşı, en düşmanca ifadesi olarak karşımızda durur.



### Detay

David' in eserinde insanların duygularının esiri olabileceği, akli denetimlerini yitirebileceği, yüce inanç ve değerleri görmezden gelebileceği gerçeğinin de dolaylı yoldan altı çizilmiştir. Yapıtı kaynak oluşturan antik konuda geçen Alba' lı nişanlısının ölümüne ağlayan kız kardeş, aklın ve gerçeğin uzağına düşmekten kendini kurtaramamış ve onun bu zafiyeti kendi felaketini hazırlamıştır. Dolayumsuz bir yaklaşımla David, bu temayı eserinde işlemeyebilirdi. Ancak onun zihnindeki kahramanlık ide'si zayıflıkların gücü ve güçlüğü besleyeceği düşüncesiyle örtüşür. Onun zihninde; bir toplumda mutlaka

güçsüzler ve zayıflıklar olmalıdır. Düşüncesi vardır. Kız kardeşlerin ağlaşması bu nedenle resmedilmiştir.

Her yeni sanatsal eğilim ve doğal olarak David' in Neo-Klasisizm'inin ait olduğu sürecin kendi gerçeği içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Tarafsız eleştiri ahlakıyla sorulması gereken soru şudur: acaba sanatçı, yeteneğini, yaratıcı ve tutarlı bir aktarım gücüyle sergileyebilmiş midir? Böyle bir soruya, David' in burada ele aldığımız yapıtıdan yola çıkarak verilecek cevap iki yönlüdür. 1- Sanatçının, tüm sanatsal birikimini, anlayışını başarıyla aktardığı ve vurgulanan temaya en uygun estetik yaklaşımın bütünlüğü içinde tüm yeteneğini suje' ye sunduğudur. 2- Eser sadece görsel açıdan izlenmemeli ve onun arka planda sunduğu tarihsel açılımda gözden kaçırılmamalıdır. Ancak burada en önemli nokta, David'in bu eseriyle görünen, olup bitmiş bir tarihsel öğeyi işlememesidir. Eser geçmişten geleceğe bir tarih açılımı yapmaktadır.

Bizce ilginç olan bir başka husus da: Yapıtın kralın isteğiyle ve Güzel Sanatlar Bakanlığı için sipariş edilmiş olmasıdır. Yani eser, hem kral, hem kraliyetin üst sınıflarınca, hem de hükümetçe kabul görmüştür. David bu eseri yaparken kraliyet ailesini ve onların beğenisini düşünmediği kesindir. Ayrıca, ihtilal öncesi sürecin en önemli eseri haline gelen bu başyapıtta saray çevresinin beğenisinden çok devrimci burjuva kesimine hitap etmiş ve kraliyete karşı başlatılacak ihtilal mücadelesinin cesaret, vatanseverlik, fedakârlık ve bile bile ölümü göze alma gibi düşüncelerde ifadesini bulmuştur. Fransız vatandaşları da bu resimde ifadesini bulan kavramları kurulacak Fransız Cumhuriyetiyle özdeşleştirerek saray aristokrasisiyle ve kral ile ilişkili görmemişlerdir. Zaten David, Horatius kardeşlerin yemininden dokuz yıl sonra 1793' te yaptığı “ Marat'ın ölümü” adlı yapıtın da slogancı bir üslup ve siyasi içerikli yorumuyla, sanat alanındaki mücadelesinin monarşiye karşı olduğunu açıkça göstermiştir.

David' in “ Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı yapıtı, yapıldığı sürecin siyasi ortamındaki kararsızlık ve belirsizliklerin bir sanat eseri aracılığıyla tescili anlamına gelmektedir. Topluma mal olan başarılı bir sanat yapıtının karşısında hiçbir gücün duramayacağını ve sanatın, toplumun önünü açan bir etkiyi nasıl yaptığını da ortaya koymaktadır. Bu nedenle David' in bu başyapıtı, sadece neo-

klasisizmin öncü, yol gösterici ve ilerici özelliklerini gösteren birkaç örnekten birisidir.

“Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı bu yapıtını sanatın yaşamla buluşma noktasını göstermesi bakımından da önemli bulmaktayız. Çünkü sanatın yaşamdan kopması onun işlevsiz olması anlamına gelir ki bu, bütün sanat üretimlerini boşa çıkarmaya yeterlidir. Sanatın yaşamla bu buluşmasını sağlayan en önemli faktör sanatçıdır.

Daha önce değindiğimiz “ sanat bir gelecek tasarımıdır” bahsine geri dönecek olursak David’ in ”Horatius Kardeşlerin Yemini” adlı yapıtı Fransız ihtilalini muştuladığı ve ihtilale ivme kazandırması bakımından” sav’ ımızı desteklemektedir. Şimdi bu savımızı daha güçlü verilere dayandırmak ve sanatsal yaratım sürecinde sanat,sanatçı ve ideoloji sorunsalını aydınlatılabileceğini düşündüğümüz bir başka yapıt olan Picasso’nun Guernica’ sını çözümleyeceğiz.

## IV. GUERNİCA

### Eserin Kimliği

**Eserin Adı:** Guernica

**Eserin konusu:** İspanya iç savaşı

**Sanatçısı:** Pablo Ruiz PİCASSO

**Yapım tarihi:**1937

**Tekniği:** Tual üzerine yağlı boya

**Boyutları:** 3,48 x7,77 metre

**Bulunduğu müze:** Madrid museo del Prado

### 4.1.Yapıtın Ait Olduğu Sürecin Tarihi Çerçevesi

#### İspanya iç savaşı ve “Guernica”:

Sanayi devriminden sonra İngiltere, Fransa, Belçika gibi ülkeler, gereksinim duydukları ucuz demir, bakır, çinko, civa, gümüş, wolfram vb. madenleri bu bölgelerden üretme amacıyla, İspanya’ya büyük sermaye yatırımları yapmaya başlamışlardır. İspanya geçen yüzyılın sonlarında da, tarımsal üretimin belirleyici bir nitelikte olduğu ve henüz sanayi devrimi atılımını gerçekleştirememiş tek batı Avrupa ülkesi olma konumunu sürdürmüştür. İspanya emekçilerinin sağladıkları önemli kazanımlar sayesinde, Katalonya da ilk kez, 24 bin üyeli İspanya sendikalar birliği “ union de calase” kurulmuştur. İspanya’da cumhuriyetin ilan edilmesini izleyen görece barışçıl ortamda, güçlü bir yabancı sermaye akımı ülkeyi denetim altına almaya ve tüm maden üretiminin %90’dan fazlasını dış pazarlara çıkarmaya başlamıştır. Bu hızlı toplumsal ve ekonomik gelişmeler yaşanırken,1870 yılında, Barcelona’da Bakunin yanlılarının kazanımıyla sonuçlanan I. Ulusal İspanya Kongresi toplanmıştır.

Yüzyılın başında nüfusu 24 milyon dolaylarında olan İspanya’ da, en az 8 milyon insanın yoksulluk hatta açlık içinde olduğu saptanmıştır. İspanya bu durumdayken karşı tarafta Almanya’da, Hitler yönetiminin, 1933 yılında başa

geçmesi İspanya' yı çok yönlü etkilemiş ve İngiltere, Fransa ve Almanya bir çıkar savaşına girmişlerdir. Bu dönemde, İspanyol devrimcilerinin temelini, Almanya ya da İtalya örneklerinde olduğu gibi tekeli kapitalizm değil, daha çok, feodal kökenli büyük toprak sahipleri, kilise sermayesi ve monarşi artıkları oluşturmuştur. Bu yeni olumsuz gelişmelere, İşçiler ve köylüler; yaygın direnişler, ayaklanmalar ve 4 Ekim 1934' te doruk noktasına varan genel grev hareketleri başlatmışlardır. Bu ekonomik ve toplumsal koşullar altında, tüm İspanya ilericileri, demokratik güçleri örnek bir davranışla “Barış özgürlük ve yaşam koşullarının düzeltilmesi” belgesi altında toplanan Halk Cephesini kurmuşlardır.

16 Şubat 1936 seçimleri, İspanya tarihinin yazgısını belirleyici bir nitelikte, Cumhuriyetçi Halk Cephesi'nin büyük zaferiyle sonuçlanmıştır. Seçimlerin kazanılmasından sonra, Cumhuriyetçi Halk Cephesi hükümeti, tutuklu işçilerin hemen serbest bırakılmalarını sağlamış ve İspanya çapında geniş kapsamlı bir toprak reformu'nun yanı sıra sağlık ve eğitim reformları gibi ivedi girişimleri gündeme getirmiştir. Cumhuriyet Halk Cephesi Hükümeti' nin bu köklü reform girişimlerine karşın, Alman Nazi ajanları ile büyük toprak sahipleri kilise yetkilileri ve askeri güçler, seçimlerden hemen sonra yaptıkları gizli bir toplantıda acil bir askeri ayaklanma kararı almışlardır, bu amaçla Nasyonal Cepheyi oluşturmuşlar ve hemen yaygın terör saldırılarını başlatmışlardır.

Diğer yandan, İspanya Katolik Partisi yöneticileri, karşı devrimci askeri ayaklanmanın başlamasından bir ay kadar önce, yasal Halk Cephesi Hükümeti'ni parlamento içinde zor duruma düşürmek için, 16 haziran 1936 tarihinde, meclis başkanlığına verdiği bir yazılı önergede, “ İspanya'nın içinde bulunduğu bozuk düzene ilişkin bir açıklama yapılmasını istemiş ve demokrasinin katledilmesine daha fazla tanıklık edemeyeceklerini” söylemişlerdir. Ancak bütün bu gelişmeler karşısında, Cumhuriyet Halk Cephesi Hükümeti çok yumuşak davranmış ve İspanya tarihinin yazgısını değiştirebilecek büyük tehlikeler oluşturan bu direnişleri yeterince önemsememiştir. Böylece 11 Temmuz 1936 tarihinde bir grup falanjist<sup>10</sup>,Valencia Union radyo istasyonu' nu ele geçirmiş ve’’....burası

<sup>10</sup> **FALANJİST**:1939' dan sonra İspanya'daki faşist partinin militanlarına verilen ad.

Valencia Union Radyosu.Falanjist askeri güçler şu anda Union radyosunu ele geçirdiler. İspanyol halkı cesur ol. Birkaç güne kadar devrim olacak. Bu olanaktan yararlanıp, tüm İspanyolları ve özellikle bizden yana olanları selamlarız...” diye yayın yapmaya başlamışlardır.

Ancak, falanjistlerin bu girişimlerine Valencia işçi örgütleri büyük tepki göstermiş, hemen giriştikleri karşı gösterilerde, falanjistlerin yayın evlerini, toplantı ve eğitim kurumlarını tahrip etmişler, fakat bölgeye gelen polis ve askeri ekipler, işçi eylemlerinin yaygınlaşmasını önlemiştir. 18 Temmuz 1936’ da, büyük toprak sahiplerinin, kilisenin, soyluların Hitler Almanya’ sının, Mussolini İtalya’sının, Amerika Birleşik Devletleri’nin ve hatta İngiliz ve Fransız büyük burjuvasının desteğindeki General Franco, kendisine bağlı askeri güçler ile birlikte, ilk kez Kanarya Adaları–Fas Garnizonlarında yasal Cumhuriyet Hükümeti’ne karşı isyan etmiştir.

Ancak, Hitler ve Mussolini’ nin General Franco’ ya hemen büyük askeri yardım ve mali destek sağlamalarının devamında, isyan görece kısa zamanda belli başlı tüm İspanyol garnizonlarına yayılmıştır. Savaş sonrası gizli belgelerden saptandığına göre, Mussolini daha isyandan üç gün önce, 15 Temmuz1936’ da yirmi kadar askeri nakliye uçağının İspanya’ ya gidip General Franco’ ya yardım etmesi için komut vermiştir. Fakat İspanya’da, hava ve deniz güçlerinin tümü, hemen isyancıların yanlarında yer almamıştır. Bu nedenle de,isyanın bu aşamasında, Halk Cephesi Hükümeti büyük bir olanak kaçırmış ve yeteri hızla davranıp,General Franco’ nun güçlerini daha Fas bölgesinde, Afrika Anakarası’nda yalıtlayamamıştır.

Ancak, her şeye karşın, Halk Cephesi Hükümeti’ nin ilgisizliği karşısında, Barcelona ve Madrid Garnizonları da isyancılara katılmış, bölgedeki falanjist örgütler ile birlikte, Cumhuriyetçilere, aydınlara, işçilere, köylülere karşı silahlı saldırılara başlamışlardır. ( **TEBER, 1985: 82**)

Cumhuriyet hükümetinin elinde düzenli bir ordunun kalmadığı bu koşullarda, garnizonları basan ve silahlara el koyan işçiler; Madrid, San Sebastian, Malaga, Barcelona, Bilbao vb. belli başlı kentlerde savunma birlikleri

oluşturmuşlar ve İspanya tarihinde ilk kez, ülkenin bir bölümünün yönetimi emekçi sınıfların ellerine geçmiştir. Yine böylece Avrupa’ da ilk kez emekçi sınıfları, ülkelerini faşizme karşı silahlı savunma hareketlerine başlamıştır.

Bu koşullarda, Mussolini’ nin 150.000, Hitler’ in en az 25.000 dolaylarında asker, subay, uzman ve çok daha fazla oranlarda mali yardım, ABD’nin gerekli tüm petrol desteğini sağladığı Franco güçlerine karşın, İspanya’nın yasal hükümetinin peşin ödeme karşılığında istediği silahları İngiltere ve Fransa, İspanya’ nın iç işlerine karışmamak ve olası bir uluslar arası gerginliğe yol açmamak için geri çevirmişlerdir. Bu koşullarda, İspanya’ ya devlet düzeyinde tek yardım, çok zor koşullar altında bulunulmasına karşın, Sovyetler Birliğinden gelmiştir. Ne var ki bu koşullar altında bile, Cumhuriyetçi Halk Cephesi Hükümeti, geniş kapsamlı toprak, eğitim ve sağlık reformlarını yaşama geçirmeye başlamıştır.

Tüm bu olumsuz koşullar altında, 29 Temmuz 1936 tarihinde radyoda, tüm dünyaya dönük bir konuşma yapan Dolores İbarruri “**...İspanya halkının savaşı, faşist askeri kastların gaddarca saldırılarına karşı çıkan bir halkın savaşıdır. Bu, barış için yapılan savaşı kışkırtanlara karşı yapılan bir savaştır. İspanya’ da demokrasinin yol almasını engellemek için bize yardım edin. Yoksa böyle bir sonuç, sonunda kaçınılmaz olarak bir dünya savaşına yol açacaktır...**” demiştir.

Bu arada, İspanya’ nın dışında yapılan pek çok uluslar arası toplantılarda, dünyanın hemen her köşesinden aydınlar, yazarlar, sanatkârlar, sendikalar, partiler, İspanya Cumhuriyet Hükümeti’ni desteklediklerini bildirmişlerdir. Fransa da Mourice Thorez’ inde desteğiyle, pek çok gönüllü, İspanya’ ya faşistlere karşı Cumhuriyetçilerin yanında savaşmaya gelmiştir. Bunu diğerleri izlemiş ve ortalama bir çıkarsamayla, tüm dünyadan, 54 ülkeden, 40. 000 dolaylarında aydın, sanatkâr, yazar, işçi, sendikacı vb. İspanya’ya gelip, özgürlük savaşlarına katılmıştır. **(savaşa katılan aydın ve sanatçıların listesini bkz. serol teber, Picasso de yayınevi s,21)**

Tüm bu olumlu gelişmelere karşın, faşistler, iç savaşın daha ilk günlerinde, Granada’ da,19 Ağustos 1936’ da binlerce yurt sever ile birlikte büyük İspanyol ozanı Federice Garcia Lorca’ yı zeytin ağaçlarının dibinde öldürmüşlerdir.

İspanya iç savaşının başlamasından sonra yaklaşık beş bin Alman aydını ve demokrati hemen İspanya’ ya gelip Cumhuriyetçilerin, Halk Cephesinin yanında yerlerini almışlar “ Thaelmann” milis alayını oluşturmuşlardır. Bu alaya ünlü yazar Ludwig Renn komuta etmiştir. Bu antifaşist milis alayı İspanyol iç savaşı boyunca efsaneleşen kahramanlık örnekleri vermiştir.

İspanya’ da savaşan diğer bir ünlü uluslar arası grubu, Amerika Birleşik Devletleri’nden gelen aydınların, demokratların oluşturdukları Abraham Lincoln Milis alayı oluşturmuştur. Çoğunluğunu zencilerin oluşturduğu 2800 kadar amerikan vatandaşı demokrattan 1000 kadarı, savaş süresince İspanya toprakları üzerinde yaşamlarını yitirmişlerdir.

Son yıllarda yapılan çeşitli araştırmalarda Guernica saldırısı üzerine ayrıntılı bilgiler derlenmiştir. Ancak, II. Dünya savaşı süresince, Legion Condor’ un arşivleri hemen tümüyle yitirilmiş, komutan General Hugo Speerle savaş suçlusu olarak yargılanmış, hüküm giymiş ve 1952’de ölmüştür. Diğer bir sorumlu General Richthofen ise daha 1943’te Sovyet cephesinde ölmüştür. Genel kanı, 40 kadar savaş uçağının, üç saat süreyle Guernica gibi bir kenti bombalamasının gerçek nedeninin bask bölgesinin başkenti konumundaki Bilbao’ ya gözdağı vermek, Basklıların savaş dirençlerini kırmak ve ayrıca, özellikle Heinkel III savaş uçaklarının ve atılan tahrip – yangın bombalarının gücünü ilk kez canlı hedefler üzerinde denemek olduğu konusunda birleşmektedirler.

Ayrıca, daha önce aralarında oldukça ciddi tartışmalar geçmiş olmasına karşın, Alman komutanlarının, General Franco’ ya hiç haber vermeden Guernica’ yı bombalamış olabilecekleri de pek düşünülmemektedir. Franco’ya yakınlığı ile tanınmış bir subay, 1937 yılında, bir gazeteciye yaptığı oldukça sinirli bir açıklamada, bu savı destekler nitelikte konuşmuş ve ... “evet, anladık. Guernica’ yı bombaladık, ancak, bu neden olmasın” diye yanıt vermiştir.

Georing' e göre, bu yoldan, yıllar boyunca en çok gereksinim duydukları cıva, kurşun, gümüş, bakır, demir, wolfram vb. hammaddelerin sağlanması güvenceye alınmış; ayrıca, bu önemli bölge, Cumhuriyetçilerden temizlenmiş ve yeni üretilen kimi silahların, özellikle hava gücünün, bombalarının etkinlikleri ilk kez burada canlı hedefler üzerinde denenmiştir. Tüm bu nedenlerin bilinmesinden ötürü, Guernica saldırısına katılan Alman Nazi yüzbaşılardan Lützwow, “ işte bu uzun zamandır istediğimiz tam bir savaş oldu.” demiştir.

Fakat olağan üstü öğreticidir ki, Guernica'nın, Nazi militarizmi tarafından tahrip edilmesinden sekiz yıl sonra, II. Dünya savaşı sonlarında Almanya'nın en önemli yerleşim merkezleri, tarihi kentleri de benzer biçimlerde, ancak bu kez, İngiliz ve ABD uçakları tarafından bombalanmış ve tahrip edilmiştir. Örneğin, bunların en unutulmazlarından olan Dresden kentinin 1945 yılının ilk aylarında, Guernica'da ilk kez denenilen fosfor bombalarının daha geliştirilmişleriyle bombalanması sonucu, bir gecede, neredeyse Nagazaki' yi anımsatacak bir düzeyde, 45 binden çok insan ölmüş ve bir o kadar da insan çeşitli düzeylerde yanmış, ya da ağır biçimlerde yaralanmıştır. Ancak, ilginçtir, birkaç yüz metrelik dokümanter film çekiminin dışında ,bu yakılan – yıkılan kentlerin ,ölen insanların, bu haksız savaşın resmini yapan sanatkara, ya da şiirini yazan ozana rastlanmamıştır. Yani Nazizimin Almanya' daki kurbanları, tarihte müziksiz, şiirsiz, sanatsız yatmaktadır. (TEBER 1985:41)

#### **4.1.2. Guernica ve Picasso**

Sanayi devriminden sonra, bu aşamaya ulaşmış ülkelerin, ürettikleri malları pazarlama amacına yönelik uluslar arası sergiler örgütlenmeye başlanmıştır.

Bunlardan ilki, 1851 yılında ilk sanayi devrimini başlatan İngiltere'nin başkenti Londra' da düzenlenmiştir. İlk kez, salt sanayi, tarım vb. gibi malların pazarlanmasına dönük olarak başlayan bu tür uluslar arası sergiler, giderek kaçınılmaz bir biçimde, sanat gösterileri niteliğine dönüşmüşlerdir. Bu amaçla, 1855 yılında, Paris uluslar arası sergisinde 5000' den fazla yontu, resim vb. sanat yapıtları sergilenmiştir.

Paris’ teki benzer örgütlenmelerin yedincisi olan 1937 uluslar arası sergisinde, bir Amerikalı gazetecinin vurguladığı gibi, büyük savaş öncesi dönemin en büyük ilgisini, Almanya ile Sovyetler Birliği pavyonları görmüştür. ( **pavyon: Paris’ te düzenlenen uluslar arası sergilerde her ülkenin sanatçılarının sanatsal üretimlerinin sergilendiği mekân olarak anlaşılmalıdır.**)

Sergi içinde en büyük alanlardan birini kaplayan Alman pavyonu “ Nazi mimarisinin” önde gelen kişilerinden Mimar Albert Speer düzenlemiştir. Temel yapının önüne de Alman militarizminin-Nazizmin “ ölmezliğini” göstermek amacıyla, üzerinde düzenin simgesi olan, kanatlarını açmış kartal konmuştur.

Sovyetler Birliği Pavyonu’ nda, temel belgesel yontuyu Vera Muchina yapmıştır. Ana konu “ ekmek ve özgürlük” yolunda çalışan ve elinde çekiç tutan sanayi işçisi ile orak taşıyan kadın kolhoz işçileri işlenmiştir. Bu kompozisyon, bu gün de, dünyanın pek çok yerinde, bağımsızlık ya da sınıf savaşımı sürdürenler tarafından çok sık kullanılan resimlerden, afiş ya da duvar ilanlarından birini oluşturmaktadır.

İspanya Halk Cephesi Hükümeti, Paris 1937 Uluslar arası Sergisi’ nde kurulacak İspanya Pavyonu’nun yapımı için, 1929–1930 yılları arasında ünlü Mimar Jose Luis Sert’ i görevlendirmiştir. ( **TEBER, 1985: 45** )

İspanya pavyonu, görece küçük bir alanı kapsamış ve modern bir yaklaşımla, elden geldiğince ucuz malzemelerden yapılmıştır. Ayrıca, İspanya Halk Cephesi Hükümeti sorumluları, o sıralarda, Fransa’da, Paris’te yaşayan pek çok ünlü İspanyol sanatçısından sergiye katılmalarını istemiştir. Bunlardan, örneğin, Alberto Sanchez “ İspanya kendi yolunda ilerliyor” adlı 12,5 metrelik yontusuyla (burada yontu heykel olarak anlaşılmalıdır.) bir süre Picasso ile birlikte çalışmış, onun yakın dostu Katalonyalı Julio Gonzales, ‘köylü kadın’ adlı tunç döküm yontusuyla pavyonun düzenlenmesine katılmışlardır.

İspanyol pavyonu’nun alt katına, İspanyol Cumhuriyeti’nin yönetime geçtiği kısa dönemde, toprak reformu, sağlık, eğitim, konut vb. gibi belli başlı toplumsal sorunlarda gerçekleştirdiği atılımları belgeleyen sayılar, örnekler

konmuş; ayrıca duvarlar, iç savaş süresince General Franco militarizminin, demokratlara, cumhuriyetçilere, işçilere, köylülere uyguladığı kısımları sergileyen fotoğraflarla kaplanmıştır.

Pavyonun açık girişinin ortasına, tarihi Almaden bölgesinin ünlü civa maden kuyularının ağzını anımsatan havuz-şadırvan benzeri bir sulak ve bunun arkasındaki duvara, altında 'Guernica' yazılı bir resim konmuştur.

Fransız sanat eleştirmenlerinden Ozenfant, o günlerde bir izlenimini şöyle anlatmaktadır:”

“İspanyol Pavyonu'nun açılış günlerinde, iç savaş görünümünün sergilendiği bir kadın, yanında kızıyla birlikte geldi... Guernica resminin önünde durdular. Kadın yanındaki kızına: işte bu hepsinden korkunç... Sırtımda bir örümceğin dolaştığını duyar gibi oluyorum. Ben burada ne yapılmak istendiğini anlamıyorum. Ancak gerçekten çok ilginç... Bedenimin parçalandığını hissediyorum...” demiştir.

İspanya Halk Cephesi yetkilileri, Paris' te açılacak uluslar arası sergi için, Ocak 1937 tarihinde, Mimar Luis Sert ve ozan Larrea' nın da buldukları bir karşılaşmada, Picasso'dan, İspanya pavyonu için bir duvar resmi yapmasını istemişlerdir. Ancak, bu süreç içerisinde Picasso, çeşitli konuları düşünmüş, fakat somut çalışmalarına başlamamıştır.

Picasso'nun ilk çalışmasında, Guernica bombardımanı ile ilgili ne uçaklar, ne saldırı, ne savaşçılar, ne acı, ne ölüm, hatta ne politik bir simge, iz ne de mesaj görülmez. Bu ilk ön çalışmada, daha çok, onun birkaç yıldan beri sürekli olarak ürettiği, boğa güreşi ve mitolojik konularda denemelerinin izleri bulunmaktadır.



**Resim 2:** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de Yaptığı I. Guernica çalışması. Mavi Kağıt, karakalem (26,9 X 20,9 cm)

1.Çalışmada (eskiz), resmin sol tarafındaki boğanın tüm bedeni görülmektedir. Boğanın üzerinde bir kuş ya da kanatlı bir hayvan vardır. Diğer kenarda, küçük bir pencereden, elinde lamba tutan kadın görülmektedir. Ortada öldüresiye bir savaşımdan geçmiş bir at, boynunu ileriye, elinde lamba tutan kadına doğru uzatmıştır.

Bu ilk çalışmada, en etkin figür, elinde lamba tutan kadındır. Tüm kompozisyon içinde, yalnız o, olayı etkin bir biçimde değiştirme olanağına ve gücüne sahiptir.

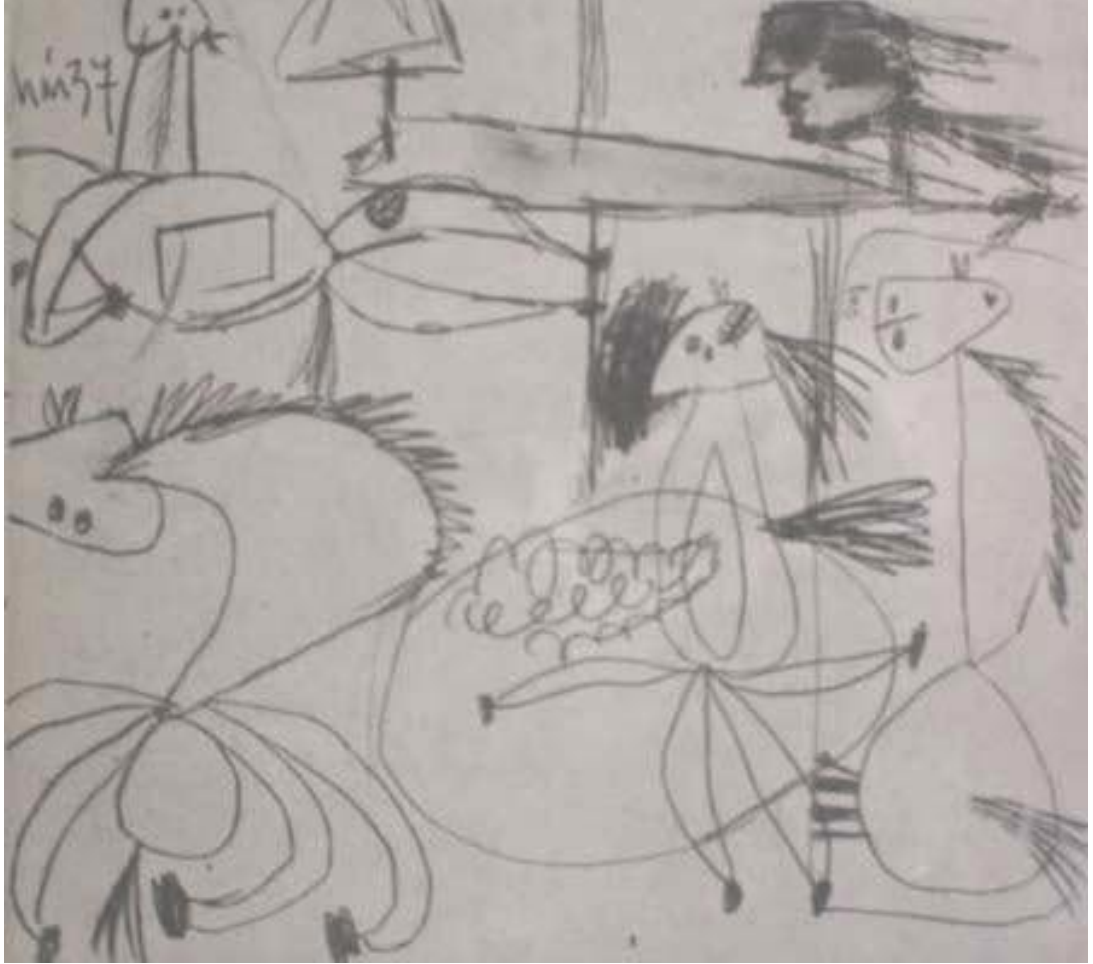
Picasso sıklıkla “ **ben aramıyorum, buluyorum**” derken kast ettiği şey ben aramam, ihtiyacım olan şeyi görürsem tanırım demek ister. Araştırmacılar, Guernica' nın, bu ilk çalışmasında bile bazı çıkarsamalar yapmanın olasılığını ve boğa, at ve elinde lamba tutan kadın arasında öldüresiye bir devinimin, hatta savaşımın başladığını vurgulamışlardır. Bizce ileride büyük değişiklikler göstermiş olmasına karşın, resimde zorlukla görülen at, boğa ve elinde lamba

tutan kadın gibi üç temel figürün, çalışmanın daha bu aşamasında kararsız olarak çizilmiş ve resim içinde henüz etkili değildir.



**Resim 3:** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de yaptığı II. Guernica çalışması. Mavi Kâğıt, karakalem (26,9 X 20,9 cm)

Picasso' nun 1 Mayıs günü yaptığı 2. çalışmada, boğa ve elinde lamba tutan kadın figürleri resmin üst bölümünde silik bir biçimde gösterilmişlerdir. Kâğıdın alt yarısına yeni bir kompozisyon çizilmiş ve burada daha çok at-boğa ilişkisi üzerinde çalışılmıştır. Bu aşamada at, olay içinde etkin bir konum almaya başlamış ve ayrıca, diğer bir küçük kanatlı at, boğanın üzerine oturtulmuştur.



**Resim 4:** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de yaptığı III. Guernica çalışması. Mavi kâğıt, karakalem (26,9 X 20,9 cm)

Picasso'nun aynı gün yaptığı 3.çalışmasında, daha değişik bir kompozisyonu irdelemiş ve elinde lamba tutan kadın, resmin üst bölümüne tümüyle egemen olmuştur. Diğer köşede yerde yatan atın boynu ve başı dikine gerilmiştir.

Resmin alt bölümündeki figürler, parçalanmış bedenleri ile büyük acılar içinde sergilenmişlerdir.

Picasso, burada, kanımızca, olayı en genel çizgileri içinde tartışabilmek için, biçimini (üslup) çocuksu bir yalınlığa indirgemıştır.



**Resim 5:** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de yaptığı IV. Guernica çalışması." At" Mavi kâğıt, karakalem (26,7 X 20,9 cm)

Picasso yine 1 Mayıs 1937 günü yaptığı 4. çalışmasında, yine çocuksu bir yalınlıkla at'ı baştan düşünmeye başlamıştır. Atın bu yapıtta çok önemli bir görev üstleneceği şimdiden ortaya çıkmış, ancak bunun niteliği henüz kesinleşmemiştir. Picasso, at'ı bir kez daha, yeniden ve tüm boyutlarıyla çizmiş ve ardından gelen çalışmalarında kesin hesaplaşma başlamıştır.



**Resim 6.** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de yaptığı V. Guernica çalışması." Ölen At" Mavi kâğıt, karakalem (26,7 X 20,9 cm)

Picasso, yine aynı gün yaptığı 5. çalışmasında, sadece at üzerinde çalışmıştır.

Ancak bu çizimde at konusunda, kesin bir yargıya ulaşmak üzeredir. At gerçek konumda, bir ölüm-kalım savaşımı içinde görev alacağından, onun yeni koşullardaki biyolojik-fizyolojik yapısı yeniden tartışılmıştır. Kolayca görülebileceği gibi, burada birkaç at üst üste çizilmiş, araştırılmıştır.

Picasso' nun gerek burada, gerekse yaşamının sonraki aşamalarında ürettiği Atlar ile Bizans' lı bazı sanatçıların kimi dokuma halılarındaki ve ünlü doğulu ressam Mehmet Siyahkalem' in Topkapı Sarayı'nda bulunan ve Orta Asya

– Bozkır sanatının en güzel örneklerinden olduğu tartışmasız benimsenen resimlerindeki atları hatırlatırlar.

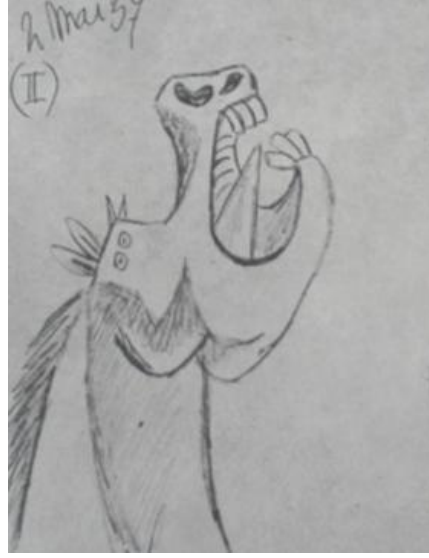


**Resim 7:** Picasso' nun 1 Mayıs 1937' de yaptığı VI. Guernica çalışması. Genel kompozisyon. Beyaz kâğıt, karakalem (64,7 X 53,6 cm)

Picasso aynı gün yaptığı 6. çalışmasında ve bu güne değin bilinen son eskizinde, yeniden Guernica' nın genel kompozisyonuna dönmüştür. Burada boğa, geleneksel yerini almış, ancak bu kez, alnına çiçeklerden bir taç konmuştur. Ayrıca, bedeninin arka bölümü, kuyruğunun ve de özellikle cinsel organının görünümü, onun oldukça dingin bir tinsel devinim içinde olduğunu göstermektedir. Bu konumuyla boğa, tüm olayla ilgisizmiş gibi görülen bir ilişkiye sokulmuştur. Diğer yanda, elinde lamba tutan kadının tüm yapı içindeki etkinliği de yeterince vurgulanmıştır. At, gerçekten de, bir ölüm-kalım savaşı içindedir. Belki de tek umut, elinde lamba tutan kadının konumundan gelecektir. Burada, yeni olarak, öldürülmüş bir insan-yontu arası savaşı figürü yerde yatar vaziyette gösterilmektedir.



**Resim 8:** Picasso'nun 2 Mayıs 1937'de Guernica için at başı çalışmaları. Mavi kâğıt, karakalem. 20,9 x26,7 cm )



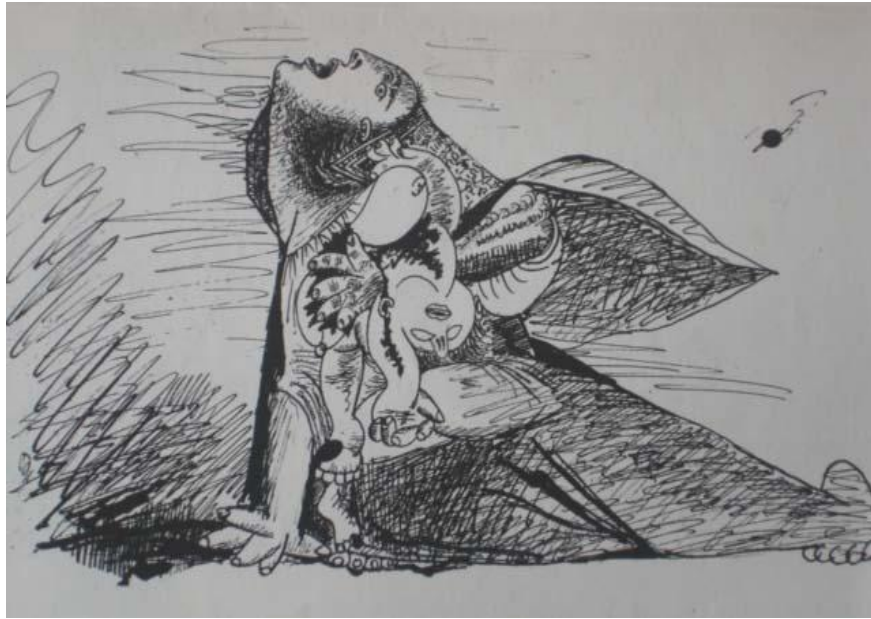
**Resim 9**

Picasso, 2 Mayıs 1937 günü yaptığı çalışmalarda hemen salt atın boynu ve başı ile uğraşmıştır. Burada, atın altında kaldığı büyük acı ve yükü ne denli bir yaşam savaşımı içinde olduğu ve bunun, onun alışlagelmiş anatomik-fizyolojik yapısını ne ölçüde değiştirdiği somut biçimlerde saptanmıştır. Atın alt ve üst çenelerdeki dişler ile dilin konumları, Atın etkisinde kaldığı saldırganlığın ölçüsünü, çektiği görkemli acının boyutunu yeterince göstermektedir. (TEBER,1985: 53 )



**Resim 10.** Picasso'nun 8 Mayıs 1937' de yaptığı XII. Guernica çalışması. Genel kompozisyon. Beyaz kâğıt, karakalem (45,4 X 24,1 cm)

Picasso, bir hafta kadar sonra, 8 Mayıs 1937 günü yaptığı yeni bir genel kompozisyon çalışmasında, yapıtın temel devinimi belirginleşmiş ve üç ana gruplaşma oluşmuştur. Boğa, yine tüm olaya egemen konumunu almış, etkinliği, onurlu bir ilgisizlikle vurgulanmıştır. İkinci grubu oluşturanlardan at, yaralarından akan kanla ne denli bir savaşım içinde olduğunu daha bir somutlaştırmıştır. Atın bedeninin arka bölümünün ne durumda olduğu yeterince görünmemektedir. Savaşçının boynu kopmuş, bedeni ve bacakları alışıl gelmiş bir ölü görünümünde sergilenmiştir. Burada ölü çocuğunu kucagında taşıyan ananın konumu çok etkinleştirilmiş, uzun saçları, ağzının haykırışı, boynunun gerginliği ve kucagında tuttuğu ölü çocuğuyla, at ile belirli bir kader birliği içinde oldukları gösterilmiştir.



**Resim 11** Picasso' nun 9 Mayıs 1937' de yaptığı Ana- Çocuk ilişkisini tartışan çalışması. Guernica çalışması. Beyaz kâğıt, karakalem (45,4X 24,1 cm)

Picasso 9 Mayıs günü, kucagında ölü çocuğunu taşıyan ananın ayrıntılı bir çalışmasını daha yapmıştır. Burada, çocuğun doğum süreci içinde olduğunu anımsatan izlenimler edinmek olasıdır. Çocuğun baş ve boyun görünümü, doğum işlevinin başladığı anlardaki ana rahminden ilk çıkış görünümüne oldukça yakın görünmektedir. Ancak, çocuğun henüz doğup doğmadığı belli değildir. Fakat her koşulda, çocuk ile anne arasındaki organik bağın kesilmediği vurgulanmaktadır.

Annenin memeleri süt, bolluk, bereket doludur. Ama araya giren kan, onun bu olanaklarını çocuğuna iletmesini engellemektedir.



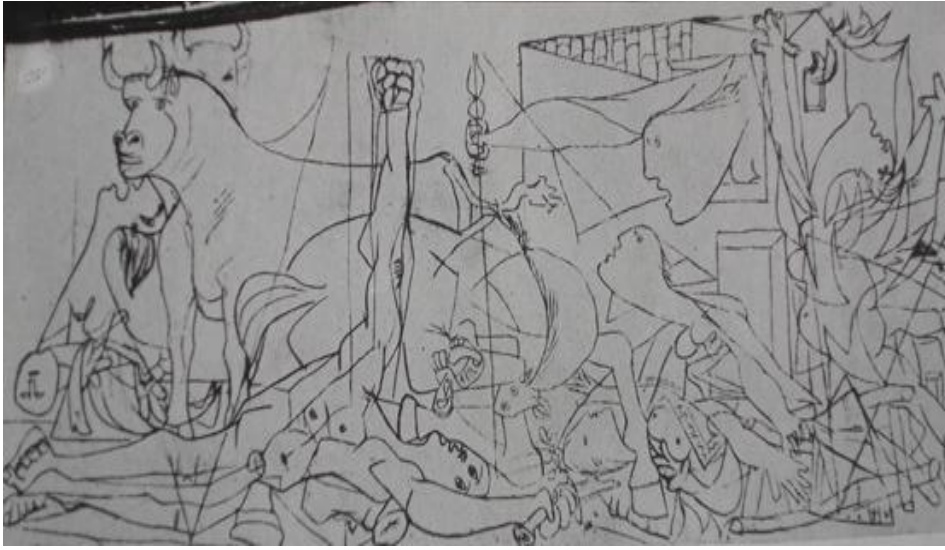
**Resim 12** Picasso' nun 9 Mayıs 1937' de yaptığı XV. Guernica çalışması. Genel kompozisyon. Beyaz kâğıt, karakalem (45,4X 24,1 cm)

Picasso yine 9 Mayıs günü, genel kompozisyonun son bir ön çalışmasını yapmıştır. Yapıtın bu aşamasında, ilk kez, özellikle resmin orta bölümündeki devinim, Guernica Pazaryerinin bombardımanı sırasındaki durumu, kimi yıkılmış yapıları, parçalanmış arabaları, ölüleri, acıyı, korkuyu gerçekçi bir yöntemle belgelemektedir. Arka planda, üçgen-kama biçiminde yan yana konmuş, siyah beyaz renkler, gölgeler, ölçsüz saldırganlığı bir kez daha vurgulamaktadır.

Eski yerini koruyan boğanın, boşalmaya hazır bir gerginlikle kasılmış kaslarında, saldırganlık daha çok belirginleşmiştir. Bu konumuyla boğanın, en az potansiyel olarak, saldırgan bir gücü ( modern militarizmi) içerdiği düşünülür. Elinde lamba tutan kadın, boğayı ya da onun simgelediği karanlık gücü yakından görmek istercesine lambayı ona yaklaştırmaya çalışmaktadır. İçinde yaşanan çağın ve Picasso' nun yapıtının temel sorunu, kadının simgelediği gücün ( büyük bir olasılıkla çalışan insanların) boğanın ( modern zorbalığın – militarizmin) gerçek niteliğini görebilmekte yatmaktadır.

Ayrıca burada, yeni bir figür olarak, resmin ortasına sıkılmış bir yumruk belirmiştir. Daha bu aşamada, yumruğun niteliği belli değildir. Ancak, geleneksel anlamı uzantısında düşünüldüğünde, direnmeyi hatta öç almayı simgelemektedir.

#### 4.1.3. Guernica'nın Tuval Aşaması



**Resim 13.** Picasso' nun 11 Mayıs 1937' de yaptığı ilk tuval çalışması (7,77 m X 3,50 m)

Picasso 11 Mayıs 1937' de eskiz çalışmalarını artık 7,77m. X 3,50m. Büyüklüğünde bir tuval üzerine aktarmaya başlamıştır.

Picasso, Guernica' yı tuval çalışması aşamasında da sürekli olarak değiştirmiştir. Ancak eşine az rastlanan büyük bir öngörüyle, İspanya Cumhuriyeti Hükümeti yetkilileri gelişmeleri fotoğrafla saptayıp, dünya sanat tarihine aktarabilmek amacıyla, Picasso'nun yakın arkadaşı, uzman fotoğrafçı, Dora Maar' ı görevlendirmişlerdir.

Çağının önde gelen sürrealist fotoğrafçılarından ve Picasso'nun arkadaşlık ettiği en aydın kadınlardan birisidir. Dora Maar, Picasso'nun Guernica üzerinde yaptığı tüm değişiklikleri ayrıntılarıyla saptamış ve arşivlemiştir.



**Resim 14.** Guernica' nın tuval üzerindeki evriminin II. Aşaması

Çalışmanın 11 Mayıs günkü ilk tuval aşamasında boğa, resimdeki gerçek yerini almış, ancak bedeni henüz resmin büyük bir bölümünü kaplayacak biçimde gösterilmiştir. Ayrıca, yine bu aşamada boğa, resmin tümüyle organik bir ilişki kuramamıştır. Orta planda at ve savaşçı figürüne ek bir de kadın ölüsü görülmektedir. Kadının yanında ölü olduğu düşünülen bir de kuş vardır. Çalışmanın bu aşamasında da sıkılmış yumruk, resmin orta yerindeki konumunu korumaktadır.

Picasso' nun, Guernica' nın tuval aşamasına başladıktan sonra da, her bir figürü çeşitli konumlarda irdeleyen, tartışan 45' ten çok çalışma yaptığı biliniyor. Biz burada, olanaklarımız ölçüsünde, ancak birkaç çalışmayı örneklendirebiliyoruz.

Picasso, bunlardan en çok Ağlayan Kadın üzerinde durmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra, bu konu üzerinde yeniden çalışmış ve birçok ürün vermiştir.

Guernica' nın tuval çalışmalarının ikinci Aşamasında, ilginç bir gelişme olmuş ve Picasso, bilinmeyen ya da yeterince tartışılmayan bir nedenle, önceden yapıtının orta yerine etkin, hatta belirleyici bir figür olarak yerleştirdiği yumruğun görünümünü değiştirmeye, onu etkisiz kılmaya başlamıştır. Ancak yumruk, resimden birden çekilmemiş; ilk kez, başak ya da çiçek demeti tutan bir el durumuna getirilip anlamı değiştirilmiş; sonra da yumruğun arkasına güneş ya da benzeri ışık dağıtan bir figür konarak etkinliği iyice azaltılmıştır.

Guernica' nın tuval çalışmalarının ileriki aşamalarında, önemli değişiklikler olmaya başlamıştır. Boğanın bedeni büyük ölçüde başka figürler ile örtülmeye, orta bölümde savaşçının duruşu değişmeye başlamıştır. Savaşçının başı bedeninden iyice uzaklaşıp, Boğaya ve kucağında çocuğunu taşıyan anneye yaklaşmıştır. Resmin bu aşamasında,



**Resim 15.**Guernica'nın tuval üzerindeki evriminin III. Aşaması yumruk tümüyle kaldırılmış, bunun arkasındaki ışık kaynağı niteliğindeki figür, güneş ya da parlayan, anlamı - niteliği ayırt edilmeyen ışık saçan bir göz-güneş niteliğine dönüştürülmüştür.



**Resim16.** Guernica'nın tuval üzerindeki evriminin IV. aşaması

Guernica' nın tuval çalışmasının dördüncü Aşamasında, yapıtın tümü ve figürler gerçek konumlarını almaya başlamışlardır.

İlk kez, boğanın bedeni resimden çıkarılmıştır. Başının konumu, olayla yeterince ilgilendiğini, hatta sorumlu olduğunu gösterir nitelikte değiştirilmiştir. Kucağında çocuğunu taşıyan anne ile boğanın başı birbirine yaklaşmışlardır. Boğanın bedeninden boşalan yere, atın boynu ve başı gelmiştir.

Guernica'nın son tuval aşamalarında, savaşçının başı resmin soluna doğru kaymış ve boşalan yere, kırık bir kılıç kabzası tutan eli konmuştur. Guernica altıncı Ve yedinci aşamalarındaki değişikliklerde, savaşçının başı yukarıya bakar biçimde çevrilmiş, boğa başı, kucağında ölü çocuğunu taşıyan kadın ve savaşçının ilişkisi savaşın şiddetini betimleme anlamında daha sağlam vurgulanmıştır. Tavandaki ışık kaynağının etkinliği biraz kısılmış; boğanın arkasındaki karanlıkta bir kuşun, büyük bir olasılıkla bir güvercinin çizgileri belirginleştirilmiştir. Resmin sağ yanında yanan, kadındaki alevlerin geometrik biçimlerde gösterilişi, yaşanan olayın etkinliğini (şiddetini) daha da vurgulamıştır.

Picasso'nun, Guernica çalışmasının düzeni karmaşık bir görünüm izlenimi vermektedir. Olayın nerede ve ne tür bir hacimde geçtiği, ışığın nereden geldiği kolayca anlaşılmamaktadır. Bask madenlerinin ve maden işçilerinin bolluk ve ölüm rengi olan gümüş - civa parlaklığı, yapıtın kavranmasını zorlaştırmakta, ancak, etkisini arttırmaktadır; dingin bir yaklaşımla, ilk karmaşık görünüm zamanla netleşmektedir.

Kuşkusuz, resmin yapısındaki temel başarılarından biri, başlıca figürlerin dağılışında oluşturulan geleneksel düzenin kullanılışında gerçekleştirilmiştir. Burada, büyük bir orta alan ile bunun yanında iki küçük yan kanat bölümlerden oluşan bu temel teknik, Rönesans'ta, hatta Antik Çağ tapınaklarında çok sık kullanılmıştır. Picasso her şeyden önce, bu kadar karmaşık görünen bu çalışmasını, böylesine gelenekselleşmiş bir düzen içine oturtmuştur.

Resmin gerek temel yapısı, gerekse figürlerin tarihsel evrimleri, mağara dönemleri sanat yapıtlarından Antik çağ tapınaklarına, Yunan vazo desenlerine, Rönesans'tan çağdaş kübizme, toplumsal gerçekçiliğe kadar, insanlık tarihinin hemen tüm kültürel evrelerini kapsamaktadır.

Picasso, burada, insan soyunun yarattığı tüm bu değerleri bir araya toplayıp, yeni bir senteze ulaşıp savaşa, insanlık dışı oluşlara karşı bir birlik oluşturabilmenin en görkemli örneklerinden birini sergilemiştir. Bu nedenle, çağının en devrimci atılımlarını gerçekleştiren, gelmiş geçmiş tüm yargıları kırma yürekliliğini gösteren Picasso, aynı zamanda, pek çok eleştirmen tarafından " çağdışı bir gelenekçi" olarak tanımlanmıştır. Belki de, onun görkemi sanatının en temel gizi buradadır.

Guernica, yüzyılımızın üzerinde en çok tartışılan ve yine de, her seferinde ortaya daha yeni ve başka büyük sorular getiren az rastlanabilen sanat yapıtlarından birisidir.

Aralarında cepheden gelen seçkin İspanyol Cumhuriyetçilerinin de bulunduğu pek çok yakın dostu, bu resmin daha anlaşılabilir biçimde zaferi vurgulamasını istemişler ve çalışmanın üretilme sürecinde bu düşüncelerini Picasso'ya açıklamışlardır.

Picasso' da, kanımızca kimi zamanlar, içinde bulunulan iç savaş koşullarının da etkisiyle bu tür istemlerin etkisinde kalmış ve resmin üretilmesinin bazı aşamalarında, sıkılmış yumruk gibi, çok kullanılmış gelenekselleşmiş slogan figürleri denemiş, ancak bu kalıplaşmış duyguyu çabuk aşmış, söylenenlere ve söyleneceklerine bakmadan özgün yapıtını oluşturmuştur. Bir başka önemli nokta Picasso esasen cumhuriyetçileri, cumhuriyetçi oldukları için değil, savaş karşıtı olduklarından desteklemektedir. Gerçekte Picasso bu adamların para ve toprak sahibi burjuva olduklarını ve savaş İspanya aleyhine dönerse bu adamların toprak kaybedeceklerini bilmektedir. Çünkü aynı dönemde İspanya iki savaş birden vermektedir.

1-Franco yanlılarına devrim yaptıran muhafazakâr burjuvalara ve Franco'ya karşı savaşan devrimci güçlerin mücadelesi

2-Devrimcilerin adım adım yaklaşan dünya savaşına karşı ülkelerini korumak amacıyla verdikleri mücadele ilk bakışta bu iki mücadele de Franco'ya karşı yapılmış görünebilir. Ancak ikinci yaklaşımı daha önemli buluyoruz. Çünkü Picasso kavramsal resim anlayışıyla kin, nefret, kötülük, yıkım savaş gibi kavramların estetsize edilerek sanat adına ortaya konulmalarını değiştirmiştir. Çünkü o kendi zamanına kadar gelen geleneksel biçimci sanat anlayışlarının sadece lokal kalabildiğini görmüştür. Ancak bu bütün sanat yapıtları için geçerli değildir. Horatius Kardeşlerin Yemini adlı eserde bunu anlattık. Lokal bir yaklaşım genel geçer bir kurala gidebilir. Ancak Picasso savaş öncesi genel geçeri görmüş ve evrensel olarak yıkımı önceden betimlemiştir. Guernica savaş sonunda savaşın yıkımını savaşı anlatan eserlerin tamamından daha vurucu bir biçimde sorgulamıştır. Çünkü Guernica da sorgulanan sadece savaş değil insanlık tarihidir.

#### **4.1.4.Guernica'yı Oluşturan Figürler**

Guernica'da 3 hayvan ve 6 insandan oluşan 9 temel figür vardır.

**Boğa:** Dik durmakta, sola ve ileriye doğru bakmaktadır. Konumunun bilincinde, onurlu, yürekli, geleceğinden umutludur.

**Anne:** Geriye doğru dikilmiş durmakta, acı içinde yakarmaktadır.

**Çocuk:** Geriye doğru yatar-sarkar durumda, ölmüştür.

**Savaşçı:** Sırtüstü yatmaktadır. Öldürülmüştür.

**Kuş:** Yukarı doğru dikilmiş durumda acı, umut içinde çığlık çığlığadır.

**At:** Yukarı ve sola doğru dikilmiştir. Büyük bir ölüm-kalım savaşı içinde olduğu görülmektedir.

**Elinde lamba-ışık tutan kadın:** Sola doğru uzanmakta; olayın gerçek nedenlerini anlamaya çalışmakta; sorunlara umutla, güvenle, kuşkusuz yaklaşmaktadır.

**Kaçan kadın:** Sola doğru dönerek dikilmeye, korku içinde kaçmaya çalışmaktadır.

**Yanarak ölen kadın:** Panik içinde bir korkuyla ileriye, yukarıya doğru kaçmaya - çıkmaya çalışmaktadır. (TEBER, 1985: 58 )

Guernica resmindeki hemen tüm figürler ve bunların etkinlikleri günümüzde de tartışma konusudur. Resmin yapıldığı günlerde boğanın, İspanyayı – İspanyol halkını, atın ise militarizmi - Franco faşizmini simgelediği söylenmiştir. Bu kanı bu gün de çok yaygındır. Ancak 1945 yılında Picasso, bu konuda bir söyleşide sorulara verdiği yanıtta “boğanın dolaysız faşizmi değil, ancak karanlık bir gücü, atın ise İspanya halkını simgelediğini” söylemiştir. Ancak, son söz, tarihsel koşullar çerçevesinde, resme bakana, onu yorumlamaya çalışana kalmaktadır. Biz kendi yorumumuzu Herminiyotik yaklaşım çerçevesinde, Freudyen determinasyonların dışında yapıyoruz. Elinde lamba - ışık taşıyan kadın figürü, yüzyıllardan beri özgürlüğün, aydınlanmanın simgesi olmuş ve en yaygın biçimlerde, büyük Fransız devriminde ve Amerika Birleşik Devletlerinin özgürlük savaşlarında kullanılmıştır. Ayrıca, kimi figürler hiç kuşkusuz eski dinsel yapıtlardan esinlenerek üretilmiştir. Picasso, onlardaki dinsel görünümlü başkaldırıları kullanmış ve bu figürler gününün sınıf savaşlarını simgeleyecek biçimlere dönüştürmüştür. Örneğin, kucağında, ölen çocuğunu taşıyan anne, gerçekte çağdaş bir Pieta’ yı betimlemekte, ama ona bakanda yakarış değil, direniş duyguları uyanmaktadır.

Yerde yatan ölmüş, parçalanmış savaşçı, eski dinsel yapıtlardaki biçimini korumakta, ancak, kırık da olsa bir kılıcın kabzasını sıkın yumruğunu yanı

başında açan çiçekle birlikte, geçmiş çağın değil, gelecek umutlu, özgür günlerin müjdesini üretmektedir.

Ayrıca kadınların, çocuğun acısı, ölümleri, öldürülüşleri, parçalanışları, bunların; dinsel kitapların öykülerinin yüzyıllar öncesi yapılmış ikonografik motiflerden, hatta Yunan vazo desenlerinden esinlenerek yapıldıklarını anımsatmaktadır.

Ancak, Picasso, bunların eklektik bir biçimde değil, diyalektik bir etkileşim içinde birleştirmiş ve yeni görkemli bir senteze ulaşmıştır.

Picasso, "ben hiçbir zaman bir sanat eseri üretiyorum diye resim yapmadım. Benim çalışmalarım tümüyle araştırma uğraşlarıdır. Ben sürekli olarak, mantıksal bir sıralama içinde araştırıyorum. Bunlar benim zaman içindeki deneyimlerimdir. Bu konuda araştırma yapmak isteyenlere belki yardımcı olur diye de onları tarihlendirip, numaralandırıyorum." demiştir.

Yüzyılımızda, Picasso'dan başka hiçbir sanatçının resimleri, bir yandan savaşın acılarını bu denli gözler önüne sererken, bir yandan da, insanlara alabildiğine umut vermemiştir.

Guernica'ya bakanlar, bir yandan ondaki ölümü, acıyı, saldırganlığı tüm boyutlarıyla açık seçik duyarlarken; bir yandan da, nereden ve nasıl geldiği pek de belli olmayan büyük bir umuda kapılmaktadırlar. Guernica resmine bakanlarda acı, korku ve ölüm sıradan duygular olmanın ötesinde, insanın bir yerlerinde organlaşmaktadır. Ama bu kesinlikle teslim olunacak bir korku değildir. Tersine, bu duygu, kısa zamanda kendisini yadsımda, umut, güven, barış ve dayanışma dolu düşüncelere dönüşmektedir. Ayrıca, burada, sergilenen en önemli mesaj, topyekûn savaş döneminin yaşandığı günümüzde, tekil kahramanlık görünümüleriyle dolu sanat ürünleri çağının aşıldığı ve korkunun, ölümün, acının olduğu kadar, mutluluğun umudun, direncin de ancak birlikte çalışma ve dayanışma içinde sağlanabileceğidir.

Ancak, burada ne korkunun vurgulanmasında, ne de umudun üretilmesinde hiçbir dogmatik bilgi, hazır reçete yoktur. İnsanlar bunları edilgen değil, etkin olarak algılamakta, üretmekte ve yansıtmaktadır.

Guernica resmi hiç kuşkusuz politik içerikli bir resimdir. Ancak içindeki mesaj sadece politik içerikli olarak tanımlanamaz. Guernica bir taraftır ancak, Onun taraf olduğunu kaba bilgiler ardına sığınmadan, sığlaşmadan, çok onurlu, çok görkemli ve çok güzel bir biçimde verebildiği için büyük bir sanat yapıtı niteliğini kazanmıştır.

Gerçekten de Picasso, Guernica ile sanatın yanlılığının genel bir antlaşmasını yapmıştır. Bir başka deyişle, Guernica ‘dan sonra, artık sanatın ve sanatçının yansızlığından, suya sabuna dokunmayan, sanat için sanattan söz etmek olanaksızlaşmıştır. Picasso bu anlamda manifestosunu üretmiş ve sergilemiştir.

Guernica, gerek Paris’teki sergi süresince, gerekse de sonraki zaman dilimleri içinde büyük yankı bulmuş ve çeşitli çalışmalara konu olmuştur.

Hitler Almanya’sının bir basın sözcüsü, Paris’ten verdiği bir haber-yorumda, kısaca İspanya Pavyonu’na da değinmiş ve özetle:

“ Oluklu tenekelerden, kaba tahtalardan yapılmış ve hiçbir geleneksel özgün yapı tekniğini yansıtmayan “ kızıl” İspanya Pavyonun’ da üzerinde durulacak, anlatılacak pek bir şey yok. Duvarlarda birkaç fresk ve resim var. Ancak bunlardan bir tanesi, bir delinin düşlerine benziyor. Dört yaşında bir çocuğun yapabileceği bu resimde, karmaşık, anlamsız, sembolik bir şeyler, parçalanmış insan bedenleri görülüyor. İspanyol Pavyonu’nun diğer yontu ve resimlerine bakan İspanyollar, sanırım kendi sanatlarından gurur duymaya olanak bulamayacaklardır. ” diye yazmıştır.

Guernica, gördüğü büyük ilginin devamında, 1937 Uluslar arası Paris Sergisinden sonra, Avrupa’ da belli başlı büyük kentlerde sergilenmiştir. Ancak, acı bir rastlantıyla Londra’ da sergilendiği günlerde, İngiltere Dışişleri Yetkilileri; Münih’te Hitler’in İspanya’ da General Franco’nun yeni konumuna göz yuman anlaşmayı onaylamışlardır. Bunun üstüne Picasso’nun isteği üzerine, 1939 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’ne konmuştur. Savaşın sonra, 1955 – 56 yılları arasında yeniden, başlıca Avrupa kentlerinde sergilenen Guernica,” Bu resim İspanya Cumhuriyeti’nindir, ancak Franco militarizmi yıkıldıktan ve İspanya’da yeniden Cumhuriyet, demokrasi kurulduktan sonra İspanya’ ya

gidebilir.” demiştir. Resim bu öneri doğrultusunda ve Picasso’nun 100. doğum yılı anısına, 1981 yılında Madrid’ e getirilmiş, Prado Müzesi’nde kurşungeçirmez bir bölüme konmuştur.

Sonuç olarak Picasso, çağının sorunlarını solumuş ve bunları, çalışmalarında özgün ürünler olarak yeniden yansıtmıştır. Picasso’nun kişiliği, sanatı, yaşadıkları, çağı ile birlikte evrimleşmişler, birbirilerini koşullamışlardır.

## 5.BECKMANN, Max



### 5.1. GECE (Resim 17)

**Eserin Kimliği**

**Eserin adı:** Gece

**Eserin Konusu:** İşkence

**Sanatçısı:** Max BECKMANN

**Yapım Tarihi:**1918–19

**Tekniği:** Tuval üzerine yağlı boya

**Boyutları:**133x154 cm.

Leipzig’de doğdu. 1900–1902 arasında tutucu nitelikteki Weimar Akademisi’nde resim eğitimi gördü. Sanatsal ufkunu genişletmek için 1903’te Paris’e gitti. Özellikle Fransız ve İtalyan Primitifleri ile ilgilenerek bu eserlerden çeşitli kopyalar yaptı. 1905’ te Berlin’ e döndü. Burada tutuculara karşı

empresyonist ve post-empresyonist ( izlenimci ve izlenimci sonrası ) nitelikteki resimlerin müzelere alınmasını savunan Sezession<sup>11</sup> hareketine katıldı. 1910'da bu topluluğun yönetim kurulu üyesi oldu. 1914 ordunun sıhhiye hizmetleri bölümüne girdi. Savaşın şiddetine açtığı maddi ve manevi yaraları yakında gözlemlemek olanağını buldu. 1915'te sürekli hastalığı yüzünden terhis edildi. Frankfurt'a yerleşerek iki yıl boyunca hastanede bakım gördü. 1933'ten başlayarak nedeni belirsiz bir şekilde gittikçe artan Nazi baskısı yüzünden 1937'de daha az göze batacağını umduğu Berlin'e geçti. Ancak baskıların sürüp gitmesi nedeniyle aynı yıl Amsterdam'a oradan da New York'a kaçtı. New York'ta öldü.

Beckmann'ın resmi Weimar'daki eğitim dönemi ve hemen sonrasında, Rönesans figürlerini abartılmış bir gösterişle işleyen Hans Von Marées' in idealizminin etkisi altındadır. Aynı zamanda dramatik ve felsefi konuları anıtsal bir görkemlilikle ele alan Pierodella Francesca ve Luca Signorelli'nin yalın biçimciliği ve kaba gerçekçiliğinden de etkilenmiştir. 1906 – 1914 arasında kendi duyguları ve felsefi ilgi alanlarını da yansıtmakla birlikte, daha çok L. Corinth dışavurumculuğundan (ekspresyonizm) kaynaklanan bir anlayışla teolojik ve edebi konuları işlemiştir.

I.Dünya Savaşı sırasında yaşadığı kötü deneyimlerin etkileri Beckmann'ın üslubunun değişmesine yol açmıştır. Renkler daha kuvvetli ve parlak, biçimleri ise daha köşeli bir nitelik kazanmıştır. Figürleri belli bireyleri temsil eden biçimler olmaktan çıkarak sanatçının düşüncelerinin ve daha çok da duygularının anlatım aracı haline gelmiştir. Bu resimlerinde yakınlaştırılmış bakış açısından ele aldığı ve dikey yönde düzenlediği bir mekân içinde sıkışık kalmış figürleri gerilimli, rahatsız edici bir hava uyandırmaktadır. Görüntü olarak işkenceleri, tehdit eden ve edilenleri, acı çekenleri betimleyen 'Gece' Aile Resmi Düş gibi yapıtları gerçekte savaş sonrası insanının umutsuzluluğunu yansıtmaktadır.

1923-1933 arasında Beckmann kendi portrelerini yapmıştır. Bunlarda geçmişe oranla daha yumuşak ve iyimser bir bakış açısı geliştirdiği görülür.

<sup>11</sup> Münih sanatçılar birliğini model olarak oluşturulan Viyana sezession, 1897 yılında kurulmuştur. Amacı ülkedeki tüm yeni ve öncü sanatsal eğilimleri bir araya getirip sergiler aracılığı ile geniş halk kitlelerine tanıtmaktır.

Ancak 1930'ların başında üslubu ikinci kez büyük bir değişim geçirmiş, yapıtları özellikle Amerika'ya göç ettikten sonra iyice arınmış, yalınlaşmış ve otantik olmuştur. Bu değişim 1930'ların başında yaptığı *Ayrılış* adlı yapıtıyla sonra sürekli renkleri daha gelişmiş ve uyum dışı bir görünüme bürünürken, biçimleri de daha dolu ve yapısal bir boyut kazanmıştır. Beckmann çeşitli açılar içinde kırılan, Gotik kökenli bir mekan anlayışı ile anıtsal olmaya yönelik bir biçimselliğin uyum içinde birleştirdiği, *Kral, Körebe, aktörler ve akrobatlar* gibi yapıtlarında, resim değerlerini göz ardı etmeden, yazısal bir anlatımla dolu özgün simgeler içeren bir dünya yaratmayı başardı. Ancak mekân ve biçimi feda etmediği gibi simgesel ve entellektüel bir anlatım içinde de boğulmamıştır. Sanatla insancıl duygu arasında bir bağ kurmayı amaçlamış, çağdaş toplumun kötülüklerine ve akıldışı eylemlerine karşı güçlü bir biçimde direnmiş, düşünsel, hatta duygusal bir tepki göstermekten çekinmemiştir.

### 5.1.1.Eserin Betimlemesi

Max Beckmann'ın gece adlı yapıtında ilk önce kalabalık bir figür yığını dikkati çeker. Dikkatli bir göz daha sonra, her biri kendi iç devinimi ve kurgudaki yerleştirilişiyle öne çıkan, konuyu vurgulayan yedi insan figürü üzerinde yoğunlaşır. Sonrasında resmin sağında ve arkada dışarı açılan bir pencere ve mekânın sınırlanmasını sağlayan çatı kirişi göze çarpmaktadır. Çizgilerin oluşturduğu keskin açılı biçimlerle, figürlerin yarattığı kalabalık görünüm, odadaki atmosferi daha gerilimli hale getirmiştir. Sanki sanatçı mekanın bir çok şeyi bir kerede anlatmak ister gibi doldurmuştur.

İpşiroğlu bu konuda şöyle diyor: resimde dolaysız bir alımlama söz konusudur. İzleyen, resmi ilk bakışta ve her şeyiyle bir anda görmektedir. Ama buradaki görme anı, ilk karşılaşmada tamamlanmıyor. Asıl süreç resmin okunmasıyla başlıyor. Bu noktada yapıttaki gösterge-imgeleri, kısaca yapıtın anlatım dilini çözmeye çalışıyoruz. Yani bu süreçte yapıtı yeniden anlamlandırıyoruz. ( İPŞİROĞLU, 2000: 12-14 )

Resimde kalın dış çizgiler, abartılmış formlar, vücut uzuvlarında bir takım deformasyonlar görülmektedir. Figürler üst üste, yan yana getirilerek derinlik

(espas) verilmeye çalışılmıştır. Ancak bu ilk anda görüldüğü gibi mekânı doldurmak için yapılan bir çaba değildir. Her bir figür kendi içeriğinde anlam yüklüdür.

### **5.1.2.Resmin Kompozisyonu**

Kompozisyonda birlik: ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle, kişilerin her birinin bütünle ilişkisi ile sağlanmıştır. Tek tek davranışlara anlam ve estetik değer katılmış olması resmi daha etkili kılmıştır. Resimde renk armonisi ve kalın çizgilerle bir toplulaştırma meydana getirilmiştir. Renklerin uyumuna karşılık, biçimle yaratılan bir zıtlık olanca gücüyle dikkat çekmektedir. Resimdeki bütün biçimler, geri planda kadın figürü dışında, hareket halindedir. Bu kadın figürünün resimdeki dengeyi kurma amacıyla arka mekâna yerleştirildiği görülüyor. Resimde yatay çizgiler ve bunlara karşıt oluşturulan dikey çizgilerle hareket sağlanırken, aynı zamanda hareket içindeki hareketlilik dengelenmeye de çalışılmıştır. Özellikle öne çıkarılan bir figür yoktur. Dikkat edilmesi gereken bir husus vurgulanmak istenen olgu belirli bir noktada toplanmayıp, resmin tamamına yayılmıştır. Bunu yaparken sanatçının kontur çizgileri ve bunun karmaşık ağı ile gözümüzü resmin her bir karesine ulaştırmayı amaçlamış olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Ayrıca resimde agzonometrik (geniş açılı) perspektif kullanılarak figürler ve konu izleyiciye yaklaştırılmıştır.(UYSAL 2007)

### **5.1.3.Resimdeki Figür ve Simgelerin Açıklanması**

Resmin açıklanması dönemin siyasi ve sosyo-kültürel yapısıyla doğrudan bağlantılı olduğu için öncelikle bu konuya yer vermek istiyoruz. Ortaya çıkan etnik gruplar içerisinde karakterlerin betimlendiği eserde, üç kişiden oluşan bir ailenin, evin çatı katındaki odasına kapatılması, işkence görmesi ve tecavüze uğraması, çaresizlik, huzursuzluk sahnelenmiştir.

Aile bireylerinden erkek olan boğazlanıyor, sol eli ise diğer kişi tarafından kıvrılıyor. Kadın figürü, yarı çıplak, ellerinden bağlı, sırtı izleyiciye dönük durmaktadır. Aile fertlerinden olan çocuk ise, eziyet yapanlardan biri tarafından ayaklarından yakalanmış, büyük bir korku ve çaresizlikle ailesine yapılan işkenceyi, eziyeti seyretmek zorunda bırakılıyor. Arka planda, solda görünen

kadın ne olduğu belirsiz, anlaşılması zor bir figürdür. Olayla bir ilişkisi yok gibi görünse de, o döneme ait bir kesimden, olaya tanıklık eden, gözlemleyen biri gibi durmaktadır. Bunların yanı sıra, en geride pencereden, ev ve gecenin boşluğu görülmektedir.

Yapıtta dizgesel bağıntılar anlamlı ilişkiler içerisinde sunulmaktadır. Ayrıca bu resim; figüratif öğeler perspektifinden incelendiğinde, 1917 Devrimi sürecinde çar II. Nicolay'ın kendisinin ve ailesinin devrim yanlılarınca vahşice öldürülmesini de anımsatmaktadır. Beckmann evrensel bir sanatçı olarak temel insani fenomenlerden uzaklaşmış hiçbir düşüncüyü benimsememiştir. Bu düşünceler bütün insanlığa eşitliği vadeden evrensel içerikli düşünceler olsa bile.



### Detay

Bu yapıtta izleyene metaforik bir anlatım sunan sanatçı, sahnelenen olayın altında yatan gerçeği ortaya çıkarmak, izleyiciye daha çok şey söylemek istercesine, çoğu kez kendine özgü ve bunun yanı sıra resmin gelenekselleşmiş simgelerinden faydalanmıştır. Resimde, bu simgeler çift anlamlı olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin: mum imgesinin hem umudun, hem de kendini yitiren yaşamın simgesi olması gibi. Ayrıca mumun, nitel anlamda karanlık içinde aydınlık yaratması gibi simgesel anlamının yanı sıra, burada

mecazi anlamda kullanıldığı ve yapılan zulmün ortaya çıkmasında büyük rol oynadığı düşünülebilir. Sanatçının bu resim aracılığıyla aydınlatmak (tanıklık ettiği) istediği bir olayı gösterdiği de söylenebilir. Ancak resimdeki mum sönmüştür. Bu mumun yukarıdaki işlevleri yerine getirmediğini mimler. Ancak bu işlevlerini yerine getirmeyeceği anlamını vermez. Mum bir umuttur ve yanmayı beklemektedir. Algılanan görselliğin dışında, figürler ve nesnelere arasında ilintiler kurulacak olursa; Örneğin: perdenin gizleme ve örtme işlevi ile mumun aydınlatma (ortaya çıkartma) işlevi arasında zıtlık oluşmaktadır. Ön planda yer alan şapka, kadının üzerindeki korse vb. eşyalar, gelenekçi izler taşımaktadır. Kandil (mumlar) Ortaçağda kullanılan dini bir simge olarak değerlendirilirse; bu odada yaşananlardan dolayı ailenin inançlarının da kaosa sürüklendiği, hatta alt üst edildiği düşünülebilir. Yine ön planda ve yerde, şapkanın altında görülen bıçak, tehdit ve ölüm anını simgeler. Şapkanın yanında görülen köpek figürünün sadakat ve cinsellikle ilgili simgesel anlamı bu odanın yatak odası olabileceği düşüncemizi desteklemektedir. Ayrıca eziyet edilen erkek figürünün ayağı altındaki terlik de yatak odasına ve bu mekânın kutsallığına yapılan bir göndermedir.

Yapıtı oluşturan kompozisyon içerisindeki figür ve nesnelere metaforik olarak ele alınacak olursa; ortadaki figür, yelek, kravat, pipo ve başında sargı gibi ne olduğu net anlaşılmayan bir bez ile betimlenmiştir. Burjuva sınıfının temsilcisi gibi görünen figür, yaptığı işten zevk alan ve tüm sadistçe duygularını dışarı vuran bir izlenim vermektedir. Başındaki sargı sağlıklı bir zihniyeti ifade etmek için sağ köşede yer alan ve olaya doğrudan karışmış, başında dönemin işçi sınıfının sembolü olan kasket giymiş, ancak üzerine ceket, kravat, yelek gibi burjuva kesimine ait simgeler taşıyan figür vardır. Bu figür kendini saklamışçasına ve olayla ilişkisi yokmuş gibi yüzünü başka yöne çevirmiş, bir eliyle acı ve korku içindeki çocuğu olaya bakmaya zorlarken, diğer eliyle pencerenin üstündeki perdeyi kapatmaya çalışarak ortaya konulan şiddet görüntülerini saklamaya çalışmaktadır. Bu figür kıyafeti itibarıyla iki farklı toplumsal sınıfa gönderme yapmaktadır. 1- 1917 Ekim devriminin önderi Lenin'e gönderme yapması belki de ait olduğu sınıfı olaya karıştırmak yerine, işçi sınıfının olaya karıştırılması

amacına hizmet etmektedir. 2- Nazi Almanya'sındaki işçi sınıfına ait olan şapka (rugandan yapılmış telek) simgesi ile betimlenebilecek gestapo ve SS subaylarınca gerçekleştirilip işçi sınıfına ait bireylerce yapılmış gibi gösterilen zulmü resmetmektedir. Bilindiği gibi Hitler'in ortaya çıkışı I. Weimer Cumhuriyetinin toplumsal bir kaosa sürüklenmesinin sonucudur. Beckmann bu resmindeki tek bir figüratif öge ile dönemin tarihini bütün karşıtlıklarıyla resmetme başarısını göstermiştir. Sol arka köşede belli belirsiz görünen, hatta seçilemeyecek kadar gizlenmiş ancak olayın tüm vahşetini ortaya koyan görüntünün ana kahramanı ise, büyük bir ustalıkla üstüne düşen görevi yerine getirirken, döneminin çiftçi sınıfına ait simgeler taşımakta ve yaptığı işi de günlük işini yapar gibi bir sıradanlıkla yapmaktadır. Bu işçi ya da çiftçi görünümüne figür, savaş yıllarında, endüstriyel yaşam ile bireysel çatışmalar arasında sıkışan, tek boyutlu insan tipi olduğu kadar yine aynı zamanda dönemin vahşetini kanıksamaz, umursamaz ve umudunu kaybetmiş insan tipini de vurgulamaktadır.

Beckmann bu eserinde toplumun en küçük birliği olan aile bireylerinin yaşananlardan duyduğu acı, şiddet, dehşet, korku ölüm ve beraberinde getirdiği karmaşayı ortaya koymaktadır. Ayrıca resimdeki çocuk figürüyle de gelecek kuşakların aynı güvensiz ortama maruz kalacaklarını, çağın psikolojik, toplumsal dengesizlikle devam edeceğini haber vermektedir. Bütün bunların yanı sıra pencereden bakıldığında zifiri karanlıkta iki ışık huzmesi görülmektedir. Işıklardan biri, başka bir evin penceresinden yayılan ışığı göstermekte ve "bu evde de aynı enstantanenin yaşanmakta olduğunu betimlemektedir." Diğerinin ise bir sokak lambasından yayılan ışık mı, yoksa gökyüzünün sisli ve bulanık havasında güçlkle kendini gösteren ay ışığı mı olduğu belli değildir; böylece Beckmann bütün toplumun aynı kaosta olduğunu söylemektedir. ( UYSAL, 2007 : 30 )



### Detay

Eser savaş, politika, acı, nefret, kin, ölüm ve tüm ahlaki değer yargılarının alt üst edildiği bir döneme işaret ediyor. Eser, yaratıldığı çağının toplumsal olaylarından bir kesitini aktardığı için tarihsel bir belge niteliğindedir. Resim bu açıdan incelenecek olursa; sol alt köşede, 1918 Ağustos ve 1919 Mart şeklinde iki tarih görülmektedir. Tarihler, Beckmann'ın açık bir şekilde hangi döneme gönderme yaptığını gösterir (1918 Kasım Devrimi, 1919 Mart'ında Almanya'daki genel grev) Böylece tabloyu yarattığı dönemi ne kadar önemseydiğini kendisinden sonraki kuşaklara anlatmayı vurgulamaktadır."1918 de Kasım devrimi'nin ortaya çıkışından sonra hayat politik cinayetler, kaos ve şiddetle yönetiliyordu, 1919 Mart'ında genel grev zalim bir şekilde ortaya çıkarıldı. Beckmann'ın bu tablosunda caddelerdeki şiddet eve girmiştir. Bu bağlamda Gece adlı eser hem tarihsel bir belge olarak, hem de resim sanatı tarihi içindeki farklılığıyla önem taşımaktadır. Bu farklılığı, sanat tarihinde ilk kez gelenek yaratan simgelerle kişisel ve özel metaforları bir arada kullanmasından gelmektedir.



**Detay**

## 6. PICASSO: YARALI YÜZ

Eserin Kimliği

**Eserin Adı:** Yaralı Yüz

**Sanatçısı:** Pablo PICASSO

**Yapım Tarihi:**1937

**Tekniği:**Tuval üzerine yağlı boya

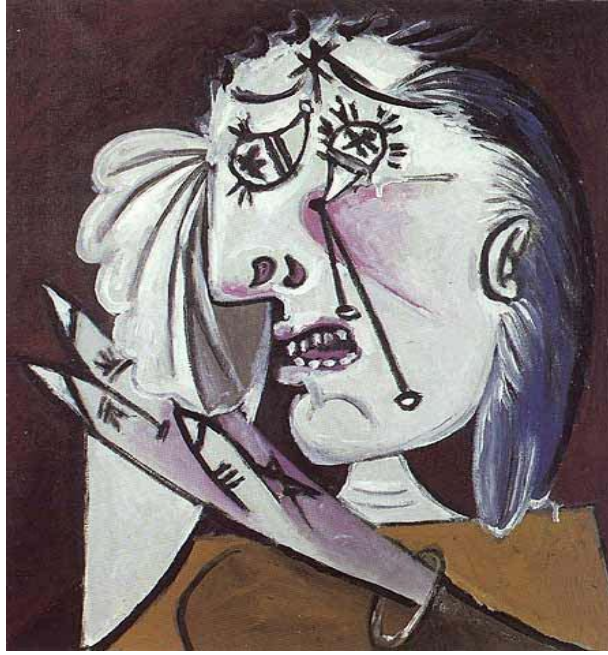
**Boyutları:** 60x49 cm.

### 6.1. Yüz Üzerine

Yüz (suret) insan vücudunda hiç bir zaman fetiş haline gelmez, çünkü her yüz kendisini oluşturan parçaların zorunlu toplamı olarak, öncelikle bir ifadedir. Bir yüzün bıraktığı etki, onu var eden parçaların bütününe ilişkin genel izlenime dayanır. Bu yüzden sadece burun veya ağız olan bir yüzde, betimleyici görme ancak yerini karikatürize etmeye dayanır. Yüz, insan yaşamında en önemli ilişki kurma yönelimlerini ilk karşılayandır. İlk tanışıklıklarda memnuniyet durumunu, hoşlanma duygusunu ilk hissettiren yine yüz olmuştur. Sosyal yaşantımızda herhangi bir yanlış anlaşılma karşısında başvuru yine yüz olmuş ve buna yüzleşmek denmiştir. Yüz (göz, yanak, dudak gibi) insana ait duygulanımları hissettiren yerdir. Bir hicap durumunda yanaklarımızın kızarması, yine de insanın gizlemeye çalıştığı durumların ifşa edilmesi 'yüz' de olur.

Yüz' ün mistik bir anlamı da vardır. Tanrı insanı kendi suretinden yaratmıştır inancı yüzü kutsal kılar. Bu kutsallık sayesinde yüz'e kötü muamele yapılamaz. Yüz insan bedeninde aşağılanamayan tek alandır. Yüz aynı zaman da insanın aynasıdır da. İnsanda gizlenen bir sır yüzde kendini ele verir.

Uygarlık tarihinde öne çıkan her insan, kendine özgü bir yüze sahiptir. Sanatçılarla birlikte başlangıcından bu güne kadar resmin izlediği serüveni dikkate aldığımızda bunu açıkça görmek mümkündür. Hiç bir zaman bir yüz tek başına değildir o (yüz) sanatçısıyla vardır. Bir yüz malzeme estetiğinde ulaşılan yetkinlik düzeyini değil toplumun sosyal, kültürel, ekonomik, politik agorasını da resmeder.



Picasso'nun Weinende Frau 1937

Picasso'nun Weinende Frau adlı portre (yüz) eseri bir serinin son çalışması olarak bilinir. Picasso bu seri portre çalışmalarına ağlayan kadınlar adını vermiştir. Bu seri çalışmalar 1937 tarihlidir. Yani Guernica'yı hatırlatsa da aslında Guernica' dan önce çizilmiştir burada biz bu serinin sonuncusu olan Weinende Frau adlı portre üzerinde duracağız.

Bu resim, alışılmış klasik portre sanatının dışında tamamen farklı bir üslupla çizilmiştir. Resme dikkatli bakıldığında birçok parçadan oluşmuş ilginç hatta yer yer tuhafı kaçan bir kadın yüzü görülmektedir. Bu kadın ağlamakla beraber yaşanan toplumsal olayların bütün dehşetini yaşamakla birlikte, kadın doğası gereği gizlemek istese de yüzü onu ele vermektedir. Bu kadının yüzünde beliren bir hüznün değildir, direkt acıdır. Acı, resimde katışıksız ve direkt olarak verilmiştir. Bu acı öncelikle İspanya kadınlarının acısı olduğu gibi, yeryüzünde herhangi bir yerde şiddete maruz kalan bütün kadınların acısıdır. Bu fikri öne sürmemizi haklı kılan, portrenin belirli bir kimsenin yüzünü betimlememesidir. Bu aynı zamanda portrenin evrensel olma iddiasının da bir kanıtıdır. Portrede ilk bakışta görülen kadının derin acısı sert renkler ve şiddetli fırça vuruşları ile tuvale aktarılmıştır. Dikkati hemen ağız ve dişlerin çevresindeki soğuk mavi ve beyazlara odaklanıyor. Gözler ve alın yer değiştirmiş, resim İspanya iç savaşında

toplu olarak katledilen masum insanlar için bir tek damla gözyaşı dökmeksizin ağlayan bir kadını betimlemektedir; Kadının yüzünün çarpıtılıp kırılması, gözlerin önden, burnun yandan görüntülenmesi Picasso'nun üslubudur.

Picasso'nun yüzü deforme etmesi tesadüfi değildir. Çünkü Picasso çağının olaylarını reel bir yüzle ifade edemezdi. Gerçek bir yüz anlam olarak çok şeyi ifade etme gücüne sahip değildir. Sanatçının fikrini yüklenbilmesi anlamında düşünüldüğünde, Picasso'nun fikrini söyleyebilmesi adına, bu portre çalışmasını bir portre-resim içeriğinde çözüme kavuşturması eserin içerdiği anlamı en yetkin bir biçimde açıklamasında etkili olmuştur.

### 6.1.1. Portre – Resmin Birim Elemanları



**6.1.1.1. Gözler:** Görme eyleminin vazgeçilmez organı olan göz, insan yüzünde anlamı en katışıksız en direkt verendir. Bu portre-resimde göz gerçekçi bir gözün çok ötesinde resmedilmiştir. Form olarak göz formuna sadık kalınması dışında göz tamamen simge durumuna sokulmuş ve neredeyse bir ampul şeklini andıracak biçimde resmin içinde konumlandırılmıştır. Gözün konumlandırıldığı yüz yaşanan iç savaşın bütün dehşetini, karmaşıklığını yansıtan bir alan görünümündedir. Burada simge olarak göz bir bakış açısını karşılamakta ve savaşın asıl amacının insanların bakış açılarına ve bilinçlerine yönelik bir köreltme operasyonu olarak algılanmalıdır. Çünkü resimde sol gözün pınarına çiviye andıran ( muhtemelen ucu sivri ) iki metal çubuğun saplandığını ve gözün bu metal çubukların tehdidi karşısında yerinden kaydığını ya da fırladığını görmekteyiz. Diğer göz ise sol gözün tersi yöne bakmaktadır. Bir ampulü andıran gözlerin etrafındaki ışık çizgileri acı çeken kadının özgürlük umudunu yitirmediğine işaret etmektedir.



**6.1.1.2. Burun ve Yanak:** Alından ağzın yanına kadar inen burun, alındaki karışıklığın aksine sakin fakat cansız bir ton ile ifade edilmiştir. Burun delikleri gözlere benzer bir şekilde konumlandırılmıştır. Alında ise göz pınarına metal parçalarının saplanması kaynaklı bir iç bükey alan oluşmuş ve şiddetli bir tonla ifade edilmiştir. Yanakta çizilen iç bükey alanla iç savaşta kullanılan silahların insanlar üzerinde yarattığı tahribat gösterilmeye çalışılmıştır. Genel olarak portrenin ne önden görünüşü ne de yandan görünüşüne sadık kalınmamıştır. Savaşın etkisiyle aslında oradaki insanların yaşam dengelerinin bir birine girmiş olduğunu vurgularcasına portre iki görünüşün bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur.



**6.1.1.3. Ağız:** Portre'nin ağız acının yüklendiği alanı oluştururken çenenin derin kıvrımları portreye atfedilen acıyı şiddetli hale getirmektedir. Portrede hâkim olan acı çekme duygusu ağız ve çenede toplanmaktadır. Çenenin hemen altında bulunan boyun bir bayanın boynundan daha cılız ve başı zor taşımaktadır. Boynun gövdeye bağlanma şekli normal olmakla beraber beden dikdörtgen ve

hacimden yoksun olarak resmedilmiştir. Bedenin üzerinde sol tarafta bulunan koyu kavisli çizgi portrenin simgesel anlamını pekiştirmektedir.



**6.1.1.4. El:** Portre-resmin bir kolu olduğu görülmektedir ancak bu kol ele doğru giderken neredeyse avucun içinde bir portre daha görülmektedir. El şekil olarak iç savaş sırasında çağdaş silahlara karşı kullanılan kasatura biçimindedir. Bu kasatura imgesi iç savaşta ispanya vatanseverlerinin haklı mücadelesini ve onların galip olma isteğini Alman ve Franco zulmunu simgeleyen bomba ve siyah yıldızı kesmesinden anlıyoruz.

Sonuçta yaralı yüz her ne kadar Guernica'dan önce yapılmış olsa da etkisi yönünden Guernica'dan daha fazla ses getirmiştir.

1-Resim Picasso'nun zihnindeki insanlık felaketi ve zulmü reel plandan uzaklaşmadan simgesel olarak vermiştir. Bu nedenle sadece bir dönemin değil, bütün tarihin zulüm göstergesidir.

2-Resim, Picasso'nun temel insani değerlere duyarlılığının bir göstergesidir. Guernica bir sipariş resmiydi ve etkisi evrensel olsa da lokal kalmıştır. Ancak yaralı yüz Picasso'nun vicdanının siparişidir ve etkisi evrenseldir.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Bir sanat felsefesi çalışmasına sonuç yazmak çok güç bir iş olmakla birlikte imkansız değildir, çünkü; 1) çalışma sonunda söylenecekler zaten çalışma içinde söylenmiştir, 2) bir sonuç son değildir, aksine yeni başlangıçların imkanındır. Bu çerçevede biz yaptığımız çalışmada ulaştığımız sonuçları maddeler halinde sunuyoruz.

- 1- Çalışmamızda: Sanat-sanatçı, eser, izleyici, eleştiri, alıcı gibi sanata ilişkin kavramların bu güne kadar yapılan çözümlerinde genel geçer olduğu kabul edilen tanımlamaların sanatçıdan esere doğru bir çerçevede olduğunu ve bunun eksikliğini belirttik. Sanatın kendi iç dinamiğinden gelen “absürd”ü bulma ve ortaya çıkarma olgusunun önemini vurguladık. Genel geçen sanat tanımlarının bu bağlamda eksik kaldığını ifade ettik.
- 2- Sanat eleştirisi tanımındaki “eleştiri” kavramının kendi içeriğine uygun olmadığını betimledik. Eleştiri kavramını kendi orijinal kökünden (Almanca quiritique) getirerek sanat alanında anlam içeriğine uygun olarak yeniden betimledik. Bu bağlamda eleştiri “ekspertiz”, eleştiren de “ekspert” değildir.
- 3- Sanat eleştirisinin “bir sanat eserinin değerini belirleme” olarak algılanmasına itiraz ettik. Bu sanatın ve sanat eserinin kendisine ihanet demektir, çünkü: sanat eseri en naif insani etkinlik olarak bir değerle ölçülemez, ancak uygarlığın betimlenmesinde çağların sınırlarının yönünü göstermede bir araçtır.
- 4- Sanat, postmodern terimle, bir sanatçı eliyle yapılandır, tek başına bir anlam içermez. Ancak bu yaklaşım, sanat sanat içindir ya da sanat toplum içindir gibi yapay ayrımları da birlikte getirir. Biz bu ayrımlara tamamen karşıyız; “sanat insan uygarlığı” içindir bizim temel görüşümüzdür.
- 5- Sanatın insan yaşamında ve uygarlığın temel insani fenomenler etrafında oluşmasında çok büyük bir katkısı olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu bağlamda sanat; insanlığı değiştiren, yeniden kuran, harmonize eden bir işleve sahiptir ve sanatın sadece sanat eseri çerçevesinde görülmesi bir yanılısamadır. Biz çalışmamızda bu konuyu detaylı inceledik ve bunu

yaparken de yeni bir hipotezle yola çıktık; bir sanat eseri sanatçısının ideolojisinin sonucudur ve sanat eserinden yola çıkılarak yapılan bir çözümlenme bu hipotezin üstünü örter, sanat eserinin anlamını tam olarak ortaya çıkarmaz.

- 6- İddiamızı, yukarıdaki bilgiler çerçevesinde, tarihin akışını değiştirdiğini ve bir sanat eserinin en temel işlevlerinden birisi olan “absürd”ü ortaya çıkardığını düşündüğümüz sanatçıları ve eserleri çerçevesinde ispatlamaya çalıştık. Bu argümanlar tezin akışı içinde detaylı verilmiştir.

**KAYNAKÇA**

- 1-TİMUÇİN, Afşar  
2000 Felsefe Sözlüğü  
4. Baskı Bulut Yayınları.  
İSTANBUL
- 2-UYSAL, Arzu  
2007 Araştırıcı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max  
Beckmann'ın Gece adlı eserinin Analizi  
Türk Eğitim Bilimleri Dergisi  
Güz, s.4, 701-715
- 3-HAUSER, Arnold  
1984 Sanatın Toplumsal Tarihi  
Çev.Yıldız Gölönü Remzi kitabevi  
1. basım  
İSTANBUL
- 4-MORAN, Berna  
1991 Edebiyat Kuramları ve Eleştiri  
8. Baskı Cem Yayınevi  
İSTANBUL
- 5-ASHTON, Dora  
2001 Picasso Konuşuyor  
Çev.Mehmet YILMAZ, Nahide YILMAZ  
Ütopya yayınevi  
ANKARA
- 6-READ, Herbert  
2003 Sanatın Anlamı  
çev.GÜNER inal, Nuşin ASGARİ  
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları  
İSTANBUL
- 7-KAGAN, M.  
1993 Estetik ve Sanat Dersleri  
çev.Aziz ÇALIŞLAR  
İmge Kitabevi Temmuz  
ANKARA

8-BARRET, Michele  
2004

Marx'tan Foucault'ya İdeoloji  
Çev. Ahmet Fethi Doruk Yayınları  
ANKARA

9-TEBER, Serol  
1985

Picasso  
de yayınevi Ekim  
İSTANBUL

10-ÖZBEK, Sinan  
2003

İdeoloji Kuramları  
2.Baskı Bulut Yayınları  
İSTANBUL

11-EAGLETON, Terry  
1991

Estetiğin İdeolojisi  
çev. Bülent GÖZHAN, Hakkı HÜNLER, Türker  
ARMANER, Nur ATEŞ, Ayfer DOST, Engin KILIÇ, Ela  
AKMAN, N. Nur DOMANIÇ, Ayhan ÇİTİL  
Doruk Yayınları  
İSTANBUL

12- [http://www.sanatteorisi.com/article\\_read.asp?id=199](http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=199)  
01.06.2008, 13:25