



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**GÖRSEL YAPILANMADA ‘DİYALEKTİK İMGE’**

**Engin ASLAN**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2017**

# **GÖRSEL YAPILANMADA ‘DİYALEKTİK İMGE’**

**Engin ASLAN**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2017**

## KABUL VE ONAY

Engin ASLAN tarafından hazırlanan “Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge” başlıklı bu çalışma, 06. 02. 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Sanatta Yeterlik Tezi** olarak kabul edilmiştir.



**Prof. Atilla İLKHAZ (Başkan)**



**Prof. CebraİL ÖTGÜN (Danışman)**



**Prof. Mehmet YILMAZ**



**Prof. Hüsnü DOKAK**



**Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU**

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

**Prof. Dr. Türev BERKİ**


**Enstitü Müdürü**

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..3.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

06 Şubat 2017



Engin ASLAN

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**  
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- **Tezimin/Raporumun 2020 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**  
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

06/02/2017

(imza)



Öğrencinin Adı SOYADI

Ergin ASLAN

**Değerli Hocam Mustafa OKAN'a...**

## TEŞEKKÜR

Bu çalıőmanın gerçekleőtirilmesinde, değerli bilgilerini benimle paylaşan, gerek uyarıları gerekse yönlendirmeleriyle destek veren danışman hocam; Prof. CebraİL ÖTGÜN'e, tez izleme komitesi sürecinde emeği geçen Doç. Serap EMMUNGİL'e, Prof. Atilla İLK YAZ'a, katkılarından dolayı değerli hocalarım; Prof. Hüsnu DOKAK'a ve Prof. Mehmet YILMAZ'a, ayrıca tez çalışmam süresince sabır ve sevgiyle her zaman yanımda olan, sevgili eőim Burcu ERBEKTAŐ ASLAN'a, karőılaőtıęım zorlukları aőmamda desteğini esirgemeyen ve bana her zaman güvenen aileme sonsuz teşekkür ederim.

## ÖZET

ASLAN, Engin. *Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2017.

Benjamin, *diyalektik imge* kavramı üzerinden giriştiği *tarih* okumalarını, görsel kültür nesneleriyle ilişkilendirerek farklı düşünüş biçimlerine oldukça geniş bir alan açmaktadır. Bu durum, hem sanat yapıtına hem de sanatı bir tür üretici etkinlik alanı olarak kavrayan sanatçılar bağlamında belli bir bakış açısı sunması bakımından dikkate değerdir.

Benjamin *Pasajlar* yapıtında, söz konusu kavramı, dönemin önemli merkezlerinden olan Paris, Napoli ve Berlin gibi kentlerin pasajlarındaki antikacılarda dolaşıma açık olan nesnelere (eşya) üzerinden giderek açıklamıştır. Benjamin'in bakış açısına göre *diyalektik imge* diye adlandırdığı şey; farklı yüzyıllara ait nesnelere bir arada kümelenmesi durumudur. Nitekim bu türden imgelerin *diyalektik imge* olabileceğini ve bunlar üzerinden görsel bir tarih okumasının mümkün olduğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla görsel alana giren bir olgu, sanatın çalışma alanına doğrudan girdiği için, plastik sanatlardaki diyalektik yapılanmaya olan katkısı mutlak olarak ortaya konması gereken bir sorunsal olarak algılanmıştır.

Tez çalışmasında, *diyalektik imge* kavramı Benjamin'in işaret ettiği anlamda değerlendirilerek, sanat tarihindeki kimi örnekler üzerinden, görsel yapılanma olanaklarının yanı sıra tarih, mit, alegori, gerçekçilik, Modern ve Postmodern gibi kavramlar aynı bakış açısıyla ele alınmıştır. Dolayısıyla *diyalektik imgenin*, sanat yapıtının yaratımından algılanmasına kadar, bu olgu ile bağlantılı bütün bileşenlerin kavranmasında belli bir bakış açısını koşulladığı görülmüştür. Konu bağlamında yapılan uygulama çalışmaları sonucunda ise sanat alanındaki olanaklar kapsamlı bir şekilde araştırılmış, konunun görsel yapılanmaya ilişkin farklı yaklaşımları olası kıldığı görülmüştür. Sanatçı- yapıt bağlamı çerçevesinde geniş tartışma olanakları yaratılmasıyla ortaya çıkan kimi sorunsallar üzerinden bütünlüklü bir kavrayış elde edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Benjamin, Diyalektik İmge, Sanat, Görsel Kültür, Tarih.



## ABSTRACT

ASLAN, Engin. The Dialectical Image In Visual Structuring, Doctor Of Fine Arts in Thesis, Ankara, 2017.

Throughout the concept of dialectical image, Benjamin opens up a wide range of different ways of thinking by relating incorrect history readings to visual culture objects. This situation is noteworthy in terms of presenting a certain point of view in the context of artists who understand both art and art as a kind of producer activity space.

In the work of Benjamin *Passages*, the concept is explained through objects that are open to circulation in antiquities in the passages of cities like Paris, Naples and Berlin, which are important centers of the period. What Benjamin calls the dialectical image from the point of view; It is a cluster of objects from different centuries. Indeed, it argued that such images can be dialectical images and that they can read a visual history through them. Therefore, as a phenomenon that enters the visual field, the contribution to the dialectic structuring in plastic arts is perceived as a problematic matter which must be absolutely revealed, since art directly enters the field of study.

Concepts such as history, myth, allegory, realism, modernism and postmodern in the thesis work are evaluated from the same point of view in terms of dialectical image as Benjamin stated. Therefore, from the creation of the work of art to the perception of dialectical imitation, it has been seen that it restricts a certain point of view in the understanding of all the components of this phenomenon. As a result of the application studies made in the context of the subject, the possibilities of art have been researched extensively and it has been seen that the visual structure brings different approaches. Some of the problems arising from the creation of comprehensive discussion possibilities within the context of the artist-work context have gained a comprehensive insight.

**Key Words:** Benjamin, The Dialectic Image, Art, Visual Culture, History.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
RESİMLER DİZİNİ .....	v
GİRİŞ.....	1
<b>I. BÖLÜM: DİYALEKTİK İMGE</b>	
1. 1. Diyalektik İmge Kavramının Kökeni Ve Tanımı.....	3
1. 2. Diyalektiğin Tarihine Kısa Bir Bakış.....	4
1. 3. Benjamin Ve Diyalektik İmge Kavramı.....	6
<b>II. BÖLÜM: SANATTA DİYALEKTİK İMGE.....</b>	<b>11</b>
2. 1. Resimde İmge Ve Diyalektik Yöntem Arasındaki İlişkiler.....	16
<b>III. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR.....</b>	<b>54</b>
SONUÇ .....	83
KAYNAKÇA .....	86
ÖZGEÇMİŞ .....	90

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1:</b> Paul Klee, “Angelus Novus- Yeni Tarih Meleği”.....	9
<b>Resim 2:</b> Sergei Eizenshtein, “Potemkin Zırhlısı” Filminden ve Pablo Picasso, “Guernica” Resminden birer ayrıntı, .....	13
<b>Resim 3:</b> Francisco De Goya, “3 Mayıs 1808”.....	17
<b>Resim 4:</b> George Grosz, “Toplumun Temel Direkleri”.....	19
<b>Resim 5:</b> Otto Dix, “Sokak Çıtışmaları”.....	20
<b>Resim 6:</b> Max Beckmann, “Ölüm”.....	21
<b>Resim 7:</b> Pablo Picasso, “Guernica, ilk eskiz”.....	23
<b>Resim 8:</b> Pablo Picasso, “Guernica”.....	24
<b>Resim 9:</b> Pablo Picasso, “Franco’nun Yalanı ve Düşü”.....	26
<b>Resim 10:</b> Hannah Höch, “Dada, Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeğı Kültürel Dönemi ”.....	27
<b>Resim 11:</b> John Heartfield, “Alman Doğa Tarihi”.....	28
<b>Resim 12:</b> Diego Rivera. “Kavşaktaki Adam”.....	34
<b>Resim 13:</b> Leon Golub, “Vietnam II”.....	40
<b>Resim 14:</b> Anselm Kiefer, “Nüremberg”.....	41
<b>Resim 15:</b> Jörg İmmendorf, “Alman Kafe”.....	43
<b>Resim 16:</b> Kentridge, “Ana řikayet Tarihi”.....	44
<b>Resim 17:</b> Yüksel Arslan, “Kapital: Sermayenin Dolaşımı, Arture XXIII”.....	45
<b>Resim 18:</b> Cihat Burak, “İnsanlar ve Hayvanlar”.....	47
<b>Resim 19:</b> Hüsnü Dokak, Pandora’nın Kutusu.....	48

<b>Resim 20:</b> Mustafa Okan, “Bay B’nin Doğu Seferi ve Petrole Bulanmış Zaman Makinesi”..	50
<b>Resim 21:</b> Engin Aslan, “Abu Ghraib I” .....	58
<b>Resim 22:</b> “Abu Ghraib II” .....	59
<b>Resim 23:</b> “Pasajlar I” .....	61
<b>Resim 24:</b> “Pasajlar II” .....	63
<b>Resim 25:</b> “Pasajlar III” .....	65
<b>Resim 26:</b> “Pasajlar IV” .....	67
<b>Resim 27:</b> “Tarihi Meleşi I” .....	68
<b>Resim 28:</b> “Tarihi Meleşi II” .....	69
<b>Resim 29:</b> “Tarihi Meleşi III” .....	70
<b>Resim 30:</b> “Söylenceler I” .....	72
<b>Resim 31:</b> “Söylenceler II” .....	72
<b>Resim 32:</b> “Söylenceler III” .....	73
<b>Resim 33:</b> “Söylenceler IV” .....	74
<b>Resim 34:</b> “Söylenceler V” .....	74
<b>Resim 35:</b> “Güneyde Buluşma I” .....	75
<b>Resim 36:</b> “Güneyde Buluşma II” .....	75
<b>Resim 37:</b> “Söylenceler VI” .....	76
<b>Resim 38:</b> “Söylenceler VII” .....	76
<b>Resim 39:</b> “Pasajlar V” .....	77
<b>Resim 40:</b> “Pasajlar VI” .....	77
<b>Resim 41:</b> “Pasajlar VII” .....	78
<b>Resim 42:</b> “Pasajlar VIII” .....	78

<b>Resim 43:</b> “Nuh’un Gemisi I” .....	79
<b>Resim 44:</b> “Güneyde Buluşma III” .....	79
<b>Resim 45:</b> “Güneyde Buluşma IV” .....	80
<b>Resim 46:</b> “Tarih Meleği IV” .....	80
<b>Resim 47:</b> “Söylenceler VIII” .....	81
<b>Resim 48:</b> “Söylenceler IX” .....	82

## GİRİŞ

Walter Benjamin'in "Pasajlar" (Passagenwerk) adlı eserinin "Convolute N" bölümünde yer alan "Diyalektik İmge" kavramı üzerinden sanat alanına bakmanın ne gibi katkılar sağlayacağı fikrinden yola çıkılarak tez kapsamı belirlenmiştir.

Benjamin'in "tarih" ve "diyalektik" arasında kurduğu ilişki üzerinden gidildiğinde, kendisini benzer bir alanda yeniden üretebilme yetisiyle, görsel kültürün temel alanlarından biri olan "resim" sanatının kavrayış ve yorumlama yeteneği ile hayatın bütününe ilişkin görsel bir okuma olanağı elde edilebilir. Dolayısıyla, Benjamin'in söz konusu okumaya ilişkin görüşünü temellendirdiği, şu cümlesi oldukça dikkate değerdir: "Tarih geçip gittiğinde ardında imgeleri bırakır" (Benjamin'den aktaran Thompson, 2013, s. 2).

Benjamin'in bu düşüncesinden hareketle, görsel sanatlar alanına ilişkin oldukça önemli bir hareket alanı açtığı düşünülebilir. Nitekim "tarihsel akışın sürekliliği içerisinden" koparılarak ve "şimdi"ye ait imgelerin bir araya getirilmesiyle "diyalektik imge" kavramı görünür kılınmaktadır. Bu bakış açısına göre; sanat tarihinde söz konusu kavramın işaret ettiği, Picasso'dan Beckmann'a ve Kiefer'den Kentridge'e birçok sanatçının ürünlerinde somutlandığı görülmektedir.

Ayrıca, tez çalışmasında *diyalektik imge* kavramı, Benjamin'in işaret ettiği anlamda görsel yapılanma olanaklarının yanı sıra; gerçekçilik, tarih, mit, alegori gibi kavramlar, benzer bakış açısı bağlamında değerlendirilerek, sanat alanına ilişkin kimi sorunsallar üzerinden bütünlüklü bir kavrayış elde edilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, Benjamin'in kimi konularda görüş ayrılığına düştüğü Aragon'dan Adorno'ya değin birçok düşünür ile özellikle sanatta; *mit*, *montaj-kolaj* ve *gerçeküstücülük* gibi konularda sürdürdüğü tartışmalar üzerinden gidildiğinde, ortaya çıkan sonuçlar oldukça dikkate değer bulunarak kimi görüş ve örnekler üzerinde durulmuştur. Örneğin: Benjamin'in, Aragon'a yazdığı bir mektupta, *gerçeküstücülerini* düşlerin alanında kalmakla, mitler konusunda ise Barok sanatçılarının geleneksel anlamda ve keyfi olarak söz konusu *mit* imgelerini kullanmalarından dolayı gericilikle suçlamıştır.

Dolayısıyla, Benjamin'in Barok'ta karşı çıktığı nokta, söz konusu imgelerin, diyalektik olarak yapılanması yerine, simgesel yığıntı imgelerin kümelenmesidir. Nitekim Benjamin, Pasajlar yapıtının ağırlık noktasını, tam da bu türden bir algının karşıtlığı üzerinden biçimlemiştir.

Uygulama çalışmalarının yer aldığı üçüncü bölümde ise diyalektik imge yapılanmasında, resim alanının temel kuramsal ve pratik süreçler bağlamındaki sorunsallar üzerinden yanıtlar aranmıştır. Tez süresince yararlanılan kaynaklar, kuramsal düzeyden doğrudan pratikte kendisini görünür kılabilen, bilinç içeriğini oluşturarak, sanatın teorik-pratik birlikteliği ilkesinin somut verileri olarak ortaya konulmasına çalışılmıştır.

## I. BÖLÜM

### DİYALEKTİK İMGE

#### 1.1. Diyalektik İmge Kavramının Kökeni Ve Tanımı

Diyalektik imge kavramı, “diyalektik” ve “imge” sözcüklerinin bir arada kullanılmasından ortaya çıkmıştır ve bu kavramlar etimolojik olarak incelendiğinde, dilimize Fransızcadan geçmiş oldukları anlaşılmaktadır. Fransızca “dialectique” kavramı, “tez ve antitezle birlikte akıl yürütme” anlamına gelmektedir. Fransızcaya ise Eski Yunanca “dialektikē” sözcüğünden alıntılanmış olan kavram: “Karşılıklı söylemek, münazara etmek” anlamına da gelmektedir. “İmge” kavramı ise Latince kökenli “imago” sözcüğünden, Fransızcaya geçerek “image” kelimesine dönüşmüş, günümüz Türkçesine ise “imge” olarak geçmiştir. Söz konusu sözcüğün, ilk çağlardan günümüze değin çağrıştırdığı anlam, aşağı yukarı benzer tanımlamalarla yapılmıştır. Kısaca, ‘herhangi bir şeyin zihinde oluşturduğu görüntü (picture) veya herhangi bir canlıyı ya da nesneyi aslına benzeterek temsilini yapmak’ şeklinde bir tanım yapılabilir. “İmge” kavramının, günümüz Türkçesindeki anlamına en yakın kullanımı ise Osmanlıca “emare, remiz” kavramlarının karşılığıdır; ayrıca TDK’ya göre kavram: “hayal, tahayyül” anlamlarına denk düşmektedir ve Türkçe “işaret” anlamına gelen “im” sözcüğünden türemiştir. Yine TDK’ya göre: “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal” anlamına gelen “imge” ayrıca, “duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” olarak da tanımlanmıştır.

Ancak, “diyalektik imge” kavramı, bütün bu genel tanımlamaların dışında, Walter Benjamin’e göre başka bir şeydir. Susan Buck-Morss’a göre : “ On dokuzuncu yüzyıl kapalı alışveriş pasajları Benjamin’in merkezi imgesiydi, çünkü bunlar iç bilinçliliğin kesin maddi taklidi ya da rüya kolektifinin bilinçdışı’ydı” (Buck-Morss, 2010, s, 57). Benjamin, söz konusu bu pasajlardaki, özellikle antika dükkânlarına ilgi duymasının nedeni ise geçmiş yüzyıla ait bir nesneyi, *şimdi*’ye ait bir nesne ile yan yana görebilme olanaklarının sonsuz oluşudur, dolayısıyla Benjamin, tam da bu durumun yarattığı bir şeyi keşfeder, o da: *tarihin okunabilir olduğudur*.

Alman düşünür, “Pasajlar” (Passagenwerk) adlı eserine 1927 yılında başlamış ve çalışması, öldüğü tarih olan 1940 yılına kadar, 13 yıllık bir inceleme, araştırma ve yazma sürecinden geçmiş; ancak bir başyapıt olarak kabul gören bu çalışma tamamlanamamıştır. Theodor W. Adorno, söz konusu eseri: “Bu tamamlanmamış haliyle bile eşsiz bir kültür tarihi” diye



nitelendirirken, Rolf Tiedemann'a göre ise: "Pasajlar eseri eğer bitirilebilseydi, on dokuzuncu yüzyıl'a ait materyalist bir tarih felsefesi niteliğinde olacaktı" (Benjamin, 2014, s. 10). Benjamin'in ilk kez "Pasajlar" eserinin "Convolute N" bölümünde yer alan "Diyalektik İmge" kavramı, üzerinde kolayca uzlaşmaya varılabilecek veya tanımlanabilecek bir kavram değildir; çünkü Alman düşünür, kavrama ilişkin çok kısıtlı birkaç tanımlama yapmıştır. Benjamin'in ölümünden ancak on yıl sonra, Adorno'nun bir makalesinde yer alana kadar, eser neredeyse hiç gündeme gelmemiştir. Bu tarihten sonra ise 1966 yılında Benjamin'e ait mektuplardan derlenen bir eser yayımlanmış ve ardından birçok kitap ve makalelerde söz konusu esere ilişkin atıflarda bulunulmuştur. Nitekim günümüze değin Benjamin'in eserleri, felsefeden sanata değin çekim gücünü yitirmemiştir. Ancak, Benjamin'in pasajlar adlı yapıtında dile getirdiği "diyalektik imge" kavramı üzerine, plastik sanatlar alanına ilişkin çok kısıtlı araştırmalar bulunmaktadır. Özellikle 2013 yılında yayımlanan bir makale, kavramın görselleştirilmesine katkıda bulunmuştur denebilir. Nursu Öрге'nin Türkçeye "İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in Diyalektik İmge Kavramı" başlığıyla çevrilen makalesinde, Andrew K. Thompson, Benjamin'e ait şu sözlere yer vermiştir:

(...) diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktaya ulaştığında billurlaşır. Diğer bir deyişle diyalektik imge, bakan kişinin kendisiyle özdeşleştirebileceği sıradan bir mücadele ya da büyük bir öfke patlamasına yol açabilecek bir sefalet imgesi değildir. İşte bu nedenle geleneksel anlamıyla propagandacı bir özelliği de olamaz. Diyalektik imge daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır (Thompson, 2013, s. 2).

Dolayısıyla bu türden bir düşünme eylemiyle kotarılan herhangi bir yapıtın, sanatın biçimlenmesine dönük ne gibi tartışma olanaklarını yarattığı dikkate değer olmalıdır. Benjamin'in sözünü ettiği kavramın, özellikle resim alanında karşılık bulduğu birkaç yapıt üzerinde durulduğunda, diyalektik imgenin henüz resmin yapılanma aşamasında belli bir bakış açısını koşulladığı anlaşılmaktadır.

## 1.2. Diyalektiğin Tarihine Kısa Bir Bakış

Diyalektik düşünme pratiğine dönük belli bir tanımlama yapmadan önce, öncelikle felsefenin tanımını yapmak gerekiyor. Felsefe, insanın, evreni anlamlandırma eylemi içerisinde keşfettiği, düşünsel kavrayışlar bütünü ise diyalektik, bu düşünme biçiminin belli bir yöntemle ele alınarak

doğru düşünebilmenin ön koşulu durumundadır. Çek kuramcı Karel Kosík, felsefenin temel alanını ve düşünme yöntemini “Somutun Diyalektiği” adlı kitabında şöyle açıklıyor:

Her felsefenin başlangıç noktası insanın dünyadaki varlığı, insan ile evrenin ilişkisidir. Yaptığı her şeyde, olumlu veya olumsuz olsun, insan, hep dünyada var-olmanın belli bir tarzını teşkil eder ve (bilinçli veya bilinçsizce) evrendeki kendi konumunu belirler. İnsan dünyayla kendi varoluşu aracılığıyla bir ilişki kurar ve bu ilişki insan onun üstüne düşünmeye başlamadan önce ve pratik veya düşünsel olarak onu olumsuzlamadan veya olumsuzlamadan önce zaten oradadır (Kosík, 2015, s. 190).

Batı düşünce tarihinde diyalektik düşünme biçimi, eski Yunan filozof Herakleitos ile başladığı bilinmektedir. M.Ö. 500 yıllarında Efes’te yaşamış olan Herakleitos’a göre: “evrende değişikliğe uğramadan kalan, bozulmayan hiçbir şey yoktur; her şey sürekli bir değişim, hareket ve sonu gelmez bir başkalaşım içindedir” (Hilav, 2014, s. 34). Herakleitos, çağının çok ilerisinde bir düşünür olarak, çağdaş diyalektik düşünme biçiminin ilk nüvelerini oluşturmuş ve diyalektiğin ilk yasası olan “devinim” ilkesini öne sürmüştür. Herakleitos’tan Hegel’e kadar diyalektik kavramı, daha çok bir tür tartışma yöntemi olarak kabul görmüş; ancak Hegel, Herakleitos’un “zıtların birliği” ilkesine, daha kapsamlı bir tanımlama getirerek, çağdaş diyalektik anlayışın ilk kuramcısı olmuştur. Dolayısıyla Hegel’e göre: “Her şey kendi içinde zıddını taşır.” Hegel’in bu görüşünde ortaya çıkan “çelişki”, diyalektik düşüncenin genel kabul gören ilk yasasını, yani “hareket”i doğurur.

Hegel, karşıt konumlar kendi içlerinde tam ve bağımsız sayıldığı sürece, aralarındaki karşıtlığın çözülemez olduğunu kabul eder. Ama Hegel şunu sorar: Karşıt konumları neden tam ve bağımsız saymak zorunda olalım? Örneğin, “özgürlük” ile “gereklilik” arasında neden seçim yapalım? Çok daha iyi olan başka bir seçenek vardır: karşıt görünen konumların yalnızca karmaşık bir gerçekliğin tek yanlı ifadeleri olduğunu kabul etmek. Hegel’in ünlü tezinde söylediği gibi “Hakikat, bütündür” ve yeterince kavranması için, tüm bu kısmi ve tek yanlı hakikatlere kendi düşünüşümüzde bir yer bulmamız gerekir. Hegel’in diyalektik anlayışının anahtarı, önceden uzlaşmaz olan konumları daha yüksek düzeyli bir çerçevenin içinde uzlaştıran bir pozitif sonuç doğrultusundaki harekettir (Pinkard’tan aktaran Olmann ve Smith, 2008, s. 10).

Diyalektik en genel anlamda, dört yasadandan oluşmaktadır: “Hareket (devinim), bütünlük, çelişme ve devrim”, bu dört temel yasa diyalektiğin omurgasını oluşturmakla birlikte, bilimsel ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak, farklı açılımları kendi içerisinde taşıma kabiliyetini saklı tutmaktadır. Aksi bir durum zaten diyalektiğin özü gereği mümkün değildir. Tez- antitez ve sentez diyalektiğin temel işleyiştir, yani maddenin kendisi “tez”, içinde bulundurduğu “zıtlık” antitezidir, bu birleşmeden doğan yeni durum ise “sentez”dir.

Hegel ile çağdaşı Alman filozof Andreas Feuerbach'ın diyalektiğe olan yaklaşımlarını, Karl Marx ve Friedrich Engels, materyalizmle tutarlı bir biçimde birleştirerek “diyalektik materyalizm”in temelini oluşturdular. Hegel’e göre: “Madde ve düşünce özdeşler”, dolayısıyla diyalektik, madde ve düşüncenin gelişim sürecidir. Marx, bu görüşü başka bir açıdan ele aldı ve söz konusu kavramı maddeci bir temele dayandırarak, diyalektiğin ilk yasası olarak kabul edilen “hareket”i diyalektiğin iç çelişkisinden kaynaklandığını ve insan bilincinde somutlanan maddenin hareketini, düşünce diyalektiğinin bir sonucu olarak öne sürdü. Engels, ise çağdaş diyalektiğin günümüzde kabul gören en doğru tanımlamalarından birini yapmıştır, nitekim Engels’e göre, diyalektik: “(...) Dış dünyada ve insan düşüncesindeki hareketin genel yasalarını inceleyen bilimdir” (akt. Asiltürk, 2014, s. 342).

### 1.3. Benjamin Ve Diyalektik İmge Kavramı

Alman kültür kuramcısı Benjamin, en önemli yazılarını 20 yüzyılın, iki büyük dünya savaşı arasında yazmıştır. Doğum yeri Berlin- Charlottenburg olan Benjamin, çocukluk dönemini Berlin’de geçirmiştir. Albert Ludwigs Üniversitesi’nde Felsefe, Sanat Tarihi ve Alman Dili ve Edebiyatı okuyan Benjamin, 1917’de İsviçre’de bulunan Bern Üniversitesi’nden “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı” teziyle doktorasını tamamlamıştır. İlk önemli eserlerini bu tarihten sonra yayımlar ve o dönemde en çok ilgiyi, 1921 yılında tamamladığı, “Şiddetin Kiriğine Dair” (Zur Kritik der Gewalt) adlı eseri görür. Alman kuramcı, “Pasajlar” (Arcades Project) projesine ise 1927 yılında başlamış ve ölümüne kadar, yüzlerce sayfa notlardan oluşan bir eser bırakmıştır. Eser, her ne kadar tamamlanamamış olsa da, Benjamin’in en önemli çalışması olarak kabul görmekte ve güncelliğini halen korumaktadır. Pasajlar yapıtı, esasen bütünlüklü bir yazı olmaktan çok, ayrı ayrı başlık altında toplanarak incelenebilen ve Benjamin’in diğer yapıtlarıyla birlikte algılanabilen bir çalışmadır. Benjamin, söz konusu eserinde, tarih, edebiyat, felsefe, resim, fotoğraf ve tiyatro gibi farklı disiplinler üzerine kapsamlı araştırmalar yapmış ve kültür kuramlarını, tarihsel bağlamlarıyla ele alarak özgün bir bakış açısı geliştirmiştir.

Benjamin, “diyalektik imge” kavramına ise Pasajlar eserinin “Konvolute N” bölümünde değinmiştir. Amerikalı yazar ve akademisyen Susan Buck-Moors, “Görmenin Diyalektiği” adlı kitabında, söz konusu bölümde geçen “diyalektik imge” kavramı için, şunları söylemiştir:

(...) Konvolut N diyalektik imgelerin şimdiki, siyasal anlamına ilişkin açık göndermelerle doludur: bunların inşası “geçmişe bugünden teleskopla bakmak” diye tarif edilir: “Bu geçmişin şimdiye, ya da şimdinin geçmişe ışık tutması değildir, [diyalektik] imge geçmişin şimdiyle bir takımıydı içinde bir araya geldiği şeydir (Buck- Morss, 2010, s. 319).

Buck- Morss’un burada geçmişten kastı, kuşkusuz *tarih*’tir, Benjamin ise tarih ve imge kavramı arasında şöyle bir bağ kurmaktadır: “Tarih geçip gittiğinde ardında imgeleri bırakır” (Thompson, 2013, s. 4). Buna göre; söz konusu bu imgeler, “tarihsel akışın sürekliliği içerisinde” koparılarak, şimdiyle birlikte bir araya getirilmesiyle ancak, “diyalektik imge” olarak tanımlanabilmektedir.

Benjamin’e göre: “Geçmişin nesnelere ve olayları (...) sabit, değişmez veriler olmaktan çıkacaktır; “diyalektik bunları karıştıracak, içlerinde devrim yaratacak, en yukarıdakini en alta yuvarlayacaktır” (Benjamin, 2014, s. 19). Dolayısıyla, diyalektik düşüncenin en önemli işlevi, insanoğlunun ilerleme ilkesindeki devrimin koşullayıcısı olmasıdır bir bakıma. Buradan hareketle Benjamin, sanatın gerçeklik ile kurduğu ilişkiye dikkat çekerek, onun tarihsel ilerlemeye olan katkısını ise şöyle açıklamıştır:

Her gerçek sanat yapıtında bu yapıtın, kendini oraya koyanın yüzüne yaklaşmakta olan bir sabah rüzgârının serinliğiyle estiği bir yer vardır. Bundan çıkan sonuç, çoğu kez ilerlemeye ilişkin her türlü bağıntıyı ışığı kırarcasına kırdığı varsayılan sanatın, ilerlemenin gerçek işlevine hizmet edebileceğidir, ilerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir (Benjamin, 2014, s. 35- 36).

Benjamin’in bütün bu tanımlamalarından anlaşılacağı üzere, diyalektik düşüncenin, tarihin kavranışı bakımından ortaya koyduğu önerme; tarihi, imgeler aracılığıyla kesintilere uğratarak, onu görünür kılmaya ya da başka bir deyişle, tarihe, şimdiden bakarak görsel bir okuma yapılabilmesine olanak sağlamasıdır, nitekim bunun koşulu ise “diyalektik imgeler” aracılığıyla gerçekleşmektedir. Buna göre “diyalektik imge” esasen, Benjamin’in tarih, doğa ve kültür kuramlarını anlamlandırma yönteminin ana eksenini oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, yerleşik tarih anlayışının aksine; yani tarihi art arda gelen bir sıralama olarak değil de, onu, geçmişle bugün arasında kurulan kümelenme olgusuyla tarif etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Benjamin’in tarih tanımı ve bunun bir başka yorumuyla “diyalektik imge” tanımı arasında paralellik kurulabilir, nitekim Benjamin’den anladığımız kadarıyla, “diyalektik imgeler” birbirlerine karşıt unsurların bir arada kümelenmesiyle beliren bir görme biçimidir denebilir. Benjamin’e göre: “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü

olarak yakalanabilir” (Benjamin, 2014, s. 39). Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında, Benjamin’in söyledikleriyle büyük ölçüde örtüşen bir imge, tanımı şöyle yapmaktadır: “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan —birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için— kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger, 2004, s. 10).

Benjamin, geçmiş ile bugün arasında kurulan karşıtlıkların en yüksek noktasında beliren diyalektik imgenin, içeriğini “durağan diyalektik” olarak adlandırmış ve buna bağlı olarak, tarihsel süreklilikte meydana gelen bir anın, şimdiki zamana getirilerek, her iki anın bir arada kümelenmesi durumu ise durağan diyalektiğin belirmesinin ön koşulu olarak düşünmüştür. Buna göre:

“Durağan diyalektik”, diyalektiğin daha genel olarak bilinen, hareket ve dönüşüme yaptığı vurguyu tepetaklak etmiş görünmektedir. Bu metot, geçmişteki bir özsel durumun, bir kökenin, bir “ur”-fenomenin, bugün hissedilen bir deritte, bir kayıp anında, bugünün bir kıymeti tehdit alıncaya kadar tekrar canlanıvermesi, kendini bellekten dışarı zorlayıvermesi ve içinde yaşadığımız anla birleşivermesi, ‘anlaşılır’ olması biçiminde değerlendirilmektedir. Geçmişe sıçrayarak, o anı yeniden ele geçirmek, o anı bu ana çekmek ve iki anın örtüştüğü yerde durağan bir diyalektik oluşturmaktadır (Dellaloğlu, Odman, Yardımcı, 2007, s. 21).

Benjamin’in tarih tanımı yaparken başvurduğu, “diyalektik imge” ve “durağan diyalektik” onun tarih anlayışının ve yorumunun temel farklılığını ortaya koymaktadır. Marx’ın diyalektik anlayışıyla ayrıldığı nokta tam da burasıdır. Benjamin, geçmişin gerçekleşmemiş vaatlerini, bugünün toplumsal sorunlarının nedeni olarak görmektedir, yani tarihin tersten okunması gerektiğini söylemektedir.

“Belli bir çağın geçmişi, aynı zamanda hep eskiden beri olagelen” niteliğini kazanmış, böylece de hep bir mitos havası taşımıştır; ancak görüntüye egemen olan tarihsel maddecinin, aynı zamanda “geçmişte umut kıvılcıklarını körükleyebilmek”, tarihsel geleneği “yeniden onu yenmek üzere olan konformizmden kurtarmak” yeteneğine de sahip bulunması, tarihteki “galilerin” sözleşmeleri de feshedilmiş olmakta ve coşkunun ağırlık noktası, ezilenlerin kurtarılmasına kaydırılmaktadır (Benjamin, 2014, s. 34).



**Resim 1:** Paul Klee, “Angelus Novus- Yeni Tarih Meleği”, Kâğıt Üzerine Suluboya” , 31, 8 x 24, 2 cm, 1920.

Benjamin, Pasajlarda yer alan “Tarih Kavramı Üzerine” adlı bölümde, Paul Klee’nin 1920 tarihli bir resminden söz etmektedir. Klee’nin 1920 tarihli 31,8 x 24,2 cm boyutlarındaki suluboya resmi, Benjamin için son derece önemlidir. Nitekim Klee, 1921 yılında Münih’te bulunan Hans Goltz galerisinde resmi sergilerken, Benjamin, bu resmi satın almış ve Nazi Almanya’sından kaçarak gittiği, Fransa’nın Portbou kentindeki evinde intiharına kadar, bu resmi yanından hiç ayırmamıştır. Klee’nin “Angelus Novus” (Resim 1) adını verdiği bu resim, Benjamin tarafından, tarih ve ilerleme kuramlarının görsel bir okuması olarak algılanmıştır. Benjamin, kendisini oldukça heyecanlandıran söz konusu resim için, şunları söylemiştir:

Klee’nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine

güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2014, s. 42).

Benjamin'in Klee'nin resminden yola çıkarak yapmış olduğu bu yorum, tarihe bakışındaki sıra dışılığın bir göstergesidir. Ancak burada, üzerinde önemle durulması gereken asıl konu, Benjamin'in tarih tanımı ile daha sonraları adını "diyalektik imge" olarak adlandıracağı kavram arasında, güçlü bir bağ kurulmaktadır; çünkü Benjamin, "diyalektik imge"yi, "geçmişin ve şimdinin çakıştığı nokta" olarak tanımlarken, tarihi anlama biçimiyle aynı yöntemi kullanmaktadır. Susan Sontag'a göre:

Benjamin, geçmişinden hatırlamak için seçtiği her şeyin geleceğin bir habercisi olduğunu düşünür, çünkü belleğin işi (onun deyişiyle insanın kendisini sondan başa doğru okuması) zamanı çöküşe uğratar. Anıların kronolojik bir sıralaması yoktur; Benjamin otobiyografî adını reddeder çünkü zaman önemsizdir. (...) Bellek, yani geçmişin aşamalandırılışı, olayların akışını tablolara dönüştürür. Benjamin, geçmişi yeniden kazanmaya değil anlamaya çalışıyordu: geçmişini uzamsal biçimleri, uyarıcı yapıları içinde yoğunlaştırmaya (Sontag, 2008, s. 105).

Benjamin'in deyişiyle: "Tarih, yerini bağdaşık ve boş zamanın değil, ama şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir" (Benjamin, 2014, s. 45). Benjamin'in tarih tanımından anladığımız kadarıyla, tarihsel olguların bir araya getirilerek çözümlenmesi yerine, özenle seçilerek yan yana getirilen imgelerle *gösteren* bir tarih anlayışından bahsetmektedir ve bu da ancak "diyalektik imgeler" aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Diyalektik imgeler ise Benjamin'in deyişiyle: "Sıradan bir mücadele ya da büyük bir öfke patlamasına yol açabilecek bir sefalet imgesi değildir. İşte bu nedenle geleneksel anlamıyla propagandacı bir özelliği de olamaz" (Thompson, 2013, s. 2). Buradan da anlaşılacağı üzere Benjamin'in bahsettiği tarih, ancak geçmişin imgeleri ve şimdi arasında kurulan kümelenme fikriyle anlaşılabilir, nitekim Benjamin'in tarih anlayışı açıklayıcı olmaktan çok, sezdirmektedir ve diyalektik imgelerle tarihi görünür kılmaktadır bir bakıma. Benjamin'in tarihi anlama yönündeki bu girişimi; "Bugünü düşünle bağıntılı olan uyanık dünya niteliğiyle yaşayabilmek için, olup biteni bir düşün yoğunluğu içerisinde ele almaktır" (Benjamin, 2014, s. 18), biçiminde açıklayarak, bu durumu "19. yüzyılın düşünden uyanmak" olarak vurgulamış ve diyalektik yöntemin en büyük başarısının da bu yönde olacağını söylemiştir. Benjamin'e göre mistik bir tarih anlayışını yöntem olarak alan bir tarihçi, belli bir tarihsel anda olmuş olanı yorumlamasında, eş zamanlılık olgusunu dikkate alarak okumalıdır ve bunu gerçekleştirirken; "geçmişi mitolojiye doğru uzaklaştırmak değil, tersine, "mitolojinin" tarihsel uzamda eritilmesi" (Benjamin, 2014, s. 18) biçiminde gerçekleştirmelidir.

## II. BÖLÜM

### SANATTA DİYALEKTİK İMGE

Toplumsal bir üretim alanı olarak sanat, ilkel topluluklardan uygar toplumlara değin, toplumsal koşulların değişim ve dönüşümleri ekseninde biçimlenerek ilerlemektedir. John Berger, 19. yüzyıldan başlayarak, sanat alanındaki köklü dönüşümleri tanımlarken, şu ifadelere başvurmuştur: “On dokuzuncu yüzyılla başlayan devrimci değişimler dönemine ait sanat tarihi, peş peşe verilmiş bir üsluplar savaşı değil, gelişen toplumsal gerçeğin sanatta öz olarak daha geniş, daha karmaşık bir ifade aramasından doğan üsluplar arası sürekli bir etkilenmedir” (Berger, 1987, s. 98).

Her tarihsel süreç içerisinde sanat ve hayat kendi dinamiklerinin çok yönlü etkileşimiyle biçimlenmektedir. Söz konusu bu biçimleşme, kültürel, düşünsel ve dinsel normların yanı sıra toplumsal/sosyal alana ilişkin üretim araçlarının ekonomik değer üretebilme yeteneğinden kaynaklı, yeni sosyal sınıfların oluşumunu tetiklemeyle birlikte, zihinsel düzeyde gerçekleşen yeni bir hayat algısına denk düşmektedir. Dolayısıyla sanat alanındaki her köklü dönüşüm, kendisine hayatın içerisinde bir karşılık bularak varlığını gerçekçi bir zemine çekebilmektedir. Berger’in burada bahsettiği konu tam da budur; nitekim hayatın bütün alanlarından gelen basınçla birlikte, sanatın yeni yüzyılın zihinsel devrimine ayak uydurabilmesinin de yegâne koşulu *öz*’ün değişmesiyle birlikte, *biçim*’in değişmesi yönünde olmuştur. Nitekim avangart hareketlerin gerekçesi de burada daha iyi anlaşılmaktadır; çünkü belli bir ölçüye kadar genişleme yetisine sahip bir hareket, yine kendi içerisinde çıkan öncü sanatçılarla yeni bir alana açılma ihtiyacı duymaktadır. Dolayısıyla, hayatı anlamlı kılma eylemi olarak sanat, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, toplumsal ölçekte kültür üretimine denk düşen, zihinsel bir sürecin tümel ifadesidir bir bakıma.

Felsefeden sanata ve pozitif bilimlere değin, diyalektik düşünme yöntemi, bir tür kuramsal koşul olarak algılandığında, yeni açılımları olanaklı kılması şüphesizdir. Dolayısıyla, felsefede; Herakleitos’tan Hegel’e ve Marx’a, sanatta; Eizenshtein’dan Picasso’ya ve bilimde; Galileo’dan Albert Einstein’a belli bir düşünsel yöntemi temel alan filozof, sanatçı ve bilim insanları kendi alanlarına ilişkin yeni düşünme biçimlerini koşullamışlardır.

Diyalektik imge, temelinde kurgu (montaj) ilkesine göre biçimlenen *sinema* dâhil, bütün sanat alanlarına ilişkin düşünsel yöntemi, henüz eserin yapılanma sürecinde kendisini iletişime açar. Sanat tarihinde, söz konusu bilişsel eylem, birçok yapının ön koşulu gibidir. 19. yy. sonları ile

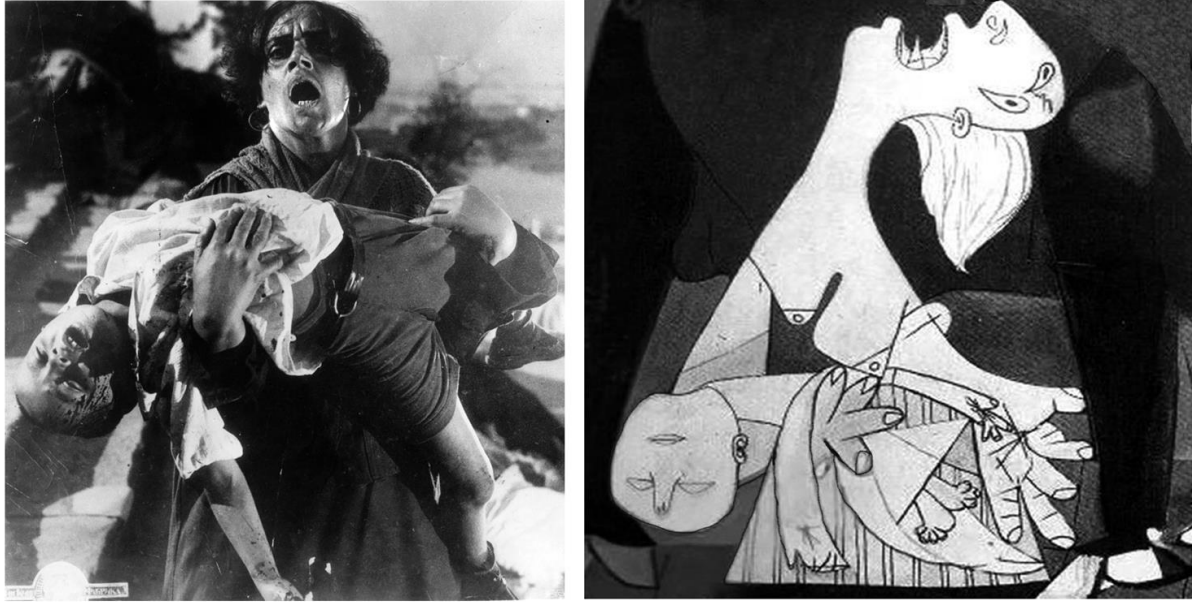


20. yy. başlarında teknolojinin sunduğu olanaklarla kendisine, sanat alan alanında yer açan sinema, kendi tarihsel ilerleyişindeki ilk büyük sınavını, Sergei Eizenshtein'in diyalektik kurgu ile yapılandığı *Potemkin Zırhlısı* ile vermiştir bir bakıma. Bunlardan, şüphesiz ilk akla gelen, Eizenshtein'in 1925 tarihli söz konusu yapıtı, Brüksel'de 1958 düzenlenen Dünya Fuarında, "Tüm Zamanların En Büyük Filmi" olarak ilan edilmiştir. Konusunu gerçek bir olaydan alan film, yönetmen tarafından baştan sona diyalektik bir kurguyla biçimlendirilmiştir. Filmin konusu kısaca; Çarlık Rusya'ya ait savaş gemisi olan Potemkin'de görev yapan personelin, insanlık dışı yaşam koşullarına karşı, Çarlık rejiminin subaylarına karşı giriştiği ayaklanmayı anlatmaktadır. Filmin içeriğine ilişkin birkaç noktaya değinilecek olursa; filmde olay/olgu örgüsü içerisinde gerçekleşen ve ilk kırılmayı yaratan sahne, *Potemkin Zırhlısı*'nda eti kontrol eden doktorun yer aldığı sahnedir. Asiltürk, "Sinemada Diyalektik Kurgu" adlı kitabında söz konusu sahne şöyle anlatmaktadır: "Doktor burjuvazinin simgesi olarak değerlendirilen ince çerçeveli gözlüğünü katlayarak camlarını üst üste getirir ve daha güçlü bir mercek oluşturur. Bu mercek eti kontrol eder. Üzerinde kurtların oynadığı etin yenebileceğine karar verir" (Eizenshtein'dan aktaran, Asiltürk, 2014, s. 298). Filmin önemli sahnelerinden biri olan bu sahne, daha sonraki imge ve kurgu ilişkisine dair ipuçlarını izleyiciye vermektedir. Nitekim doktorun denize atılmasıyla birlikte başlayan isyan, kısa zamanda çatışmaya dönüşür. Arkadaşlarının gözü önünde vurularak denize düşen isyancı, zırhlıya, arkadaşları tarafında çıkarılır ve Odesa Limanı'na getirilir: "Cesedinin görüntüsüne sık sık alevi titreyerek yanan mumun görüntüsü, mumun alevinin titreyişi, durgun deniz ve sakin sakin uçan kuşların görüntüleri, izleyicileri, kopacak fırtınaya hazırlamak ve fırtına öncesi sakinliği yaratmak için ustaca kurgulanmıştır" (Asiltürk, 2014, s. 300). Çar'ın emrindeki subaylar tarafından öldürülen isyancı, Odesa Limanı'na getirilmesiyle birlikte, limanda toplanan halk, isyana destek verir ve olaylar bir anda büyüyerek, filmdeki en çarpıcı sahnelerden biri gerçekleşir. Söz konusu sahnede; merdivenlerden aşağı doğru koşan insanların üzerine Çar askerleri tarafında ateş edilir. Asiltürk, bu sahneyi şöyle anlatmıştır:

Odesa Merdivenleri ayırımında, askerlerin ateş ederek halkı kovalaması sırasında geçen zaman, filmsel zamana dönüştürülürken de kurgu yaratıcılığı kullanılmıştır. (...) Askerlerin dizaltı çekimlerinin verildiği bu görüntüde, adımların mekanik ilerleyişi belli bir ritim yaratmıştır. Görüntüdeki çizmeler, önüne çıkan her şeyi çiğneyip geçecek kararlılıkta ilerlerken, ardışığı çekimde insanlar panik halinde kaçmaktadır (Asiltürk, 2014, s. 302- 303).

Aynı sahnede yer alan, ölen çocuğunu kucağına alan annenin, çaresizce haykırışı, en dikkate değer karelerden biridir; nitekim "anne ve çocuk" imgesi (Resim 2) yaklaşık 12 yıl sonra Picasso'nun "Guernica" (Resim 8) resminde yer almıştır. Burada Picasso'nun başardığı şey;

basit bir *göndermeden* ibaret değildir. Picasso, zihinsel bir bilişle söz konusu resmini: Eizenshtein'in başarıyla kurduğu diyalektiği, resminde yapılandırarak, 20. yüzyılın en güçlü eserlerinden birini, tarihsel bir tanıklığı kolektif belleğe kazımıştır bir bakıma.



**Resim 2:** Sergei Eizenshtein, “Potemkin Zırhlısı” Filminden Ayrıntı, 1925, Pablo Picasso, “Guernica” Resminden Ayrıntı, 1937.

Eizenshtein:

Şok kurgu ile yaratılan katliam sahnesinin ardından, taştan yapılmış (masumluk göstergesi) kanatlı üç bebek heykelinin kısa kısa çekimleri ardışık getirilmiştir. Bu heykeller, büyüklük ve görünüm olarak aynı bebeğin üç farklı pozudur. Birinci heykeldeki kanatlı bebek, cepheden görünmektedir. İkinci Heykelde bebek, geri doğru dönme hamlesi yapmıştır. Son heykelin sırtı kameraya dönüktür ve bebek, kanat açmış bir haldedir. Bebek heykellerine hareket verilerek yaratılan bu sahne, taş aslanları kükreten sahne ile birlikte kurgu başyapıtı sayılan Potemkin Zırhlısı'nın, en önemli kurgusal sahnesi olarak gösterilebilir (Asiltürk, 2014, s. 305).

Filmin son bölümünde ise *Potemkin Zırhlısı*'nın mürettebatı, denizde yol alırken gösterilmekte ve yaklaşan çatışma, izleyiciye sezdirilmektedir. Çar'ın savaşmak için gönderdiği savaş gemisi ufukta görüldüğünde, askerlerin alarma geçiş görüntüleri ile geminin makine dairesinde bulunan çarklar ve insanların görüntüleri birbiri ardına verilerek, yaklaşan savaşın *trajedisi* daha da güçlendirilmiştir. Ancak, beklendiği gibi, yaklaşan filoya ait gemideki askerler, *Potemkin Zırhlısı* ile savaşmak yerine taraf değiştirerek isyancılara katılırlar ve her iki gemideki askerler birbirlerini selamlarken film sonlanır.

Kuşkusuz, sinemadan heykele, resimden edebiyata değin bütün sanat alanlarına ilişkin birçok örnek ele alınabilir *diyalektik imge* bağlamında. Ancak, tezin konusu olan “Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge” kapsamı, plastik sanatların temel alanlarından biri olan, *resim* ve *diyalektik imge* kavramı arasındaki ilişki, Öрге tarafından Türkçeye çevrilen, Amerikalı yazar Andrew K. Thompson’ın, “Particular New Forms of Realism” adlı makalesi, kavramın *görünüür* hale gelmesi bağlamında önemli bir çıkış noktası sağlamaktadır.

Benjamin’in “Pasajlar” yapıtında geçen *diyalektik imge* kavramından yola çıkan Thompson, makalesinde, önemli bir tespitte bulunarak şunları söylemiştir: “Etkili görsel stratejiler geliştirmekte sıkıntı yaşayan toplumsal hareket bağlamında, soruşturmamızın ufkunu bir ölçüde sınırlandırmak ve belirli bir düşünce çerçevesinde inşa edilmiş imgelere odaklanmak daha uygun olacak” (Thompson, 2013, s. 4). Thompson, bu açıklamasının ardından, “diyalektik imge” kavramına, resim alanından iki örnek vermiştir: Bunlardan ilki Rivera’nın “Kavşaktaki Adam” (Resim 12) adlı duvar resmi, diğeri Picasso’nun “Guernica” adlı resmidir ve bu bağlamda her iki resmi kastederek şunları söylemiştir: “Benjamin’in diyalektik imge üretimine ve öngörülen sonuçlarına dair açıklamalarına daha dikkatli bakıldığında, belirli örnekleri ele almada faydalı bir çerçeve sunduğu görülecektir” (Thompson, 2013, s. 3). Thompson, daha sonra, Susan Buck-Morss’un şu sözlerine yer veriyor:

Diyalektik imge, birbirinden ayrı ama bir yandan da birbiriyle ilişkili iki anın bileşimidir –biri dolayimli ve analitik, diğeri de dolaysız ve ifşa edici. Dolaysız ve yarı mistik bir idrak olarak diyalektik imge sezgiseldir; felsefi bir “inşa” olarak bakıldığında ise, öyle olmadığı görülür. Benjamin’in tarihsel metinler üzerine yaptığı zahmetli ve ayrıntılı çalışmaları, belli bölümlerini büyük bir titizlikle bir araya getirerek oluşturduğu envanteri ve tüm bunları incellemeyle oluşturduğu “takımyıldızlar” içinde kullanması, üzerinde ince ince düşünülmüş, özdeşimsel bir süreçti. Ve ona göre bu, geleneksel tarih yazımında yer alan kurgularla üstü örtülen hakikati açığa çıkarabilmek adına bir gereklilikti (Benjamin’den aktaran Thompson, 2013, s. 4).

Buck-Morss’un “diyalektik imge” kavramına ilişkin yapmış olduğu saptamalardan hareketle, Rivera ve Picasso’nun yapıtlarının söz konusu kavramla, niceliksel olarak örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca, söz konusu resimlerin yapılmasında kullanılan imgelerin bir diğeriyle kurduğu diyalektik ilişki bakımından, Buck-Morss’un “Görmenin Diyalektiği” adlı kitabında bahsettiği “diyalektik imge” tanımıyla ortak bir zemini paylaşmaktadırlar. Buck-Morss, kavramı şöyle açıklamaktadır:

Düşüncenin gerilimlere doymuş bir takımyıldızında durma noktasına geldiği yerde, diyalektik imge zuhur eder. Diyalektik imge düşüncenin hareketindeki duraktır. Bunun konumlanması, elbette hiçbir şekilde keyfi değildir. Tek

sözcükle, diyalektik karşıtlıklar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerde aranmalıdır. Diyalektik imge (...) tarihsel nesneye benzer; tarihsel nesneyi tarihin akışının süreminden koparıp atmayı meşrulaştırır (Buck-Morss, 2010, s. 243-4).

Buck-Morss'un kitabında yer alan bu tanımlamalar ışığında, Thompson'ın neden, özellikle Rivera ve Picasso'nun söz konusu eserleri üzerinde durulması gerektiği görüşü, daha iyi kavranmaktadır. Her iki eserin tarihsel bağlamları dikkate alındığında, rastgele seçilmiş birer örnek olmadığı, aksine tam da Benjamin'in ısrarla üzerinde durduğu "diyalektik imge" kavramının, onun tarihten sanata değin kavrayışlarının bir metodu olduğu açıkça görülmektedir. Dolayısıyla, bu açıdan bakıldığında, her iki sanatçının resimleri, henüz yapılanma aşamasında benzer bir düşünme eylemliliğinden geçmiş oldukları ve teori ile uygulama arasında diyalektik bir sürecin işlediği anlaşılmaktadır.

Kavrama ilişkin verilen görsel örneklerden yola çıkarak, Max Beckmann'ın "Ayrılış", George Grosz'un "Toplumun Temel Direkleri", Otto Dix'in "Metropolis" resmi gibi, benzer diyalektik düşünme yöntemleriyle kotarılmış yapıtlara ulaşılabilir. Dolayısıyla tıpkı Picasso ve Rivera'nın resimleri gibi, içerdikleri anlam ve resimlerde kullanılan imgelerin birbirleriyle kurdukları diyalektik ilişkiler bakımından, Thompson'ın verdiği örnekler çoğaltılarak, diyalektik imge kavramının görselleştirilmesine olanak sağlamaktadırlar. Picasso'dan Grosz'un yapıtlarına değin verilen örnekler, Benjamin'in de belirttiği üzere:

Düşünme eylemi, düşüncelerin akışı kadar, durdurulmasını da içerir. Gerilimlere doymuş bir takımyıldız [kümelenme] etkisiyle düşünce durduğunda, diyalektik imge kendini gösterir. Bu, düşüncenin deviniminde bir duraklama noktasıdır ve tabiatıyla keyfi bir nokta değildir. Bu, tek kelimeyle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerdir (Benjamin'den aktaran Thompson, 2013, s. 2).

Benjamin'in: "Diyalektik imge daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır." Ve "toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşırlar.", sözleri ile kavrama verilen örnekler bağlamında, her bir resim için söz konusu tanımlamalar arasında nicel bir bağın kurulduğu görülmektedir.

## 2. 1. Resimde İmge Ve Diyalektik Yöntem Arasındaki İlişkiler

Sanat, insanoğlunun zihinsel bir eylemidir. Buna göre, resim ise bir tür imgelerle düşünme yetisidir esasen; çünkü her imge, insanın benliğinden, toplumsal çevresine ve oradan doğaya değin kurduğu diyalektiğin tikel verileridir. Richard Leppert “Sanatta Anlamın Görüntüsü” adlı kitabında şöyle söylemektedir:

(...) Her imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin “içerikler”i sözcüklerin basit birer ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir. Resimler yalnızca zihne değil, aynı zamanda bedene (...), düşünceye, duygulara, vb. şeylere de hitap etmektedir (Leppert, 2009, s. 20-21).

Öte yandan B. Maria Stafford’a göre: “Bir resim, ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen kayıttır.” (akt; Leppert, 2009, s. 25). Stafford’un yapmış olduğu bu tanımlama, Goya’dan günümüze değin şu ya da bu biçimde geçerliliğini koruyarak ve güncellenerek devam etmektedir.

Goya’nın “3 Mayıs 1808” (Resim 3) adlı yapıtı, sanat tarihinde ilk modern resim olarak kabul görmektedir ve Krausse’a göre:

Goya bugün bile güncelliğini yitirmemiş olan konuyu istediği şekilde ifade edebilmek için belli formel unsurların yardımına başvurmuştur: Işığı ortadaki baş kurban üzerinde yoğunlaştırmış, kaba, eskizi andıran ve acımasız gelen bir resim üslubunu kullanmış, mekanı belirginleştirmemiş ve betimlediği vücutlarda anatomik doğrulardan çok, yaratmayı amaçladığı etkiyi ve mesajı göz önünde tutmuştur. Bu resmetme tarzı ve tarihi bir olaya kattığı eskimeyen güncel yorumla Goya, resim sanatının geleneksel tarihselcilik akımıyla hiçbir bağının kalmadığını gösterir. Üzerinden tüm akademizmi atan sanatçı, resminin merkezine tarihi kostüm içinde bir Antik Çağ kahramanını oturtmaz; bir düşünce uğruna kendini feda eden, dinsel çağrışımlarla yüklü bir azizin şahadetini betimlemek de değildir niyeti. Burada bir hayat tek bir hamleyle yok edilmektedir ve onu kurtaracak tek bir Tanrı gözükmez. Goya’nın betimlediği sahnenin herhangi bir ahlaki mesajı da yoktur. Ahlaki ve hukuki ilkelerin geçerliliklerini yitirdikleri bir anı betimler (Krausse, 2005, s. 55).

Dolayısıyla Goya’nın ortaya koymuş olduğu birçok yapıt, bu türden bir bilinç içeriğini taşımakla birlikte, doğrudan deneyimlenen toplumsal bir travmanın izlerini, yüzyıllar ötesine taşıyarak, kolektif belleklerde ışımasını olanaklı kılmıştır.

Sanatta gerçeklik üzerine Yuriy M. Lotman, “Sinema Estetiğinin Sorunları” adlı kitabında şöyle söylüyor: “Sanat yalnızca aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştürdüğü anlamlarla doldurur. Sanatın amacı

herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir” (Lotman, 1999, s. 31).



**Resim 3:** Francisco De Goya, 3 Mayıs 1808, Oil on canvas, 266 x 345cm. Museo del Prado, Madrid.

Lotman’ın sanat ve gerçeklik arasında kurduğu bu ilişki, sanatçının bilinçli bir seçme eylemini imliyor olmasıdır. Öte yandan, bu seçim daha çok, sanatçının, hayatı bütünsel olarak kavranmasına ilişkin diyalektiği, bir tür yöntem olarak yaşam pratiğine aktarabilmesidir. Nitekim bu türden bir zihinsel eylemlilik, çoğu kez bir yanılgıdan ibaret olan dış görünümünün, yani yerleşik bilme ve görme alışkanlıklarının ötesinde, hayatı kavrayış bakımından yeni bakış açısını olanaklı kılmaktadır. Bertell Ollman, tam da bu noktada, diyalektik düşünme yöntemini ve kazanımlarını şöyle açıklamaktadır:

Diyalektik (...) toplumun nereden gelip nereye gittiğini, toplumun ne olduğunun bir parçası olarak ele almaya bizi zorlar ve herkesin ve her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu bir sürecin hem öznelere hem de kurbanları olarak bu süreci etkileme gücüne sahip olduğumuzu fark etmemizi sağlar. (...) Diyalektik bu noktada bizi hâlihazırda ne tür değişimlerin ortaya çıktığını, ileride ne tür değişimlerin ortaya çıkabileceğini sorgulamaya iter (Ollman, 2011, s. 35).

Ollman'ın söylediklerinden hareketle, diyalektik yöntem, hayatı kavramak ve anlamlı hale getirmek konusunda oldukça yetkin bir bilinç olanağını sürekli hale getiriyor ve özü gereği durağan bir yapıdan çok, devingen bir zihinsel eylemliliği koşulluyor. Bu açıdan bakıldığında, Benjamin'in tarihi algılayışı ile “şimdiyi ve geleceği” kavramak için ileri sürdüğü “diyalektik imge” kavramı, diğer alanlarda olduğu gibi, sanat alanında da oldukça dikkate değer bir yol gösterici niteliğindedir. Nitekim Thompson'ın da daha önceden belirttiği üzere: “Etkili görsel stratejiler geliştirmekte sıkıntı yaşayan toplumsal hareket bağlamında”, sanatçıların ürünlerinin yapılanma sürecinde, sanatı ve hayatı kavrayışlarında ileriye dönük doğrudan bir algı değişikliği yaratarak, bilginin bir tür davranışa dönüşme halini olanaklı kılmaktadır.

Bu türden bir algının, Batı resminde 20. yüzyılın başlarından itibaren Otto Dix'den George Grosz'a, Max Beckmann'dan ve Picasso'ya kadar birçok sanatçının yapıtlarına yansımıştır. Alman sanatçı George Grosz'un “Toplumun Temel Direkleri” (Resim 4) adlı yapıtı tam da, resimde diyalektik yapılanma başlığına dikkate değer bir katkı sunmaktadır. Nitekim sanatçı, politika, eleştiri, ironi ve nedensellik ilkesini bir arada kullanarak derinlikli bir sanat yapıtını ortaya koymuştur. 1926 tarihli bu resim, I. Dünya Savaşı'nın özellikle Alman toplumunda yarattığı sosyal ve ekonomik eşitsizlikler üzerine kurulmuştur. Krausse, sanatçının söz konusu yapıtına ilişkin şunları söylemiştir:

Bir elinde bira maşrapası, diğerinde kılıç, kravatında gamalı haçlar ve boş karasının içinde Kayzer'in süvarileri; “Şoven” kahramanımız, “toplumun temel direkleri” olan dostlarının başını çekmekte. Mizahi ressam Grosz 1926'da yaptığı bu modern ve “tarihsel resim”de Almanya'daki gerici güçlerin portresini çizmiştir: Hitler'in Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi üyelerinden sağcı gazeteciye ve hizmete amade papazdan imparatorluğun kolluk kuvvetlerine kadar herkes burada toplanmıştır (Krausse, 2005, s. 100).



**Resim 4:** George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 108 cm, 1926.

Grosz'un bu resmi, diyalektiğin, *zıtların birliği* ilkesi ile doğrudan örtüşmektedir. Dolayısıyla belli bir neden-sonuç ilişkisini içerisinde barındırmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere *diyalektik imge*, tarihin kesintisiz ilerleyişinde, belirli bir anda, belirli bir imge kütesinin birbirini biçimleyerek ve kendi yarattığı anlamı da aşarak yapılanmasıdır bir bakıma.

Konuya ilişkin bir diğer örnek, Otto Dix'in 1927 tarihli, *Sokak Çatışmaları* (Resim 5) adlı yapıtıdır. Dix'te tıpkı Grosz ve Beckmann gibi Nazi baskılarına maruz kalmış ve Nazilerce, çalışmalarını *dejenere* sanat olarak değerlendirilmiş ve Alman müzelerinden eserleri çıkarılmıştır. Söz konusu yapıtın orijinali, 1945 yılında Nazi subaylar tarafından yok edilmiş ve günümüze kimin çektiği bilinmeyen bir fotoğrafı kalmıştır.





**Resim 5.** Otto Dix, Sokak Çatışmaları, (Kayıp), 1927.

Dix, içerisinde bulunduğu tarihsel süreci belki de en derinden hisseden ve savaş/şiddet olgusunu cephede savaşıyor ve yaşayan sanatçılardan birisidir. Nesnel koşullar onu, ister istemez politik bir sanatçıya dönüştürmüştü ve bunun sonuçlarını neredeyse hayatı boyunca yaşamıştır. Sanatçı bu resmi yaptığında Hitler iktidarda değildi; ancak daha sonraları Nazi hareketine destek veren Freikorps adı verilen aşırı sağcı silahlı milislerin, sivil halka karşı giriştiği bir sokak saldırısının resmidir. 1918 yılında kurulan Weimar Cumhuriyeti, 1933'te Hitlerin Şansölye olması ile sonlanan döneme verilen addır. Nitekim söz konusu yapıtta yer alan askerlerin Freikorps birlikleri olduğu kesindir ve aşırı sağ harekete angaje olmakta direnç gösteren sivilleri katletmektedirler. Resimde dikkat çeken ilk unsur, Dix'in belli bir tarihsel referansı kullanmış olmasıdır ki bu durum çağının bir tanığı olarak sanatçı olarak Goya ile benzer bir zemini paylaşmıştır. Dix, söz konusu yapıtında, Goya'nın *3 Mayıs 1808* adlı resmini referans olarak almıştır, Goya'nın resmi üzerinden yüz yıldan fazla bir zaman geçmiş olmasına rağmen, insanoğlunun, ulusal veya uluslararası bir buhran anında savaşı sorun çözen bir yöntem olarak görmesidir belki de Dix'in yaptığı uyarılar. Nitekim 1951 yılında, benzer uyarıları bu kez de *Kore'de Katliam* adlı yapıtıyla Picasso, 1973 tarihli *Vietnam II* yapıtıyla Leon Golub tekrar tekrar hatırlatacaklardır insanlığa.

Alman yazar Paul Ferdinand Schmidt, 1923 yılında Dix'in sanatı kavrayışı için şunları yazmıştır:

Dix gerçeğin boğazına yapışır: çirkinliklere çirkinlikle yaklaşır, normalde sanat olarak tanımlanan şeye en ufak ödün bile vermez. Hem ilham verici, hem kışkırtıcıdır: Şeklin ve içeriğin arasında fark olmaması, hayatın en derin uçurumlarından ve işkence aletlerinden uzaklaşmaması ve varolmanın verdiği acı açık ve nettir ve o bunları neredeyse barbarlığın sınırlarında bir fanatizmle sunmaktadır (Schmidt'den aktaran Keuerleber, 2005, s. 22).

Dolayısıyla, Dix'in sanatının belki de en dikkat çekici yönü, sürekli olarak kendi deneyimlerinden çıkararak, hayatın çelişkili durumlarını sanatının temel dayanak noktası haline getirmesidir denebilir. Nitekim Benjamin'in de diyalektik imge kavramına ilişkin en çok öne çıkardığı düşüncesi, toplumsal çelişkiler ile olan hesaplaşmayı bir bakıma.



**Resim 6:** Max Beckmann, Ölüm, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin. 1938.

Bir diğer örnek, Max Beckmann'ın ölüm adlı yapıtıdır. Sanatçı, politik görüşleri nedeniyle, Hitler tarafından, dönemin birçok Alman sanatçısı gibi *Kültürel Bolşevik* olarak addedilerek, 1937 Naziler tarafından düzenlenen *Yoz Sanat* sergisinde Alman toplumuna *teşhir* edilmiştir. Sanatçının *Ölüm* Resim (6) adlı yapıtı, yaklaşık bir yıl önce yapmış olduğu *Doğum (birth)* adlı yapıtı ile karşıt ilişkiler üzerine kurulmuştur. Ölüm ve yaşam arasında belli bir diyalektik ilişki vardır. Tam da burada, John Berger, konuya ilişkin düşüncesini şöyle açıklamıştır:

Ölümün hayat için gerekli olduğunu söylemek beylik bir laftır, ama doğrudur da. Fakat ne tarzda bir çelişkidir bu? Hayata hiç benzemeyen bir tarzda ölümün hiçbir çelişkiyi içermediği midir yoksa? Ölüm tekildir. Hiçbir ölüm bir başka ölümü içermez, Kendisi dışında hiçbir şeyi kapsamaz, kendisi de bir hiçtir. Tekil olduğu için de kısmidir: düşünebileceğimiz hiçbir bütün tekil olamaz. (...) Hayat ölümü içerebilir, ama ölüm hayatı içeremez (Berger, 1987, s. 69).

Nitekim *diyalektik imge* kavramının Batı sanatı içerisinde, belki de en çok üzerinde durulması gereken yapıtlardan biri Picasso'nun "Guernica" adlı eseridir. "Guernica" kuşkusuz, 20. yüzyılın en çok üzerinde konuşulan yapıtı olmuştur ve güncelliğini halen korumaktadır. Picasso, I. Dünya Savaşı boyunca savaşa karşı muhalif bir tutum sergilemiş olsa da, resimlerinde doğrudan bu konuyu ele almamıştır. Ancak, insanoğlunun o güne değin yaşadığı en büyük yıkımın ilki olan, I. Dünya Savaşı'nın sonuçları karşısında, dönemin birçok sanatçısı gibi, Picasso'da muhalif bir çizgide konumlanmıştır.

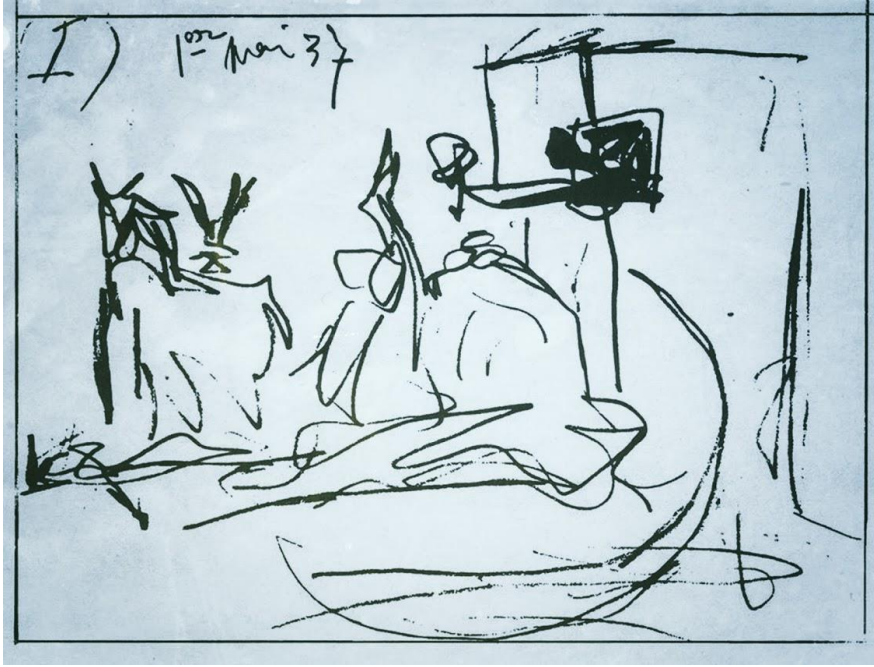
İspanya hükümeti, 1937 yılında Paris'te düzenlenen Dünya Fuarı'nda, İspanya'ya ait bölümde sergilenmek üzere, aynı yılın Ocak ayında, Picasso'ya bir resim siparişi vermiştir. 26 Nisan'da ise Franco'nun isteği üzerine, Alman Nazi uçaklarının küçük Bask kasabası Guernica'yı bombalamasının ardından, binden fazla sivilin ölümüyle sonuçlanmıştır. Picasso, Paris'te yaşadığı dönemde meydana gelen bu olaydan büyük bir üzüntü duymuş ve 1 Mayıs 1937'de ilk eskizlerine (Resim 7) başladığı "Guernica" (Resim 8) resmi Temmuz ayında ilk kez sergilenmiştir. Picasso, esasen muhalif yönünü 1936 yılından itibaren ortaya çıkarmıştır denilebilir; çünkü ülkesinin bir iç savaşın içine girmiş olması ve Franco'nun cumhuriyetçilere karşı giriştiği şiddetli baskılar sonucunda Picasso da dönemin birçok aydını gibi daha fazla yan tutmaya başlamıştır. Picasso, Guernica resmi üzerinde çalıştığı sıralarda verdiği bir demeçte, şunları söylemiştir:

İspanya iç savaşı, insanlığa ve özgürlüğe karşı, gerici bir savaştır. Bir sanatçı olarak bütün yaşamım, sanatın ölümüne ve gericiliğe karşı mücadeleyi ibarettir. Bir an için, ölüm ve gericilikle uyum içinde olabileceğimi kim düşünebilir? (...) Gerek benim Guernica dediğim, halen üzerinde çalıştığım duvar resminde, gerekse son çalışmalarım, İspanya'yı bir ölüm ve kan gölüne çeviren askeri çevrelere olan tiksintimi bütün çıplaklığıyla dışavurmaktayım (Picasso, 2001, s.159)

Picasso'nun "Guernica" yapıtı 3,49 × 7,76 cm boyutlarında ve tuval üzerine yapılmış anıtsal bir resimdir. Serol Teber, kitabında Picasso'nun ilk eskizleri için, şöyle söylemiştir:

Picasso'nun bu ilk çalışmasında, Guernica bombardmanı ile ilgili ne uçaklar, ne saldırı, ne savaşçıları, ne acı, ölüm, hatta ne de politik bir simge, iz, mesaj görülür... Bu ilk ön çalışmada, daha çok, onun birkaç yıldan beri sürekli

olarak ürettiği, boğa güreşi ve mitolojik konulardaki denemelerinin izleri bulunmaktadır (Teber, 1985, s. 45).



**Resim 7:** Pablo Picasso, “Guernica” için yapılan ilk çalışma, 26, 9 x 20, 9 cm, 1 Mayıs 1937

I. Dünya Savaşı’ndan sonra ekonomik ve sosyal alanlardaki gelişmeler savaş öncesindeki beklentileri haklı çıkarması bir yana, savaş sonrası Avrupa ülkelerinin birçoğu ekonomik olarak çökmenin eşiğine gelmiştir. Dolayısıyla neredeyse bütün toplumları kuşatan ekonomik ve sosyal buhran, beraberinde işsizlik sorununu getirerek toplumsal dinamikleri yeniden harekete geçirecek militarizmi doğurmuştur. Avrupa’nın kapitalist ülkelerinde yaşanan bu toplumsal kırılmalar sosyal hayat içerisinde farklı boyutlarda kendisini var ederek, faşist hareketlere ortam hazırlamıştır bir bakıma. Nitekim 1930’lu yılların başında Hitler’in yükselişindeki en büyük etkenlerden birkaçı sosyal adaletsizlik ve ekonomik durgunluktur. Avrupa şehirlerinde, dönemin aydınlarının çok daha önceden farkına vardıkları, savaş sonrası yaşanan sosyal ve ekonomik durum, onlara göre yaklaşmakta olan II. Dünya Savaşı’nın ilk işaretleriydi aslında. Bu süreçte sanatın çekim merkezi olan Paris’te, sanatçılar, oluşan bu toplumsal sorunları çok yakından takip etmişler ve sanatın hemen alanı içerisinde eleştirel bir tutum izlemişlerdir. Bu dönem içerisinde Picasso: “Sömüren- sömürülen, saldırgan- saldırıya uğrayan, militarizm-emekçi sınıflar ilişkisini, sembolik olarak Antik Çağ mitolojilerinde yarı boğa, yarı insan olarak simgeleştirilen Minataura söylencelerinden esinlenerek resimlendirmeye başlamıştır” (Teber, 1985, s. 170).



**Resim 8:** Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3, 49×7, 76 cm, 1937

Tezin ana eksenini oluşturan Benjamin'in diyalektik imgesinin yer aldığı "Pasajlar" yapıtı ise tam da bu sürecin ürünüdür denebilir; çünkü Benjamin'in 1927 yılında başladığı söz konusu yapıt, Nazilerden kaçma teşebbüsünün başarısızlığa uğramasının ardından, 1940 yılında intiharıyla son bulmuştu. Başka bir deyişle Benjamin'in "Pasajlar" yapıtı, gelişim sürecini Hitler'in iktidarı sırasında tamamlamıştır; ancak yine aynı iktidar tarafından söz konusu yapıtın tamamlanması dolaylı yollardan da olsa engellenmiştir.

Thompson'ın diyalektik imge için örnek gösterdiği birkaç resimden biri Picasso'nun "Guernica" resmidir. "Guernica", sanat tarihinde üzerine en çok yazı yazılan resimlerden biri olması, çok sıra dışı bir şey değil kuşkusuz; ancak Thompson'ın ileri sürdüğü bu görüş, Guernica'yı bir de Benjamin'in bakış açısından okumayı olanaklı hale getirmektedir, dolayısıyla Benjamin'in tarihin anlaşılabilmesi için; "diyalektik imgelerin kümelenme fikriyle yan yana getirilerek okunması" görüşüyle de doğrudan örtüşmektedir. Bu bağlamda Thompson, Guernica'nın gözlerden kaçan bambaşka bir yönünü vurgulayarak, Benjamin'in sözünü ettiği, *diyalektik imgenin* görünür kılınmasına dikkatleri çekerek, sanat tarihinin en güçlü resimlerinden biri olmasındaki *nedenselliği* tartışmaya açıyor bir bakıma.

Buck-Morss, ise "Görmenin Diyalektiği" adlı kitabında, Thompson'ın ileri sürdüğü görüşünü destekler nitelikte, söz konusu diyalektik imge kavramına açıklık getirebilmek amacıyla, bazı sorular sormuş ve cevaplamıştır:

Bir felsefi temsil biçimi olarak "diyalektik imge"yi nasıl anlamamız gerekiyor? "Toz" böyle bir imge miydi? (...) Ya da metalar? Ya da bizatihi pasajlar? Evet kuşkusuz- fakat bu göndergeler ampirik olarak verildikleri için değil, hatta eleştirel açıdan meta toplumunun simgesi olarak yorumlanmalarıyla da değil, tersine diyalektik olarak "inşa edildikleri" için,

“tarihsel nesnelere” olarak, siyasal anlam yüklü monadlar olarak, tarihin sürekliliğinden “vareste kılınmış” ve şimdide “edimsel” kılınmış oldukları için. Tarihsel nesnelere bu inşasının yazarın hayal gücünün aracılığıyla da içerdiği açıktır. Bilişsel tarih deneyimi, en az ampirik dünya deneyimi kadar, düşünen öznenin aktif müdahalesini gerektiriyordu” (Buck-Morss, 2010, s. 245-6) .

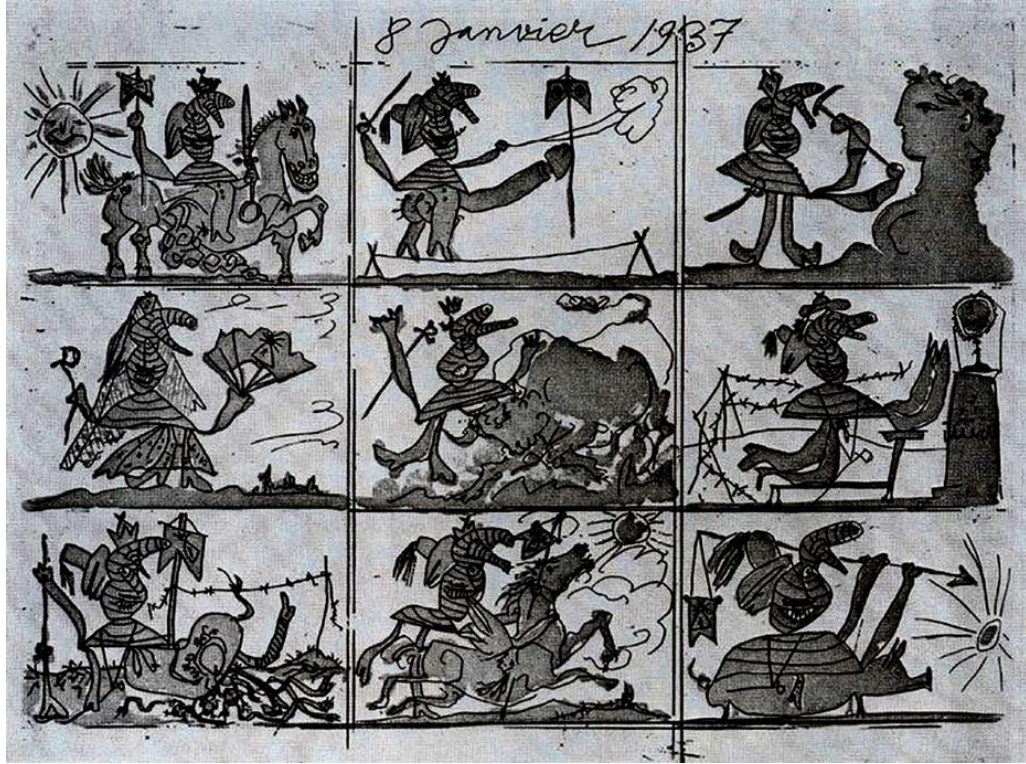
Buck-Morss’un sorulara verdiği cevaplar göz önüne alındığında, her şeyden önce bir imgenin diyalektik olabilmesinin ön koşulu, “tarihsel sürekliliğinden koparılması, şimdinin gerçekliğinde görünür kılınması ve bütün bu olguların diyalektik bir biçimde “inşa” edilmesiyle” mümkün olabilmektedir. Nitekim “Guernica” eserinde yer alan her bir imge Buck-Morss’un sözünü ettiği, “siyasal anlamlar yüklü monadların ve tarihsel anlardan koparılan ve şimdinin somut varlığında kendisini gösteren” imgeler bütünüdür. Picasso’nun buradaki en büyük başarısı, tıpkı Benjamin’in tarihi anlamak için başvurduğu yöntemi, kendi resmini “inşa” ederken benzer bir diyalektik süreci işletmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Picasso 1930’lu yılların başlarında Antik Yunan mitolojisinden yola çıkarak “Minataura” çizimleri yapmaya başlamıştır. Mite göre, “Girit Kralı Minos’un boğası anlamına gelen Minataura, insan bedenli, boğa başlı bir mitoloji kahramanıdır” (Teber, 1985, s. 170). Serol Teber’e göre söz konusu mitos: “Anaerkil dönemin Tanrısı Boğa ile ataerkil dönemin Tanrısı Zeus’un karşılıklı savaşımını simgelemektedir” (Teber, 1985, s. 171). Picasso, Antik Yunan’a ait bu miti koparıp alarak, kendi döneminin kaba militarist yönetimlerine karşı, eleştirel bir alegoriyle ele alarak gerçeklik karşısındaki çok yönlü kavrayışını toplumsallaştırmıştır. Konuya ilişkin, Çek kuramcı Karel Kosík, şunları söylemiştir:

(...) Bir sanat eseri tüm bir dünyayı ancak onu oluşturduğu ölçüde ifade eder. Gerçekliğin hakikatini açığa vurduğu ölçüde, gerçeklik sanat eseri aracılığıyla konuştuğu ölçüde bir dünya oluşturur. Bir sanat eserinde, gerçeklik insana seslenir” (Kosík, 2015, s. 117).

Dönem itibarıyla İspanya, İtalya ve Almanya’da ortaya çıkan aşırı sağ hareketlerin bütün liderlerini, Picasso, antik tiranların savaşlarına benzetmektedir bir bakıma. Nitekim 1937 yılının Ocak ayı başlarında General Franco’ya duyduğu öfkeyi anlatan *Franco’nun Düşü ve Yalanı* (Resim 9) adlı gravür eserini yaratmış ve ardından bunu, bir resim dizisi haline getirmiştir. Franco’nun İspanya’da tek güç olma hayaline karşı, oldukça ironik bir tutum sergilediği söz konusu resimlerde Franco’yu:

Antik Çağ yontuları biçiminde sembolleştirdiği, güzelliklere ve gerçeklere saldıran; Güneşe saldırmaya kalkan, paraya tapınan ve bir boğa başı biçiminde sembolize ettiği İspanya halkının direnişi karşısında tüm çirkinliklerini göstermeye hazır bir yaratık olarak sergilemiştir (Teber, 1985, s. 179).



**Resim 9:** Pablo Picasso, Franco'nun Yalanı ve Düşü, Gravür, 31,7 x 42,2 cm, 1937.

Benjamin'in edebi bir kavram olarak *alegoriye* yaklaşımı, daha çok diyalektik imgelerin ne olduğu yönündeki sorulara cevap ararken kullanılması gerektiği yönündedir. Edebiyat kuramcısı Peter Bürger, Benjamin'in bahsettiği kesintisiz tarih anlayışı içinden: "Uzak geçmişin modern olanla yakınlaşması" olarak algılamasını önemli bulmakla birlikte, geçmişe ait imgeleri bugüne getirilebilme kabiliyeti bağlamında, alegoriyi dikkate değer bulmaktadır (Buck-Morss, 2010, s. 249-250). Nitekim: "Benjamin'in ekspresyonist bir biçim olarak alegoride önemli bulunduğu montaja-benzer yapılandırma modern sanatın çağdaş deneyimini yansıtıyordu" (Buck-Morss, 2010, s. 250).

Tam da burada Alman sanatçılardan Hannah Höch ve John Heartfield'e ait, "*Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*" ve "*Alman Doğa Tarihi*" isimli çalışmalara yer vermek gerekiyor. Dada hareketi içerisinden gelen her iki sanatçı da benzer yaklaşımlardan yola çıkarak kolaj-montaj tekniği ile alegori, mit ve gerçeklik arasında mutlak bir birliktelik sağlamışlardır.

Öncelikle, Höch'ün söz konusu resmi (Resim 10), birbirinin tamamen karşıtı olan siyasal ideolojilerin bir arada kullanılarak yapılandırılmış ve bunların yönetsel karşılıkları olan

yönetim biçimlerinin sembelleri üzerinden diyalektik bir ilişki kurularak tartışılmıştır. Brian Dillon resmi şöyle açıklamıştır:

Montajın üst sağ köşesinde “Dada-karşıtı” güçler dizilidir: son imparatorluğun asık yüzlü temsilcileri, ordu ve yeni Weimar hükümeti. Aşağıda, Dada köşesinde, sanatçılar, komünistler ve radikaller yer alır. Raoul Hausmann, Karl Marx’ın kafasının monte edilmiş olduğu bir makine tarafından preslenmektedir. Bir metre genişliğindeki kolajda başka anatomik makineler de vardır; Pola Negri gibi kadın film yıldızları Alman düzeninin bıyıklı temsilcileriyle savaşmaktadır. Höch sağ alt köşeye, o dönem Avrupa’da kadınlara oy hakkı tanıyan ülkeleri gösteren küçük bir harita da yapıştırılmıştır (Dillon, 2014).



**Resim 10:** Hannah Höch, Dada, Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi, 90 x 144 cm, Collage Of Pasted Papers, 1919, Staatliche Museen, Berlin.





Resim 11: John Heartfield, Alman Doğa Tarihi, Fotomontaj, 1934.

John Heartfield'in "*Alman Doğa Tarihi*" (Resim 11) resmi ise tarihsel bir öngörü ile yaklaşan Nazi döneminin bir habercisi niteliğindedir. Heartfield, resminde; mitolojik anlatı ve alegoriyi, yeniçağın giderek yaygınlaştırdığı fotoğraf ile birlikte kullanmıştır. Buck-Morss kitabında söz konusu resmi şöyle açıklamıştır:

Alman "doğa tarihi", Kafataslı Güve Kelebeği'nin gelişiminin üç biyolojik aşamasıyla alegorik olarak temsil edilir— Weimar Cumhuriyeti ile faşizm arasında nedensel bir ilişki (Ebert Weimar'ın şansölye adı verilen ilk başbakanı, Hindenburg da son başkanıydı ki sonrasında Hitler'in şansölyeliğini onaylayacak olan da aynı Hindenburg'du) olduğunu öne süren bir başkalaşım silsilesi. Ayrıca (kurumakta olan bir ağaç dalındaki) bu

ilerleme bir olarak görülür ve “ gelişim” yalnızca hayvanın doğasına ilişkin belirginliğin artışı için geçerlidir (Buck-Morss, 2010, s. 78- 80).

Picasso’un *Franco ’nun Düşü ve Yalanı* adlı resminde başvurduğu alegorik anlatım, Höch ve Heartfield’in resimlerine benzer çağrışımları akla getirir. Nitekim Picasso da diğer sanatçılar gibi söz konusu resminde, belli bir tarihsel anda gerçekleşen siyasal bir olguyu karşıtlıklar üzerinden giderek, eleştirel bir bakış açısını mümkün kılmıştır. Benjamin’in bir noktaya kadar gerici bulduğu *alegori* ve *mit*; tekniğin olanakları, gerçekliğin kavranışı ve eleştirelilik gibi niceliksel ve niteliksel olgularla belirli bir noktada kırılmış olmaktadır böylelikle. Susan Buck-Morss, bu noktada konuyu şöyle açıklamıştır:

Doğa ve tarihin ideolojik şekilde kaynaştırılması, Heartfield tarafından alegorik bir fotomontajla yeniden üretildiğinde gösterge ile gönderge arasındaki boşluğun gözle görülür kalmasını mümkün kılmakta ve böylece bunların içeriğini bir eleştiri biçiminde temsil etme fırsatı sunmaktadır (Buck-Morss, 2010, s. 80).

Benjamin, mitoloji ve alegori kavramlarını birçok çağdaşından farklı bir biçimde yorumluyordu, özellikle gerçeküstülerle arasındaki görüş ayrılığını, Benjamin’in Aragon’a yazdığı mektubundan yola çıkarak yorumlayan Rolf Tiedemann, şunları söylemiştir:

İlk gerçeküstüler, gerçeklik ile düşü, düşünmüş, gerçekliğini yitirmiş gerçeklik olarak karıştırmışlardı ve bu yol yitiminden güncel uygulamaya ve onun gereklerine dönüş olanaksızdı. Benjamin, Aragon’a, onun “düşlerin alanında kalmakta direndiğini”, onda mitolojinin “kaldığını” ileri sürerek itiraz ediyordu; söylemek istediği, Aragon’un mitolojisinin salt mitoloji olarak kaldığı, aklın egemenliği altına girmediğiydi. Gerçeküstücü sanatçılar, şimdiki dünden ayıran farkları yumuşatmaya çalıştılar; geçmişi bugüne getirecek yerde, “nesneleri yeniden uzağa” ittiler ve “tarihsel alanda uzaklara romantik bir tutumla bakmaya” yakınlık duydular. Buna karşılık Benjamin, “nesneleri uzamsal olarak yakına getirmek” ve “onların yaşamımıza girmesini” sağlamak istiyordu. Benjamin’i gerçeküstücü yöntemlere yakınlaştıran nokta, yani geçmişin düşsel kesitlere indirilmesi, Pasajlar Yapıtı için bağımsız bir amaç değil, fakat yöntemsel bir gösteri, bir tür deneysel nitelikte düzenlemeydi. Buna göre On dokuzuncu Yüzyıl, uyanılması gereken düştür: etkisi kırılmadığı sürece bugünün üzerinde baskısını duyuracak olan bir karabasandır (Benjamin, 2014, s. 17- 18).

Tiedemann, burada dikkate değer bir çıkarımda bulunarak, Benjamin’in diyalektik imgesi ile ondan tam olarak ne anladığını, mitlere ve alegoriye yaklaşımındaki bilinçli tercihlerini kavramış görünmekle birlikte, çok önemli bir bakış açısını bizlere kazandırmıştır. Benjamin’in Aragon’a yaptığı eleştiri kuşkusuz çok önemlidir; çünkü gerçeküstülerle ayrıldıkları temel noktayı açık bir şekilde dile getirerek, bunun aynı zamanda “sanat ile hayat” arasında kurulan ilişkinin niteliği bağlamında olduğunu da belirtmektedir. Tiedemann, Benjamin’in gerçeklikle kurduğu ilişkiyi şöyle yorumlamaktadır:

Buna göre her şimdiki zaman, tarihin belli anlarıyla eşzamanlı olmalıdır; tıpkı geçmişte kalan her şeyin tek tek ancak belli bir dönemde “okunabilir” olması gibi - bu dönem, “insanlığın gözlerini ovuşturarak belli bir düşsel görüntüyü bu yapıyla saptadığı andır. Bu anda tarihçi, düşü yorumlama görevini üstlenmiş olur.” Ancak bunun için yapılması gereken, geçmişi mitolojiye doğru uzaklaştırmak değil, tersine, “mitolojinin’ tarihsel uzamda eritilmesidir”. Böylece Benjamin, “bir sonrasının somut, materyalist bir biçimde düşünülmesini” istemiştir; ona göre “yalnızca bize yakın olanın, bizi koşul kılanın” sergilenmesi önemlidir. Bu anlamdaki tarihçi artık bundan böyle kendini tarihe koymak yerine, geçmişi kendi yaşamına sokacaktır; uzaklara doğru kaçan ‘özdeşleyim’in yerini bir “yakınlık coşkusu” alacaktır. (...) Bütün bunları, On dokuzuncu yüzyıl’ın düşünden uyanılması gerçekleştirecektir. Bu nedenle “bir düşten uyanma girişi”, Benjamin’e göre “diyalektik dönüşümün en iyi örneği” olmaktadır (Tiedemann, 2014, s. 18-19).

Tiedemann’ın yapmış olduğu bu yorum doğrultusunda, Picasso’nun sanat anlayışındaki tutarlı ve ilerici bakış açısı, çok daha iyi anlaşılacaktır. Tıpkı Benjamin’in de belirttiği üzere, Picasso’nun resimlerinde alegori ve mit öğelerine yer verirken, resimlerini kendi döneminin siyasal dinamikleriyle birlikte ve diyalektik bir anlayışla inşa ettiği açıkça görülmektedir. Dolayısıyla, Picasso’nun, dönemin bazı gerici sayılabilecek akımlarından ve görüşlerden bilinçli bir biçimde ayrıldığı dikkate değerdir. Burada önemle üzerinde durulması gereken konu; bir sanatçının, mitleri ve alegoriyi sanatının bir parçası haline getirirken, amacının ne olduğu yönündeki sorudur. Benjamin, Aragon’u eleştirirken: “Düşlerin alanında kalmakta direndiğini” (Benjamin, 2014, s. 18) ve “tarihsel alanda uzaklara romantik bir tutumla bakmaya” (Benjamin, 2014, s. 18) eğilimli olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla da bu türden bir algının, *gerçeklik* karşısında hiçbir inandırıcılığının olamayacağı görüşündedir. Burada Olmann’ın aktarımıyla, Marx’ın diyalektiğin temel sorunu hakkında Roma mitolojisinde yer alan Casus’tan verdiği örneği hatırlamakta yarar var:

Yarı insan, yarı canavar olan Cacus hayatını mağarada sürdürür, sadece geceleri o da öküz çalmak için dışarı çıkardı. Öküzleri çaldığını kimse anlamasın diye de onları başlarından itip geriye doğru sürükleyerek mağarasına götürürdü ki herkes öküzlerin ayak izlerine bakıp onların aslında mağaradan dışarıya doğru kaçtıklarını sansın. Köylüler her sabah kalkıp da öküzlerini yerlerinde bulamadıklarında Cacus’u suçlamaz, ayak izlerinin gittiği yöne bakarak öküzlerin Cacus’un mağarasından çıkıp kırdaki kaybolduklarını sanırlardı (Akt. Ollman, 2011, s. 24).

(...) Buradaki temel sorun gerçekliğin aslında kendi görüntüsünden daha fazla bir şey olması ve bu bakımdan da sadece ve sadece görüntülere, gözümüze çarpan anlık ve dolaysız verilere odaklanılmasının son derece yanıltıcı sonuçlar vermesidir. Peki bu şekilde örneklediğimiz yanılgı toplumumuzda ne kadar yaygın? Marx, bunun bir istisna olmadığını tersine pek çok insanın dünyayı bu şekilde algıladığını söylüyor. Marx’a göre pek çok insan, pek çok durumda, hemen yakınında gördüğü, duyduğu ve rastladığı şeylere –çeşitli

ayak izlerine–bakarak gerçekte taban tabana zıt sonuçlara ulaşıyor. İşte burjuva ideolojisine özgü pek çok çarpıtma da böyle ortaya çıkıyor.

Öküzlerini kaybeden köylüler kendi ufuklarını aşmış bir gece önce neler olup bittiğini ve mağaranın içinde nelerin döndüğünü çözselerdi ayak izlerinin gerçek anlamını kavrayabileceklerdi. Aynı şekilde günlük yaşantımızdaki herhangi bir şeyi anlamak da bu şeyin nasıl ortaya çıktığı, geliştiği ve parçası olduğu sistem veya bağlam içerisinde nerede konumlandığı hakkında bir şeyler bilmeyi gerektirir. Lakin bu gerçeği kabul etmek tek başına yeterli değildir. Bunu kabul edip yine de şeylerin sadece görüntülerine sınırlı bir bakış açısıyla odaklanmaya devam etmekten daha kolay bir şey yoktur. Zaten, dünyada her şeyin belirli bir süratle değiştiğini, etkileştiğini, tarihin ve sistemsel bağlantıların gerçek yaşamın bir parçası olduğunu yadsıyan pek az insan vardır. Asıl zorluk hep, bu bağlantılar hakkında nasıl gerektiği gibi akıl yürütüleceği, bu bağlantıları çarpıtmaktan nasıl kaçınılacağı ve onlara gereken önemin ve ağırlığın nasıl verileceği noktasında başlamıştır. Diyalektik, bu sorunu, şeylerin son hallerine geliş süreçlerini ve içlerinde buldukları etkileşimsel zemini onların ne olduklarının bir parçası olarak almak ve bu sayede de herhangi bir şeye dair nosyonumuzu genişletmek suretiyle aşmaya çalışır. Bir şeyi anlamaya çalışırken doğrudan onun tarihini ve içinde bulunduğu sistemi anlamaya yönelmemiz de ancak bu şekilde mümkün olabilir (Ollman, 2011, s. 24).

Marx’ın vermiş olduğu bu örnekle ilişkilendirildiğinde, Picasso’nun sanatı algılayış biçimi, onun gerçekte kurmuş olduğu diyalektikte aranmalıdır, nitekim Picasso, sanatının hayatla olan dolayimsız bağlantısını şöyle açıklamıştır:

Sanatkâr, (...) bu dünyada olan biten şeyleri her zaman bilen ve bunlarla kendisini biçimlendiren siyasal bir varlıktır... Benim bu davranışlarım, yaşamımın, çalışmalarımın mantıksal bir sonucudur... Resim sanatı, hiçbir zaman, salt basit bir haz ya da eğlence sanatı değildir... Ben, renkler ve desenler yoluyla –bu silahlarımla- dünyayı ve insanları daha iyi tanımak istiyorum... Resim, apartmanları süslemek için yapılmaz. O, düşmana karşı, savunucu ve saldırgan bir savaş aracıdır (Teber, 1985, s. 62).

Picasso’nun burada söylediklerinin belki de en can alıcı noktası, sanatçının: “Bu dünyada olan biten şeyleri, her zaman bilen ve bunlarla kendisini biçimlendiren siyasal bir varlıktır” sözüdür (Teber, 1985, s. 62). Ollman, Picasso’nun sözünü doğrular şekilde, diyalektik kavramını şöyle açıklamaktadır: “Diyalektik, gerçekte olmayan bir şeyi düşünmeye eklemeyiz. Diyalektik, daha çok dünya üzerine düşünürken sınırların nasıl çizileceği ve birimlerin nasıl oluşturulacağı (ki diyalektikte buna “soyutlama” denir) meselesini gündeme alır” (Ollman, 2011, s. 26). Picasso’nun birçok resminde yer alan mitolojik öğeler, onun sanatına herhangi bir gerçeküstücü anlam katmamıştır, tersine Picasso’nun sanatı, *gerçekle* kurduğu diyalektiğin çözümlenmiş olduğu gerçeğinde kendisini var etmiştir. Özellikle 1930’lu yıllardan günümüze değin, birçok sanat eleştirmeninin ısrarla Picasso’nun siyasi içerikli resimlerini başarısız gibi gösterme

çabalarının aksine, Picasso tam da bunu başarmış bir sanatçı örneğidir. Başka bir deyişle, Picasso, sanat ve siyaset ilişkisini kurarken, bunu asla kaba bir propaganda formuna dönüştürmeden başarmış ve hayatı kuşatan bütün olguları sanatıyla bütünleştirerek diyalektik bir kavrayış geliştirmiştir.

Picasso'nun "Guernica" eserinin bir reproduksiyonu, New York'taki Birleşmiş Milletler binasının duvarındadır. Nelson Rockefeller tarafından yaptırılan bu reproduksiyon, "savaşın dehşetinin bir hatırlatıcısı olarak yerleştirilmiştir" (İsimsiz, 2016, Guernica, para. 2). Ne var ki, Amerika'nın Irak işgali başlarında, kamuoyunun gözü önünde ironik bir olay cereyan etmiştir:

5 Şubat 2003'te Colin Powell ve John Negroponte'un basın toplantısı sırasında tablo, görünmemesi için büyük mavi bir örtüyle örtüldü. Ertesi gün bu örtünün, şiddet dolu sahnelerin arka planda kötü görüldüğü ve konuşmacıların yüzlerinin tam üzerinde atın kalçasının yer aldığı gerekçesiyle, televizyon habercileri tarafından istendiği açıklandı. Ancak bazı diplomatlar basına verdikleri demeçlerde, Bush hükümetinin, Powell'ın Irak'taki savaşa ilişkin açıklamalar yaparken arkada bu resmin gözükmesini istemediğini ve BM yetkililerine bu konuda baskı yaptığını söylediler (Cohen, 2003).

Nitekim Amerika'nın Irak'ı işgali, Powell ve Negroponte'un düzenlediği basın toplantısının ardından, resmi kayıtlara göre 20 Mart 2003 yılında başlamıştır. ABD'nin işgali süresince, yaklaşık bir milyon Iraklı sivilin hayatını kaybettiği ve binlercesinin işkenceden geçirildiği, bugün resmi kaynaklarca da doğrulanmaktadır. Bugün, Bush yönetiminin o günlerde, söz konusu resmin üzerini neden kapatmak istedikleri daha iyi anlaşılmaktadır. Bir sanat ürününü görünmez kılma girişimi, bir iktidar için, neden bu kadar önemli olmuştur? Tıpkı Picasso'nun 1937 yılında yaptığı "Guernica" resminde öngördüğü, yaklaşan II. Dünya Savaşı'na benzer bir öngörüsü mü vardır Bush hükümetinin? Kuşkusuz bu resim, Picasso'nun savaşa karşı tutumunun en somut göstergesidir. Kendi döneminin faşist iktidarlardan tarafından kuşatılmış hayatı reddeden sanatçı, bu politik duruşunu, tüm eleştirilere rağmen, ölümüne değin ısrarla sürdürmüştür. Picasso, "sanatkâr, siyasal bir varlıktır" derken, esasen hayatın her alanını kapsayan bir durumu da işaret ediyordu (Teber, 1985, s. 62). İnsanoğlunun ilkel topluluklardan uygar toplumlara dönüşme serüveni aynı zamanda, onun siyasal serüveninin de eşzamanlı bir göstergesi durumundadır. Bu açıdan bakıldığında, Benjamin'in tarihi kavramak için kullandığı diyalektik imgelerin, bizatihi siyasal birer olgu olduğu kavranmaktadır. İşte Picasso'nun sanatı algılayışı da burada çözümlenmektedir. Picasso, "hayatı ve insanları tanımak için resim yapıyorum" demiştir. Onun hayatı kavramak için giriştiği bu yöntem, ortaya koyduğu sanat ürünleriyle, siyasal gerçeklik arasında kurduğu diyalektik ilişkiler birbirinden ayrı

düşünülmemelidir, tersine biri diğerrinin koşullayıcısı durumundadır çünkü. O halde Picasso, “Guernica” yapıtını inşa ederken hangi süreçlerden geçmiştir? Ve bu anıtsal resmin üzerine, bugün hala yeni bir şeyler söylemek olanaklı olabilmektedir. Bu sorunun cevabı esasen, Picasso’nun yaşadığı tarihsel dönemin benzersiz koşullarından kaynaklanmaktadır bir bakıma. Avrupa’nın içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal gerilimlerin, sosyal hayatın içerisinde en çok hissedildiği zaman dilimi olan, 20. yüzyılın başları ile ortaları arasında yaşanan iki büyük dünya savaşı, burada belirleyici bir rol oynamıştır kuşkusuz. Özellikle, “I. Dünya Savaşı” sonrasında, beklenen!<sup>1</sup> ekonomik ve sosyal gelişmelerin sağlanamaması, sınıfsal farklılıklar arasındaki ayrımı daha da derinleşmiştir. Bu bağlamda, daha sonraları Hitler’i iktidara taşıyan en önemli etkenlerin başında, Almanya’daki işsizlik durumu ve toplumsal ayrışmalar olacaktır.

Dönemin tarihsel koşulları dikkate alındığında, Picasso’nun “Guernica” yapıtı ile onun tanık olduğu *tarihsel an* arasındaki ilişki oldukça güçlüdür. İlk kez Temmuz 1937 yılında Paris’te düzenlenen Dünya Fuar’ında sergilenen “Guernica” uluslararası kamuoyunda büyük yankı yaratmıştır. Öyle ki kimi sanat eleştirmenlerince yapıt, o güne değin yapılan “savaş karşıtı” en güçlü resim olarak tanımlanmıştır. Teber ise kitabında, söz konusu resim için, şunları söylemiştir:

Guernica hiç kuşkusuz politik bir resimdir. İçinde çok büyük bir mesaj vardır... Ve Guernica politik içerikli olduğu, yan tuttuğu, ancak bunu kaba belgiler ardına sığınmadan, sığlaşmadan, çok onurlu, çok görkemli ve çok da 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 yansızlığından, suya sabuna dokunmayan, sanat için sanattan söz etmek olanaksızdır... Picasso bunun manifestini üretmiş, sergilemiştir (Teber, 1985, s. 60).

“Guernica” yapıtı, üzerine oldukça fazla şey söylenebilecek olanakları içerisinde barındırmaktadır. Picasso, söz konusu resminde yer alan imgelerin her birini, bir diğeriyle diyalektik ilişki içerisinde olacak biçimde yapılandırmıştır. Nitekim resimde yer alan imgelere odaklanıldığında: boğa, at ve kuş imgeleri ile bir çocuk, bir savaşçı ve dört kadın figür yer almaktadır. Resimde yer alan her bir imge, belli bir nedensellik ilkesiyle bir arada kullanılmıştır. Örneğin resmin sol alt kısmında, yerde yatan savaşçı: “ (...) Eski dinsel yapılardaki biçimini korumakta, ancak kırık da olsa bir kılıcın kabzasını

<sup>1</sup> I. Dünya Savaşı öncesinde birçok Avrupalı sanatçı ve aydın, savaşın bir gereklilik olduğu kanısındaydılar. Ancak, savaşın getirdiği yıkım ve sosyal/ekonomik buhran, bur türden bir desteği anlamsız kılmıştır.

tutan yumruğunun yanı başında açan çiçekle birlikte, geçmiş çağın değil, gelecek umutlu, özgür günlerin muştusunu üretmektedir” (Teber, 1985, s. 60).

Buradan hareketle, Picasso, esasen her imgeyi hem kendi içerisinde bir diyalektikle hem de öznel varlığının dışında çevresiyle olan ilişkisinde benzer diyalektik düşünce sürecini işleterek, yapıtın bütününde bu ilkeyi sağlamıştır. Nitekim Benjamin’in sözünü ettiği *diyalektik imge* kavramının tanımında yer alan: “Birbirinden ayrı ama bir yandan da birbiriyle ilişkili iki anın bileşimidir” ifadesiyle doğrudan örtüşmektedir (Thompson, 2013, s. 2). Dolayısıyla Picasso’nun düşünme eylemi içerisinde ortaya çıkan imgeler, *eklektik* bir biçimde kotarılan imgeler yığını değil, tersine *diyalektik* bir yapısallıkla inşa edilmiş bir başyapıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diyalektik kavrayışla yapılandırılan bir diğer örnek Diego Rivera’nın “Kavşaktaki Adam” (Resim 12) adlı eseridir. 1886 yılında Guanajuato/Meksika doğumlu olan Rivera, özellikle Meksika devrimi üzerine yapmış olduğu duvar resimleriyle tanınmaktadır. Eşi Frida Kahlo ile birlikte Meksika devrimini desteklemiş ve 1921 yılında Meksika’da Alvaro Obregon’un devlet başkanı seçilmesiyle birlikte ölene dek Meksika’nın toplumsal reform hareketinden yana tutum almışlardır. Mexico City’de bulunan San Carlos Academy’sinde eğitim gören Rivera, fresk sanatı üzerine kendisini geliştirebilmek amacıyla, İtalya’ya giderek incelemeler yapmıştır. Söz konusu araştırma/incelemelerinin ardından Latin Amerika’da ve Amerika’da fresk sanatını üst düzeylere çıkarmayı başarmıştır.



**Resim 12:** Diego Rivera. “Kavşaktaki Adam” 1933-34. (Palacio de Bellas Artes, Mexico City),

4.85 x 11. 45 cm.

Thompson, “Particular New Forms of Realism” makalesinde yer alan, *diyalektik imge* kavramı için, görsel sanatlar alanından verdiği bir diğer örnek ise Rivera’nın “Kavşaktaki Adam” (Resim 12) adlı duvar resmidir. Söz konusu mural, Rockefeller ailesi tarafından New York’taki Rockefeller binasının giriş bölümü için sipariş edilir ve henüz tamamlanamadan Nelson Rockefeller, resimde yer alan Marx ve Lenin imgelerinden dolayı Diego Rivera’dan bu imgelerin değiştirilmesini ister; ancak Rivera, buna karşı çıkar. Sanatçının asistanı Lucienne Bloch, resmin bir şekilde tahrip edilebileceği öngörüsüyle henüz tamamlanmamış olan yapıtın fotoğraflarını çeker. Daha sonra, Nelson Rockefeller’in emriyle duvar, üzerindeki freskle birlikte 1934 yılında yıktırılır. Rivera, yaşanan bu tatsız olaylar sonrasında, asistanın çekmiş olduğu fotoğraflara büyük ölçüde bağlı kalarak resmi: Mexico City’deki Güzel Sanatlar Sarayı’nın duvarına “İnsan, Kâinatın Yöneticisi” adı ile yeniden yapar. Bu resme ait imgeler orijinal resimden bazı farklılıklar göstermektedir, yani Rivera, resmini daha da geliştirerek yeni imgelerle yapılandırır. Söz konusu resim, ilk bakışta içerdiği politik imgeler bağlamında: belli bir mesajın taşıyıcısı gibi algılanabilir; ancak Rivera bu resimde görünenden fazlasını başarmış bir sanatçıdır. Resim, yapıldığı dönemin sosyal/siyasal karşıtılarıyla kotarılmış bir yapıttır; fakat kendi dönemini de aşarak, günümüz gerçekçilik kültürüne yapmış olduğu katkı ortadadır. Rivera, resmini diyalektik bir bilinçle yarattığı için, resmin günümüzde ve sonrasında hala üzerine konuşulup yazılabilecek fikirleri içerisinde barındırması yadsınamayacak bir gerçektir. Çünkü *o gün* için geçerli olan pek çok toplumsal ve siyasal çelişkiler konusunda, günümüzde hala çok fazla yol alındığı söylenemez. Örneğin artı değer paylaşımı konusu, ekonomik ve sosyal adaletsizlikler gibi pek çok teorik/pratik alandaki problemlerin çözümü gerçekleşmediği gibi toplumsal eşitsizlikler, hayatın bütün alanlarını kuşatmış durumdadır. Bu durum, bir toplumun, hayatı kavrayışından, sosyal ve kültürel hayatına değin bütün yaşamına etki ederek, sanki bu durum o toplumun bireyleri için yaşanılması gereken bir kadermiş gibi kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Dolayısıyla, bireyler, onlara verilen rolü yerine getiren figüranlara dönüşmüştür bir bakıma. Bu saptamaların ardından, Walter Benjamin’in “Pasajlar” yapıtında geçen *diyalektik imge* kavramının tanımını hatırlayalım:

(...) Diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşır. (...) Diyalektik imge daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır (Thompson, 2013, s. 2).

Dolayısıyla, Rivera’nın yapıtında yer alan imgelerin yalnızca *düz anlamda* kullanıldığını düşünmek, eksik bir bakış yöntemini göstermektedir; çünkü bu durumda, resme bakan herkesin aynı mesajı alması gerekirdi. Oysa resme, Benjamin’in de yukarıda belirtmiş olduğu gibi farklı



bir bilinçle yaklaşıldığında: hem diyalektik imge kavramının içeriği, hem de sanat ve gerçeklik ilişkisi üzerine oldukça derin *yan anlamları* da içerisinde barındırdığı görülmektedir.

Norbert Lynton, Rivera ve çağdaşları için, şu yorumu yapmıştır: “Rivera, Siqueiros ve Orozco da didaktik resim yapmak için öncülükten vazgeçmişlerdi; ama bu didaktizmi sanatsal ve insancıl değerlerle kaynaştırmayı da başarmışlardı” (Lynton, 2004, s. 168). Lynton’un burada belirttiği “insancıl değer” konusunu açmak gerekirse: Öncelikle sanat, bir yarış hali değildir. Nitekim hiçbir sanatçı *öncü* (avangart) olabilmek için sanat alanında uğraş vermez, tarih bu tanımlamayı kişiden bağımsız olarak o kişiye yükler. Burada önemli olan, bireyin dünyayı ve hayatı kavrayışında geliştirmiş olduğu donanım ve yöntemleridir. Tam da burada John Berger’in şu saptamalarına yer vermek gerekirse:

Sanatçı, toplumda bir zanaatçı ya da üstün yetenekli bir el emekçisinin yerini tuttuğu zamanlar, yarışmacılık duygusu bir çeşit dürtü niteliğindedir. Günümüzde sanatçı toplumda bambaşka bir yer tutmaktadır. Artık yapımçı olarak değil, eserinde dile gelen görüş ve hayal gücünün niteliğine göre değer bulan biridir. Öncelikle sanat yapan bir adam değildir; bir insan örneğidir, onu ötekileştiren de sanattır (Berger, 1987, s. 106).

Kimi Postmodern eleştirmenlerin ısrarla insansızlaştırmaya çalıştığı sanata karşı, insani olanı savunmak, bütün büyük sanatçıların en temel dayanaklarından biridir: Burada Picasso’yu hatırlamak yeterli olacaktır. Ernst Fischer’e göre:

İnsansızlaştırma, bütün biçimleriyle, çağdaş burjuva sanatının bir başka özelliğidir. Böyle bir sanatı insanlığa karşı diye tanımlamak hiç de Marksçı bir ön yargı değildir; Marksçı görüşün tam karşısında olan sanat kuramcıları da aynı noktayı belirtiyor, çoğu zaman bu insansızlaştırmayı bir ilerleme belirtisi olarak alkışlıyorlar (Fischer, 2005, s. 88).

Buradan hareketle Rivera’nın “*Kavşaktaki Adam*” (Resim 12) adlı yapıtı için, insan/toplum ve sanat bağlamında genel bir değerlendirme yapılacak olunursa; öncelikle Rivera’nın söz konusu resmini yapılandırırken bilinçli bir tercih ile seçmiş olduğu imgeleri, diyalektik karşıtlıklar üzerine inşa ederek kotardığı anlaşılmaktadır. Resim, klasik Batı sanatında çokça kullanılan triptik bir resimdir: Resmin merkezinde yer alan bir figür ve her iki yanda birbiriyle benzer ya da karşıt ilişkiler üzerine kurulu imgeler yer almaktadır. Esasen resim, iki karşıt ideoloji üzerine kurulmuştur; *faşizm* ve *komünizm*. Faşizm ve Kapitalizm arasında ise dolaysız bir ilişki kuran Rivera, insanlığın en temel sorunsallarının nedeni olarak bu ideolojileri görmekteydi. Ona göre; Kapitalist ideolojinin büyük halk yığınlarına vadettiği belirsiz bir gelecek tasarısının ve onun yaşam pratiği içerisinde ortaya çıkan ekonomik/sosyal sonuçlarının teorideki iddialarıyla örtüşmediği bir gerçektir. “Kapitalizm dinamik bir tümden şeyleşme ve yabancılaşma

sistemidir, “insanların” bu mekanizmanın memuru ve faili maskesi altında, yani onun kendi bileşenleri ve öğeleri olarak hareket ettiği felaketler aracılığıyla dairesel olarak genişleyip kendini yeniden üretir” (Kosík, 2015, s.162- 163). Dolayısıyla, Rivera, *Meksika Devrimi* ile gerçekleşen sosyal reformlara ve fikirsel kazanımlara tüm Meksika halkının sahip çıkması gerektiğini düşünmüştür her zaman.

Rivera, yapıtın merkezine büyük bir makineyi kontrol eden güçlü bir işçi figürü yerleştirmiştir ve bu kişi aynı zamanda geleceğe ilişkin kimi öngörülerde bulunmakla birlikte, sıradan insanların geleceği ile ilgili onlara güven duygusu vermektedir. Söz konusu figürün önünde ise bir el, cam bir küre tutmaktadır ve bu kürenin içerisinde “atomların rekombinasyonunu” gösteren bir çizim vardır (İsimsiz, 2008, para. 4). Yine figürün arkasında ise tıpkı kanatlara benzeyen uzun çapraz elipsler yer almaktadır. Bu elipsten biri; evrende yer alan gök cisimlerini, diğeri ise resmin yapıldığı dönem itibariyle ulaşılan, son bilimsel gelişmeler ışığında biyoloji ve kimya alanındaki çeşitli buluşları göstermektedir. Ayrıca Rivera, hücre yapısı ve insan embriyosuna ait imgelere burada ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir. Elipslerin kesişmesiyle her iki yanda oluşan alanların bir tarafında, Vladimir Lenin ve etrafında hemen her etnik kökenden insanlar bir arada, onun liderliğinde toplanmışlardır. Diğer tarafta ise aralarında John D. Rockefeller’in portresinin de yer aldığı burjuva sınıfına ait bir grup insan yer almaktadır. Rivera, Nelson Rockefeller’in babasına ait olan söz konusu portreyi, yıktırılan resmi için, uğradığı haksızlığın bir yansıması olarak eklemiştir. Sanatçı, bu topluluğu, bir yandan yaşanan toplumsal olaylara karşı kayıtsız bir tutum içerisinde resmederken diğer taraftan, geleceğe ilişkin herhangi bir kaygı duymayan bu zümrenin yaşam tarzını eleştirmektedir.

Resmin merkezinde yer alan figürün hemen altında ise çok çeşitli bitki türleri görünmektedir. Bu imgeler, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, insanlığın ihtiyacına ve yararına göre her türden bitkinin üretilebilir olduğunu ve bütün insanlığa yetebilecek kaynakların varlığına işaret etmektedir denebilir.

Resmin bakış yönüne göre solunda yer alan bu imgeler arasında; öfkeli bakışlarıyla tasvir edilen ve elinde yıldırım tutan Jüpiter heykeli, arkasında gaz maskeli lav silahlarıyla askerler, orta bölümde işsiz halkın sokak eylemleri ve bu kitleyi bastırmaya çalışan atlı polisler yer almaktadır. Resmin sol alt bölümünde ise Charles Darwin ve hemen arkasında bir X-Ray cihazı yer almaktadır. Röntgen filminde, modern insana ait bir kafatası yer almaktadır ve belki de Darwin, türlerin kökenine ilişkin teorisini açıklamaktadır burada. Bu grubun hemen önünde, diğer bir grup genç insan, dikkatli bir şekilde dev bir merceğin önünde kendilerine *evren* ile

ilgili anlatılan dersi dinlemektedirler. Rivera, burada daha çok, toplumların körü körüne bağlı oldukları batıl inançların yerine, bilime duyduğu güveni pekiştirmiştir denebilir. Dolayısıyla resimde, genel olarak: sosyal, ekonomik, bilimsel ve mitolojik kimi imgelere başvuran Rivera, yapıtın bütününde yakaladığı diyalektik karşıtlıkları burada da oldukça güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Burada Karel Kosík tarafından, *diyalektik* kavramına ilişkin tanımlamaya yer vermek gerekiyor. Çek kuramcısına göre:

Diyalektik “şeyin kendisi”ni kavramaya çabalayan eleştirel düşünmedir ve gerçekliği sistematik olarak kavramanın bir yolunu arar. Dolayısıyla diyalektik, doktriner sistemleştirmenin veya rutin fikirlerin romantikleştirilmesinin karşıtıdır. Gerçekliği layıkıyla bilmek isteyen düşünme, bu gerçekliğe ilişkin ne soyut şemalarla ne de eşit derecede soyut fikirlerle yetinecektir (Kosík, 2015, s. 18).

Söz konusu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, *diyalektik* düşünme yöntemi daha çok, insan zihninin gerçekle olan ilişkisi üzerinde yarattığı inandırıcılık boyutuyla dikkate değerdir. Dolayısıyla, eleştirel düşünme ise yaşam pratiği içerisinde, hayatın daha bütünsel olarak kavranmasını ve yaşanan sosyal/politik olguları, sonuçları bağlamında ele almak yerine, nedenleri üzerinden giderek, gerçekçi bir çözüm arayışına götürebilme potansiyelini içerisinde barındırmaktadır. Fredric Jameson’a göre:

Diyalektik, atfedilen sonuçların, aslında istikrarsız kategorik karşıtlıkların işleyişlerini barındırdığını göstermek için özgül bir düşüncenin —bir başka deyişle bir probleme (bu problem de nesneden özneye, etikten siyasete ya da felsefeye, pragmatik olandan epistemolojik olana, sanattan bilime vs. kadar farklılık gösterebilir) dair kavramsal bir sonucun— dışında kalarak hareket eder. Ondan sonra paradokslar, çatışmalar ve en nihayetinde çelişkiler evvelki bir “sonuç” anını tarihselleştirir, yeni bir diyalektik “çözüm”ü mümkün kılar ve bu çözümü “felsefe” ya da “sisteme” bir bakıma tekrar katarak kendi başlarına yeni —daha ciddi anlamda diyalektik— bir sonuç olarak ortaya çıkar (Jameson, 2015, s. 37).

Bu türden bir düşünme yöntemi, aynı zamanda hem bilim hem de sanat alanında, farklı bakış açıları geliştirebilmenin ön koşul olarak kabul edilmelidir. Nitekim bilim, kendisini görünen dünyanın sınırlı algılama alanında bıraksaydı, bugün, pozitif bilimlerden söz edebilmemiz olanaksız olurdu. Diğer bir deyişle, nesnelere dünyasını, yalnızca yüzeyin bilgisiyle kavrama alışkanlığı, oldukça eksik bir zihinsel bir eylem biçimidir; çünkü bu türden bir kavrayış, belli bir bakış açısını beraberinde getirerek, insan zihnine; genelgeçer bir algı alışkanlığını kanıksatır. Tam da burada, Olmann’ın diyalektik ve gerçeklik ile ilgili düşüncesini yeniden hatırlarsak:

(...) Buradaki temel sorun gerçekliğin aslında kendi görüntüsünden daha fazla bir şey olması ve bu bakımdan da sadece ve sadece görüntülere, gözümüze çarpan anlık ve dolaysız verilere odaklanılmasının son derece yanıltıcı sonuçlar vermesidir. Peki bu şekilde örneklediğimiz yanılgı toplumumuzda ne kadar yaygın? Marx, bunun bir istisna olmadığını tersine pek çok insanın dünyayı bu şekilde algıladığını söylüyor. Marx'a göre pek çok insan, pek çok durumda, hemen yakınında gördüğü, duyduğu ve rastladığı şeylere –çeşitli ayak izlerine–bakarak gerçekle taban tabana zıt sonuçlara ulaşıyor (Ollman, 2011, s. 24).

Ollman, burada *düşünme yöntemi* ile *gerçeklik* kavramları arasında çok doğru bir ilişki kurarak, teorik bir bilginin uygulamadaki ölçülebilir/gözlemlenebilir sonuçlarını, çok temel bir zeminde tarif etmiş ve ayrıca; bilim/sanat alanına ilişkin önemli bir dayanak noktasını işaret etmiştir. Üstelik bu durum, yalnızca pozitif bilimler ya da sanat alanı ile değil; temel olarak herhangi bir bireyin kendi yaşantısı bağlamında aldığı bütün kararlarda ve dolayısıyla bilinçli tercihleriyle de ilgili bir durumdur. Politzer, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Duyum, aslında, gerçeğin kısmi bir yansımasıdır, bize gerçeğin ancak dışsal görünümünü bırakır. Ama insanlar, yinelenen toplumsal pratikle, işle, bu gerçeği derinleştirirler: önceleri gözlerinden kaçan iç süreçleri kavrama yeteneği kazanırlar; görünüşün ötesinde gerçek olanı açıklayan yasalara ulaşırlar (Politzer, 2003, s. 76).

Nitekim toplumsal yaşayışı belirleyen siyasal ve kültürel nosyonların niteliği; ancak bilinçli bir zihinsel eyleme dönüşmesiyle olanaklı olabilmektedir. Dolayısıyla, toplumların genel düşünüş karakterinin bu yönde evrilmesi, aynı zamanda, onların, hayatı tüm bileşenleriyle birlikte kavrayabilmesini ve dış gerçekliğin kuşkulu alanından çıkarak, salt gerçekliği algılayabilecek bir donanım geliştirmesine katkıda bulunacağı kuşkusuzdur.

Resmin sağ bölümünde ise Antik Roma İmparatoru Julius Caesar'ın başsız bir heykeli yer almaktadır. Heykeli saran kıyafetin üzerinde ise gamalı bir haç sembolü yer almaktadır. Sanatçı, Alman Nazi hareketinin hızla yükseldiği ve Hitler'in iktidarda olduğu dönem ile Antik Roma'nın şansölyesi olan Sezar ile doğrudan bir ilişki kurarak, yaklaşık iki bin yıllık bir zaman geçmiş olmasına rağmen, Alman halkının benzer bir yönetim biçimine onay vermesini eleştirdiği söylenebilir. Nitekim resmin sağ panelinin alt bölümünde, yıkılan bir imparatorluğun en büyük gücü olan Sezar'ın kopuk başı üzerine oturan iki figür yer almaktadır ve yepyeni bir fikrin temelleri üzerinde tarihi yeniden inşa etmenin güveni içerisinde evreni anlamaya çalışmaktadırlar. Sezar heykelinin hemen arkasında, Sosyalizmi destekleyen halk kitlelerinin Moskova'daki *1 Mayıs* yürüyüşü ve alt bölümde sırasıyla Lev Troçki, Wladimir Lenin ve Karl Marx yer almaktadır. Rivera, yapıtının bu bölümünde birbiriyle çelişen tarihsel karakterleri bilinçli olarak bir arada vermiştir. Dolayısıyla, Benjamin'in *Pasajlar* yapıtında

sözü geçen *diyalektik imge* kavramının tanımını tekrar hatırlayacak olursak: “Diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşırlar” (Thompson, 2013, s. 2) sözü, doğrudan Rivera’nın resminde kendisini göstermektedir ve modern Meksika resminin en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir.



**Resim 13:** Leon Golub, Vietnam II, Tuval Üzerine Akrilik, 304x1219 cm, 1973.

Konu bağlamında, diğer bir örnek olarak Leon Golub’un 1973 tarihli *Vietnam II* adlı resmini (Resim 13) ele alırsak, sanatçının Picasso’nun *Kore’de Katliam* adlı resmi ile benzer bir refleksi göstererek Amerika’nın Vietnam’da yapmış olduğu sivil katliamları sanatıyla doğrudan ilişkilendirmiştir. Ancak bilindiği üzere her iki resim, tarihsel referanslarını Goya’dan almışlar ve Batı sanatının *gerçekçilik* geleneği ile kendilerini konumlandırmışlardır diğer bir deyişle. Esasen Golub, diğer birçok eserini yapılandırırken kullandığı diyalektik kavrayışla biçimlemiştir bu resmini. Golub, Amerika’nın Vietnam savaşına karşı New York merkezli sanatçı ve aktivistlerden oluşan bir grupla hareket etmiştir eşi Nancy Spero ile birlikte. 1960’lı yılların sonuna doğru, oldukça şiddetlenen Vietnam işgali ve sonrasında ABD’nin Napalm bombası kullanması sonucunda, dünya kamuoyunun dikkatini çekebilmek amacıyla, birçok protesto içerisinde yer almışlardır.

Nitekim Golub’un sanatındaki bir kırılma noktası da aynı dönemlerde yaşanmış ve sanatçı *Vietnam* ve *Napalm* başlıklı bir dizi resim yapmıştır. Resim, ham keten bezi üzerine akrilik boya ile yapılmış ve bazı bölümleri sanatçı tarafından bilinçli olarak kesilerek negatif imge arayışına gidilmiştir. En genel ifadelerle; *Vietnam II* resmi, Amerikan askerleri tarafından, sivil halk üzerine açılan bir ateş sonucu, onlarca masum insanın katledilmesi üzerine yapılmıştır. Golub, her ne kadar doğrudan bir katliamın resmini yapmışsa da, gerek kullandığı boyutlar, gerekse tuvalde yaptığı kesmelerle belli bir *düz anlamın* dışına çıkarak yapmıştır bunu. Çünkü söz konusu kesmeler, ilk başlarda her ne kadar tesadüfen ulaşılmış bir sonuç olmuşsa da,

sonrasında belli imgelerin tuvalden çıkarılarak negatifini oluşturan *gerçek* birer imgeye dönüşmüştür sanatçının yapıtlarında.



**Resim 14:** Anselm Kiefer, Nüremberg, Tuval Üzerine Akrilik, Emülsiyon ve Saman, 280 x 380 cm, 1982.

Bağlama ilişkin, diğer bir sanatçı örneği Alman sanatçı Anselm Kiefer'dir. Sanatçı, 1970'li yıllardan günümüze değin, Alman tarihindeki en büyük kırılma olan Nazi Almanya'sının üzerinde yarattığı derin buhranı, toplum ve insan odaklı ele alarak sanatını biçimlemiştir. Kiefer, birçok Alman sanatçı gibi, toplumsal belleğin izlerini yapıtlarında sürerek, ulusal tarihiyle hesaplaşan bir sanatçıdır. Söz konusu yapıtlardan biri olan *Nuremberg* (Resim 14) resminde; saman, boya ve emülsiyon gibi farklı malzemeler kullanmıştır. Kiefer'in söz konusu resmine verdiği isim oldukça düşündürücüdür. Nitekim Cebrail Ötgün, makalesinde konuya ilişkin şunları söylemiştir:

Yapıt, sanatçının imgelerle ördüğü simgesel anlatımlı bir resimdir. Yapıtın konusu diğer örneklerde olduğu gibi gerçek yaşanmışlıktan alınmıştır. Konu, Nazi döneminde Yahudilerin yakıldığı fabrikaların olduğu Almanya'nın Nüremberg adlı kentin üzerinedir. Eski Nüremberg, Almanya'nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri idi. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı mekânlar haline gelmiş, fabrikalar soykırım manikalarına dönüşmüş,

bereketli topraklar ise soykırımı uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir. Almanya'nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nüremberg artık Almanya'nın kara lekesi haline gelmiştir (Ötgün, 2008, s. 98).

Ötgün'ün vurguladığı gibi, bu coğrafyanın simgesel değeri, Kiefer'i resmine aynı adı vermeye itmiştir. Nitekim kendi çelişkisini içerisinde barındıran diyalektik bakış, toplumsal yaşayışın kültürle kaynaştığı ve bir üst bilincin hayat pratiğine dönüştüğü bir coğrafyanın, nasıl olup da Nazilerin ölüm kamplarına dönüştüğünü anlamaya/anlatmaya çalışmaktadır. Benzer bir diyalektiği Kiefer'in resmi için seçtiği malzemelerde de görüyoruz ve klasik tuval resminde neredeyse bağlam dışı sayılabilecek birbirinden çok farklı sentetik ve organik maddeyi belli bir bilinçle bir araya getirerek *gerçeği* kavramak adına, nesnenin kendisini doğrudan kullanmıştır. Dolayısıyla, insanın nesnelere üzerinde bıraktığı *izlerin* peşinden giderek, yine insanın kendi eliyle yarattığı yıkımı, resminde kullandığı imgelerden kavriyoruz.

Diyalektiğin karşıtlar üzerinden, birbirini biçimleyerek imge yapılandırmasına, sıra dışı bir örnek olarak Kiefer'in, *Nüremberg* resmi, sanat alanına ilişkin, birçok olanağı içerisinde barındırmaktadır. Kiefer'in sanatı, kuşkusuz farklı düşünsel çözümlene bağlamını, içerisinde taşıyan bir yapıdadır ve bu onu, yorumlayan kişinin bakış açısına göre kimi farklılıklar göstermektedir. Dolayısıyla, farklı okumaların yapılabilmesine olanak veren bir sanat anlayışı, Kiefer'in sanatında olduğu gibi her zaman için dikkate değer olacaktır.

Sanatın bu yanıyla dikkat çeken diğer bir isim, Jörg Immendorf'tur. Sanatçının, *Alman Kafe* (Resim 15) resim dizisi, sanatçının Alman tarihi üzerine düşüncelerinin bir özeti gibidir. Immendorf, tıpkı Joseph Beuys gibi 1960'larda Amerika ve Avrupa'da etkili olan Fluxus hareketi içerisinde öne çıkan bir sanatçıdır. Resim, sanatçının siyasi kimliği ve uzlaşmaz yapısını açıkça ortaya koyan bir eserdir ve Otto Dix'in *Metropolis (1927-28)* adlı resmi ile benzer bir zemini paylaşmaktadır bir bakıma. Dix'in savaş sonrası Alman kentlerinde yaşanan eşitsizlikler ve Alman burjuvazisine duyduğu öfkenin en somut örneklerinden biri olan triptik *Metropolis* resmi, savaş gazilerinin Alman toplumu içerisinde nasıl görmezden gelindiği ve kent soyluların savaşın dışında kalarak, kendi yaşamlarını nasıl koruduğu çelişkisi üzerinden giderek, diyalektik ilişkiler kuran bir yapıttır. Nitekim Immendorf'un *Alman Kafe* adlı resmi ise Nazi Almanya'sının etkilerinin aradan geçen on yıllara rağmen, toplumun farklı kesimleri üzerinde yarattığı basınçla yozlaşan, kimliğini yitiren ve Neo-Naziler gibi küçük alt kültürler oluşturan gençler ile Doğu ve Batı Almanya arasındaki ideolojik ve kültürel farklılıklar üzerinde giderek diyalektik bir yapıyı içerisinde barındırmaktadır.



**Resim 15.** Jörg Immendorf, Alman Kafe, Tuval Üzerine Yağlıboya, 285 x 330 cm, Kunst Museum, 1984.

Dix'in eleştirel resminin üzerinden yaklaşık 50 yıl geçmiş; ancak yine Alman bir sanatçı olan Immendorf, Alman toplumunun problemlerinin ortadan kalkmadığı, yalnızca başka bir forma dönüştüğünü açıkça ifade ederek, ulusal bir tarih okuması yapmıştır. Bu açıdan bakıldığında Benjamin'in üzerinde çokça durduğu, kesintisiz bir tarih anlayışı, başka bir deyişle; birbiri ardına neden sonuç ilişkisi ile ilerleyen bir *tarih* anlayışının, sanatçı için de geçerli olduğu görülmektedir.

William Kentridge, bu türden bir sanat kavrayışına sahip bir sanatçı olarak, günümüz sanatının, kuşkusuz en sıra dışı isimlerinden biridir. Kentridge, Güney Afrika'daki "Apartheid" rejiminin yarattığı toplumsal travmaları, üretici etkinliğinin bir parçası haline getirmiş ve konuyu çok yönlü olarak tartışmaya açmıştır (Resim 16). 1948-1994 yılları arasında, ülkedeki egemen beyazların, siyasal bir aracı niteliğinde olan bu sistem, siyahilerin devlet nezdinde neredeyse yok sayılması anlamına gelmekteydi. Nitekim söz konusu yönetim anlayışı resmi olarak son bulmuş gibi görünse de, halen Güney Afrika'da etkilerini sürdürmektedir.



Johannesburg doğumlu Kentridge, böyle bir yönetim biçimi içerisinde hayatının yaklaşık 40 yılını geçirmiş ve toplumsal olaylara bir sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmıştır. Dolayısıyla, kendi rengindeki insanların yapmış olduğu bu ırkçı tutuma karşı, ülkenin gerçek sahiplerinden yana tavır almıştır.



**Resim 16:** Kentridge, “Şikayetin Başlıca Tarihi”, 1996.

Kentridge, 2003 yılında Carolyn Christov-Bakargiev’in kendisiyle yapmış olduğu röportajında, şöyle bir sanat tanımı yapmıştır:

Her şeyden önce imgeye ulaşmak bir süreçtir, donmuş bir an değildir. (...) Ne çizeceğinize dair hisleriniz belirsiz olabilir, ama şeyler bir süreç sonunda meydana gelir ve bu süreç boyunca bildiğiniz şeyleri değiştirebilir, pekiştirebilir ya da tamamen dağıtabilirsiniz. Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir. Bir şeyin açık seçik bir biçimde sonuçlanması, bu şekilde başladığı anlamına gelmez (Kentridge, 2003, s. 8).

Kentridge, resim, enstalasyon ve canlandırma filmlerine kadar, geniş bir sanat perspektifine sahiptir. Kentridge’in “resim fikirlerin test edildiği bir zemindir” şeklindeki açıklaması, esasen onun sanatı zihinsel bir eylem olarak algılayışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, Kentridge’in, sanat algısı, onun hayat karşısındaki konumlanışını da imlemektedir bir bakıma. Sanatçı, üretici bir eylemselliğin içerisine aldığı hayatı, diyalektik bir bakış açısıyla kavramakta ve sanatını da bu yönde biçimlemektedir. Benjamin’in “tarih geçip gittiğinde ardında imgeleri

bırakır” şeklindeki görüşüne, benzer bir düşünmeyi Kentridge’in sanatında da görmekteyiz (Thompson, 2013, s. 2). Sanatçı, toplumsal olayların birey üzerinde yarattığı travmaları temel alarak, ortaya koyduğu sanat ürünlerinde, bir ülkenin tarihsel koşullarını belirleyen dinamikleri, bütünlüklü bir algıya dönüştürerek, sanatı ve hayatı birbirinin koşullayıcısı olarak biçimlendirmektedir bir bakıma.

Tez konusu bağlamında, çağdaş Türk resminden birkaç sanatçımızın yapıtları üzerinde durmak gerekiyor. Kuşkusuz, konu bağlamında, Türk resminin 1970’li yılların öncesinde de bazı sanatçılarımızın yapıtları ele alınabilir; ancak günümüze en yakın dönem göz önünde bulundurularak, bu durum sınırlandırılmıştır. Ele alacağımız sanatçılara ilişkin tarihsel bir sıralama yapıldığında; ilk olarak Yüksel Arslan’ın, *Sermayenin Dolaşımı* (1973-74) adlı resmi karşımıza çıkmaktadır. Zeynep Sayın, kitabında, Arslan’ın sanatına ilişkin şu cümlelere yer veriyor:

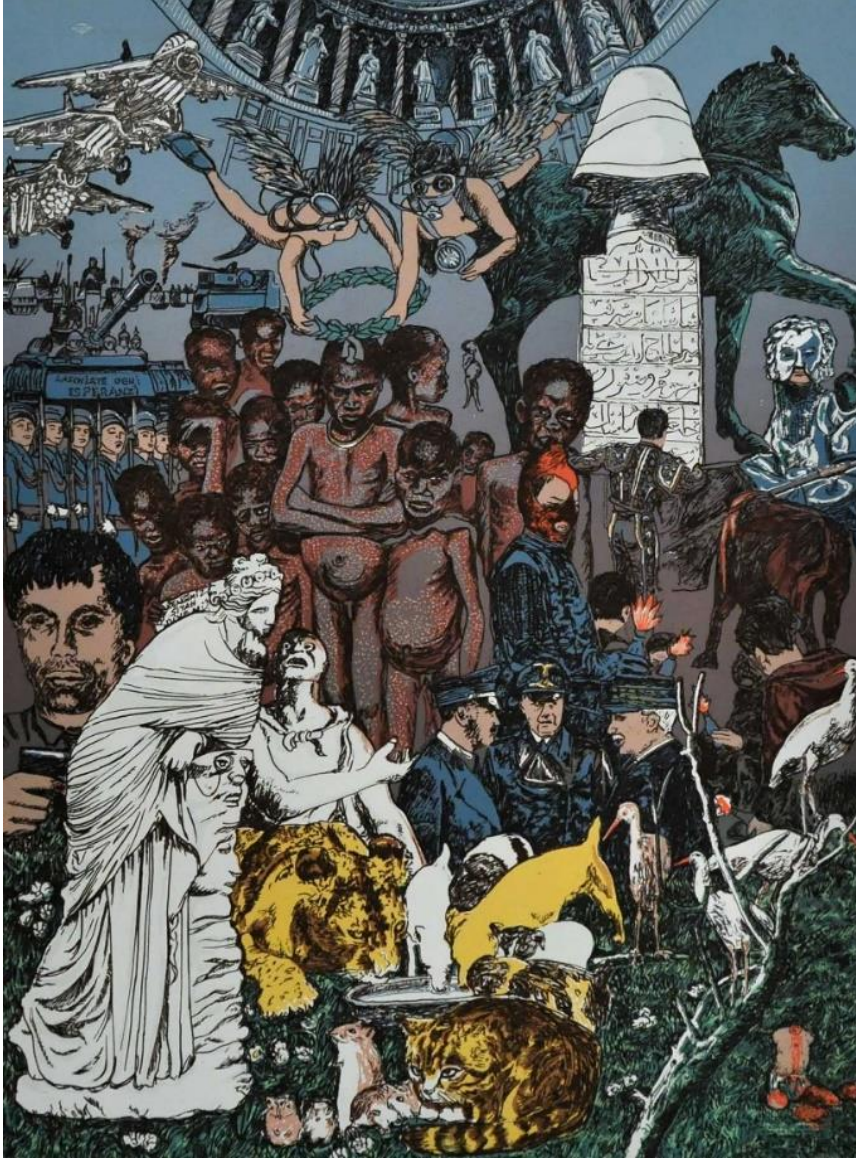
Arslan’ın görsel dilinin anlatısından farklı bir kaygı gütmekte oluşunun en iyi göstergelerinden biri Avrupa’nın giderek uzaklaştığı bir çağda, onun ısrarla figüratif resim yapmayı ve figürü, arka planın öne fıskırmasına yarayan bir aracı olarak konumlandırmayı sürdürmesidir. Bütün resimlerinde ve bütün dizilerinde koskoca bir uygarlık tarihini anlatmaya girişir Arslan; yaptığı *homo erectus*’tan bu yana insanın ve yapı malzemelerinin resimli tarih atlası gibi bir şeydir. (Sayın, 2009, s. 182).



**Resim 17:** Yüksel Arslan, Kapital: Sermayenin Dolaşımı, Arture XXIII (175), 68,7 x 97,8 cm, 1973-74.

Bilindiği üzere Arslan'ın birçok resmi, Kapital'in içeriğine dönük, bir tür görsel okuma olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla, *Sermayenin Dolaşımı* (Resim 17) resmi, bu türden bir sürecin ürünüdür. Söz konusu yapıt: yönetici sınıf ile sermaye sahiplerini, bankalar ile çeşitli finans şirketlerini, anlaşmaları ve paranın el değiştirmesiyle gerçekleşen *serbest dolaşım düzenine* iç çelişkileri ile gösteren imge yüklü bir eserdir. Sınıfsal düzlemde bakıldığında, resim; diyalektik bir bakışın tam karşılığıdır ve Arslan'ın zihinsel ve uygulama pratiği süreçlerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, bu türden bir yapıt, *diyalektik imge* kavramının görünür kılınması bakımından dikkate değer bir nitelik kazanmaktadır.

Türk resminden bir diğer sanatçı örneği, Cihat Burak'tır. Burak'ın resimleri üzerine söylenen ve söylenecek pek çok şey var kuşkusuz; ancak Burak'ın sanatı algılayışı ve onun pratiğine yönelik her türlü kavrayışı, onu anlamak isteyenleri her defasında farklı anlam olanakları ile karşı karşıya bırakabilme potansiyeline sahiptir. Gürel, makalesinde Burak'ı şöyle anlatmıştır: “Çok yönlü sanat kişiliği, aydın sorumluluğu ve bilgeliği ile Sayın Cihat Burak kendisinin ve ülkesinin kritik yaşam dönemeçlerinde tavrını almış, toplumuna mesajını yüreklilikle ve duyguyla iletmeyi başarabilmiş ender sanatçılarımızdandır” (Gürel, 1994, s. 50). Gürel'in buradaki belki de en önemli tespiti, Burak'ın toplumsal duyarlılığı ve belli bir hayat görüşünün sanatına yansımalarıdır denebilir. Nitekim Burak'ın yapıtları üzerinde yeterince durulduğunda, benzer bir zihinsel algılamamanın sanatının tamamına yansıdığı görülmektedir. Kimi değerlendirmelerde Burak'ın yapıtları için ironi ve alegoriden söz edilmesi de bundan kaynaklanmaktadır; çünkü toplumsal gerçekçiliğin iktidar nezdinde eleştirilmesi ve anlamlandırılması belli bir ironi ve alegorik anlatım biçimlerini beraberinde koşullamaktadır.

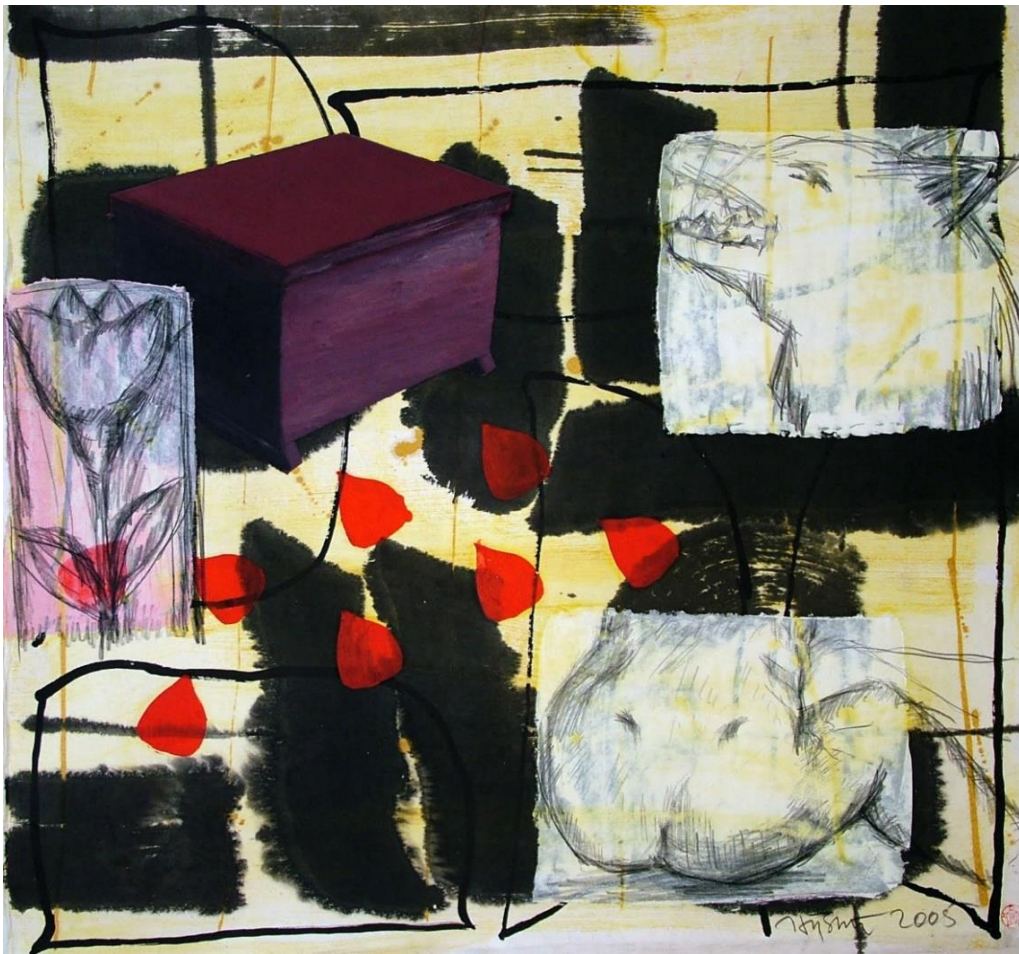


**Resim 18:** Cihat Burak, İnsanlar ve Hayvanlar, Serigrafi, 37.5 x 50 cm, 1981.

Buradan hareketle Burak'ın resimleri üzerine, belki de en farklı bakış açısını, Benjamin'in Pasajlarında geçen "diyalektik imge" kavramı olanaklı kılmaktadır. Nitekim Benjamin'in *tarih* algılamasında ortaya koyduğu; tarihsel bir andaki, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen imgeleri belli bir diyalektik yapı ile bir araya getirerek, tarihin bir tür *görsel* okumasının yapılabileceği konusundaki sıra dışı bakış açısıdır. Tam da burada Burak'ın *İnsanlar ve Hayvanlar* (Resim 18) adlı resmi, bu türden bir okumayı mümkün kılmaktadır. Burak, resminde insanların ve hayvanların doğasını birbiri içerisine geçmiş ve çokta keskin ayrıştırmalara gitmeden iç içe geçmiş biçimde yapılandırmıştır.

Resimde yer alan kimi imgeler şöyledir; Antik Yunan mitindeki adalet tanrıçası *Themis*, 20. yüzyılın üç büyük diktatörü: *Hitler*, *Franco* ve *Pinochet*, Roma dönemine ait tapınak benzeri

bir yapı, *Kızıl Khmerler*, gaz maskeli ve ellerinde zafer çelengi taşıyan iki melek, Osmanlı mezar taşı, modern savaş makinaları olarak uçaklar- tanklar ve boğa, at, aslan gibi birçok çağrışım yaratabilen imgeler bir arada kullanılmıştır. Resimde kullanılan imgeler, bütünsel olarak düşünüldüğünde Burak'ın bu imgelere yüklediği anlam oldukça derindir. Benjamin'in sözünü ettiği; toplumsal çelişki düzeyinin en yüksek noktası ile geçmişin gerçekleşmemiş vaatlerinin yan yana gelme durumu: "Geçmiş, şimdi ve gelecek; Romalı seçkinler, peygamberler, Afrikalılar, Kızıl Khmerler ve üç faşist diktatör... diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlanıyorlar" (Cıbrıoğlu, 2004, s. 67).



**Resim 19:** Hüsnü Dokak, Pandora'nın Kutusu, Kâğıt Üzerine Karışık Malzeme, 80 x 80 cm, 2005.

Konu bağlamına ilişkin, bir diğer resim Hüsnü Dokak'ın *Pandora'nın Kutusu* ( Resim 19) adlı resmidir. Sanatçı, resimlerinde, belli bir tarihsel bakış açısını hareket noktası olarak alarak, insanlığın savaş ve şiddet gibi buhranlarını olgusal bir bakış açısıyla algılamakta ve insanoğlunun tarihsel birikiminden gelen evrensel ve yerel imgeleri, diyalektik bir bilinçle bir araya getirerek yapılandırmaktadır. Söz konusu yapılanmaya ilişkin dikkat çeken resimlerinden

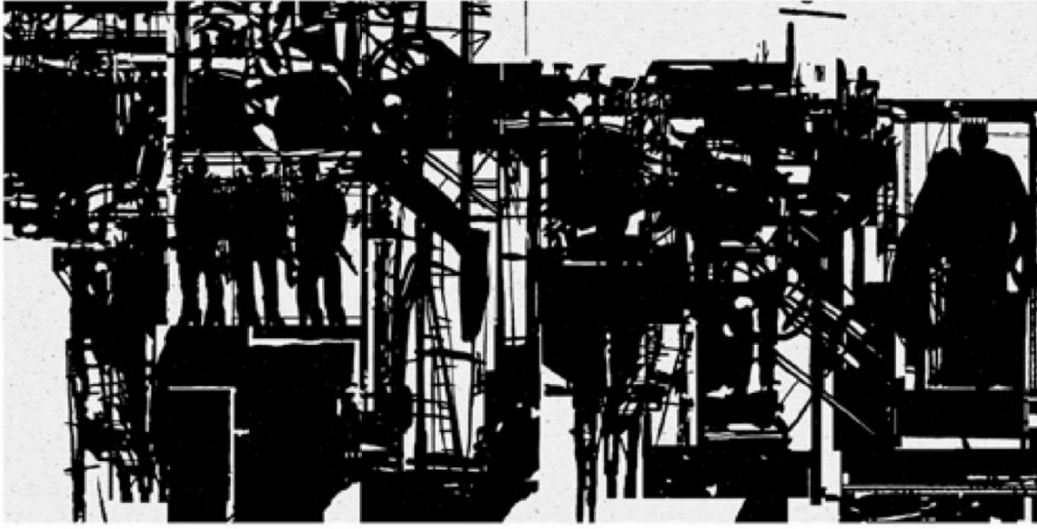
biri olan, *Pandora'nın Kutusu* adlı eseri, tam da bu türden bir bağlamı içerisinde taşımaktadır. Resmin yapılış yılı 2005 ve resim dizinin adı: *Bağdat Kesikbaşlar*'dır. Bu dizi, ABD'nin resmi olarak, 11 Eylül saldırısını bahane ederek dünya terörizmiyle mücadele edeceğini ve Orta Doğu coğrafyasına demokrasi getireceğini deklare ettiği, 20 Mart 2003 tarihinden yalnızca iki yıl sonra gerçekleştirdiği resim serisinin adıdır. İşgalin resmi olarak sona erdiği tarih ise 18 Aralık 2011'dir. Bu açıdan bakıldığında, Dokak'ın sanatıyla gösterdiği refleks ve öngörülerini oldukça dikkate değerdir. *Antik Yunan* mitinde geçen ve resimle aynı adı taşıyan *Pandora'nın Kutusu*: Orta Doğu coğrafyasında sihirli bir kutu gibi açılarak; kötülük ve mutsuzluğu egemen kılmıştır. Dokak'ın resmine verdiği isim, resmin içeriğine ve öngörüsüne dair ilk okumayı yapabilmeyenin önünü açıyor adeta: nitekim George W. Bush başkanlığındaki ABD'nin Irak işgali ile başlayan süreçle birlikte, bugün, Orta Doğu coğrafyasına ait problemler sarmalı giderek içinden çıkılmaz bir çözümsüzlük haline dönüştürülmüştür. Dokak'ın resim dizisi için Şinasi Tek, şunları ifade etmiştir:

“Irak Kesikbaşlar”da (...) konu Irak, savaş ve arkada bırakılanlar, tarihin başından beri Mezopotamya'nın kaderi de denebilecek bir öyküyü içerir. Resimlerdeki ana figürlere baktığımızda askeri haritaları çağrıştıran yerler, mevzileri belirten orayı işaret eden, bayraklar, tanklar işgali düşünülen yerin düşünüldüğünü gösterirken, fonda görülen Babil kulesi geçmişten günümüze uygarlığın çilesini ve içinde bulunduğu yıkımla yokoluşu gösteriyor gibidir. Resimlerin zeminleri (peyzaj) Doğu'nun uçsuz bucaksız bozkırı, çöl, Batılı için ötekinin yurdu olan yerler. (...) Yıkım, yokoluş, kaybolmuşluk vb. Kesikbaş imgeleri ise geçmişten beri bu yerlerin sıklıkla karşılaştığı trajediyi gösteriyor (Tek, 2005, s. 3).

ABD askerleri Bağdat'a girdikten sonra *Abu Ghraib* Hapishanesinde uyguladığı şiddet görüntülerinin medyaya sızması ile birlikte, Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero'nun *Abu Ghraib* resimleri ortaya çıkmış ve tüm dünyada geniş bir yankı yaratmıştır. Dokak'ta söz konusu resim dizisini, basına sızan fotoğrafların yarattığı dehşeti, bir tür hareket noktası olarak eserlerini diyalektik bir bakış açısıyla yapılandırmış ve her bir imge birbirini biçimlerken, temsil ettiği şey ile arasında belli bir anlam aralığı yaratmıştır. Dolayısıyla sanatçı, gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi, görsel yapılanma sürecinde yeniden biçimleyerek, gerçek bir sanat yapıtındaki derinliği, eserlerinin bütününe yansıtmayı başarmıştır.

Dokak'ın söz konusu resminde; Amerikalı askerlerin mahkûmları korkutmak için kullandığı köpekleri imleyen, bir köpek başı ve askerlerin uyguladıkları istismarı gösteren bir figür, kan rengini almış gül yaprakları ki kutsal bir anlamı da ifade eder ve yaşanan her olumsuzluğa rağmen, tıpkı Picasso'nun *Guernica* resmindeki *Antik Roma* savaşçısının kırık kılıcının hemen dibinde açan ve bir bakıma umudu temsil eden çiçeğe benzer, bir çiçek imgesi yer alır. Ayrıca

resmin zeminin rengi, bir bakıma işgal edilen coğrafyanın çöl benzeri toprağının rengindedir ve hemen üzerinde ise uğruna yüzbinlerce insanın öldürüldüğü petrolün rengi olan *siyah*, lekeler şeklinde yer almakta ve diğer imgelerle birlikte, belli bir espas oluşturacak şekilde biçimlenerek, resimdeki diyalektik bütünlük sağlanmış olmaktadır. Dolayısıyla Dokak'ın resmi, farklı açılımlara olanak veren dinamik bir sanat ürünü olarak evrensel ölçekte nitelikli bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 20:** Mustafa Okan, Bay B'nin Doğu Seferi ve Petrole Bulanmış Zaman Makinesi, 160 x 320 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2005.

Resimde diyalektik yapılanmaya ilişkin diğer bir sanatçı Mustafa Okan örneğidir. Daha önce de vurguladığımız gibi, resmin diyalektik yapılandırılmasına dair, Okan, Kentridge'in şu sözlerini oldukça önemsemektedir: “Resim fikirlerin test edildiği bir zemindir, düşüncenin ağır çekime alınmış halidir. Bir fotoğraf gibi anında ortaya çıkmaz. Bir resmi kesin olmayan ve belirsiz bir biçimde inşa etmenin yolu, biraz da anlamı inşa etmektir. Bir şeyin açık seçik bir biçimde sonuçlanması, bu şekilde başladığı anlamına gelmez” (Kentridge, 2003, s. 8).

Okan'ın sanatın tanımına ilişkin düşünceleri ise şöyledir:

Sanat bir bilgi biçimidir. Bir sanat ürünü, gerçekliğe ilişkin sorulan bir sorunun yanıtı, ele alınan bir problemin çözümü ya da bir anlamda herhangi bir durumun karşılanış biçimidir. Buradan bakıldığında, gerçekliğin yansıtılması, aktarılması vs. değil, onun bilinişinin bir biçimidir. Kimi zaman gerçeklikle aynı zamanı paylaşan bir saptamaya denk düşerken kimi zaman da şimdiki zamanı gerçekliğin kavranışı bakımından aşacak şekilde, gelecek zamanı biçimler (Okan, 2009, s. 303).

Sanatçı, büyük boyutlu tuvallerinde; yalnızca siyah rengi kullanarak<sup>2</sup> çoğu kez yanıltıcı olan *dış görünümlerin* ardındaki gerçeği, diyalektik bir bakış açısıyla, imgelere dönüştürmüştür. Burada, Okan'ın, yüzey üzerinde giriştiği *anlam* oluşturma eylemi, aynı zamanda *içerik* oluşturma eylemi olarak düşünülmelidir. Okan'ın, tam da bu konuya ilkin düşünceleri şöyledir:

Dış görünümleri esas alan görme alışkanlıklarının körleştirici pratiğine eklenmemek için, tartışmayı, hem genel olarak bilginin alanında hem de özel olarak sanatın alanında bir iktidar meselesi olarak kavrayabilmek gerekir. Yalnızca bireysel anlamda değil toplumsal boyutta bir körleşmeye neden olan dış görünüm, iktidar için kusursuz bir meşrulaşma alanıdır çünkü. Şeylerin dış görünümlerini esas alan görme, gözün mekanik eylemi ile zihnin eylemi arasındaki ilişkiyi dolaysız hale getirmek demektir (Okan, 2012, s. 364).

Okan'ın 2002 yılında açtığı kişisel sergisinin adı: *Uzak Ülke Resimleri*'dir. Daha sonra bunu, *Büyükler İçin Yirmi Küçük Öykü ve Yangın Öyküleri* adını taşıyan başka bir resim dizileri takip etmiştir. Sanatçı, söz konusu resim dizilerinde, ısrarla *Öykü* sözcüğünü kullanmaktadır; çünkü Okan'a göre, yaşadığımız hayat karşısında, ancak öyküsü olan bir sanat daha inandırıcı olabilmektedir. Konu bağlamında Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı* adlı pasajında şunları söylemektedir:

Her gerçek hikâye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde “akıl vermek” modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Çünkü burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir. Birine akıl danışabilmek için, önce hikâyeyi anlatabilmek gerekir. (...) Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliştir. İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor ( Benjamin, 2014, s. 80).

Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı* 'nda çok önemli bir noktayı vurgulamaktadır, o da; hayat pratiği içerisinde edinilmiş deneyimlerin bir sonraki kuşağa aktarılmasıdır; ancak hem gerçeğe bağlı kalınması hem de süregiden hayatın içerisinde insanın kendisine yeni yollar açabilme yeteneğini hali hazırda tutabilmesi koşuluyla. Resim alanına ilişkin bıçak sırtı bir durum ilk akla gelen düşünce olmakla birlikte Okan; resimlerini anlatının temsili illüstrasyonuna düşürmeden, yaratıcı dehasıyla kendisine özgü alan içerisinde konumlanmış bir sanatçı örneğidir. Dolayısıyla, gözlerden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta var ki o da, Okan'ın resimleri *anlatımcı* kuramla her ne kadar örtüşse bile, söz konusu resimler *açıklayıcı* değildirler,

<sup>2</sup> Sanatçı, tuvalin beyazını, imgeyi biçimleyen bir ışık olarak kullanmaktadır resimlerinde.



yani doğrudan bir mesajın taşıyıcısı olmak yerine, daha çok izleyicinin (tüketici) entelektüel birikimine ihtiyaç duymaktadırlar ki asıl kırılma buradadır, onun resimlerinde. Başka bir deyişle, izleyici onun resimleriyle baş başa kaldığında, doğrudan bir ileti alma ya da belli bir anlam avcılığına giriştiğinde eli boş bir şekilde ayrılmak zorunda kalır; çünkü bir bakışta anlamlandırabileceği resim değildir de ondan. Zeynep Sayın, Avrupa resmindeki *figür* anlayışını, Yüksel Arslan üzerinden şöyle özetliyor:

Avrupa resminde figürün birinci işlevi, belirli bir düşünceyi anlatı sayesinde temsil etmesi, ama anlatıya dönüşmüş olan temsil sayesinde bir bakıma figürün aşılmasına ve yaşantılanmasına yol açmasıdır. Bir yanıyla oyuncuların hareket etmediği bir tiyatro sahnesi gibidir resim. Arslan (...) anlatıyı, göstergeleriyle tersinlemekte, bir yandan yaşantılanacak bir hikâye anlatırken diğer yandan anlatı öğelerini yaşantılamaya engel olan bir yönde değerlendirmekte, figür sayesinde gerçekleştirecek özdeşleyimi engellemektedir (Sayın, 2009, s. 182).

Sayın'ın açıklamaları, *modern resmin* neredeyse bağlam dışı saydığı *figüratif resim* üzerine, eksik bir bakış açısını ortaya koyması bakımından oldukça dikkate değerdir; çünkü buradaki temel sorun *imge* ile onun temsil ettiği *anlam* arasındaki *aralığın* ne ölçüde örtüşüp örtüşmediği sorunsalıdır. *İmge* ile temsil ettiği *anlam* tamamen örtüştüğünde, imgenin *düz anlama* kayması ve kendinden başka herhangi bir *şeyi* içermemesi durumu bundandır. Gilles Deleuze'un da dediği gibi: "Bir imge ancak yarattığı düşüncelerle değer kazanır" (Sauvagnargues, 2010, s. 30). Buradan hareketle, Okan'ın resimlerine ilişkin değerlendirmeler daha *gerçekçi* bir zemine çekilmektedir, nitekim sanatçının resimlerinde yer alan her bir *imge* henüz yapılanma sürecinde doğrudan temsil ettiği *şey* ile arasına mesafe koymaktadır ve Okan'ın resimlerindeki imgeler, Sayın'ın dediği gibi, hem yaşantılama olanağını açık bırakıyor hem de anonim bir simge durumunda olmadığı için yaşantılama olanağını kendisinden uzak tutarak, kendisine çok daha geniş anlam aralıklarını açmılıyor. Tam da burada, sanatçının şu sözleri, oldukça dikkate değerdir:

Gerçekliğin alanında karşımıza çıkan bir nesneyi kendimiz için bilinir hale getirmek istediğimizde, kuşkusuz, çağrışımlardan yararlanırız. (...) Ne var ki, ben izleyicinin bilmedikleriyle ilgileniyorum. Bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki nedensel ilişkilere veriyorum dikkatimi. Gördüklerimi yansıtmamın ya da onları en iyi şekilde temsil edecek görünüşler bulmanın peşinde değilim. Resimlerim, kendi görmeye çalışma eylemimdir, görebildiklerimdir, görmek için nelere başvuruyorsam onların resim dediğimiz alanın olanakları içindeki belirşidir (Okan, 2009, s. 305).

Okan'ın söz konusu *öykülü* resimlerinden biri olan, *Bay B'nin Doğu Seferi ve Petrole Bulanmış Zaman Makinesi* (Resim 20) adlı eseri, ABD'nin George Bush başkanlığında Irak işgalinden, yaklaşık iki yıl sonra yapılmıştır. Okan'ın resmine verdiği isim dikkate alındığında, *Bay B.*'nin

kim olduğu, tarihsel olarak hangi misyonu üslendiği gibi sorular karşılığını buluyor; ancak buradaki *ileti* resmin kendisinden çok, resme verilen isimle gelmektedir ve neden-sonuç ilişkisi içinde diyalektik bir kavrayışla ortaya konmaktadır. Resmin kendisi, doğrudan bir mesaj vermek yerine, imgelerin taşıdığı *anlam* yerleşik algılamının dışına, bilinçli bir zihinsel eylem ile taşınılarak, resmin kendi sorunsalları üzerinden bütünlüklü bir yapıya dönüştürülmüştür. Benjamin'in diyalektik imge kavramını açıklamak için kullandığı ve *toplumsal çelişkiler* üzerinden ilerlettiği tartışmalar dikkate alındığında; Okan'ın resmi, tam da burada çözümlenme olanağına kavuşuyor.

Hayatı bütünüyle kuşatan siyasal, sosyal ve ekonomik çelişkiler, aynı zamanda belli bir tarihsel anda meydana gelen başka türden sosyal/toplumsal buhranların nedeni olarak algılamalıdır ve Okan, yaşadığı toplumda, göze görünenlerden çok görünmeyenlerle ilgileniyorum derken bunu kastetmektedir. Tam da burada Marx'ın şu sözüne yer vermek gerekiyor: “Dış görünüş ile şeylerin özü, eğer doğrudan doğruya çakışsaydı, her türlü bilim gereksiz olurdu” (Marx, 2006, s. 718).

Yılmaz'ın kitabında Okan, konuya ilişkin düşüncelerini, Antoine Saint Exupéry'nin *Küçük Prens* kitabı üzerinden, şu örneği vererek açıklamıştır:

Küçük Prens'in çölde vahşi bir tilki ile karşılaştığı bölümden söz eder. Tilki Küçük Prens'e bir sır verir, “Bir kişi sadece kalbiyle doğru görebilir... gerekli olansa, göze görünmez” . Küçük Prens “Gerekli olan ne?” diye sorar. Tilki yanıtlar: “Göremediklerimiz”. Diyeceğim şu, bir sanat ürünü göremediklerimizden başlar. Görmek için yaptığımız her şey sanat ürünü oluşturur. Tuval yüzeyi üzerindeki, gördüklerimin yansıması değildir; tuval yüzeyi resmin olanakları ile yürütülen ve kuşkusuz hayatı bilmek için geliştirilmiş diğer bilme biçimlerinde de katkı alan bir görme eyleminin alanıdır (Okan, 2009, s. 306).

Okan, her şeyden önce, sanat ile hayat arasında kurduğu dolaysız ilişkiyi, önceleyerek belli bir sanat algısı geliştiren sıra dışı bir sanatçıdır. Okan, insanın yaşadığı hayatı daha derinden kavraması ve anlamlandırabilmesinin en önemli dayanağı olarak, sanatı diyalektik ile bir bilinçle kavrama yollarının aranması gerektiği görüşündedir. Dolayısıyla, hayatı kuşatan siyasal/sosyal bileşenlerin tamamının oluşturduğu bir düzenek içerisinde hayatı bütünüyle kavrayan, onu, bilinçli bir zihinsel eylemle anlamlandıran insanın, sanatın değiştirip dönüştürme ilkesine mutlak bir güvenle bakan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Okan, resimlerinde anlamı inşa etmenin yollarını ararken bunu sıradan bir propaganda nesnesine dönüştürmeden çağdaş bir sanat dili kullanarak başarmış ve sanat tarihinde sıra dışı olarak nitelenebilecek bir yerde kendisini konumlamıştır.

### III. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Gerçek bir sanat yapıtı, dünyayı değiştirmese bile, onun değişebileceği yahut değiştirilmesi gerektiği yolunda sürekli çağrıdır özü itibarıyla (Ergüven, 1992, s. 124). Mehmet Ergüven'in bu sözleri oldukça önemli görülmelidir; çünkü bu türden bir anlayış sanatı gerçek bir zeminde tarif edebilmenin ön koşullarından biridir. Kuspit, Postmodern sanat anlayışı için şunları söylüyor:

Postmodern sanatçılar (...) sanatçıyı kalabalıktan biri haline, başkaları gibi sıradan bir işi olan, sıradan biri haline dönüştürürler. Modern sanat ustalarının yaptığı gibi— gerek sanat için gerek yaşam için dayanılacak sağlam bir zemin kalmadığını gösterecek ölçüde— tanıdık olan her şeyi yabancılaştırarak panik yaratmazlar; Freud'un ifadesiyle, kitlelerin normal mutsuzluklarının kısa bir süre için ertelenmesini, deyim yerindeyse bir an için neşelenmelerini sağlarlar (Kuspit, 2006, s. 72).

Kuspit'in bu açıklamalarından anladığımız bir şey daha var ki o da neyin sanat ürünü olmadığıdır. Benjamin, görsel sanatlar alanındaki görsel yapılanmaya ilişkin diyalektik imge ile bir tür bakış açısı sunmaktadır; ancak sorun burada bitmemektedir. Benjamin'in görüşleri, sanatçılara belli bir bakış açısı kazandırmaktadır; ancak buna bir sanat ürünü statüsü kazandıracak olan da yine sanatçının kendi önsezileri ve özgünlüğü olacaktır. Dolayısıyla sanatçılar, bilinen dünyayı izleyiciye vermek yerine, daha çok, bilinenin ardındaki diyalektikten yola çıkarak, gerçekliğe ait tözü görünür kılma peşinde olmalıdır. Tam da burada, Rus Heykeltıraş Ernst Neizvestny şöyle bir örnek vermiştir:

İki heykeli taşı yontarak küre biçimine sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre biçimi elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmaktadır. Öbürü de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış doluluktaki bir kürenin biçimde dile gelen iç gerilimini aktarabilmektir. Birinci küre bir zanaatçı, ikinci ise bir sanatçı eseri olacaktır (Berger, 1987, s. 76).

Neizvestny'nin söz konusu örneği, sanat tarihinin hangi tarihsel döneminde tarif edilirse edilsin, belli bir sanatçı ve sanat tanımı yapılmış olunur. Ayrıca, bir heykel sanatçısı olarak, en iyi bildiği malzeme üzerinden çok yalın ve doğru bir bakış açısı geliştirmiştir. Dolayısıyla bir sanatçı, sanatın hangi alanı olursa olsun, bir imgeyi stilize ya da estetize etme çabasına giriştiğinde mutlak sonuç, sanatın dışında kalmaktır. Burada Adorno'nun şu sözünü de hatırlamakta fayda var: "Sanat yapıtının uyandırdığı duygular gerçek, bu yüzden estetik dışıdır" (Ergüven, 1992, s. 181). Adorno'nun bu sözü Neizvestny'nin örneğindeki birinci

heykelcinin neden zanaatçı olduğuna dair açıklama niteliğindedir; çünkü kusursuz bir küre biçimi elde etmek *amaç* olduğu için, dolayısıyla bu durum kitsch'in de önkoşulu olmaktadır. "Tarihsel Bunalım İnsan" adlı kitabında Ortega Y Gasset, konuya ilişkin şunları söylemektedir: Sanat ruhsal coşku bulaşmasından fazla bir şey olmalıdır, çünkü bu bilinçsiz bir olgudur, oysa sanat baştanbaşa apaydınlık olmalıdır, zihnin öğle güneşi olmalıdır sanat. Gözyaşı ile kahkaha estetik açıdan hile sayılırlar. Güzelliğe ileten edim asla hüznün ya da gülümseme yolundan geçmez (Gasset, 1992, s. 164). Gasset'in buradaki açıklamaları dikkate değer görülmelidir, çünkü kitsch kavramının tanımlarından biri şöyledir:

Kitsch ürünlerde gizem yoktur, herhangi bir şeyi çağırıştırılmaz, hayal gücümüzü geliştirmez, var olan sistemle, düzenle uzlaşmacıdır, yeni düşünme biçimlerine, sorgulamalara izin vermez; izleyicinin kolayca beğeneceği, hemen tanıyabileceği biçimler kullanır ve yapıtın ne anlattığı nasıl anlattığı sorusunda daha önemlidir (İlkyaz, 2015, s. 3).

İlkyaz'ın kitsch'in tanımına yönelik söyledikleri ile Postmodern sanat arasında dolaysız bir ilişki kurulmaktadır birçok açıdan. Bu durum şu açıdan hayati bir öneme sahiptir; çünkü Modern ile Postmodern sanatın neredeyse taban tabana zıt olmasındaki en büyük neden gerçekliğin kavranışındaki algılama biçimidir. Nitekim dış görünüşler ancak yüzeyin bilgisini verir, gerçek ise bundan daha fazlasını içerir. Dolayısıyla temel ayrışmalardan biri de sanatçının, diyalektik bakış açısını bir tür yöntem olarak kullanıp kullanmadığıdır. Picasso ile Repin örneğini tam da burada hatırlamakta fayda var:

Picasso, olası bir etkinin nedenini resmederken, kartpostal ressamı Repin ( Stalin döneminde resmi Sovyet kültürünün resmi gözdesi) olası bir nedenin etkisini resmetmiştir. Öncüler, sanatsal üretimde yapıya yönelik işlemleri dikkate alırken, kitsch yandaşları, yapıtın yol açacağı tepkileri ön plana çıkarıp, tüketicinin duygusal yanıtını amaç edinmişlerdir. (...) Duygusal yönden amaçlanan etki, gerçek sanat eserinde sentaktik yapıya çökelmiş olup, ancak tüketicinin kendi öznel sezgi ve çabasıyla yeniden üretilebileceği bir gücüllüğe eklenmiştir (Ergüven, 1992, s. 123-124).

Görsel yapılanmada diyalektik imge konusu, her şeyden önce sanatın varoluşsal bir meselesi olarak görülmelidir; çünkü sanatın temel sorunsallarından biri: Neyin ne için yapıldığıdır? Bir sanatçının kendisine sorması gereken ilk sorulardan biri bu olmalıdır. Bu sorunun cevabı, esasen sanatçının hayattan ne anladığı ile ilgilidir; çünkü hayatı bütünüyle kuşatan siyasal-sosyal yapıların, sanatçının kendisini de içeren ve toplumsal yaşamı biçimleyen düzenek içerisinde, bu olgunun bir öznesi olarak, sanatçının kendisini nerede konumlandığıdır bir bakıma. Sanat, sanatçı ve gerçeklik üzerine Mehmet Ergüven şunları söylemiştir:

Çağdaş sanat gerçekçi olmak zorundadır; ama bu, bildiğimiz, Realizm anlamında değil, gerçekliğin bağrında taşıdığı olabirliklerle hesaplaşma anlamında ele alınmalıdır. Gerçek sanatçı sezgi yoluyla bulduğu bu olabirlikleri kurcalayıp, var olanın değiştirilebileceğine duyduğu inancı yitirmeksizin, daha insani bir dünya adına yılmadan savaşan kişidir. Hiç kuşku yok ki, böyle bir belirleme, sanatçının içinde yer aldığı topluma kök salıp, birlikte yaşadığı insanlarla aynı zaman ve mekânı bölüşüyor olmanın sorumluluğunu üstlenmesi demektir (Ergüven, 1992, s. 96).

Ergüven'in söyledikleri, kişisel olarak oldukça önemsedığım bir durumu işaret ediyor; çünkü bir sanatçının, sanat yapma gerekçesini kendince ortaya koymasını, tartışmayı belli bir nitelik düzlemine taşıması bakımından da dikkate değerdir.

Sanat eğitimimin ilk yıllarından bugüne değin sürdürdüğüm çalışmaları, birbirinden çok fazla ayırmadan ele almakta fayda görüyorum. Kâğıt üzerine çalışılan, siyah portrelerden başlayarak, bugüne değin portreyi bir tür çoklu imgelerden yalınlaştırarak tuval ve çeşitli yüzeylerde, imgeyi esas alan *yapılandırma* olanaklarının peşinden gidilmiştir. Nitekim resmin kaç imge ile yaratılacağı konusunda bir kural olmadığı gibi, hangi imgenin daha *değerli* olduğu konusunda da bir kanun-kural yoktur sanat tarihinde. Böyle bir tartışmayı, henüz herhangi bir kaynaktan okumadım! Dolayısıyla çalışmaların kaynağını, dikkatlerden kaçırmadan açıklayabilmenin ilk kırılma noktası buradadır; çünkü söz konusu eserler, yalnızca portreden ibaret bir kategoriye hapsedildiği takdirde, başka bağlamları gözden kaçırmak olası bir durumdur. Evet, her şeyden önce bu resimler portredir; ancak tüketicinin (izleyici) karşı karşıya kaldığı durum, bildiği bir insan yüzünün böyle görünmediğidir. Dolayısıyla söz konusu resimler, herhangi bir mesajın taşıyıcısı ya da belirli bir şeyin dış görünüşü olmanın dışında, sanatın kendi sorunsallarının dikkate alındığı bir *resimdir*. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, halen sanatın, gerçekliği hangi düzeyde kavradığı ve bu gerçekliği imgeler yoluyla iletişime açıp açamadığı sorunsalıdır. Nitekim herhangi bir imge, temsil ettiği anlam ile doğrudan çakışır ise imgenin derinliği bakıştan kaçmaktadır. Sayın, tam da burada şunları söylemektedir: (...) Resim, kendi ötesinde bir temsile soyunmadığı, doğayı ararken doğayı yalıtıldığı için derinliklidir (Sayın, 2009, s. 146). Sayın'ın, Cézanne'ın doğa çözümlemelerine ilişkin söyledikleri oldukça dikkate değerdir; çünkü Cézanne, imgeyi, dış görünüşlerin temsili olmaktan çıkardığı anda sanatın yönü bambaşka bir bağlama kaymış oldu. Bununla birlikte, bir bakıma nesnelere kendi rengiyle ifade eden geleneksel yaklaşımdan çıkılarak, rengin de başlı başına bir anlatım ya da yapılanma ilkesi olarak görülmesine yol açtı.

Buradan hareketle, resimlerimde *siyah*<sup>3</sup> rengin neden hâkim olduğu konusuna gelirsek: ister kişisel bir tercih olsun ister belirli bir gereksinmeden kaynaklansın *siyah* rengin izleyici üzerinde yarattığı geri çekilme isteği, sanatı bir tür *bilgi* nesnesi olarak gören bir anlayış ile uzlaşmazlığında görüldüğü için *bilinçli* bir tercih olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca siyah renk, resimlerin yapıldığı tarihsel dönem itibariyle bu coğrafyaya ait uluslararası siyasal-sosyal ve ekonomik boyuttaki savaş/şiddet olayları ile bağlantılı olarak bir tür *olumsuzlama* olarak düşünülmüştür.

11 Eylül saldırıları ile başlayan süreci; bir *tanık olarak sanatçı* bağlamıyla birlikte kavrayarak resimler yapılandırılmıştır. Ancak buradaki temellendirme belli bir tarihsel anda gerçekleşen bir dönemi, yalnızca kendi içerisine kapatarak yapılan bir eleştiri veya görme biçimi şeklinde düşülmemelidir. Sonuçlarını şimdi yaşadığımız bir süreci, savaş ve şiddetin uygarlık tarihinde yarattığı kırılmaların bütününden bağımsız olarak, tek başına değerlendirmek eksik bir bakış olarak görülebilir. Dolayısıyla, söz konusu resimler, tarihi bir bütün içerisinde kavrayarak ve insanoğlunun ilerleme ilkesine duyulan güveni göz önünde bulundurarak çalışmalarımın temel imgelerin taşıyıcısı durumundadır ( Resim 21- 22).

---

<sup>3</sup> Siyah ya da kara, bir renktir. Işığı yansıtmak yerine emen pigmentler siyah gözüktür. Renkler pigmentlerin yansıttığı ışığın dalga boylarına bağlı olarak oluşurlar. Pratikte renk olarak kabul edilir (İsimsiz, 2016, para.1).



**Resim 21:** “Abu Ghraib I”, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 30 x 22 cm, 2007.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, Benjamin’in tarih üzerine söylediği şu sözler, hem resimde diyalektik imge kavramını hem de tarih ile diyalektik imge arasındaki bağlamı vermesi bakımından önemlidir: “Tarih geçip gittiğinde ardında imgeleri bırakır.” Ve “Diyalektik imgeler, gündelik toplumsal ilişkilerde çelişki düzeyi en yüksek noktasına ulaştığında billurlaşır. (...) Diyalektik imge daha çok, geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini ve bu vaadi en sonunda gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır” (Thompson, 2013, s.4). Benjamin’in yapmış olduğu bu tanımlamalar, görsel sanatlar alanına ilişkin oldukça dikkate değer olanakları içerisinde taşımaktadır. Nitekim Benjamin, tarih okumalarının imgelerle yapabilmeyen olanaklı olduğu; ancak bunun keyfi olarak imgelerin belli bir anda kümelenmesi ile değil, birbirini biçimleyen imgelerin diyalektik nedensellik ilişkileriyle mümkün olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan konuya yaklaşıldığında,

Benjamin'in yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, resim alanına ilişkin Paul Klee, Hannah Höch, John Heartfield gibi sanatçıların çalışmaları onun dikkatini çekmiştir. Özellikle Klee'nin *Angelus Novus* (Resim 1) üzerine yapmış olduğu açıklamalardan anladığımız kadarıyla, Benjamin: "Tarih Meleği"nin kişileşmiş halini bulur ve resme bakan kişiyle ilişkisi içinde insani boyutlarını koruduğuna dikkat çeker. (Buck-Morss, 2010, s. 113).



**Resim 22:** "Abu Ghraib Üzerine II", Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 40 x 32 cm, 2008.

Dolayısıyla, *Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge* konusu, tarihsel imgeler ile diyalektik imge yapılanmasının birbiri içerisine geçen karakteristik özelliklerden hareket edilerek kavranmaya çalışılmıştır. Benjamin'in " tarih ardında imgeler bırakır" sözü ile tanık olduğu I. Dünya



Savaşı'nı ve başladığını görmediği, ancak Nazilerce yakalanmamak için intihar ettiği 1940 yılına kadar olan siyasal iklimin kaçınılmaz olarak getireceği ikinci büyük savaşı da kapsayan tarihsel bir dönemi kastettiği açıktır. Benjamin'in, tarih bilincini oluşturan şeyin özgünlüğü burada kendisini göstermektedir, Fransız aydınlanması ile başlayan tarihsel dönüşüm ile 20. yy'la sınıf bilinciyle evrilen toplumun yarattığı çelişkilerle ortaya çıkan ilerleme ve yıkım olguları üzerinden geliştirdiği, bir tarih bilincidir onunki. Nitekim Benjamin, tarih imgeleri ararken en çok bu dönemlere ve sonuçlarının yaşanacağı geleceğe doğru bakmak gerektiğini işaret ediyor. Bu bağlamdan bakıldığında, Klee'nin resmi tam da bu türden bir imge olarak karşımıza çıkıyor; çünkü Angelus Novus'un yüzü geçmişe, sırtı ise geleceğe dönüktür ve kanatlarına dolan fırtına onu yine geleceğe doğru sürüklemektedir. Görsel yapılanma konusunda ikinci durum, söz konusu yapılanmanın diyalektik olması gerektiği ön koşuldur. Tam da burada, Kuspit'in diyalektik tanımına bakmak gerekiyor:

Gerçek bir evrimsel diyalektikte zıtlar organik olarak birbirini biçimlendirir ve ikisinin toplamından daha büyük olan bir birleşik bütün oluşturur. (...) Her biri benlik ve dünyaya dair eski bilinci gösterir, ama dinamik bütünleşmeleri benlik ve dünyaya dair bilincimizde devrim yaratır. Bunların sentezinden –bu tez zorlu bir duygusal ve bilişsel emekle elde edilir- yaşam dünyasına ilişkin yeni bir bakış açısı ortaya çıkar ve o ana dek sıradan görünen bir şeye yönelik sıradan olmayan içgörüler sunar (Kuspit, 2006, s. 162).



**Resim 23 :** “Pasajlar I”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 150 cm, 2016.

Kuspit’in yapmış olduğu bu çok önemli tanımlama, diyalektik yapılanma ile ulaşılan, bir sanat yapıtına ilişkin bilişsel içeriği ile bütünüyle örtüşmektedir. Nitekim diyalektik imge ile yapılandırılan sanat yaratımları, her bir imgenin anlam aralığını aşarak yeni bir bakışı koşullar. Buradan hareketle Kuspit, Postmodern sanatçı, Andy Warhol üzerinden sanat, para ve diyalektik üzerine şunları söylemiştir:

Ne var ki Warhol’un sahte diyalektiğinde sanatla paranın basit bir biçimde bir araya getirilmesi bizi bunlar konusunda aydınlatmaz, tersine önümüzü görmemizi zorlaştırır. Söz konusu olan toplumsal bir bağdaştırmadır ve bu sıfatla gereksizdir –para delisi Amerikan toplumunda anlam ifade etse de ilkel kabul edilen sanat eserlerini üreten kabile kültürlerinde anlamsızdır– gerekli bir evrimsel sentez niteliği taşımaz. Sanat ve para sinerjik olarak birbirlerini güçlendirmedikleri gibi, bize de kendilerine dair yeni bir bilinç sağlamazlar. İlişkileri, onları daha geniş bir bakış açısıyla görerek aşmamızı sağlayacak bir bilinç de oluşturmaz. Tersine, ikisi de birbirine ödün verir – ortada gerçek bir uzlaşma yoktur. Paranın sanatla bağdaştırılması, onu daha önemli ve anlamlı hale getirmediği gibi, sanatın parayla bağdaştırılması da onu daha önemli ve anlamlı hale getirmez; tersine ikisi de anlamsızlaşır, önemsizleşir (Kuspit, 2006, 162).

İlk kez, diyalektik imge kavramını Pasajlarında dile getiren Benjamin, söz konusu kavramı; diyalektikle bir araya getirilip kümelenen imgeler üzerinden toplumsal çelişkiler düzlemine çekerek açıklamaktadır. Dolayısıyla, kavram tıpkı bir *yazın* gibi pasajlardan oluşmaktadır ve bu pasajlar hem kendi içinde hem de bir arada kümelendiklerinde yine belli bir bakış açısının somut verileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Diyalektik imge* konusu, görsel yapılanma sürecinde, özellikle modern sanatın bulguladığı *kolaj* ve *montaj (kurgu)* ile doğrudan yapısal ilişki içerisindedir; çünkü imgelerin zaman ve uzamdaki hareketinin ön koşulu bir bakıma bu ilkelere dir. Buck- Morss bu ilkeyi şöyle açıklar:

Yapılandırma ilkesi montaj ilkesidir: İmgenin kavrayışsal öğeleri “tek uyumlaştırıcı perspektif”te kaynaşmaktan ziyade birbiriyle uzlaşmaz kalırlar. Benjamin için montaj tekniği ilerici bir biçim olarak “özel, belki de toplu haklara” sahiptir, çünkü “yerleştirildiği bağlamı kesintiye uğratar” ve dolayısıyla “yanılsamaya karşı koyar” (Buck- Morss, 2010, s. 85).

Bu açıdan bakıldığında resim alanındaki yapılanma kavramına karşılık, sinemada *montaj (kurgu)* kavramı birbirine denk kavramlar olarak ele alınmalıdır; nitekim resimde kurgu ise yapılanmanın karşılığı değildir. Buradaki temel fark, sinemanın kendine özgü bir yapılanma biçiminin olmasından kaynaklanmaktadır ve bu olgunun sinemadaki ilk örneğini Eizenshtein’in *Potemkin Zirhlisi* filmiyle verdiğini biliyoruz. Konuya ilişkin Adorno’dan yola çıkan Bürger şunları söylemiştir:

Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir “bütün” şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur. Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir. (Bürger, 2007, s. 148).

Resimlerin bir bölümüne *Pasajlar* adı verilmesinin nedeni de bundandır (Resim 23- 24- 25- 26). Bazı resimler yalnızca bir imgeden oluşurken bazıları çoklu imgelerden yararlanılarak yapılandırılmıştır. Bu durum çalışmaların belli bir bütünlük içerisinde algılama olanağını mümkün kılmakta ve böylelikle izleyicinin dikkatinin genel anlamda belli bir düşünme zeminine çekilmesi bakımından önemli bulunmalıdır.



**Resim 24 :** “Pasajlar II”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 110 cm, 2016.

*Pasajlar I* resminde yer alan bazı imgeler şöyledir: Birbirine zıt iki yönde bakan başlar, hemen üzerlerinde yer alan ve elinde bir kitap tutan “Tarih Meleği”, sağ üst köşede II. Dünya Savaş’ında kullanılan bombardıman uçaklarının görüntüsü ki burada kullanılan fotoğraf kolektif hafızada kalan önemli imgeye dönüşmüş durumdadır, hemen yanında özgürlük heykelini de andıran bir kral ve onun emrindeki bir sinek ve sol alt bölümde yıkılan Hüseyin heykelinin imgesi yer almaktadır. Bütün bu imgeler ise tuvale yapıştırılan ve iki büyük dünya savaşının yaşandığı süreçte basılan Amerikan gazetelerinin görüntüleri üzerinde yer almaktadırlar, ayrıca resmin sol üst köşesine doğru İngilizce olarak *History* sözcüğü ters olarak yazılmıştır. Burada anlatılmak istenen durum ise şöyledir; tıpkı Benjamin’in Angelus Novus üzerine söylediği gibi tersten bir bakışı imlemek için yapılmış ve bu durumda izleyicinin kendisi resme dâhil olmuştur. Çünkü resme doğru bakan izleyici, Angelus Novus’taki gibi

geçmişe bakmakta ve sırtı tıpkı söz konusu resimdeki gibi geleceğe doğru çevrili olduğundan, resme bakan kişi de tıpkı *tarih meleği* gibi önünde, insanlığın yarattığı yıkıma ait imgeleri görerek zamanda ileriye gitmektedir.

Resimde yer alan bir diğer imge ise fethedilen yerleri simgeleyen bayraktır ve bu bayrak aynı zamanda teslimiyetin de bir simgesi durumundadır. Resmin merkezinde yer alan ve birbirine ters olarak bakan siyah başlar ise; *nkisi nkondi* adı verilen Afrika orijinli çivili heykellerden yola çıkılarak yaratılmış ve bayrak imgesi ile ilişkilendirilmiştir. Söz konusu heykellerle ilk kez karşılaştığında korkutucu bulduğunu söyleyen Cynthia Freeland, kitabında, heykelleri şöyle açıklamaktadır: “Harici olguları” öğrendiğimde ilk intibam değişti; çünkü her çivi, zaman içinde, bir anlaşmayı berkitmek, bir anlaşmazlığı gidermek için çakılmış. Katılımcılardan anlaşmayı desteklemeleri beklenirmiş, kurallara aykırı edimlerin de cezası varmış (Freeland, 2008, s. 71).

Freeland’in vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda, sadece geçen yüzyılda ülkeler nezdinde yapılan anlaşmalar ve birilerinin bu anlaşmalara uymadığı için cezalandırılan toplumlarını düşünmemek elde değil. Acaba Kongo-Loango bölgesinde sürdürülen bu geleneğin çağdaş dünyadaki karşılığı ne olurdu? Antik Yunan’ın Rodos heykeli kadar büyük heykellerin yer aldığı ve üzerinde çivi için boşluk olmayan devasa yapılar kentlerin çevresinde tıpkı, paskalya adasındaki “Moai” adı verilen dev taş monolitler gibi dururlardı herhalde. Dolayısıyla, tez kapsamındaki birçok çalışma, söz konusu Afrika heykellerinin modern dünyaya verdiği mesajdan yola çıkarak; bunu yakın tarihteki Irak işgali, geçen yüzyıldaki iki büyük dünya savaşı ve günümüz kimi imgeleriyle belirli bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde yapılandırılmıştır.



**Resim 25** : “Pasajlar III”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016.

Ayrıca resimlerin bazılarında yer alan uçak imgeleri, Buck-Morss’un kitabında yazdığı gibi, Da Vinci’nin çizimlerini yaparken hayalini kurduğu şeyle yani; sıcak yaz günlerinde yüksek dağlardan getirilen karın, şehrin sokaklarına serpiştirilmesi beklentisine ihanet eden modern insanın olumsuzlamalarıdır bir bakıma. Dolayısıyla:

Bugünün bombardıman uçakları Da Vinci’nin ütopyik öngörüsünün diyalektik antitezleridir. Fesefi bakış bu imgelerin (ütopyik ve gerçek) yan yana getirilişini incelediğinde, yalnızca teknik doğanın özgün masumiyet durumunu tanımaya değil, aynı zamanda neden teknolojinin insanlığı hâlâ terörize etmeyi sürdürdüğünü öğrenmek için ampirik tarihi incelemeye zorlanır. (Buck-Morss, 2010, s. 270- 71).

Klee’nin *Angelus Novus* resmi üzerinden giderek, Benjamin’in tarih ve ilerleme kavramlarını açıklamasını, kişisel olarak dikkate değer bulmuşumdur; çünkü görsel yapılanma sürecinde diyalektik yaklaşımdan uzaklaşmadan, alegori ve mitler gibi Benjamin’in felsefeden sanata değin *gerçeküstücü* bulduğu bu kavramları belli bir yaklaşımla çağdaş sanatın alanına dâhil

edilebileceği yönündeki kanılarımı pekiştirmiştir. Ancak burada dikkat edilecek en önemli nokta; hangi miti, hangi alegoriyi ne için ve nasıl kullandığınız konusundaki tutumunuzdur; çünkü geçmişin ve şimdinin olumlaması hatasına düşülür ya da neden-sonuç ilişkisi göz önüne alınmaz ise Benjamin'in Aragon'u eleştirdiği gibi “düşlerin alanında kalmakla” eşdeğer bir duruma düşülmesi oldukça güçlü bir ihtimaldir. Dolayısıyla, söz konusu kavramlar modern sanatın içerisine girebilir; fakat *gerçeklik*, *çelişki*, *eleştiri* gibi kavramları henüz yapılanma sürecinde içermesi ön koşulunu sağlamış olmalıdır. Aksi halde Benjamin'in mitler kadar doğrudan reddedemediği, ancak Barok sanatçılarının keyfi olarak resimlerinde yer alan alegori anlayışı hatasına düşülebilir, böylece Benjamin'in belli bir mantık ve diyalektik ilişkiler içerisinde kabul edilebilir bulduğu mit ve alegori kavramları *diyalektik imge* olmaktan çıkarak geleneksel tanımları içerisine hapsolurlar. Dolayısıyla, Benjamin, alegoriden, şiire ve resme kadar sanatın bütün dallarında bilişsel bir eylemle kullanıldığında yani bir tür *olumsuzlama* ve *gerçekçilik* kavramlarını temel alması koşuluyla, sanat ürününün eleştirel olgu düzeyini temsil etme olanağına kavuşabileceğini işaret etmektedir. Benjamin, Barok sanatçıları üzerinden, *alegori* kavramını, “simgesel imgelerin eklektik bir biçimde keyfi olarak yığıntı haline getirilmesi” olarak tanımlar ve bu tanım, tam da kavrama ilişkin sınırlılıkları ortaya koymaktadır. Benjamin'in içerisinde bulunduğu tarihsel dönem göz önüne alındığında, Barok sanatçıları üzerinden giderek, modernitenin 16. yy'dan 20. yy'la değin edindiği kazanımları bağlamında karşı çıktığı olgu, düşünme/algılama pratiğine dönük eleştirileridir; çünkü olumlayıcı ve mistisizme dayalı düşünme biçimi, temelde çağın gerçekleriyle uyuşmamaktadır. Nitekim Benjamin, *Pasajlar* yapıtının ağırlık noktasını, tam da bu türden bir algının *karşıtlığı* üzerinden biçimlemiştir.



**Resim 26** : “Pasajlar IV”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016.



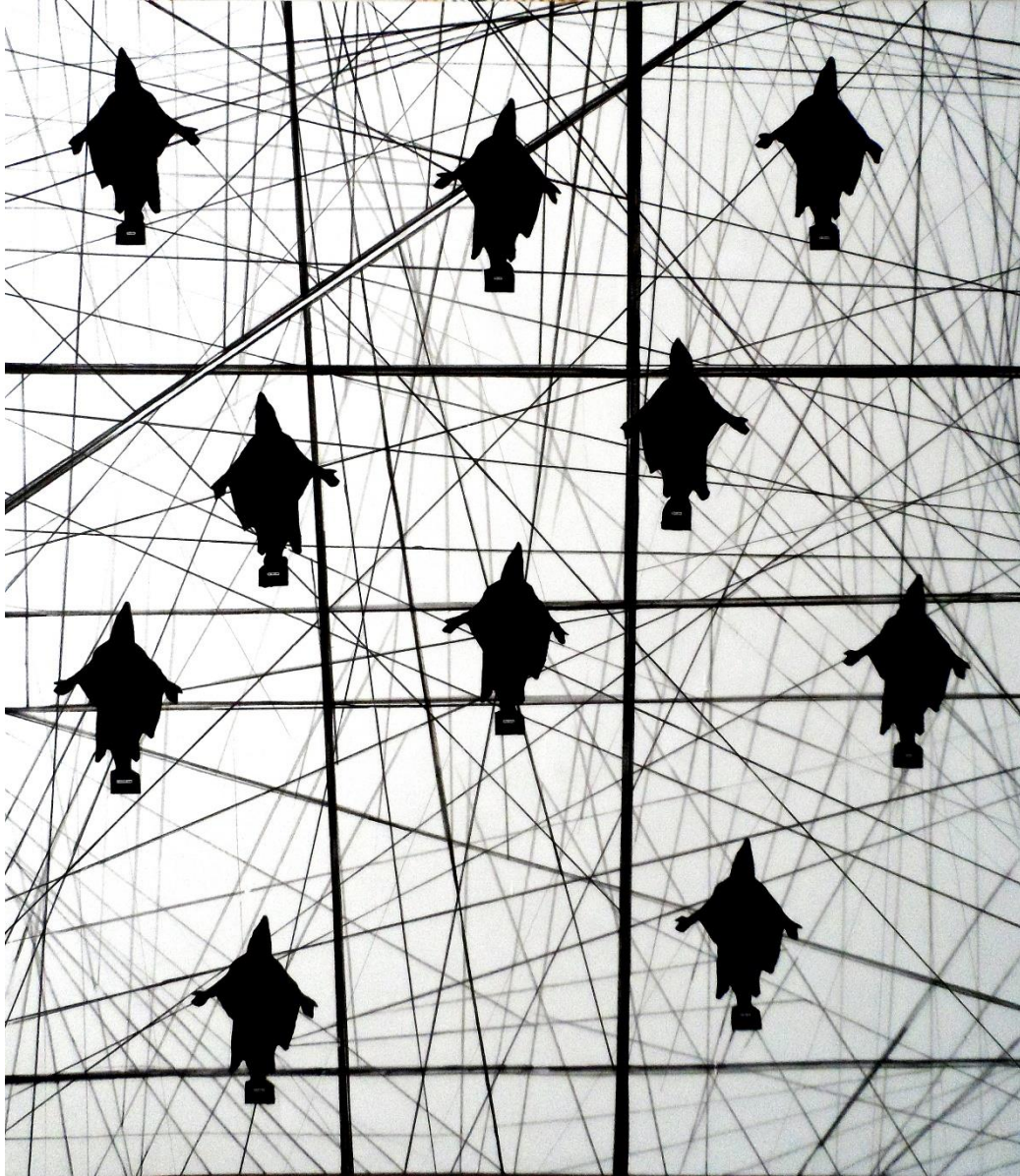


**Resim 27:** “Tarihi Meleği I”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150 x 130 cm, 2016

Tez sürecinde ortaya çıkan resimler, belli bir düşünme yöntemiyle hareket edilerek, resmin yapılanmasına ilişkin ne denli farklı olanakları mümkün kıldığı görülmüştür. Örneğin “Tarih Meleği” başlığı altındaki resimler bu tür bir düşünsel yöntemden yola çıkılarak yapılandırılmıştır.

*Tarihi Meleği I* (Resim 27) resminde, meleğin kanatları geriye doğru açılarak, önündeki fırtınanın yıkıntıları üzerinde geleceğe doğru ilerlemekte, resmin orta bölümünde yer alan keçi imgesi ise tuval üzerine kolaj olarak uygulanan ve II. Dünya Savaşı'nın ardından çıkarılan bir Amerikan gazetesinin üzerindedir. Sağ tarafta ise ABD'nin Bağdat düşürülüp, Saddam Hüseyin'in heykelinin yıkılmadan önce bir ABD askerinin heykelin başına Amerikan bayrağı

örttüğü bir imge yer almaktadır; ancak bu imge gittikçe belirsizleşen bir imge gibidir, tıpkı günümüzde kolektif hafızada kalanlar gibi. Resmin alt bölümünde yer alan siyah ağırlıktaki bir çift ayak imgesi ise aynı anda birkaç şeyi imlemektedir. Birincisi yukarı ve geleceğe doğru itilen meleğin ayaklarını, ikincisi ise bu coğrafyanın Batılı bakış açısıyla; nerdeyse yok sayılan sıradan insanlarını imlemektedir. Resmin en alt bölümünde ise yerle bir edilen kentlerin, petrole bulanmış yıkıntıların negatif imgeleridir.



**Resim 28:** “Tarih Meleği II”, Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 130 cm, 2016.

*Tarih meleği II* (Resim 28) resmi ise ABD'nin Irak işgali sırasında, *Abu Ghraib* hapishanesinde mahkûmları tenekeli bir kutu üzerine çıkararak ve ellerine elektrik kablosu bağlı bir şekilde yere adım attıkları anda bedenlerine elektrik verilen bir mahkûmun fotoğrafından yola çıkılarak

yapılmıştır. Söz konusu fotoğraf basına sızdığı o dönemlerde dünyada oldukça tepkiye yol açmıştır ve Botero'dan Richard Serra'ya değin birçok sanatçının yapıtlarına konu olmuştur. *Tarih Meleği II* resmi, Benjamin'in tarih yorumlamaları ve o fotoğrafa ait imgenin çağrıştırdıklarıyla bağlantı kurularak düşünülmüştür. Resimde yer alan melek imgesi siyahla ifade edilerek çoğaltılmıştır. Tuvalin yüzeyini kaplayan çizgiler ise zaman-mekân ve kaos fikrinden yola çıkılarak, herhangi bir zamanda herhangi bir yerde gerçekleşebilecek bir olguyu tekrar ve tekrar yinelenebileceği konusunda tartışmaya açılmak istenmiştir. Resimde yer alan melek imgesi, esasen sıradan bir insandır; ancak kolektif belleklerde bıraktığı iz oldukça güçlüdür. Sayın, kitabında konuya ilişkin Giorgi Vasari'nin şu sözlerine yer vermiştir: “Gerçek sanatçı, “maddenin her türlü gereksizliğini uzaklaştıran ve yapıtı, sanatçının kendi tasavvurunda oluşturduğu plastik biçime” indirgeyen kişidir (Sayın, 2009, s. 232). Buradan hareketle, resimde yer alan imge neden-sonuç ilkesine bağlı olarak aynı zamanda petrolün de rengi olan *siyaha* dönüştürülmüş ve figürün üzerinde durduğu her bir kaidenin üzerine, Amerikan gazetesinin Hüseyin'in yakalandıktan sonra sağlık kontrolünden geçirilişinin haberini ironiyle anlatan bir *tümce*, resimde yer alan figür sayısına bölünerek soldan sağa doğru sırayla aktarılmıştır. Dolayısıyla her bir melek hem farklı toplumlara işaret ederken hem de bu olguya ait bütünü kavramak açısından önemli bir yaklaşımı dikkatlere sunmaktadır.

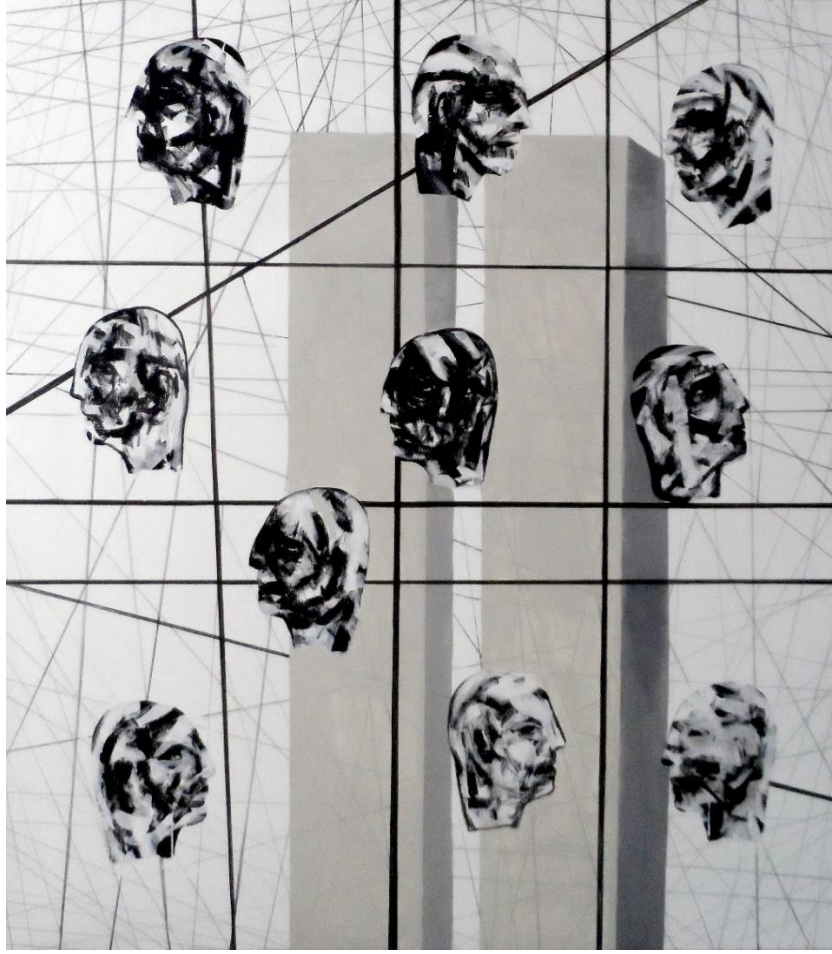


**Resim 29:** “Tarih Meleği III”, 150 x 360 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.

*Tarih Meleği III* (Resim 29) resmi ise yine benzer yaklaşımlardan yola çıkılarak yapılandırılmıştır; ancak bu kez *tarih meleği* İslam inancında yer alan ve dört büyük melekten biri olan İsrail'dir. İslam bilginlerinden olan Zekeriyâ el-Kazvî<sup>4</sup>, 1270 tarihlerinde söz konusu meleğin tasvirlerini betimlemiştir. Bu çizimlerde, kıyametin habercisi olan melek, Sûr'a üflerken tasvir edilmiştir. *Tarih Meleği III* resminin bakış yönüne göre tuvalin sağ tarafında yer alan figür, Sûr'u üflemede ve hemen arkasında modern kent silüeti yer almaktadır. Resimde yer alan diğer imgeler ise şunlardır: Kutsal kitaplarda yer kuzu imgesi resmin merkezindedir, ancak söz konusu imgeler negatiftir. Bir bakıma masumiyeti temsil eden imgeler resimden çıkarılmış, ancak negatif olarak izleri kalmıştır. Resmin sol bölümünde yer alan insan başı ise bir bakıma modern insanın savaş/şiddet gibi olguların üstesinden gelemediği bir tarihsel dönemin, umutsuzluk ve başarısızlık olarak biçime yansıyan imgesidir. Resmin yine sol kısmında Roma antik şehirlerinden kalan birkaç sütun ve hemen üzerlerinde II. Dünya Savaşı'nda kullanılan uçaklara ait imgeler yer almaktadır. Dolayısıyla, bu imgeler hem modern kent görünümü ile hem de bir diğer medeniyetin kendi tarihsel hafızasında kalan belli belirsiz imgeleri çağrıştırmaktadır.

*Söylenceler* (Resim 30- 31- 32- 33- 34) adlı resimler ise yine benzer tarihsel süreç içerisinde toplumsal belleklerde kalan kimi imgelerle yapılandırılmıştır. *Söylenceler I* (Resim 30) resminde yer alan imgeler şöyledir: İkiz kuleler, başlangıçta birbirinin aynısı olan siyah insan başları ve daha sonra beyaz da dâhil edilerek birbirinden farklı ama aynı kültürel yapının içerisinde biçimlenen insan yüzleri, tuvalde yatay, dikey ve çapraz çizgilerden oluşan mekân, zaman ve kaosu imleyen bir örüntü içerisinde verilmiştir. Resimde birbiri üzerine geçen imgeler belli bir sıralamaya göre biçimlenmiştir. *Söylenceler II* (Resim 31) resmi de yine aynı tarihsel sürecin sonunda gerçekleşen durumun somut verileri olarak düşünülmelidir. Resmin merkezinde yer alan siyah bir portre, doğrudan izleyici ile göz göze gelmektedir ve izleyicide belli bir geri çekilme isteği uyandırarak, bir tür yüzleşme isteğini kendisinden uzaklaştırmaktadır. Resmin taşıyıcı elemanı olan portrenin, her iki yanında, birbirinin aynısı olan Saddam heykelinin yıkılma anını gösteren imge yer almaktadır ve bazıları diğerlerinden daha belirsiz biçimdedir, tıpkı kolektif hafızanın zaman içerisinde kaybolması gibi. Burada her bir figür, belli bir zamanda belirip kaybolma eğiliminde ve insan uygarlığının çözüm bulamadığı her tarihsel süreçte, başına gelebilecek şiddet ve savaş olgularını imlemektedir.

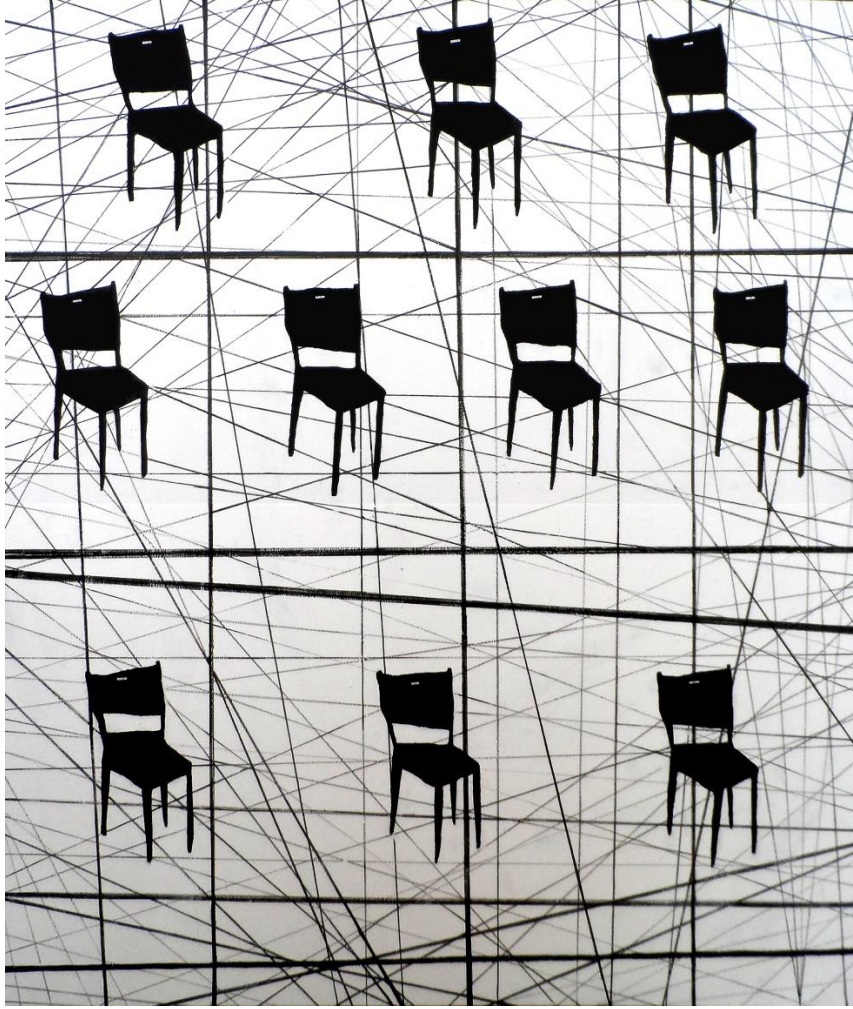
<sup>4</sup> Fars asıllı fizik matematik, astronomi, coğrafya ve jeoloji bilgini.



**Resim 30:** "Söylenceler I", Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 130 cm, 2016.



**Resim 31:** "Söylenceler II", Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 200 cm, 2015.



**Resim 32:** “Söylenceler III”, Tuval Üzerine Akrilik, 150 x 130 cm, 2016.

Benjamin’in önemle üzerinde durduğu bir konu olan *tarih* ve *imge* ilişkisi üzerinden gidildiğinde, tarihin sürekliliğinden koparılan imgeler, yine belirli bir diyalektik ilişki ile biçimlendiğinde göze görünen kümelenme, “diyalektik imge”nin kendisi durumundadır. Nitekim bu durum, görsel bir tarih okumasını neden-sonuç ilişkisi içerisinde okumayı mümkün kılmakla birlikte belli bir bakış açısı kazandırmaktadır bizlere. Zeynep Sayın, tam da burada, diyalektik imge kavramını şöyle açıklamaktadır:

“Diyalektik imge” bütün tarihlerin içinden geçerek, kendinin dışında bir şeye geçerek, oradan başka bir şeyi ayırıştırarak, başka bir yerde toplayarak bütün bu yüzyılların birikimini kendi içinde barındıran imge demektir. İmge böylece geçmişi bugüne taşır ve yeni bir bakma biçimi öğreterek yeni bir gelecek önerisinde bulunur. (Sayın, 2013, s.76).

Sayın’ın bu ifadeleri oldukça dikkate değerdir; çünkü “diyalektik imge”nin yeni bir bakma biçimi sunması, yalnızca tarih ya da felsefe alanlarına değil, sanat alanına da önemli bir katkı

sağlamakla birlikte, gerçekliğin kavranışına dönük kişisel tutumlarımızı da kökten değiştirebilecek bir potansiyeli içerisinde taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında sanat alanındaki yaratma ve yorumlama yetkinliğine çok ciddi bir katkı sunmaktadır. Özellikle sanat alanına ilişkin görme, algılama, yaratma ve yorumlama alışkanlıklarını değişime zorlayarak, bilinenin dışında hem sanatçı hem de izleyici için yeni bir evren yaratmayı koşullamaktadır.



**Resim 33:** "Söylenceler IV", Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 150 cm, 2014.



**Resim 34:** "Söylenceler V", Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 100 cm, 2016

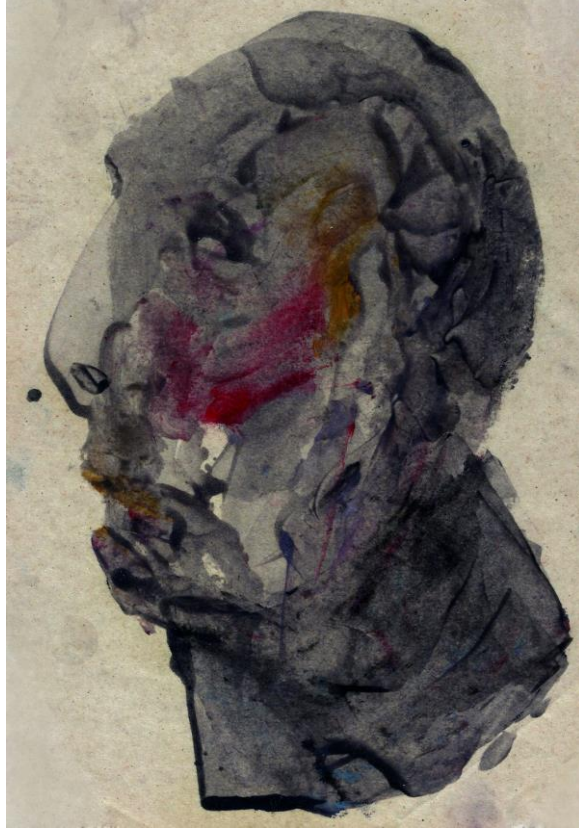


**Resim 35:** “Güneyde Buluşma I”, 150 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.

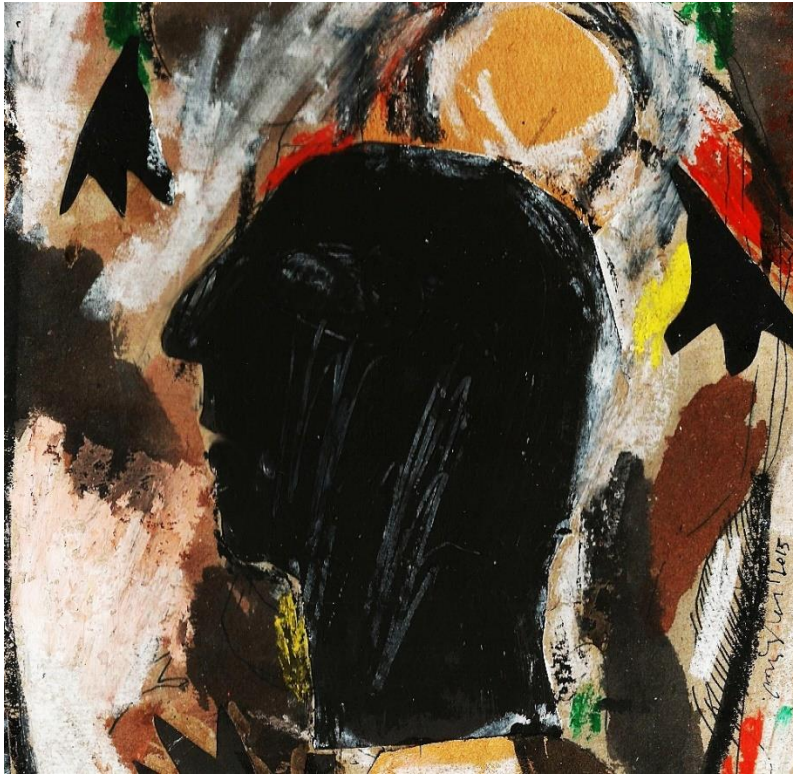


**Resim 36:** “Güneyde Buluşma II”, 25 x 35 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 2014.





**Resim 37:** “Söylenceler VI”, 30 x 21 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 2014.



**Resim 38:** “Söylenceler VII”, 20 x 21 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 2015.



**Resim 39 :** “Pasajlar V”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2015.



**Resim 40 :** “Pasajlar VI”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2015.



**Resim 41** : “Pasajlar VII”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016.



**Resim 42** : “Pasajlar VIII”, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm, 2016.



**Resim 43 :** “Nuh’un Gemisi I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 130 cm, 2016.



**Resim 44 :** “Güneyde Buluşma III”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 150 cm, 2016.



**Resim 45 :** "Güneyde Buluşma IV", Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 130 cm, 2016.



**Resim 46 :** "Tarih Meleği IV", Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 360 cm, 2016.



**Resim 47 :** “Söylenceler VIII”, Tuval Üzerine Yağlıboya,150 x 130 cm, 2016.



**Resim 48 :** “Söylenceler IX”, Tuval Üzerine Yağlıboya,150 x 130 cm, 2016.

## SONUÇ

Walter Benjamin'in "Pasajlar" adlı yapıtında yer alan "diyalektik imge" kavramı, resim alanındaki olanakları ve sınırlılıkları, dil ve biçim bağlamında ele alınarak, söz konusu kavramın, görsel yapılanma sürecine olan katkısı, hem teorik hem de pratik düzlemde kapsamlı olarak araştırılmıştır.

Bu bağlamda, diyalektik imgenin resmin yapılanma sürecine ilişkin en temel kazanımlarından biri; kavramın somut içeriğine bağlı olarak, alana getirdiği "yeni bir bakma biçimidir". Benjamin'in diyalektik imge kavramı, bir anlamda *tarih* okumasıdır; ancak bu okuma, nesnel gerçekliklerden yola çıkılarak biçimlenmektedir. Nitekim Benjamin'i harekete geçiren ilk bakış açısı, söz konusu kavramı, geçmiş yüzyıla ait bir nesnenin günümüzdeki varlığını, yan yana geldiği nesnelere kurduğu ilişki bağlamında açıklamakta ve her iki imgenin birlikteliği üzerinden, *yüzyılların* okunabilir olduğu ortaya koyulmaktadır. Bu durum sanat yaratımından doğan imgelerin yan yana gelmesinde de benzer bir duruma işaret etmektedir. Örneğin, modern sanat öncesine ait herhangi bir resimde yer alan bir imgenin, 20. yüzyıla veya günümüze ait başka bir sanat ürününe, yine belli bir yöntemle taşınması durumunda, hem *diyalektik* bir imgeye, hem de tarihin görsel bir okuması biçimine dönüşmüş olmaktadır.

Diyalektik imge yapılanmasına ilişkin sanat tarihindeki Picasso'dan Kiefer'e değin kimi örnekler üzerinde gidilerek kavramın olanakları, sanat ürünü bağlamında ne gibi farklı anlatım biçimlerini harekete geçirerek, özgün eser bağlamına eriştiği tezde ulaşılan sonuçlardandır. Örneğin; Benjamin'in Paul Klee'nin resmi olan *Angelus Novus* (*yeni melek ya da tarih meleği*) adlı yapıtından yola çıkarak *tarih* ve *ilerleme* kavramlarına ilişkin düşünceleri, temelde bir resmin analizinden çok, resmin salt varlığına ilişkin yapılanma sorunsalını bir tür çözüm olarak ortaya koyuyor. Nitekim Thompson'un da değindiği gibi, görsel stratejiler geliştirmekte yetersiz olan toplumlar için geniş olanaklar yaratan, düşünme eylemi olarak *diyalektik imge* hem görsel kültüre hem de zihinsel kavrayışa yönelik yeni bir bakış alanı açmıyor.

Resim alanına ilişkin görsel yapılanma sürecinde *dil ve biçim* bağlamında diyalektik imge, alanın temel kuramsal ve pratik süreçler bağlamındaki sorunsallar üzerinden değerlendirildiğinde ise diyalektik bakış açısı ile hem sanat ürününün yapılanmasında hem de söz konusu ürünün; nitelik, gerçeklik ve biricikliği konusunda yeni bir yaklaşımı olanaklı kılmaktadır. Buna göre, *diyalektik imge* yerleşik bakma biçiminin ötesinde yeni bir *içeriğin* taşıyıcısı olarak kendisini biçimleme potansiyelini içerisinde taşımaktadır, ayrıca, kuramsal



hareket noktası, benzer olmasına rağmen, pratikte ulaşılan sonuçlar birbirlerinden farklı anlatım olanaklarını içerisinde barındırmaktadırlar.

*Diyalektik imge* yapılanmasına ilişkin uygulama çalışmaları bağlamında, kolaj, boya vb. malzeme kullanımıyla, farklı anlatım ve ifade biçimlerini olanaklı kıldığı görülerek, çalışmalarda söz konusu teknikler, kavramın fikirsel yaklaşımıyla birlikte deneyimlenmiştir. Kavramın bilişsel özelliği bakımından, resimde imge yaratma sorunsalına; tarih, felsefe, mit ve alegori gibi farklı alanlara getirdiği zihinsel kavrayışla birlikte, imge ve görsel yapılanmaya ilişkin oldukça geniş hareket alanları açmıştır. Tarihin kesintisiz akışı içerisinde, her tarihsel döneme özgü imge ya da imgeler, esasen geleceğe taşınabilme potansiyelini içerisinde taşıması nedeniyle, hem geçmiş hem de şimdiki ve gelecek zamanda varlıklarını sürdürmektedirler. İnsanın hayat serüveni bu türden imgeleri şimdiye değin olduğu gibi, bundan sonrası için de yaratarak ilerlemesi kuşkusuzdur. Bu nedenle, *diyalektik imge* yapılanması, uygulama çalışmalarına ilişkin imge yaratımı konusunda oldukça açıcı olmuştur. Nitekim resimlerde yer alan imgelerin, diyalektik olarak birbirini biçimleyerek, yapının hem düşünsel hem de yapısal bağlamına oldukça dikkate değer bir katkı sağlamıştır.

Uygulama çalışmaları sürecinde, geçmiş yüzyıla ait toplumsal belleklerde yer edinen kimi imgelerle birlikte, günümüze ait kimi imgeler diyalektik yapılanma ilişkileri içerisinde imge-biçim- form gibi görsel yapılanmaya ilişkin farklı boyut, teknik ve renklerde eserler yaratılmıştır. Çalışmalar bağlamında ortaya çıkan sonuçlardan bir diğeri; rengin kullanımı konusudur. Resimlerin ağırlıklı olarak siyah-beyaz karşıtlığı üzerinden kurulması, temelde her iki rengin biriyle olan diyalektik karşıtlıkları esas alınarak yapılandırılmasındandır. Dolayısıyla, siyah rengin ağırlıkta kullanılmasının bir diğer nedeni ise izleyici (tüketici) üzerinde uyandırdığı geri çekilme isteği ve yerleşik beklentilerin dışına çıkarılarak yeni anlam ve olanaklara imkân vermek amacını taşımaktır. Nitekim insanoğlunun savaş/şiddet sarmalını aşmadığı bu tarihsel dönemde bir tür *olumsuzlama* olarak siyah rengin güçlü ifade biçimine ağırlık verilmiştir. Resimlerde yer alan her bir imge, yaşadığımız hayatın nesnel gerçeklerinden yola çıkılarak kotarılmış ve plastik anlamda, yüzey üzerinde yeniden kendi gerçekliğini yaratması düşünülmüştür.

Sonuç olarak, *diyalektik imge* yapılanması, uygulama çalışmalarına ilişkin farklı anlatım biçimlerini olanaklı kılmıştır. Nitekim Benjamin'in kavrama yönelik anlatıları, imge yüklü görsel bir okuma alanı açarak, özellikle resim sanatında kendisine doğrudan karşılık bulmaktadır. Tarihin geride bıraktığı imgelerle, hayatı biçimlendiren siyasal, toplumsal ve

ekonomik dinamiklerin yarattığı yaşam pratiği içerisinde, görünenin ardındaki *gerçekliği* kendi üretici etkinlik alanı içerisinde biçimleyen bir sanat algısı, hem sanatçının etkin yaratma gücünü hem de bireyden topluma değin bilişsel kavrayışın somut karşılığı olarak belirmesi olanaklıdır. Nitekim bu durum, sanatın temel sorunsallarından olan *neden* ve *nasıl*'in cevaplarını sürekli olarak tartışma alanı içerisinde tutması bakımından dikkate değerdir. Bu bakımdan diyalektik imge kavramı, birçok olasılığı içerisinde taşıyarak, sanat alanında uğraş veren sanatçılara yeni yollar açabilmesi ve bir bakıma hayatın değiştirilip dönüştürülmesi bağlamında, düşünsel yöntem pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıcı, diyalektik imge, sanat alanına kazandırdığı *yeni bir bakma biçimi* ile özellikle; mit, alegori, kolaj, figüratif- non-figüratif resim, gerçeklik ve gerçeküstüçülük gibi kavramlarda bütünlüklü bir algıyı olanaklı kılmaktadır. Nitekim doğru bakma yöntemi, aynı zamanda doğru algılamanın ön koşuludur ve temelde diyalektik ilişkiler bağlamında ele alınan bir problemin çözümlenişinde kilit bir rol üstlenir. Dolayısıyla, tutarlı bir yöntemsel yaklaşımla, bir tür sanat eleştirisi ve anlama/yorumlama gibi sanatın çözümlene pratiğine ilişkin, dikkate değer bir yöntem olarak ele alınabilir olduğu ulaşılan sonuçlar arasındadır.

## KAYNAKÇA

Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1987). *Sanat Ve Devrim*. (B. Berker, çev.). Ankara: V Yayınları.

Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*, (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. (K. Şipal, çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W. ve Adorno, T. (1995). *Estetik ve Politika*. (Ü. Oskay, çev.). İstanbul: Eleştiri Yayınları.

Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cohen D. (2003). *Hidden Treasures, What's so controversial about Picasso's Guernica?* Erişim Tarihi: 15.09.2016. ([http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/the\\_gist/2003/02/hidden\\_treasures.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/the_gist/2003/02/hidden_treasures.html)). Türkçe Url: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica\\_%28tablo%29](http://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_%28tablo%29)).

Buck-Morss, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin Ve Pasajlar Projesi*. (F. Burak Aydar, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cıbroğlu, Y. (2004). *Cihat Burak'ın Bir Resminde Özetlediği Vahşi Uygarlık*, Adam Sanat, Sayı: 219, İstanbul: Adam Yayınları.

Dellaloğlu, B. F.-Odman, A.-Yardımcı, S. (2007). *Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller*, Cogito: Sayı 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dillon, B. (2014). *Berlin Dadacıları Arasında Bir Kadın: Hannah Höch*. (E. Gen, çev.). Eskop, Erişim Tarihi: 12.06.2016. <http://www.eskop.com/skopbulte/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannahhoch/1742>.

Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. (F. Demir, çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Gasset, y Ortega. (1992). *Tarihsel Bunalım Ve İnsan*. (N. Gül Işık, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2014). *Walter Benjamin Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İlkyaz, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi*. İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Yıl:1 Sayı:1, 3, 1-10.
- Hilav, S. (2014). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2015). *Diyalektiğin Birleştirici Güçleri*. (B. Doğan, çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kentridge, W. (2003). William Kentridge – “*Interwiev Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge*”. (T. Kırkıl, çev.). New York: Phaidon,
- Keuerleber, E. (2005). “*Otto Dix: 1920’li Yıllardan Baskılar / ‘Savaş’*”; *Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı ‘Savaş’ 1924*, M. Haydaroğlu (Haz.). (B. Niedlein, M. Haydaroğlu çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kosík, K. (2015). *Somutun Diyalektiği*. (E. Kaya, çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Krausse, A.- C. (2005). *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptcıoğlu, çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları-Filmin Semiotiğine Giriş*. (O. Özügül çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Marx, K. (2006). *Kapital III. Cilt*. (F. Engels, Haz., A. Bilgi, çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Okan, M. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*. (M. Yılmaz, Haz.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Okan, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. (M. Yılmaz, Haz.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ollman B. (2011). *Diyalektiğin Dansı Marx'ın Yönteminde Adımlar*. (C. Saraçoğlu, çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Ollman B. ve Smith T. (2008). *Yeni Yüzyılda Diyalektik*. (Ş. Alpagut, çev.). Ankara: Yordam Kitap.

Ötgün, C. (2008). "Sanatın Şiddeti ve Sınırları", Makale, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara: Sanat Ve Tasarım Dergisi.

Picasso, P. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (D. Ashton, Der.). (M. Yılmaz- N. Yılmaz, çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Politzer, G. (2003). *Felsefenin Temel İlkeleri*, (M. Erdost, çev.). İstanbul: Eriş Yayınları.

Sağlantı, Z. Ö. (2013). *Walter Benjamin'in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf İlişkisi*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı: 37, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi: Ankara.

Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*, (N. Sarıca, çev.). İstanbul: De Ki Yayınevi.

Sayın, Z. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sayın, Z. (2013, 2 Kasım). *İmgenin Belleği. Bilim ve Sanat Vakfı. Sayı:83*. Bisav. Erişim Tarihi: 21.05.2015. <http://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/83.pdf>

Sontag, S. (2008). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. (Y. Salman- M. Gürsoy Sökmen, Haz.). İstanbul:Metis Yayınları.

Teber, S. (1985). *Picasso*. İstanbul: De Yayınevi.

Tek, Ş. (2005). *Bağdat Kesikbaşlar*, Sergi Kataloğu, Ankara: Galeri Akdeniz.

Thompson, A. K. (2013a). *Particular New Forms of Realism*. (N. Öрге. çev.). Eskop. Erişim Tarihi: 24.06.2016. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>).

Thompson, A. K. (2013b). *Particular New Forms of Realism*. Erişim Tarihi: 24.11.2014.

(<http://politicsandprotest.ws.gc.cuny.edu/files/2012/07/particular-new-forms-of-realism.doc>).

Ulay, F. (1985). *Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann*. Milliyet Sanat, 113/1, s. 32.

### **Elektronik Kaynaklar**

İsimsiz, (2008). Erişim Tarihi: 24.10.2015.

<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/primary-resources/rockefellers-destruction/>

İsimsiz, (2016). Erişim Tarihi: 24.10.2015.

<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Siyah&direction=prev&oldid=17541059>

## ÖZGEÇMİŞ

### ENGİN ASLAN

1980 yılında Sivas'ta doğdu. 2008 yılında Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Ana Sanat Programından mezun oldu. 2013 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2013 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik programına devam etmekte ve aynı zamanda Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır. Birçok karma sergiye katılan sanatçının, IV. Sanat Dünyası, Resim Yarışması ve I. Ankara Barosu, Resim-Heykel-Baskiresim Yarışması birincilik ödülleri başta olmak üzere, ulusal/uluslararası yarışmalardan aldığı 6 ödülü bulunmakta ve 5 özel ve 7 resmi kurum koleksiyonunda eserleri yer almaktadır. Sanatçı, Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (BRHD) üyesi olup, çalışmalarına Niğde'de devam etmektedir.

### ÖDÜLLER

- 2016 International Biennial of Miniature Art- Timisoara, Resim Dalı/ Birincilik Ödülü, Romanya
- 2009 KSÜ 6. Resim ve Heykel yarışması, Resim Dalı/ Birincilik Ödülü, Kahramanmaraş
- 2008 4. Üniversiteler Arası, Sanat Dünyası, Resim Yarışması, Resim Dalı/ Birincilik Ödülü, Bursa
- 2008 1. Ankara Barosu, Resim-Heykel-Baskiresim Yarışması, Resim Dalı/ Birincilik Ödülü, Ankara
- 2008 İnönü Üniversitesi, 3. Ulusal Resim Yarışması/ Jüri Özel Ödülü, Malatya
- 2007 Çukurova Üniversitesi, Resim- Heykel- Baskı resim Yarışması/ Mansiyon, Adana

### KİŞİSEL SERGİ

- 2016 "Pasajlar" Adlı Kişisel Resim Sergisi, 30 Eylül- 06 Ekim, AÇS Sanat Galerisi, Adana

### KATILDIĞI JÜRİLİ ULUSLARARASI SERGİLER

2016 4th International Mail Art Exhibition In Nyíracád, Malom Gallery, Macaristan

2016 The International Biennial of Miniature Art - Timisoara, Romanya

- 2016 V. Balaton Salon- Uluslararası Küçük Formatlı Sanat Eserleri Bienali, Macaristan  
 2016 I. Uluslararası Mail Art Bienali, - Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ  
 2015 VI. Uluslararası Ege-art Sanat Günleri Sergisi, Ege Üniversitesi, İzmir  
 2015 “Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Sergisi”, İnönü Üniversitesi, Malatya

## **KATILDIĞI JÜRİLİ ULUSAL SERGİLER**

- 2016 II. Genç Güncel Sanat Proje Yarışması, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara  
 2015 "Ruh Halim Neye Benziyor", Küratör: Cebrail Ötgün, Galeri Kara, Ankara  
 2012 Mustafa Ayaz Müzesi Ve Plastik Sanatlar Vakfı Resim Yarışması, Ankara  
 2011 Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması, İstanbul  
 2010 Rh+ art magazine “Genç Ustalar/Usta Gençler” Başlıklı Resim sergisi, İstanbul  
 2010 29. Turgut Pura, Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, İzmir  
 2009 6. KSÜ. Resim- Heykel Sergisi, Kahramanmaraş  
 2008 1. Ankara Barosu, Resim- Heykel- Baskıresim Yarışması Sergisi, Ankara  
 2008 Anadolu Üniversitesi 50. Yıl, Resim Sergisi, Eskişehir  
 2008 “8.Şefik Bursalı” Resim Yarışması Sergisi, Ankara  
 2008 4.Üniversiteler Arası, Sanat Dünyası, Resim Yarışması Sergisi, Bursa  
 2008 İnönü Üniversitesi, 3. Ulusal Resim Yarışması Sergisi, Malatya  
 2008 69. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Opera, Ankara  
 2007 4. KSÜ. Resim- Heykel Sergisi, Kahramanmaraş  
 2007 Çukurova Üniversitesi, Resim- Heykel- Baskı resim Yarışması Sergisi, Adana

## **SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER**

- 2016 Çukurova Sergileri- IV, 75. Yıl Sanat Galerisi, Adana  
 2015 Küçük İşler- 4 Sergisi, Kav Sanat Galerisi, Çankaya, Ankara  
 2015 Niğde Üniversitesi, “I. Çağdaş Sanatlar Sergisi”, Kültür ve Sanat Evi, Niğde  
 2015 “15 Nisan Dünya Sanat Günü”, Blue Port AVM Sergi Salonu, Marmaris  
 2015 Değ-art Lab Sanat Galerisi, “Bir Şeyler” Başlıklı Resim Sergisi, Eskişehir  
 2014 Küçük İşler- 3 Sergisi, Kav Sanat Galerisi, Çankaya, Ankara  
 2014 Niğde Üniversitesi, Öğretim Elemanları Sergisi, Kültür ve Sanat Evi, Niğde



- 2014 Kafkas Üniversitesi, “I. Kars Buluşması”, Karma Resim Sergisi, Kars
- 2013 Hacettepe Üniversitesi, Karma Resim Sergisi, GSF Sergi Salonu, Ankara
- 2013 Çukurova Üniversitesi, “Ahde Vefa” Başlıklı, Karma Resim Sergisi, Adana
- 2012 Yaygara ‘Göz Kararı’ Başlıklı Sergi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2010 “Sesler, Yüzler, Sokaklar” Başlıklı Resim ve Heykel sergisi, Galeri Altan, Adana
- 2010 3. Tüyap Kitap Fuarı, “Resim Sergisi” Adana
- 2009 28. Tüyap Kitap Fuarı, “Resim Sergisi” İstanbul
- 2009 75. Yıl Sanat Galerisi, Resim ve Heykel Sergisi, Adana
- 2008 75. Yıl Sanat Galerisi, Resim- Heykel Sergisi, Adana
- 2008 “Sesler, Yüzler, Sokaklar” Başlıklı, Resim Sergisi, Mersin
- 2008 75. Yıl Sanat Galerisi, Resim- Heykel Sergisi, Adana
- 2007 75. Yıl Sanat Galerisi, Resim- Heykel Sergisi, Adana
- 2007 “15 Sanatçı 45 Eser” Başlıklı Resim Sergisi, Beyoğlu, İstanbul
- 2007 Resim- Heykel- Baskı resim Sergisi, Antakya

## **İLETİŞİM**

**E- Posta:** [engin.aslan@hotmail.com](mailto:engin.aslan@hotmail.com)