



GOYA’NIN KARA RESİMLERİ VE “KÖPEK” ADLI RESMİNİN ANALİZİ

GOYA’S BLACK PAINTINGS AND ANALYSIS OF HIS PAINTING NAMED “THE DOG”

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

Dr.

PhD.

ozlemnilsu@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3327-8976>

Atıf/Citation

Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). “Goya’nın Kara Resimleri ve ‘Köpek’ Adlı Resminin Analizi”.

Sanat Dergisi, (37), 317-336.

Derleme Makale/Review Article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.874505>

Öz

Francisco Goya (1746-1828), 18. yüzyılın ikinci ve 19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir sanatçı olarak, İspanya’nın sancılı bir dönemine tanıklık etmiştir. Sanatçı, iç savaşın ve Fransız işgalinin yaşandığı bu dönemden çok etkilenmiş ve yaşadıkları sanatına doğrudan yansımıştır. Çarpıcı ve sanatsal değeri yüksek olan resimleri bu nedenle belge niteliği taşımaktadır. Goya’nın resimleri, savaş ve şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyarıcı ve tetikte olmayı gerektiren bir işlev üstlenmişlerdir.

Neoklasizm’den Romantizm’e geçiş sürecinde yaşamış olan Goya, geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak; içselliğini, heyecan ve duygularını resimlerine yansıtmış olan ilk sanatçılardan birisidir. Sanatçı Aydınlanma Felsefe’sinin etkisiyle Avrupa’da sosyal ve politik değişimlerin hız kazandığı bir dönemde yaşamış; özgürlükçü ve eleştirel tutumunu resimlerine taşımıştır.

Bu makalede, Goya’nın 1819-1823

Abstract

Francisco Goya (1746-1828), as an artist who lived in the second half of the 18th century and the first half of the 19th century, witnessed a painful period in Spain. The artist was very influenced by this period of civil war and French occupation and directly reflected on his art. His stunning and high artistic value paintings are therefore documents. Goya’s paintings have undertaken a function of stimulating social memory and being on the alert about war and violence.

Goya, who lived in the transition from Neoclassicism to Romanticism, moved away from the traditional approach; He is one of the first artists to reflect his inner nature, excitement and emotions on his paintings. The artist lived in a period when social and political changes accelerated in Europe under the influence of Enlightenment Philosophy; He carried his libertarian and critical attitude to his paintings.

In this article, the *Black Paintings* made

yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına yaptığı *Kara Resimler* ve bu resimler içerisinde belirgin bir şekilde öne çıkan *Köpek* adlı resmi incelenmiştir. Sanatçının yaşamı ve yaşadığı dönemin öne çıkan olayları, resimlerine etkisi bağlamında genel hatlarıyla ele alınmış ve *Köpek* adlı resmin ayrıntılı analizi yapılmıştır. Resimde yer alan imgelerin metaforik açıklamaları ve köpek imgesi ekseninde gelişmeler incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Francisco Goya, Kara Resimler, Köpek, Melankoli, Boşluk.

by Goya on the walls of the house where he lived between 1819-1823 and the painting named *The Dog*, which stands out among these paintings, were examined. The life of the artist and the prominent events of the period in which he lived were discussed in general terms in the context of their effect on his paintings and a detailed analysis of the painting named *The Dog* was made. The metaphorical expansions of the images in the painting and those that develop in the axis of the dog image examined.

Key words: Francisco Goya, Black Paintings, The Dog, Melancholy, Space.

Giriş

Köpek, Francisco Goya'nın (1746-1828), 1819-1823 yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına yaptığı *Kara Resimler*'den birisidir. Goya'nın çağdaşlarından ayrılarak, döneminin yenilikçi bir sanatçısı olarak ön plana çıkması ve makale konusu olan *Perro Semihundido* (*Yarıbatık Köpek*) adlı eserinin taşıdığı yenilikçi özellikler, bu resmin araştırma konusu olarak seçilmesinde etken olmuştur. Resim, birçok sanat tarihi kitabında olduğu gibi, bu makalede *Köpek* adıyla ele alınmıştır. Tartışılabilir olsa da, Goya, Andre Malraux tarafından Modern Resmin öncüsü olarak nitelendirilmiştir (Akt. Saura, 2013: 7). Bu makalenin konusu olan yapıt, romantik ve dışavurumcu bir yaklaşımla gerçekleştirilen ve yapıldığı dönem için oldukça yenilikçi özellikler taşıyan bir resimdir.

Goya, "zamanının yalnızca önde gelen ressamlarından biri değil, aynı zamanda en önemli düşünürlerinden biridir" (Todorov, 2019: 7). Sanatçı, özgür düşüncelere ve eleştirel bir bakış açısına sahiptir ve bunu eserlerine yansıtmıştır. 1858'de Laurent Matheron; "O renkleriyle fikirleri birlikte öğüttü" (Akt. Todorov, 2019: 7) diyerek, sanatçının resimlerinin düşünsel alt yapısına vurgu yapmaktadır. Sanatçı, geliştirdiği üslup ile yaşadığı dönemde öne çıkmış; plastik alanda gösterdiği başarının yanı sıra; çalışmalarıyla düşüncelerini günümüze aktarmayı başarmıştır.

Francisco Goya, 18. yüzyılın ikinci ve 19. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir sanatçı olarak, İspanya'nın sancılı bir dönemine tanıklık etmiştir. Bu dönemde yaşadıkları sanatçının çalışmalarına doğrudan yansımıştır. Etkileyici ve sanatsal değeri yüksek olan çalışmaları, aynı zamanda belge niteliği taşımaktadır. Yaşadığı dönemi, resimlerinde gösteren sanatçı, o dönemi daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Onun resimlerinde sarayın şaşaalı yaşamından tutun da, savaş içinde acı çeken bir halkı yansıtan çalışmalara kadar uzanan geniş bir yelpazede, yaşadığı dönemin izleri görülmektedir. Goya, kendi karabasanlarını anlatan resimlerinde bile, bu tarihi arka planın okunmasını sağlamıştır. Döneminin acılarını yansıtan resimler, sanatçının iç dünyasında yaşadığı acıyla birleşerek çok daha çarpıcı bir atmosfer kazanmıştır.

Çalışmalarına etkisi bağlamında, sanatçının yaşamı ve yaşadığı dönem araştırılmış; bu döneme damgasını vuran savaflara gönderme yapan bazı resimleri incelenmiştir. Daha sonra, çözümlenmesi yapılan *Köpek* adlı resmin de içinde yer aldığı *Kara Resimler* serisi araştırılmıştır. Bu makalenin oluşumu için kaynak taraması yapılmış; sanatçıyla ilgili daha önce yazılmış makale ve kitaplar incelenmiş; konu bağlamındaki öncelikler belirlenmiş; araştırma konusu olan yapıta kadar gelen süreç incelenmiş ve yapıt üzerine yoğunlaşarak ayrıntılı analizi yapılmıştır.

1. Sanatçının Çalışmalarına Etkisi Bağlamında Yaşamına ve Yaşadığı Döneme Bir Bakış

Goya, 1746 tarihinde, İspanya'nın kuzeyinde Aragon bölgesinde doğar. Zor koşullar altında yaşayan sanatçı ve ailesi 1760 yılında Zaragoza'ya taşınırlar. Goya, Zaragoza'da ressam Jose Luzan Martinez'in stüdyosunda çırak olarak çalışır ve daha sonra Madrid Kraliyet Sarayı'nda başarılı bir ressam olan Francisco Bayeu'nun öğrencisi olur. O dönemde Avrupa büyük bir dönüşüm geçirmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma Felsefesi'nin etkisiyle sosyal ve politik değişimler hız kazanır. Bu dönemde İspanya'da tahta III. Carlos geçer ve Anton Rafael Mengs, kralın baş ressamlığına atanır. O güne değin çalışmalarıyla kendini kanıtlayan Goya, Mengs tarafından Santa Barbara kraliyet halı fabrikasında çalışmak üzere davet edilir. 1775-1792 yılları arasında, kraliyet konutlarının duvarlarını süsleyen dokumalar için 63 resim hazırlar. Bu çalışmalar, parlak canlı renklere sahip, mutluluk ve huzur yansıtan resimlerdir. Sanatçı, alışılmış halı desenleri kullanmak yerine Fransız ve Flaman etkisinin görüldüğü uygulamalar gerçekleştirir. Bu resimler, sanatçının yaşamının ileri dönemlerinde yapacağı dramatik, karamsar ve eleştirel resimlerden oldukça farklıdır. Kullandığı cesur renkler ve imge seçimindeki farklılık sayesinde geniş bir çevrede kendinden söz ettirmeyi başaran Goya, dokumalar için hazırladığı resimlerin yanı sıra, kilise ve katedraller için yaptığı din konulu resimlerle büyük başarı kazanır. Sanatçı, 1785 yılında Sanat Akademisi müdürlüğüne atanır. 1786 yılında III. Carlos tarafından kraliyet ressamı olarak görevlendirilir. 1789 yılında, IV. Carlos döneminde, 43 yaşındaki Goya, "Kraliyet Baş Ressamı" olarak göreve atanır ve bu konum o dönemde kraliyet hizmetindeki bir sanatçının ulaşabileceği en yüksek aşamadır.

18. yüzyılın ikinci yarısına girerken, İspanya'da bir dizi sosyal ve ekonomik dönüşüm başlar. Avrupa Neo-Klasizm'den Romantizme geçiş sürecini yaşar. Neo-Klasizm akılcılığa önem vermekte iken; Romantizm ile bireysellik ve duyguların ifade edilmesi ön plana çıkmaya başlar. Bu kırılma döneminde yaşamış olan Goya, kendine özgü anlatım dili yaratmayı başaran bir sanatçıdır. İspanyol resim geleneğini çok iyi bilen Goya (Gombrich, 1986: 382), kendinden önce gelen ressamlar içinde özellikle İspanyol ressam Diego Velazquez'den (1590-1660) çok etkilenir. Onun yapıtlarını kopyalayarak, tarzını tüm detaylarıyla anlamaya çalışır (Rapelli, 2001: 12). Bu sanatçının tarzını özümser; özümstediklerine kendinden çok şey katarak kendi üslubunu yaratır; çağdaşlarından farklı ve yeni bir üslup geliştirir.

Sanatçı, konuları ele alma şekli ve hayal gücünün ürünü olan resimler ile çağdaşlarından ayrılmıştır. Goya yaşamının önemli bir döneminde, saray ve soylular için resim yapmasına rağmen, aydın bir sanatçı kimliğiyle onları eleştirmekten de

çekinmemiştir. Sipariş işlerde bile bakışı acımasızdır; gerçeği güzele kurban etmemiştir. Yaptığı portrelerde, o dönemde yaşayan güç ve iktidar sahibi kişilerin gerçek hallerini ortaya koymuştur. Ondan önce ve sonra, hiç bir saray ressamı iktidar sahiplerine ilişkin böyle cesurca ve açık yüreklilikle yapılmış belgeler bırakmamıştır (Gombrich, 1986: 383).

Goya, geleneği parçalayarak, iç dünyasının görüntülerini tuval üzerine aktarma özgürlüğünü kazanan ilk sanatçılardan biridir (Gombrich, 1986: 385). Sanatçıda, öznel görüş, geleneksel olanın yerini alır. Todorov, Goya'nın bir eğitmen olarak, akademik eğitimde de yenilikçi bir tavır izlediğini belirtir: "*Ressamın arzuladığı hakikatin keşfi, ortak geleneklere ve akademilerde öğretilen kurallara itaat etmekten değil; bireyin içselliği ve uygulanan yollar arasında bir uyum olmasından geçer*" (Todorov, 2019: 30). Bu yaklaşımıyla Goya, resim geleneğinde kırılma yaratan, romantik bir sanatçı olarak nitelenmektedir. Çünkü sanatta içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriyi öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle Romantizm'dir (Yılmaz, 2013: 31).

Sanatta kırılma noktası içselliğin ve eleştirel tavrın görüldüğü Romantizm ile başlar. Goya'nın yaşadığı dönem, Romantizm'in başlangıç dönemi olarak nitelenebilir. 18. yüzyılda ortaya çıkan Romantizm akımının sanatçıları için önemli olan, "*sanatçıların artık gerçekliği taklit kaygısı değil, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısı*" (Danto, 2010: 92) duymalarıdır. Bu bağlamda Goya, iç dünyasındaki çalkantıları yansıtan; hem dış dünyanın onda yarattığı dehşeti aktaran, hem de zihnindeki karabasanları açığa vuran bir sanatçı olarak romantik ve dışavurumcu bir yaklaşım sergiler.

Joannides'e göre, modern sanatın öncüsü ve romantik akımın ilham kaynağı Goya, iki dünya arasında önemli bir geçiş noktası oluşturur. Keskin zekâsı onu bir yandan aydınlanma çağının mirasçısı, diğer yandan da 19. yüzyılın başında yaşanan toplumsal ve siyasal olayların duyarlı bir tanığı yapar (Joannides, 2017: 50). Sanatçının yaşadığı dönemde Aydınlanma felsefesi Avrupa'da yayılmaktadır. Aydınlanma taraftarları önyargıları, batıl inançları, cehaleti reddederler; kendilerini aklın ve bilimin yanında ilan ederler. Bireysel özgürlük ve herkese eşit saygınlık fikirleri savunulur. Goya bu ortamda özgürlük yanlısı aydın bir sanatçı kimliği kazanır. Sanatta görülür olanın temsilinden vazgeçilmesi, aynı zamanda toplumsal kurallardan ve geleneklerden de kısmen vazgeçilmesi fikri ile örtüşür. "*Artık ruhun içi gösterildiğinden dolayı genel bir yasa olamaz; bu bireyin hâkimiyetinin başlamasıdır*" (Todorov, 2019: 100).

Yaşadığı sancılı dönemin izleri ve sanatçının çalışmalarına etkisi adım adım resimlerinde izlenir. İlk dönem resimleri dinsel konulu resimler ve canlı renklerle gerçekleştirilmiş halı resimleri iken; gittikçe yaşamıyla paralel olarak daha karamsar ve eleştirel resimlere dönüştüğü görülür. Saray soylularını örtülü biçimde eleştiren ve savaşın şiddetini anlatan resimler ortaya çıkmaya başlar. 1792'de 46 yaşında geçirdiği bir rahatsızlık yüzünden tamamen sağır olması ve İspanya'da yaşanan siyasi kaos, ressamı karanlık bir dünyaya sürükler. İştme kaybıyla birlikte dış dünyayla temasın azalması ve sözel iletişim kurmanın eksikliği, sanatçının yalnızlığını derinleştirerek; hem görme duyusunu keskinleştirir, hem de onu her şeyden önce kendi içine odaklanmaya ve kendi hayal gücünü keşfetmeye yönlendirir.

Goya, iç ve dış savaşların çok yoğun gerçekleştiği bir dönemde yaşamış ve bu nedenle savaşın birey üzerindeki etkilerini anlatan, savaşı eleştiren kompozisyonları sıklıkla resmetmiştir. Savaşlara tanıklık eden bir sanatçı olarak, *savaşa hayır* diyen çılgınlığını resimleriyle gelecek yüzyıla taşımıştır. Bu çalışmalar, sanatçının yaşadığı umutsuzluk, hayal kırıklığı ve acının üstesinden gelmesine yardımcı olmuştur (Schultz ve Wilkins, 1990: 379). Sanatçı başta savaş olmak üzere, şiddet eylemlerinin farklı dışavurumlarını bize göstererek; bizi şiddetin kökleri üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir.



Görsel 1. Francisco Goya, *Üç Mayıs Katliamı*, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya'nın savaşa ilişkin eleştirel tavrının görüldüğü en önemli resimlerinden birisi olan, *Üç Mayıs Katliamı* adlı resim (Görsel 1), gerçek bir olaydan yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. 1808 yılında Madrid'in işgali sırasında, Napolyon'un ordularına direnen ve kurşuna dizilen İspanyolları betimleyen resim, savaşın şiddetini ve vahşi yüzünü göstermektedir. Resimde Fransız askerlerinin tüfeklerinin ucunda ölmek üzere olan ümitsiz ve dehşet içinde bir grup insan görülmektedir. Diğer bir grup ölecekleri yere sevk edilmektedir. Burası bir cehennem gibidir. Resimde ışık, merkezde konumlanan, kollarını açmış duruşuyla Golgota Tepesi'ne götürülen İsa gibi betimlenen ve yaklaşan ölümün trajedisini anlatan figür üzerinde odaklanmıştır (Venturi, 1954: 121). Figür kollarını itiraz edercesine havaya kaldırmıştır. Çarmıha gerilmiş gibi resmedilen figürün avuçlarının içlerinde *stigmata*, yani İsa'nın yaralarına benzeyen izler yer alır (Bird, 2017: 60).

Ötgin'e göre, şiddetin evrensel yok edici boyutu, resimde öldürenlerin Fransız askeri olduğunu belirten herhangi bir işaret koyulmayarak verilmeye çalışılmıştır. Goya bu yaklaşım biçimiyle, şiddetin kaynağının otoriteye, güce ve militarizme ait olduğunu belirtmekte ve eleştirel bir tavır sergilemektedir (Ötgin, 2008: 94).



Görsel 2. Francisco Goya, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* (Savaşın Felaketleri Dizisi), 1810-1815, 39 no'lu gravür, 15.5 x 20.5 cm

Goya, savaşın yarattığı yıkım ve trajedileri anlatan gravür çalışmaları yapmıştır. 1810-1815 yılları arasında 82 gravürden oluşan, *Savaşın Felaketleri Dizisi*'ni gerçekleştirmiştir. Goya'nın savaşa bakış açısı, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* adlı 39 no.lu gravürde çarpıcı biçimde görülür (Görsel 2). İşgalci Fransız askerleri Madrid'e girdikten sonra direnişçileri acımasızca katlederler. Ama aynı zamanda, İspanyol halkı da Fransız yanlısı ve karşıtı olarak birbirlerini katletmektedir. Sanatçının ruhunda derin yaralar açan bu kıyımlar, gravürlerde tüm şiddetiyle betimlenmektedir. İnsanın gerçekleştirdiği acımasız katliamları eleştiren sanatçı, gravüre verdiği isim ile ironik bir yaklaşım göstermiştir. Goya, gravürde, parçalanarak kuru ağaç dallarına asılan insan uzuvlarını resmetmiş; insanın yıkıcılığını savaş ortamında bir marifet gibi sergilemesini eleştirmiştir.



Görsel 3. Francisco Goya, *Dev*, 1808-1812, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya, *Dev* adlı resminde (Görsel 3) çok güçlü bir savaş alegorisi gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, göç eden bir insan konvoyunun devle dehşet verici

karşılaşması betimlenmiştir. Dev, tepenin arkasından yükselirken onu gören kalabalık insan grubu panik içinde ve kaçır şekilde resmedilmiştir. Dev, sıra dışı ve dağınık bir arka planda betimlenmiştir. Sol tarafa doğru yürüyen devin bacakları dağların ardında gizlenmiş, vücudu bulutlarla örtülmüştür. Yumruklarından birini yüksekte tutması resme agresif bir hava katar. Dev için farklı yorumlar yapılmıştır. Dev savaşın kendisini simgeleyebileceği gibi, onun, Napolyon'un tehdidine karşı İspanyol halkının koruyucusu olarak yükselen ve bu yüzden yardımsever bir güç olduğu yönünde de yorumlar vardır. Goya bu temayı pek çok kez ele alır; fiziksel acı ve insanların tutkuları hep odağında olmuştur (Rapelli, 2001: 74-75). Özellikle savaşın insanlara yaşattığı acı, yaşamların savaş nedeniyle darmadağın olması ve sanatçının sürekli bunlara tanık olması onu derinden etkiler. Sanatçının yapıtı, şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyarıcı ve tetikte durmayı gerektiren bir işlev üstlenmektedir. Bu noktada Baudrillard'ın savaş ve katliam hakkındaki düşüncelerine bakılacak olursa:

"Bir katliamı unutmak da katliam türünden bir şeydir. Çünkü bir katliamı unutmak insanın bir belleği olduğunu, bir tarihle, bir toplumun varlığını vb. unutmak demektir. Bu unutmaya olayı en az katliam olayının kendisi kadar önemlidir." (Baudrillard, 2011: 79)

Goya, bu resimleriyle, yaşanan katliamların adeta unutulmasını istememiş, bu nedenle gerçeklerin ortaya çıkmasını kendine misyon edinmiş ve bunu başarmış bir sanatçı olarak sanat tarihinde gerektiği saygınlığı kazanmış bir sanatçıdır.

Goya, *Kaprisler Serisi*'nde (1796-1799), İspanyol halkının batıl inançlarını, akıl dışı geleneklerini, saray yaşamını; *Savaşın Felaketleri Serisi*'nde (1810-1815), savaşın yarattığı yıkım ve vahşeti; *Atasözleri Serisi*'nde (1810-1815), sistemin eleştirisini yansıtan gravürler gerçekleştirmiştir.

Goya'nın yaşadığı dönem, Fransız askerlerinin işgalinin yanı sıra, ülke içinde liberallerle kralcılar arasında uzun bir iç savaşın yaşandığı dönemdir. Liberaller, 1812'de kralın yetkilerini azaltan, o dönem için oldukça demokratik içerik taşıyan bir anayasa ilan etmişlerdir. Buna karşın kral yanlıları ve kilise, güçlerini birleştirerek; ayrıca Fransa'nın da desteğini alarak tekrar eski ve demokrasiden uzak anayasayı yürürlüğe sokmuşlardır. Bütün bu çalkantılar, savaşlar, insana karşı uygulanan vahşet, özgürlükten uzaklaşma, Goya'nın fiziksel rahatsızlıklarının ilerlemesi ile birleşerek sanatçının psikolojisini iyiden iyiye bozmuş; karamsarlığını arttırmıştır. Sanatçı bu dönemde kırsal bir bölgeye taşınarak, çok tepki duyduğu bu ortamdan uzaklaşmaya çalışmıştır. Bu süreçte yaşadığı evde, *Kara Resimler*'i gerçekleştirmiştir.

2. Çağının Acı Çeken Tanığı Goya'nın Kara Resimleri

Baskıcı yönetime ve tutucu geleneklere karşı duyduğu tepkiyle toplumdan uzaklaşmak isteyen sanatçı, kırsal bölgede bir ev satın almış ve inzivaya çekilmiştir. Ama uzaklaştığı bu kaos ortamı zihninde yaşamaya devam etmiştir. 1819-1823 yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına son derece etkileyici, dramatik ve çözümlenmesi oldukça güç olan *Kara Resimler*'i yapmıştır. Fransız Bankacı Emile d'Erlanger evi 1873 yılında satın almış ve restorasyon uzmanı Salvador Martinez Cubells'i görevlendirmiştir. *Köpek* adlı resmin de içerisinde bulunduğu 14 resim, 1873 yılında, restorasyon uzmanı ve ekibi tarafından, duvarlardan tuvaler üzerine aktarılmıştır.

Bankacı, resimleri 1878 yılında Paris'te açılacak olan uluslararası sergide satmayı amaçlamış ama bu gerçekleşmemiştir. Bunun üzerine resimleri, 1881 yılında Madrid'de yer alan Prado Müzesine bağışlamıştır.

Kara Resimler, Goya'nın ileri döneminde yaptığı son derece gizemli ve etkileyici resimlerdir. Goya gençlik yıllarından itibaren çalışmalarında eleştirel olabilmek için cesaretini göstermiştir ama yaşamının son döneminde gerçekleştirdiği *Kara Resimler* daha önce yaptığı tüm resimlerden bir adım öne geçer. Bu resimlerde tamamen özgürleşmiştir. Kilise, saray ve üst düzey yöneticiler, hayranlar artık önemini yitirmiştir; sanatçı dış etkilerden bağımsız, sadece kendisi için bu resimleri yapmıştır. Başkalarının yargısı, takdiri ve resimlerinin anlaşılması gibi şartlandırılmışlıklardan özgürleşerek; sadece kendisini ifade etmek için çalışmalarını gerçekleştirmiştir. *Kara Resimler*, "sağırın evi" olarak adlandırılan evinin duvarlarına yaptığı 14 resimden oluşmaktadır. Al secco tekniğiyle (kuru sıva üzerine yağlıboya olarak) yapılmışlardır. Zemin katta, *Leocadia*, *İki Yaşlı Adam*, *Ulu Şeytan*, *San Isidro Hacı*, *Saturnus*, *Judith* ve *Holofernes* adlı resimler yer almaktadır. Birinci katta, *Kader*, *Asmodea*, *Sopalarla Düello*, *Köpek*, *Sant'Uffizio Tören Alayı*, *Okuyan Adamlar* ve *Yemek Yiyen İki Yaşlı Adam* yer almaktadır. Bu resimlerde sanatçının çalkantılı zihin durumunun izleri görülmektedir (Rapelli, 2001: 100). Sanatçı resimlerinde, yaşadığı karabasanları dışa vurmaktadır. Resimler üzerinde yapılan bilimsel incelemeler, aslında Goya'nın, canlı, renkli, ışıltılı peyzajlar yapmaya başladığını kanıtlamıştır (Saura, 2013: 41). Daha sonra sanatçı yaptığı ilk resimlerin üzerini kapatarak radikal bir değişiklik yapmıştır. Son resimlerindeki atmosfer, bir korku ve kâbus ortamına dönüşmüştür. İspanya'ya monarşinin dönüşü, sanatçıda büyük bir hayal kırıklığı ve travma yaratmış; sanatçının resimlerindeki bu kökten dönüşü tetiklemiştir. Sanatçının yaşamsal kaygıları, çağının tanığı olarak hissettiği dehşet duygusu, insanın insana uyguladığı şiddet ve hastalığının etkisiyle yaşadığı karabasanlar, *Kara Resimler*'de belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Çalışmalar, sadece sanatçının bilişsel kapasitesinin karmaşasını ve bilinçdışı evreninin yoğunluğunu göstermekle kalmaz; aynı zamanda sanatçının özgür ve ifadeci içsel dilinin tamamen plastik düşüncenin kontrolü altında olduğunu gösterir. Daha önce yaptığı çalışmaların üzerini kapatarak, kökten bir değişiklikle tamamen farklı konulara yönelmesi, onun tutkulu dünyası hakkında da bir ipucu vermektedir (Saura, 2013: 41-42).



Görsel 4. Sağırın Evi ve *Kara Resimler*'in konumu

Sanatçı *Kara Resimler*'i yaptığında, orta yaşı geride bırakmış; uzun yıllardır yaşadığı sağlık problemleri çok artmış; ülkesinin politik yapısında geriye doğru olumsuz bir evrilme olmuş ve psikolojik durumu oldukça olumsuz bir evreye girmiştir. Bu süreçte yaptığı çalışmalar, Goya'nın yorumlanması ve diğer resimleriyle ilişkilendirilmesi en zor olan resimleridir. Sanatçının geç döneminin en gizemli resimleridir. Hastalığının da etkisiyle yaşadığı panik anlarında, hayal gücünün yarattığı korkunç hayaletleri, cadıları, büyücüleri betimlemiştir. Monarşinin İspanya'ya Viyana Kongresi yoluyla dönüşü, Goya'nın yüreğindeki ve üslubundaki ani değişimi ve bununla bağlantılı olarak kötücül tanrıları, güçlü alegorileri ve hurafeleri çağırmıştır (Rapelli, 2001: 100). Ülkedeki baskıcı yönetime ve İspanyol geleneklerinin taşıdığı gerici unsurlara duyduğu tepki, sanatçının karabasanlarından doğan figürlerde vücut bulmuş gibidir.

Resimlerde ortaya çıkan imgeler, önce zihinlerde oluşur. Focillon'a göre, imgelerin zihinde ne yaptıklarının, nasıl davrandıklarının, nereden geldiklerinin hangi hallerden geçtiklerinin ve bir bedene kavuşmadan önceki etkinliklerinin ya da çalkantılarının ne olduğunu bilmek önemlidir (Focillon, 2015: 84). Goya'nın resimlerinde ortaya çıkan biçimler de önce sanatçının zihninde oluşur. Sanatçının yaşadığı karabasanların ve çalkantıların izlerini resmi izleyene taşırlar. Bu bağlamda Goya'nın zihninden fıskıran canavarlar, cadılar, büyücüler; onun yaşadığı dönemin kaosu, bağnazlığını ve şiddetini yansıtır. Sanatçının hayal gücünün ürünü olan imgeler, o dönemin iz bırakan olgularının belgesini, sanatçının zihin sürecinden geçip bir biçime dönüşerek izleyene aktarırlar. Ponty'nin görüşüne göre, hissedilen ile hissedilen, gören ile görünür olan arasında bir kesişme alanı vardır (Ponty, 2016: 7). Goya'nın resimlerindeki keçi başlı yaratıklar, ürkütücü varlıklar, canavarlar bu kesişme alanından doğmaktadırlar. Sanatçının çevresini kuşatan sosyal ve toplumsal olaylardan, savaş ve şiddet ortamından köken alan bu yaratıklar, sanatçının zihninde dönüşür ve resimlerinde imge olarak vücut bulurlar. Richart Leppert, "*imgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan olanak ve olasılıklar alanını-belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle-önümüze koymaktadır*" (Leppert, 2009: 19) diyerek, imgeler aracılığıyla yakalanabilecek olan anlatım olanağını ve zenginliğini vurgular. Goya, sözcüklerle ifadesi çok güç olan duygu ve düşüncelerini, imgelem gücüyle resmederek, gelecek nesillere aktarmayı başarmış bir sanatçısıdır.



Görsel 5. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya ile tuvale aktarım, 127 x 263 cm, Prado Müzesi, Madrid

Goya'nın *Kara Resimleri* içinde yer alan Asmodea'da (Görsel 5) uçan iki figür, uzakta bir dağın yer aldığı geniş açılı bir peyzaj içinde yer alır. Resmin alt bölümünde, bir grup insanı nişan alan Fransız askerleri görülür. Kırmızı pelerinli cadı ya da Asmodea (Bazı kutsal kitap ve efsanelerde iblislerin prensi olarak geçer), korku dolu yüz ifadesine sahip bir adamı taşımaktadır. Uzaktaki büyük kayanın boğaya benzeyen şekli nedeniyle İspanya'yı ve üzerindeki binanın kiliseyi temsil ettiği düşünülmektedir. Bu resim bir anlamda, o dönemdeki İspanya'nın görünümünü yansıtır. İşgalci Fransız güçleri, kıyıma uğrayan bir halk, kilise ve kralcı güçlerin otoriter yönetimi, şeytanın etkisine girmiş ve sağduyusunu kaybetmiş insanlar. İspanya'da etkin olan bu sancılı dönemin izleri, sanatçının hastalığın etkisiyle yaşadığı karabasanlarla birleşerek resme dönüşmüştür. Sanatçının zihni, çoklu bir imgelem denizinde yüzmekte, yaşadığı karabasandan çıkış yolu aramaktadır. Goya, zihninde oluşan imgeleri resimlerine aktararak bir anlamda bunlardan arınmaktadır.



Görsel 6. Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya ile tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid

Mitolojide, Yunan tanrısı Kronos (Satürn), kendisinin yerine geçmelerinden korktuğu için, çocuklarını doğumlarından hemen sonra yiyerek öldürür. Bu kanlı ve vahşi sahne, Goya'nın zihninde, İspanya'da yaşanan bazı olaylarla örtüşmüş ve *Çocuklarını Yiyen Satürn* adlı resimde (Görsel 6) metaforik bir anlatım yoluyla ortaya çıkmıştır. O dönemde, Fransa'nın desteğiyle koltuğunu güçlendiren Ferdinand VII, liberallere karşı cadı avı başlatmıştır. Liberal Parti üyelerinin bir kısmı, Madrid'de bulunan La Cebada Meydanı'nda idam edilmiştir. İktidarını elinden alacakları korkusuyla çocuklarını yiyerek öldüren Satürn gibi, İspanya kralı da iktidarını sarsan kendi vatandaşlarını öldürtmüştür. Satürn krala, Satürn'ün yediği çocukları ise öldürülen İspanyollar'a gönderme yapmaktadır. Özgürlükten yana tavır alan sanatçının demokratik anayasanın iptali ile yaşadığı hayal kırıklığı, özgürlükçü insanların öldürülmesi ile daha da perçinlenmiştir. Yaşadığı acı ve hayal kırıklığı, kendi çocuklarını acımasızca yiyen Satürn imgesinde vücut bulmuş gibidir.



Görsel 7. Francisco Goya, *Cadılar Ayini*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya dan tuvale aktarım, 140.5 x 435.7 cm, Prado Müzesi, Madrid

Cadılar Ayini adlı ürkütücü ve karanlık resimde (Görsel 7), Goya halkın bağnazlığını eleştirmektedir. İnsanların batıl inançları ve korkuları nedeniyle, bebeklerle beslenen şeytana çocuklarını kurban ettikleri yönünde hurafeler vardır. Burada şeytan keçi kılığında betimlenmiştir. Batıl inançları olan ve şeytanın etkisi altına girmiş olan cahil halk ise ifadesiz ya da ürkütücü yüz ifadeleriyle betimlenmiştir. Resimde kiliseye körü körüne itaat eden halkın, liberallerin kurban edilmesine seyirci kalması ya da desteklemesi yönündeki tavırları üstü örtük ve gizemli bir biçimde resmedilmiştir. Siyasi iktidar ve kilise, ortaçağ hurafeleriyle beslenen halkın korkularını kullanarak güçlerini pekiştirmektedir. İktidarın, dini inançları, halkın üstünde bir baskı yaratma ve halkı manipüle etme aracı olarak kullanması Goya'da her zaman tepki uyandırmıştır. Resimde buna yönelik eleştirisini ortaya koymaktadır.

Sanatçılar, yaşam deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini imgeler aracılığıyla görünür kılarlar. Bir gösteren olarak sanatta yansıtılan imge, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Böyle bir imge, temsil ilişkilerini öteleyen, hayal gücünü zorlayan, bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak isteyen imgedir (Sayın, 2013: 7). Goya'nın *Kara Resimler*'inde yarattığı imgeler, bakışı kışkırtır ve hayal gücünü zorlar. Keçi başlı bir şeytan, çocuğunu yiyen Satürn, ürkütücü cadılar izleyeni düşünmeye çağırır. Aslında yaşanan olayların çarpıcı betimlemeleridir bu resimler. Sanatçının zihin süzgecinden geçerek bedene kavuşmuş imgelerdir ve çağımıza kadar ulaşmışlardır.

3. Goya'nın Köpek Adlı Yapıtının Analizi

Goya'nın 1819-1923 yılları arasında, kırsal bir bölgede yaşadığı evin duvarlarına yaptığı 14 çalışmadan birisi olan *Köpek* (Görsel 8) adlı resim, romantik, dışavurumcu ve sembolist bir resimdir. *Köpek*, *Kara Resimler* içerisinde belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu yapıt mitolojik, fantastik ve alegorik imgelerle yüklü diğer *Kara Resimler*'den oldukça farklıdır. Diğer 13 resimde, cadılar, grotesk figürler, keçi kılığında şeytan, oğlunu yiyen Satürn gibi şiddet içeren karanlık ve ürkütücü figürler yer alırken; *Köpek* son derece yalın bir resimdir. Cesur, meydan okuyan, zorlayıcı ve sürpriz bir çalışmadır (Saura, 2013: 45). Sanatçı diğer *Kara Resimler*'de savaşı, bağnazlığı, güç ve iktidar ilişkilerinin yarattığı yıkımı simgesel anlatımlarla, mitolojik figürlerle ve zihninin yarattığı alegorik canavarlarla betimlemiş; *Köpek* resminde ise gördüğü ve yaşadığı bu karanlık ortamın onda yarattığı çaresizlik ve melankoliyi açığa vurmuştur. Gerçekçi bir köpek başının tek ve küçük boyutlu bir imge olarak yer aldığı

ama etkisinin son derece büyük hissedildiği bir resimdir. Sanatçının yalnızlığının, çaresizliğinin ve ölüm korkusunun açığa vurulduğu resimde, eğimli bir toprağın ardına saklanmış ya da yarısına kadar batmış; boşluğa çaresizce bakan küçük bir köpeğin yüzündeki ifadede bütün bu duygular yoğun olarak hissedilmektedir.



Görsel 8. Francisco Goya, *Köpek*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid

Resimde yer alan köpek imgesinin simgeledikleri düşünülecek olursa; bağlılık ve itaat kavramları akla gelecektir. Köpek imgesi, rehberlik ve koruyuculuk misyonu ile ilişkilendirilir. Köpek, birçok kültürde ölüm ile bağlantılı görülür. Avustralya Aborijin kayıtlarında köpek ölümün kaynağını simgeler. Eski Mısır'da ölümler dünyasına rehberlik eden ölüm tanrısı, köpek başlı Anubis'tir. Meksika'da, Aztek ve Maya inançlarında, yeraltı dünyasındaki suların aşılmasında köpekler efendilerinin rehberi olarak düşünülmektedir. Hellenistik kültürlerde, yeraltı dünyasının kapısını köpek Ceberus beklemektedir. Farklı kültürlerde köpeğe, yaşam ve ölüm arasındaki geçişte önemli bir rol verildiği görülmektedir (McHugh, 2005: 36).

İncelediğimiz resimde yer alan köpek imgesi, uzmanlar tarafından birçok farklı okumaya kaynaklık eder. Resim sanatçının evinin üst katında ve kapının hemen yanında yer aldığı için, Priscilla E. Muller tarafından, bir anlamda evin ve sanatçının koruyucusu olarak nitelenir. Muller'e göre *Köpek*, diğer *Kara Resimler*'de yer alan şeytanlar, cadılar ve kötücül ruhlardan evi ve sanatçıyı korumaktadır. Muller, sanatçının *Akılın Uykusu Canavarlar Yaratır* adlı baskı resmi (Görsel 9) ile *Köpek* arasında bağlantı kurar (Akt. Saura, 2013: 55). Gravürde, masanın üzerinde uyuyan bir adam betimlenir; etrafı yarasalarla, gece kuşlarıyla ve baykuşlarla çevrilidir ki bunlar aptallığın, cehaletin ve şeytanın sembolleridir. Uyuyan adama, bakışının keskinliğiyle ünlü bir hayvan olan vaşak eşlik eder. Burada uyuyan kişinin Goya olduğu ve vaşağın onu korumak için, orada gözü açık olarak nöbet beklediği düşünülür. Cahilliğe, kötülüğe ve İspanya'da gerçekleşen özgürlük karşıtı hareketlere karşı uyanık olmak

gerektiği vurgulanır. Tıpkı gravürde yer alan vaşak gibi, sanatçının evinde kapının yanındaki duvara yapılmış olan resimde (Görsel 4) yer alan köpek imgesi de, gözlerini dikmiş; resim kompozisyonu içinde yer almayan bir şeye bakmaktadır. Sezinlediği bir tehlikeye dikkat çekmekte olduğu izlenimini vermektedir. Bu noktada Pillement'in yorumuna bakılacak olursa; Goya, “yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri evcilleştirdi ve sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtuldu” (Pillement, 1987: 32).



Görsel 9. Francisco Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, gravür baskı, 21,5 x 15 cm

Goya'nın *Köpek* adlı resminde karşımıza çıkan köpek imgesi boşlukta bir yere bakmaktadır. Gözlerimiz orada bir şeyler arar ama bulamaz. Sanatçı köpeğin baktığı şeyi bizden gizlemiştir. Belki de görülecek bir şey yoktur; resim görünmezi göstermektedir. Belki de görülen değil; sadece hissedilen şeyler vardır; sanatçının ölüm korkusu ve endişeleri yansıtılmaktadır. Sanatçı bize görmemiz değil, hissetmemiz gereken şeyleri göstermektedir ya da onun hissettiği şeyleri aktarmaktadır. Görünmez bir şeyi gösteren olarak resim, gizem barındırmaktadır. Gizemi çözmek için resmi izleyeni davet eden ve merakını kamçılayan bir çağrı vardır. *Köpek*, Umberto Eco'nun açık yapıt tanımlamasıyla örtüşen özellikler taşır. Her zaman değişken okumalara izin veren, büyük oranda belirsizlik içeren uyarılar düzenlemesine sahip olan ve olasılıklar alanı açan (Eco, 2016: 184-187) bir yapıttır. *Köpek*, çok katmanlı anlamlar taşıdığı için, resmi izleyenin hayal gücü ve duygularının katkısıyla her izlendiğinde yeniden yorumlanır. Sanatçının geliştirdiği bu üslup, bazı sanat düşünürlerinin, modern sanatın Goya ile başladığına dair görüşler öne sürmelerini sağlamıştır.

Goya'nın resmettiği imge farklı okumalara alan açar. Resimde küçük bir köpek imgesi yer alır. “Ama gerçek şu ki, bir imge her zaman bir imgeden daha fazlasıdır, bir şeyin temsildir, izidir” (Ferraris, 2008: 14). Küçük köpek de bir şeyin temsildir; bir anlamda sanatçının otoportresi olarak da yorumlanabilir. Ponty'e göre, sanatta yaratılan imgede, nesnel varlık alışlagelmiş görünüşün eşliğindedir ama başka bir şeyi

göstermek için kendini saklamaktadır (Ponty, 2016: 40-41). Ponty'nin görüşünden yola çıkacak olursak, burada toprak yığının arkasında saklanan küçük köpek gibi, sanatçının içindeki ölüm korkusu ve melankoli de imgede saklanmaktadır. Resimdeki imge, Goya'yı temsil eden ve onun iç dünyasının izlerini taşıyan bir imgedir.

Sanatçının yaşadığı dram ve melankoli, çok az elemanla aktarılmıştır. Mekân belirsiz ve yalındır. Resimde toprak yığını izlenimini veren eğimli ve yatay düzlem, boşlukta gölge izlenimi veren dikey bir koyuluk ile kesişir. Böylelikle tablonun yatay ve dikey boyutları vurgulanarak, köpeğin başı adeta görünmeyen bir pencere çerçevesi içerisine yerleştirilmiştir. Köpeğin başı ortada değil, resmin alt tarafına yakın ve merkezin solunda konumlanır. Kompozisyonun başarısını arttıran tasarım ilkelerinden biri, simetrinin yokluğudur. Kullanılan renkler, monokromatik özellik taşımaktadır. Goya, Rembrant resimlerindeki gibi, sarı ve kahverenginin egemen olduğu bir renk paleti kullanmıştır. Geri planda sarı ve kahverengi boyalar iç içe geçmiş ve renkler arasındaki ayırım belirsizleşmiştir. Köpeğin başı, güçlü fırça darbeleri ile gri ve siyah tonlarında inşa edilmiştir (Görsel 10). Başın çevresi sarımsı beyaz dokunuşlarla aydınlatılır. Açık sarı ile uygulanan fırça darbeleri, köpeğin alnını arka planla karışana kadar birleştirir. Profili ana hatlarıyla çizen ve arka planla harmanlayan fırça darbeleri, köpeğin kulağı ve alnı arasında daha kalındır. Köpeğin bakışları bir yere kitlenmiştir; başı hem gökyüzünü hem de resmi izleyeni görmek ister gibi yukarı kalkmıştır. Bir toprak yığınının arkasında mı, yoksa bir bataklıkta mı, ya da akan suya karşı mücadele mi ediyor? belli değildir. Köpeğin bakışlarında çaresizlik okunur. Ricarda Huch'un bir saptamasında belirttiği gibi, "ruhumuzun dilde ve sanatta dışa doğru yansıtılmış olduğu her şey, hayvan gözünde henüz çözülmemiş olarak mevcuttur; hayvan bakışı, ruhu müzik gibi doğrudan etkiler" (Huch, 2005: 346). Goya'nın resmindeki köpek imgesinin bakışları da ruhu doğrudan etkiler. Resmi izleyen kişiye hem kendi duygularını hem de Goya'nın hissettiklerini anlatır.

Köpeğin başı sol üstten gelen, bilinmeyen bir kaynaktan ışık almakta ve köpek gölge izlenimi veren karanlık boşluğa bakmaktadır. Bir seferinde, "üç ustam var: Rembrandt, Velazquez ve doğa" (Akt. Rapelli, 2001: 114) demiş olan sanatçı, bu yapıtta doğadan yola çıkmış, onu dönüştürmüş ve bir köpek portresine iç dünyasının duygularını yüklemiştir. Geniş boşlukta yarattığı ışık-gölge, açık-koyu çatışkısı ile Rembrandt'ın etkisini hissederiz.



Görsel 10. Francisco Goya, *Köpek* (detay), 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboya tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid

Bu gizemli köpeğin etkisini, içinde yer aldığı büyük boşluk artırır. Alışılmadık bir dikeyliğe ve büyüklüğe sahip olan boşluk çok tartışılmıştır. Bu büyük boşluğun, restorasyon işlemleri sonucu oluşan hatalardan mı kaynaklandığı sorusu üzerinde çok durulmuş; ama sonuçta sanatçının kendi iradesiyle oluşturduğu düşüncesi hakim olmuştur. Bilimsel araştırmalar, radyografik incelemeler göstermiştir ki, bu resim Goya tarafından, olağanüstü bir boşluğun varlığıyla tasarlanmıştır (Saura, 2013: 85).

Büyük dikey boşluk, resme dramatik ve gizemli bir hava katar. Köpek sonsuz boşlukta saklanmakta ve belki de ölümün duvara düşen gölgesine bakmaktadır. Sanatçı bize hiçlik ve boşluk içinde kaybolmuş; çaresizce bakan bir köpek portresinde, kendi çaresizliğini yansıtmaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği, gördüğü, duyduğu, hissettiği tüm acılar; insanın insana uyguladığı şiddet; bütün bunlar ne için sorusunu sordurur. Her şey sonsuz bir hiçlik karşısında anlamsızlaşır. Boşluk, ölümü imleyen ve yaşamın trajik yokluğuna işaret eden bir gösterge olarak köpeği kuşatmaktadır. Ölüm, insan yaşamında varoluşsal gerilime yol açan bir olgu olarak her zaman bilinçaltının karanlık sularında yüzer. Kuspit'in belirttiği gibi, "sanat ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır" (Kuspit, 2010: 126). Bu yapıtta olduğu gibi, ölüm korkusu, bilinçaltından yüzeye çıkmış ve kaçınılmaz sona yaklaştığını bilen sanatçı tarafından boşluk metaforuyla ifade edilmiştir. Boşluk, ölüme, hiçliğe ve bilinmeze gönderme yapar ve sanatçı için bir katarsis (korku ve acıma duygularından içsel arınma) (Aristoteles, 2017: 88) alanı açar. François Cheng, büyük boşluk içeren resimlere ilişkin şu yorumda bulunur:

"(...) kimi tablolar da boşluk ifade eden alanların (imge bulunmayan boş alanlar) yüzeyin üçte ikilik bir bölümünü kapsadığı görülür. Bu tür resimler karşısında, saf izleyicinin kendisi de, Boşluk'un devinimsizlik işareti taşımadığını, görünür dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu belli belirsiz biçimde algılar." (Cheng, 2006: 51)

Bu geniş boşluktan, Goya'nın yoğun ve engin iç dünyasına geçiş yaparız. Onun yalnızlığını, melankolisini, ölüm karşısındaki çaresizliğini hissedebiliriz. Bachelard, ne kadar paradoksal gelirse gelsin, gözlerimizin önüne serilen dünyaya ilişkin bazı ifadelerle gerçek anlamını veren, *içsel uçsuz bucaksızlıktır* der (Bachelard, 2017: 225).

"İfadeye kendini nesnel olarak sunan şeyin dışında, ifade edilecek başka şeylerin de olduğunu hissediyoruz. İfade edilmesi gereken saklı büyüklüktür, bir derinliktir. İzlenimlerin bolluğuna kapılmayan, ışıkların ve gölgelerin ayrıntılarında yitip gitmeyen, kendi ifadesini arayan "özel" bir izlenim karşısında olduğumuzu hissediyoruz." (Bachelard, 2017: 226)

Resimdeki büyük boşluk, bizi sanatçının iç dünyasına çağırır. Davetli olduğumuz alan, aldatici görüntünün aksine boş değil yoğundur. Hissettiğimiz yoğunluğu biz kendi hayal gücümüzle biçimlendiririz. Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirdiği döneme değin yaşadığı süreç, bize rehberlik eder. Biliriz ki o boşluğun arkasında çok yoğun acılar yer almaktadır.

Köpek, ölüm ve melankoli olgularını yoğun olarak vurguladığı için *Kara Resimler* içerisinde yer alan ve ölüm olgusunu merkeze alan üç resim ile daha güçlü

bağlantısı vardır. Bu resimler, *Satürn*, *Leocadia* ve *Atropos*'dur. Daha önce farklı bir okumasını yaptığımız *Satürn* adlı resimde (Görsel 6), Satürn'ü Goya'nın yaşlılık hali olarak nitelendiren Folke Nordström (Akt. Saura, 2013: 50-51); bu resimde Satürn'ü yaşlı, sağır ve kendisini insanlardan uzak yalnız hisseden Goya'nın gençliğini tüketmesinin bir sembolü olarak yorumlamıştır.



Görsel 11. Francisco Goya, *Leocadia*, 1819-1823 duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 145,7 x 129,4 cm, Prado Müzesi, Madrid

Leocadia, (Görsel 11) sanatçının inzivaya çekildiği kır evinde birlikte yaşadığı genç sevgilisidir. Boy portresinde, genç ve güzel kadın yas giysileri içerisindedir. Yaslandığı kayanın arkasında bir mezarın parmaklıkları görünmektedir. Goya, büyük olasılıkla kendi ölümünü ve arkasından yas tutan sevgilisini hayal etmiştir. Yas giysileri içindeki kadının canlılığı ve gençliği ile ölüm olgusunun dramatikliği çelişki yaratır. Bir anlamda meydan okuyan, melankoli dolu bu görüntü, rahatsız edici bir ironi taşır; dünyevi her şeyin geçici olduğunu, ölümün kaçınılmazlığını anlatır. Goya, *Köpek* resminde yaklaşan ölüm karşısındaki çaresizliğini ifade etmektedir. Kendi ölümünü hayal ettiği ve resmettiği *Leocadia*'da benzer kaygılarını açığa vurduğu gözlenmiştir. Bu bağlamda *Köpek* adlı resimle ilişkili olduğu saptanmıştır.



Görsel 12. Francisco Goya, *Atropos*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 123 x 266 cm, Prado Müzesi, Madrid

Kara Resimler içinde, ecelin ve kaderin kaçınılmazlığını anlatan ve *Köpek* ile bağlantılı görülen bir diğer resim *Atropos*'dur. Atropos (Görsel 12), Yunan mitolojisine göre, ölüm tanrıçasıdır. Görevi, elinde taşıdığı makas ile hayat yumağını keserek fanilerin yaşamına son vermektir. Resimde görülen bir başka mitolojik tanrı Clotho, küçük bir insan figürünü pamuk bir iplikle bağlamaktadır. Bu yeni doğmuş bir insanı simgeler. Lachesis ise elinde bir ayna ya da büyüteç ile insanların yaşamlarını ve kaderlerini kontrol eder. Resimde mitolojik öyküde yer almayan dördüncü bir figür yer alır. Bu figür, elleri arkasından bağlanmış bir insandır. Bu çaresiz insan imgesi, ölümün kaçınılmaz olarak çok yaklaştığını bilen sanatçının kendisini simgelemektedir. Goya da, ölüm karşısında çaresizdir ve elleri arkadan bağlı figür gibi sona yaklaşmaktadır. Goya'nın *Köpek* resminde görülen ölüm korkusu ve umutsuzluk hissi, yaşamının sonuna yaklaştığını bilen sanatçının bu resminde de ortaya çıkmaktadır.

Köpek, *Kara Resimler* içerisinde en yalın ama en çarpıcı resimdir. Bu resim Guida Ceronetti'ye göre, sadece sanatçının melankolisini, umutsuzluğunu, ölüm korkusunu değil; tüm insanları anlatır. Resimdeki köpeğin sığındığı ya da battığı yer; insanın evi, şehri, tarihi, dünyası, yaşam alanı, yaşam hayali olabilir (Aktaran: Saura, 2013: 95). Bu unutulmaz bakışlara sahip köpek imgesi, Goya'nın otoportresi olmasının yanı sıra, bir anlamda tüm insanları temsil etmektedir.

Sonuç

Goya geleneği özümsemiş ama bunun çok ötesine geçerek ve çağdaşlarından ayrılarak kendi üslubunu geliştirmiş, yenilikçi özellikler taşıyan bir sanatçı olarak, sanat tarihi sürecinde önemli bir yere sahip olmuştur. Romantizm'in öncülerinden Goya, Todorov'a göre, sanatına açılan yeni yolları çağdaşlarından daha iyi sezen ve bu yolların üzerindeki ilk adımı çizen sanatçı olma özelliği taşımaktadır. Gelenekle arasındaki bazı kritik kırılmalar aracılığıyla, modern sanatın gelişini ilan etmiştir (Todorov, 2019: 9). Akılcılığın ön planda olduğu Neoklasizm'den, bireyselliğin ve duyguların ifadesinin ön planda olduğu Romantizm'e geçiş döneminde yaşamış olan sanatçının, bu kırılmayı resimlerinde gösterdiği ve aynı zamanda bir eğitmen olarak da yenilikçi bir tavır izlediği saptanmıştır.

Goya saray ressamı olmasına rağmen, iktidar sahiplerini, saray soylularını kendi bakış açısıyla, onları zaaflarıyla birlikte ortaya koyan bir yaklaşımla betimleyerek önemli belgeler bırakmıştır. Ondan önce ve sonra gelen saray ressamlarında, bu derece dürüst, tarafsız ve ince bir hicivle yapılmış portreler yerine; portresi yapılan kişiyi yücelten bir yaklaşım görülmektedir. Goya'nın bu tutumunun, oldukça cesur ve yenilikçi bir tavır olduğu tespit edilmiştir.

Keskin bir gözlem gücü ve eleştirel bir bakış açısına sahip olan Goya, yaşadığı toplumun gerçeğini resimlerinde göstererek belgelemiştir. İç ve dış savaşların çok yoğun gerçekleştiği bir dönemde yaşayan sanatçı, savaşın yarattığı şiddet ve yıkım ortamlarını anlatan ve savaşı eleştiren yapıtlar gerçekleştirmiştir. Goya, aydınlanma ve barış yanlısı bir sanatçı olarak yaptığı resimlerle, şiddetin kökleri üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir.

Goya romantik sanatçılarda görülen, içsel dünyaya yönelimin sonucu olan resimler gerçekleştirmiştir. Bu eğilimini en belirgin şekilde yansıtan çalışmaları, *Kara Resimler* serisidir. Bu resimlerde kilise, üst düzey yöneticiler ve hayranlar gibi dış etkilere bağımsızlaştığı ve sadece kendini ifade etme kaygısı içinde olduğu gözlenmiştir. Bu yapıtlarda başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen figürler, hem sanatçının yaşadığı karabasanlardan fırlamış; hem de içinde yaşadığı dünyanın acımasız ve vahşi yüzünü yansıtan figürlerdir. Sanatçı yarattığı güçlü imgeler aracılığıyla, günümüzde de izleyeni etkileyerek üzerinde düşündürmeye devam etmektedir.

Goya'nın *Kara Resimler*'i içerisinde yer alan *Köpek* adlı yapıtı, diğer resimlerinden oldukça farklı, cesur ve öne çıkan bir çalışmadır. Sanatçının yaşamı süresince yaşadığı travmatik olayların onun iç dünyasında yarattığı etkilerin ve ölüme çok yaklaşan bir insanın melankolisinin bu resimde özetlenmiş olduğu gözlenmiştir. Bu resmin, bir anlamda sanatçının otoportresi olduğu kabul edilmektedir. Goya'nın *Köpek* adlı resminin, gelenekle arasındaki kırılmaları en iyi gösteren resimlerinden birisi olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Goya'nın, özgürlükçü, yenilikçi ve modern bir sanatçı kimliğiyle, düşüncelerini, keskin eleştirilerini, dış dünyanın onun iç dünyasında yarattığı korku ve endişelerini resimlerinde yansıttığı gözlenmiştir. Onun 200 yıl önce yoğun bir sanatsal donanımla ve yetkinlikle yapıtlarında aktardığı duygu ve düşünceler bugün de güncelliğini korumaktadır. Sanatçının yapıtlarının, şiddet konusunda toplumsal hafızayı uyaran, gerçeklerin gizlenmesini engelleyen ve çağını yansıtan görsel belgeler olarak günümüze kadar geldiği saptanmıştır.

Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev. A. Çokona, Ö. Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Bird, W. (2017). *İşte Goya* (Çev. D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev. K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Danto, C. A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. T. Esmer). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Ferraris, M. (2008). *İmgelem*. (Çev. F. Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. B. Cömert). Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. (Çev. G. Aytaç). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Joannides, D. (2017). “Madrid’li Kara Prens”. *Büyük Ressamlar, Goya* (Çev. G. Özkök). Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McHugh, S. (2005). *Toplumun Aynasında Köpek*. (Çev. S. Çağlayan). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Pillement, G. (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (Ç. Ö. İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ponty, M.M. (2016). *Göz ve Tin*. (Çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rapelli, P. (2001). *Artbook, Tutkulu Bir İroni Ustası Goya*. (Çev. A. Hakverdi). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Saura, A. (2013). *El Perro de Goya*. Madrid: Casimiro Libros.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schultz, B., Wilkins, D. G. (1990). *Art Past, Art Present*. New-York: Harry N. Abrams.
- Ötğün, C. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S1, 90-104.
- Todorov, T. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesinde, Goya*. (Çev. S. Şahin). İstanbul: Othello Yayıncılık.
- Venturi L. (1954). *Resim, Giotto’dan Chagall’a Kadar Bin Resme Nasıl Bakmalı*. (Çev. M.Erdem). Doğu Matbaası.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Francisco Goya, *Üç Mayıs Katliamı*, 1814, tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Prado Müzesi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_Tres_de_Mayo_by_Francisco_de_Goya_from_Prado_in_Google_Earth.jpg. (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Görsel 2.** Francisco Goya, *Büyük Marifet! Cesetlerle!* (Savaşın Felaketleri Dizisi), 1810-1815, gravür, 15.5 x 20.5 cm, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/grande-hazana-con-muertos>. (Erişim Tarihi: 20.06.2020).
- Görsel 3.** Francisco Goya, *Dev*, 1808-1812, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 105 cm, Prado Müzesi, Madrid

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_\(painting\)#/media/File:El_coloso.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_(painting)#/media/File:El_coloso.jpg). (Erişim Tarihi: 03.07.2020).

Görsel 4. Sağırın Evi ve Karanlık resimlerin konumu <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Quintasordo.svg>. (Erişim Tarihi:12.07.2020).

Görsel 5. Francisco Goya, *Asmodea*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 127 x 263 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vision_fant%C3%A1stica_o_Asmodea_\(Goya\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vision_fant%C3%A1stica_o_Asmodea_(Goya).jpg) .(Erişim Tarihi: 23.07.2020).

Görsel 6. Francisco Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 146 x 83 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn#/media/Dosya:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg). (Erişim Tarihi: 02.08.2020).

Görsel 7. Francisco Goya, *Cadılar Ayini*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 140.5 x 435.7 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_\(The_Great_He-Goat\)#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches'_Sabbath_\(The_Great_He-Goat\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_(The_Great_He-Goat)#/media/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Witches'_Sabbath_(The_Great_He-Goat).jpg) . (Erişim Tarihi: 20.08.2020).

Görsel 8. Francisco Goya, *Köpek*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid, https://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido. (Erişim Tarihi: 25.08.2020).

Görsel 9. Francisco Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, gravür baskı, 21,5 x 15 cm https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters. (Erişim Tarihi: 03.09.2020).

Görsel 10. Francisco Goya, *Köpek* (detay), 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 131,5 X 79,3 cm, Prado Müzesi, Madrid https://elpais.com/elpais/2018/10/26/opinion/1540542043_250067.html. (Erişim Tarihi: 05.10.2020).

Görsel 11. Francisco Goya, *Leocadia*, 1819-1823 duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 145,7 x 129,4 cm, Prado Müzesi, Madrid <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-leocadia/654>. (Erişim Tarihi: 10.11.2020).

Görsel 12. Francisco Goya, *Atropos*, 1819-1823, duvar sıvası üzerine yağlıboyardan tuvale aktarım, 123 x 266 cm, Prado Müzesi, Madrid [https://en.wikipedia.org/wiki/Atropos_\(Goya\)#/media/File:Atropos_o_Las_Parcas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Atropos_(Goya)#/media/File:Atropos_o_Las_Parcas.jpg). (Erişim Tarihi: 15.12.2020).