



**Engin Aslan**

Niğde Ömer Halisdemir University, enginaslan@ohu.edu.tr, Niğde-Turkey

**Cebraail Ötgün**

Hacettepe University, cebrailotgun@gmail.com, Ankara-Turkey

DOI	<a href="http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2019.14.2.D0229">http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2019.14.2.D0229</a>	
ORCID ID	0000-0001-7838-7151	0000-0002-0472-1740
CORRESPONDING AUTHOR	Engin Aslan	

**SANATTA DİYALEKTİK İMGE**

**ÖZ**

Diyalektik düşünme yöntemi, yalnızca felsefe ve pozitif bilimlerde değil, sanatta da bir tür kuramsal koşul olarak algılandığında, yeni fikirler yaratabilme potansiyelini içerisinde taşımaktadır. Dolayısıyla, sanatta; Eizenshtein'dan Picasso'ya değin belli bir düşünsel yöntemi temel alan sanatçılar, kendi alanlarına ilişkin yeni düşünme biçimlerinin temelini, bu türden bir zihinsel kavrayış üzerine kurmuşlardır bir bakıma. Söz konusu diyalektik düşünce biçimine ilişkin, sanat alanına karşılık gelen terminoloji ise: "diyalektik imge" kavramıdır. Sanatta modern anlamda bir tür tanımlama ve anlamlandırma işine girişen ilk kuramcı ise Alman düşünür Walter Benjamin'dir. 1927 yılında başladığı "Pasaajlar" (The Arcades Project) eseri, Benjamin'in öldüğü tarih olan 1940 yılına değin yüzlerce sayfa yazdığı; ancak tamamlayamadığı araştırma ve inceleme yazılarını kapsamaktadır. Bu makalede, Benjamin'in "diyalektik imge" kavramı, sanat disiplinlerinden; sinema, resim ve heykel sanatına ilişkin, kimi sanatçıların yapıtlarına odaklanılarak, söz konusu sanat alanlarındaki karşılıklı etkileşim, yapılandırma ve çözümleme olanakları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Diyalektik İmge, Walter Benjamin, Pasaajlar, Angelus Novus, Sanat

**DIALECTIC IMAGE IN ART**

**ABSTRACT**

Not only in philosophy and positive sciences, but also in art, the method of dialectical thinking has the potential to create new ideas when perceived as a kind of theoretical condition. Therefore, in art; Based on a certain intellectual method from Eizenshtein to Picasso, artists have established a basis for such new forms of thinking about their own fields, based on such a mental conception. The terminology that corresponds to the field of art concerning the form of dialectical thought, namely: "dialectical image". In the field of art, Walter Benjamin, the German thinker, was the first theorist to introduce a kind of definition and meaning. His work "The Arcades Project", which he started in 1927, wrote hundreds of pages until 1940, when Benjamin died; but includes research and review articles that cannot be completed. In this article, Benjamin's concept of "dialectical image" focusing on the works of some artists related to the art of cinema, painting and sculpture, and the possibilities of mutual interaction, structuring and analysis in the fields of art.

**Keywords:** Dialectical Image, Walter Benjamin, Passages, Angelus Novus, Art

**How to Cite:**

Aslan, E. ve Ötgün, C., (2019). Sanatta Diyalektik İmge, **Fine Arts (NWSAFA)**, 14(2):100-107, DOI: 10.12739/NWSA.2019.14.2.D0229.

## **1. GİRİŞ (INTRODUCTION)**

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 ifadelerle 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 üsluplararası sürekli bir etkilenmedir" (Berger, 1987:98). Her tarihsel süreç içerisinde sanat ve hayat kendi dinamiklerinin çok yönlü etkileşimiyle biçimlenmektedir. Söz konusu bu biçimleniş, kültürel, düşünsel ve dinsel normların yanı sıra toplumsal/sosyal alana ilişkin üretim araçlarının ekonomik değer üretibilme yeteneğinden kaynaklı, yeni sosyal sınıfların oluşumunu tetiklemesiyle birlikte, zihinsel düzeyde gerçekleşen yeni bir hayat algısına denk düşmektedir. Dolayısıyla sanat alanındaki her köklü dönüşüm, kendisine hayatın içerisinden 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. Bu bağlamda avangart hareketlerin gerekçesi de burada daha iyi anlaşılmaktadır; çünkü belli bir ölçüğe kadar genişleme yetisine sahip bir hareket, yine kendi içerisinden 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.

## **2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)**

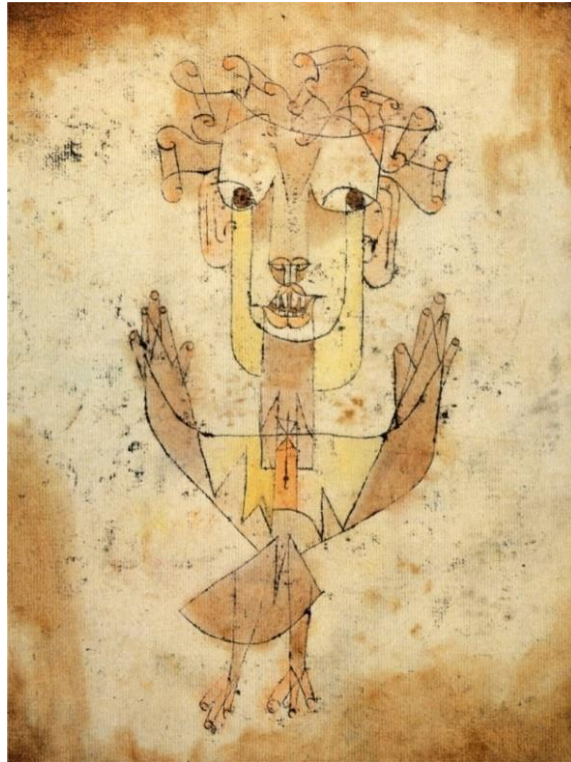
Diyalektik imge, her şeyden önce sanatı kavramada bütünlüklü bir algıyı olanaklı kılmaktadır. Nitekim Benjamin'in kavrama yönelik anlatıları, imge yüklü görsel bir okuma alanı açarak, sanatın hemen her alanında kendisine doğrudan karşılıklar bulmaktadır. Dolayısıyla, tutarlı bir yöntemsel yaklaşımla, bir tür sanat eleştirisi ve anlama/yorumlama gibi sanatın çözümleme pratiğine ilişkin, dikkate değer bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. 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.

## **3. SANATSAL YAPILANMA VE DİYALEKTİK İMGE (THE ARTISTIC STRUCTURING AND DIALECTICAL IMAGE)**

Walter Benjamin, "Pasajlar" (The Arcades Project) "Tarih Kavramı Üzerine" adlı bölümde, Paul Klee'nin 1920 tarihli, kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yaptığı ve "Angelus Novus" (Görsel 1) olarak adlandırdığı bu eserden şöyle bahsetmektedir: "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, ağız 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, 2014:42).

Klee'nin söz konusu resmine ilişkin Benjamin, toplumsal tarihin sosyal/siyasal koşullarının nedensellik ilkesi bağlı olarak kesintisiz bir çizgide ilerlediğini düşünmektedir. Bu bağlamda tarihsel bir andan koparılan imgelerin, "diyalektik imge" olanağının koşulları ise şu şekilde açıklamaktadır; geçmişin imgelerinin, içerisinde bulunulan zamanın imgeleriyle ve geleceğe ilişkin öngörü imgeleriyle yan yana getirilmesi (kümelenme) durumunda Benjamin, diyalektik imgenin kendisini görünür kıldığını öne sürmektedir. Ancak Alman kuramcıya göre; yalnızca diyalektik düşünme yönteminin ön koşul olarak alındığı durumda, kavramın varlığı olanaklı olabilmektedir; çünkü Benjamin, rastlantısal kümelenme durumunu, nedensellikten uzak "yığıntı nesnelere" olarak görmektedir. Benjamin'in, hem tarihin görsel bir okumasına hem de tarihsel ilerlemenin bütün olumsuz koşullara rağmen sürekli olarak ileriye dönük ivmesinin geri çevrilemeyeceği konusunda düşüncesi, dönemin tarihsel/toplumsal koşulları göz önüne alındığında, oldukça ilham verici bir bakış açısı olarak dikkate değerdir.



Görsel 1. Paul Klee, "Angelus Novus- Yeni Tarih Meleği", Kâğıt Üzerine Suluboya, 31, 8x24, 2cm, 1920

(Visual 1. Paul Klee, "Angelus Novus" Watercolor Of On Paper, 31, 8x24, 2cm, 1920)

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 yapıtın ön koşulu gibidir. 19. yy. sonları ile 20. yy. başlarında teknolojinin sunduğu olanaklarla kendisine sanat alanında yer açan sinema, kendi tarihsel ilerleyişindeki ilk büyük sınavını, Sergei Eizenshtein'in diyalektik kurgu ile yapılandığı Potemkim Zırhlısı (Görsel 2) ile vermiştir bir bakıma. 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 sahneyi şöyle anlatmaktadır: "Doktor, burjuvazinin simgesi olarak değerlendirilen ince çerçeveli gözlüğünü katlayarak camlarını üst üste getirir ve daha güçlü bir mercekle oluşturur. Bu mercekle eti kontrol eder. Üzerinde kurtların oynadığı etin yenebileceğine karar verir" (Asiltürk, 2014:298). 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.



Görsel 2. Sergei Eizenshtein, "Potemkin Zırhlısı" Filminden bir sahne, 1925

(Visual 2. Sergei Eizenshtein, "Battleship Potemkin" A scene from the movie, 1925)

Arkadaşlarının gözü önünde vurularak denize düşen isyancı, zırhlıya, arkadaşları tarafından 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, 2014:300). 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 tarafından 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, 2014:302-303).

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.



Görsel 3. Sergei Eizenshtein,  
"Potemkin Zırhlısı" Filminden  
Ayrıntı, 1925  
(Visual3. Sergei Eizenshtein,  
"Battleship Potemkin" A detail  
from the movie, 1925)



Görsel 4. Pablo Picasso,  
"Guernica" Resminden Ayrıntı,  
1937  
(Visual 4. Pablo Picasso, A  
detail from "Guernica" 1937)

Çar'ın askerleri tarafından açılan ateş sonucunda, ölen çocuğunu kucağına alan annenin, çaresizce haykırışı, en dikkat çeken karelerden biridir. Nitekim "anne ve çocuk" imgesi (Görsel 3) yaklaşık 12 yıl sonra Picasso'nun "Guernica" (Görsel 4) resminde yer almıştır. Burada Picasso'nun başardığı şey; basit bir göndermeden ibaret değildir. Picasso, söz konusu resminde: Eizenshtein'in filminde başarıyla kurduğu diyalektiğe benzer bir yapılandırma süreciyle; "anne ve çocuk" imgesini geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki salınımda hareket ettirmiş ve böylece, Benjamin'in Paris ve Berlin gibi şehirlerin pasajlarındaki, antika dükkânlarında dolaşırken keşfettiği; geçmişin imgelerinin şimdiki zamanda kendisini konumlaması ve kümelenmesi" fikrine benzer bir diyalektik kavrayışa ulaştığını görmekteyiz. Nitekim Picasso'nun "Guernica" resminin başarısı, yalnızca tarihsel referanslarının gerçekliğine değil, resmin bütünsel olarak yapılanmasına ilişkin diyalektiğin çok yönlü düşünülerek çözümlenmesinden kaynaklanmaktadır. Resimde yer alan her bir imge, hem yaratım hem de bağlandığı tarihsel referansları bakımından ve bütün

bu ön koşulların resmin biçimlenmesindeki plastik sorunsalları başarıyla çözümlenmiş olması, Guernica'yı 20. yüzyılın en ilham veren sanat yapıtlarından biri haline getirmiştir. Dolayısıyla, Eizenshtein'in filminde yer alan bir imgenin, önce tarihsel gerçekliğine ve daha sonra bunu kullanma biçimi göz önünde bulundurulacak olursa, Picasso'nun kendi resminin içeriğine ilişkin düşüncesini anlamaya biraz daha yaklaşılmaktadır. Sanatçı, filmde yer alan güçlü bir imge ile kendi resmi arasında doğrudan bir ilişki kurması ve bir tür düşünsel yöntem olarak, nelere başvurduğunun bir göstergesidir bir bakıma.

Buck-Morss'a göre: "Diyalektik imge, birbirinden ayrı ama bir yandan da birbiriyle ilişkili iki anın bileşimidir -biri dolayımli 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 incelikle 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 gerekliliktir" (Thompson, 2013a:4).

Buck-Morss'un "diyalektik imge" kavramına ilişkin yapmış olduğu saptamalardan hareketle, Picasso'nun yapıtlarının söz konusu kavramla, nicelik bakımından örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca, bu resimlerin yapılamasında kullanılan imgelerin bir diğeriyle kurduğu diyalektik ilişki bakımından, yine Buck-Morss'un şu tanımlamasıyla ortak bir zemini paylaşmaktadır: "Düşüncenin gerilimlere doymuş bir takımyıldızında durma noktasına geldiği yerde, diyalektik imge zuhur eder. Diyalektik imge düşüncenin hareketindeki duraktır. Bunun konumlanışı, 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, 2010:243-244).

Buck-Morss'un bu tanımlamaları ışığında, özellikle Picasso'nun "Guernica" eseri üzerinde durulması gerektiği daha iyi kavranmaktadır. Yapıtın 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. Nitekim Benjamin'e göre: "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" (Thompson, 2013a:2). Dolayısıyla, bu açıdan bakıldığında, sanatçının, henüz eserin yapılanma aşamasında ya da başka bir deyişle kuram ve uygulama arasında diyalektik düşünme eylemini bir tür yöntem olarak kullandığı anlaşılmaktadır.

Sanatın tarihsel koşulları içerisinde, birçok sanatçının bu türden bir düşünme yöntemiyle eserlerini kotardığı anlaşılmaktadır. Tam da burada Alman sanatçılardan Hannah Höch ve John Heartfield'e ait, "Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi" (Görsel 5) ve "Alman Doğa Tarihi" isimli çalışmalara yer vermek gerekiyor. Öncelikle, Höch'ün söz konusu resmi, birbirinin tamamen karşıtı olan siyasal ideolojilerin bir arada kullanılarak yapılandırılmış ve bunların yönetsel karşılıkları olan yönetim



yapılandırarak, gerçekliğin özündeki potansiyel çelişkiyi gizlemek yerine, onu açığa vuracak biçimde anlamı, inşa etmiştir bir bakıma. Bu potansiyel tıpkı Marx'ın "Casus" hikâyesinde anlattığı gibi, görünene gerçeklik arasındaki uyumsuzluğa benzemekte ve görüneye dair fikir yürütebileceğimiz ve bir sonuca varabileceğimiz tek şey ise yüzeyin bilgisinden öteye geçilemeyeceği gerçektir.



Görsel 6. John Heartfield, "Alman Doğa Tarihi", Fotomontaj, 1934  
(Visual 6. John Heartfield, "German Natural History", Photomontage, 1934)

John Heartfield'in "Alman Doğa Tarihi" (Görsel 6) 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 yapıta ilişkin şu açıklamaları yapmıştır: "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 başkanı, 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, 2010:78-80).

Dada hareketi içerisinden gelen her iki sanatçının da hareket ettiği ortak zemin, daha çok ait oldukları kültürün, tarihsel koşullarından kaynaklı çelişkilerine dönük bir tür olumsuzlama olarak ele almaları ve ayrıca, söz konusu eserlerin yapılanmasına ilişkin imgelerin, Benjamin'in "diyalektik imge" tanımlamasında olduğu gibi, nedensellik ilkesine bağlı olarak bir araya getirilen imge kümelerinin



benzer yaklaşımlardan yola çıkarak kolaj-montaj tekniği ile alegori, mit ve gerçeklik arasında mutlak bir birliktelik sağlamaları açısından oldukça dikkate değer bulunmaktadır. Heykel alanında ise önemle üzerinde durulması gereken sanatçılardan biri kuşkusuz Rus heykeltıraş, Ernst Neizvestny'dir. Sanatçının içerisinde yaşadığı tarihsel dönem dikkate alındığında, Sovyet Rusya'nın baskıcı yönetim anlayışı ve sanatın bir tür parti propagandası biçimine dönüştürülmüş olması, en ilham verici sanatçıların dahi yaratıcılıklarına ket vurmuştur bir bakıma. Nitekim başta Kandinsky gibi modern sanatçıların belli bir süre direnebildikleri tarihsel dönemde sanatçılar, kendilerini daha özgür siyasal/toplumsal koşullarda ifade edebilmenin olanaklarını aramışlar ve başta Avrupa ülkeleri olmak üzere göç etmişlerdir. Neizvestny'nin inatçı kişiliği onun, bütün bu olumsuz koşullara dayanma kabiliyetini geliştirmiş; ancak o da, 1976 yılında sınır dışı edilmiş ve önce İsviçre, 1977'de ise ABD'ye göç ederek New York'a yerleşmiştir.

Neizvestny, doğduğu topraklarda Sovyet devrimini ilkesel olarak desteklemiştir; ancak pratikte karşılaştığı olumsuzluklara karşı, kendi sanat anlayışını bir tür var olma ve direnme odağı olarak algılamıştır. Nitekim 1962 yılında bir sergi sırasında Khruşçev ile arasında geçen tartışma, onun için bir dönüm noktası sayılabilir. Söz konusu bu tartışma esnasında Neizvestny; Khruşçev'in sergideki eserlere ilişkin hakaretlerine karşı, kendini ve sergide yer alan genç sanatçıların işlerini savunmak zorunda kalır. Khruşçev'in, Sovyet Rusya'nın lideri olarak, Stalin dönemi bürokrasinin ve genelde Sovyet halkının büyük çoğunluğu tarafından kabul gören, "Toplumcu Gerçekçilik" sanat anlayışının dışına çıkılmaması konusundaki hassasiyeti, yaşanan tarihsel dönemi kavramadaki bir eksiklik olarak görülmüştür, aksine sanat alanındaki özgürlükler daraltılarak, bürokratik baskı yoluna gidilmiştir. Nitekim daha sonraları, Stalin dönemi sanat anlayışı, "totaliter sanat" başlığı altında, ayrıca bir inceleme konusu olarak değerlendirilmektedir. Tüm bunların sonucunda Sovyet Rusya, en büyük sanatçılarını kaybederek, Avrupa ve Amerika'ya sanat ve düşünce alanında yetişen birçok sanatçı ve aydınını kendi eliyle teslim etmiştir.

Neizvestny, bu türden bir sanat anlayışının, toplumsal ilerlemeyi duraksatacağını, geriye götüreceğini ve en nihayetinde yüksek sanatın bir tür propaganda nesnesine dönüşerek, kendisini yok edeceğini öngörmüştür. Dolayısıyla, sanat ve hayata ilişkin tavrını da bütünsel olarak bu yönde geliştirmiştir. Neizvestny'nin bu düşünceleri, Hitler Almanya'sının sanatla kurmuş olduğu bağı niteliğine bakılacak olursa, dikkate değer bulunmalıdır; hem Stalin döneminin hem de Hitler döneminin, sanatı belli bir araçsallıkla kullandıkları ve üstelik bu anlayışın dışında başka bir sanat anlayışının, kendisini var etmesine veya devamına izin vermemişlerdir. Nitekim her iki toplumun da kendi tarihsel dönemleri incelendiğinde, sanatsal üretimlerinde bir tür duraksama ya da gerileme yaşandığı da görülmektedir. Neizvestny'yi bir heykeltıraş olarak Berger, şöyle tanımlar: "Neizvestny'nin hayal gücünün kutupları hayat ve ölümdür; öylesine temel ve genel bir kutuplaşma ki, beylik görünebilir bize. Oysa onun için özel ve tektir. İlk oluşması Alman hatlarının gerisinde verilen meydan savaşının geçtiği yerde uzun bir süre ölümlü koyun koyuna yattığı zamana rastlar. İşte o zaman ölümlü o denli yakınlaşmıştır ki, gözü ölümden uzaklığımızı ölçebilecek bir duyarlık kazanmıştır" (Berger, 1987:73). Neizvestny, sanat ve sanatçı tanımını, kendi düşünüş ve çalışma alanı üzerinden giderek, şöyle bir örnek vermiştir:

"İki heykeltıraş 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 küreyi yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış dolulukta bir kürenin biçimde dile gelen iç gerilimini aktarabilmektir. Birinci küre bir zanaatçı, ikinci ise bir sanatçı eseri olacaktır” (Berger, 1987:76).



Görsel 7. Ernst Neizvestny, "Büyük Adım", Bronz, 1960  
(Visual 7. Ernst Neizvestny, "The Stride" Bronze, 1960)

Neizvestny, içerisinde bulunduğu psikolojik durumu, sanatında yaşamsal ve yaratıcı süreci koşullayan ve insan bedeninin tüm olanaklarını plastik yapılanmanın temel unsuru haline getirmiştir. Berger'e göre ise: "Neizvestny'nin gözünde insan vücudu, akla gelebilecek bütün mecazlara açık bir alandır. Söylemek istediği her şey insan vücudunda dile gelebilir. Çünkü insan vücudu ölüm olmayanın ta kendisidir" (Berger, 1987:73). Sanatçının söz konusu anlayışla yarattığı en yetkin yapıtlarından biri olan "Büyük Adım" (Görsel 7) bu türden bir plastik çözümlemeyle kotardığı çalışmalarından sadece birisidir. Sanatçı, yapıtlarına ilişkin bir bakış açısı geliştirebilmemiz bakımından şunları belirtmiştir: "Vücudun dışında değil, içinden çalışabiliyorum ve bronzun dış yüzeyi olarak çıkacak şey, bana orta yerimden, kendi derimi duyduğumdan daha uzak gelmiyor" (Berger, 1987:84).

Neizvestny'yi, sıra dışı bir sanatçı karakterine dönüştüren şey, kendi yaşantısında edindiği deneyimleri, sanatına gerçeğin yerine geçebilecek düzeyde imgelere dönüştürebilme dehasıdır. Neizvestny'nin sanatı, Berger'in de belirttiği üzere: "hayat ile ölüm" arasındaki çelişki ile ilgilidir. Neizvestny, bütün yaşamı boyunca bu olguyu bir tür saplantı haline getirmiş; ancak buradaki durum, örneklerine sanat tarihinde karşılaştığımız ve kendi yaşamına son verecek düzeyde bir saplantıdan çok, bilinçli bir seçimle sanatına yön vermeyi becerebilen bir sanatçı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### 4. SONUÇ (RESULT)

"Diyalektik imge" kavramının bilişsel niteliği bakımından, sanatta 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 barındırması 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. 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 "niçin" ve "nasıl"ın cevaplarını sürekli olarak tartışma alanı içerisinde tutması bakımından dikkate değerdir. Ayrıca, diyalektik imge, sanat alanına kazandırdığı; "yeni bakma biçimi" ile sanatın hemen tüm alanlarında, bütünlüklü bir algıyı ve yöntemi (pratiği) 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 üstlenmektedir.

#### NOT (NOTICE)

Bu makale, "Görsel Yapılanmada Diyalektik İmge" başlığıyla, CebraİL Ötğün'ün danışmanlığında, Engin Aslan tarafından 2017 yılında tamamlanmış olan "Sanatta Yeterlik" tezinden yeniden yapılandırılarak yazılmıştır.

#### KAYNAKLAR (REFERENCES)

- 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.
- Buck-Morss, S., (2010). Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin Ve Pasajlar Projesi. (F. Burak Aydar, Çev.). İstanbul: Metis 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>.
- Thompson, A.K., (2013a). Particular New Forms of Realism. (N. Örgü. Çev.). E- Skop. Erişim: 24.06.2015. <http://www.eskop.com/skopbulden/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>
- Thompson, A.K., (2013b). Particular New Forms of Realism. Erişim: 24.11.2014. <http://politicsandprotest.ws.gc.cuny.edu/files/2012/07/particular-new-forms-of-realism.doc>.

#### GÖRSEL LİSTESİ (IMAGE LIST)

- Görsel 1. Paul Klee, "Angelus Novus- Yeni Tarih Meleği", Kâğıt Üzerine Suluboya, 31, 8x24, 2cm, 1920. (Erişim Tarihi: 27 Ocak 2015). <http://numerocinçmagazine.com/2016/10/09/memory-dance->

- review-angel-history-rabih-alededdine-frank-richardson/paul-  
klee-angelus-novus-1920/.
- Görsel 2. Sergei Eizenshtein, "Potemkin Zırhlısı" Filminden bir sahne, 1925. (Erişim Tarihi: 26 Mart 2016).  
<https://www.smh.com.au/entertainment/10-things-to-see-hear-and-do-this-weekend-20170720-gxf8ur.html>.
  - Görsel 3. Sergei Eizenshtein, "Potemkin Zırhlısı" Filminden Ayrıntı, 1925. .(Erişim Tarihi: 26 Mart 2016).  
<https://www.rbth.com/arts/327339-5-facts-about-sergei-eisenstein>
  - Görsel 4. Pablo Picasso, "Guernica" Resminden Ayrıntı, 1937. .(Erişim Tarihi: 26 Mart 2016).  
<https://www.pablocicasso.org/guernica.jsp>
  - Görsel 5. Hannah Höch, Dada, "Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi", 90x144cm, Kolaj, 1919-1920, Staatliche Museen, Berlin.(Erişim Tarihi: 12 Ocak 2016). <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany>.
  - Görsel 6. John Heartfield, "Alman Doğa Tarihi", Fotomontaj, 1934. .(Erişim Tarihi: 26 Mart 2016).  
<https://www.facinghistory.org/resourcelibrary/image/metamorphose-john-heartfield>.
  - Görsel 7. Ernst Neizvestny, "Büyük Adım", Bronz, 1960. Erişim Tarihi: 16 Şubat 2015).  
<https://www.blackrockgalleries.com/product/ernst-neizvestny-russian-april-9-1925-august-9-2016-the-stride-39120.html>.