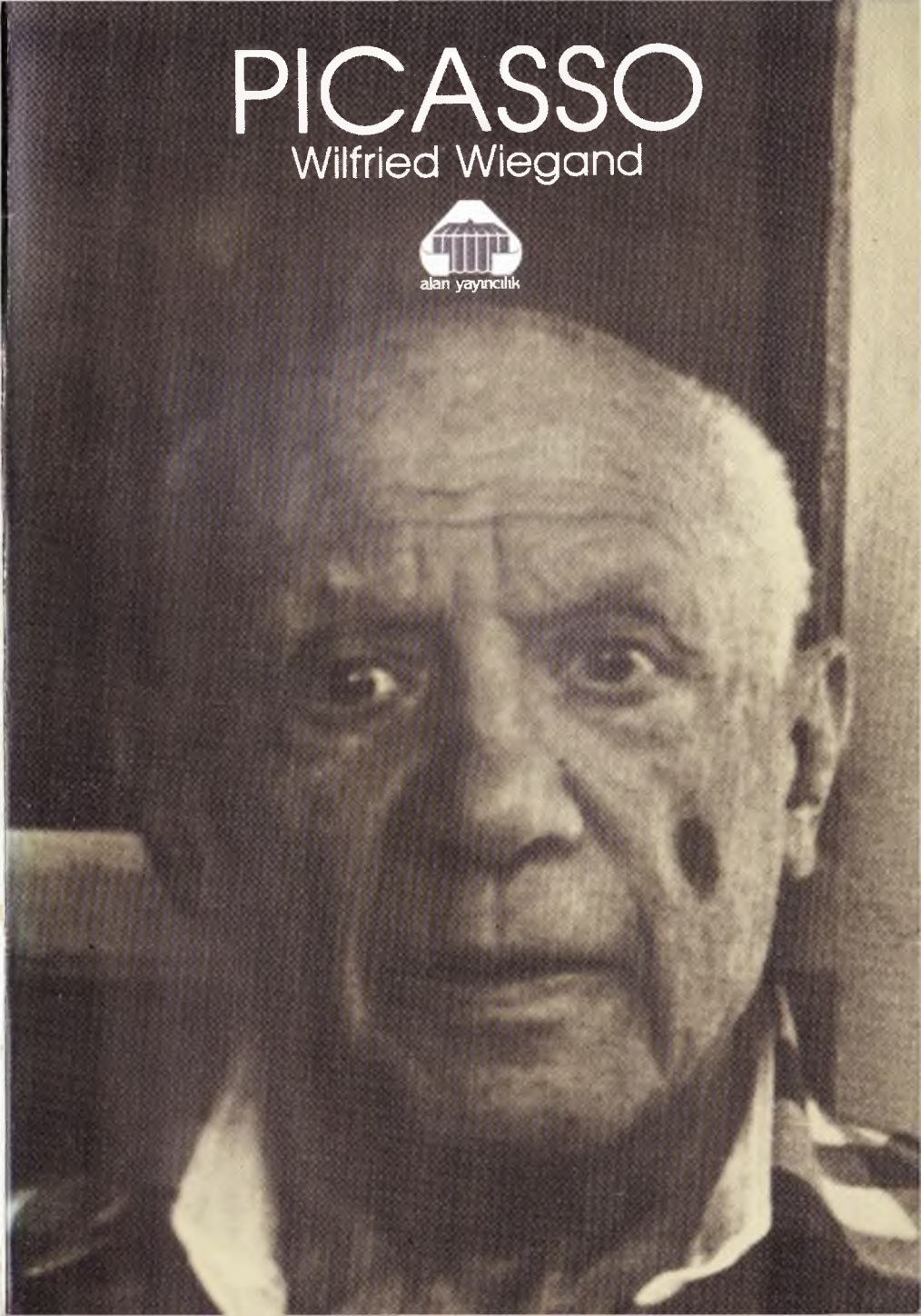
PICASSO

Wilfried Wiegand



alan yayıncılık

PICASSO Wilfried Wiegand

6/36

Alan
Yaşam İncelemeleri
Dizisi 6

Pablo Picasso

Wilfried Wiegand
Türkçesi:
Canan Dövenler

alan yayıncılık

ALAN YAYINCILIK: 36
Yaşam İncelemeleri Dizisi: 6

© **Rowolth Taschenbuch Verlag**
Bu çevirinin tüm yayın hakları
Alan Yayıncılık Tic. Ltd. Şrk.ne aittir.

Almanca'dan çeviren
Canan Dövenler

Redaksiyon: Necmi Zekâ

Birinci Baskı: Şubat 1985

Dizgi: Pano Grafik

Baskı: Özkur Ofset

Kapak filmleri: Pano Grafik

alan yayıncılık
ticaret limited şirketi

Başmuhasip Sk. Talas Han
No: 302 Cağaloğlu/İSTANBUL


Picasso



1948

İSPANYA

"Bir İspanyoldan olağandışılıktan başka bir şey beklemek haksızlık olur belki"
Jose Ortega Y Gasset (1)

Pablo Picasso 25 Ekim 1881 tarihinde, Malaga'da (Andalucia), Palaza'de la Merced No: 36 (Bugün no: 15) adresli evde doğdu. Anne ve babası Malagalı idi. Annesi Maria Picasso de Ruiz'in, Matteo Picasso adında Cenovalı bir portre ressamının kızı olduğu söylentisi, Picasso tarafından yalanlanmış ve bir çok sanat tarihçisi tarafından da kuşkuyla karşılanmıştır. Ayrıca İspanyol araştırıcı Lafuente Ferrari şunları söyler: "Picazo adına, İspanya'nın 14. yy.da yeniden zaptedilmesi üzerine yazılmış kroniklerde bile rastlanır. 1850 yılında Juan Picazo, adında biri Malaga eyaletinde resim yapıyordu... Öyleyse Picasso adını açıklamak için Cenova'ya kadar uzanmaya gerek yoktur." (2) Baba tarafının ataları Leon eyaletinin (15 yy) küçük soylu sınıfından geliyordu. Bunların arasında pek çok din adamı vardı. Hatta içlerinden biri 17. yy da Lima piskoposu olmuştu. Picasso'nun bir amcası da Malaga katedralinde din adamı idi. Diğer bir akrabası da papazdı ve 19. yy da hâlâ Cordoba'daki dağlarda keşiş olarak yaşıyordu. Bu adam ailede çileci yaşam biçiminin örneği sayılıyordu. Picasso'nun babası bu keşişin portresinin çevresine çiçekten bir çelenk yerleştirmişti. Picasso, daha sonraları baba evinde dinlemiş olduğu öyküleri anımsayabilmiştir: "*Annemin ailesinden olan Perico dayı bir keşişti.* (3)

Picasso'nun babası, Jose Ruiz Blasco, "sanat okulunda ressam ve öretmen, ayrıca daha çok hangara benzeyen Malaga müzesinin müdürü idi." (4) Bu "Escuela de San Telmo" adlı uygulamalı sanat okulundaki eğitim, 19. yy'ın akademik yöntemlerine bağlıydı ve atölyesi antik heykellerin alçı kopyaları ile doluydu. Picasso'ların evinde de bu tür alçı heykeller vardı. Babasının sanatsal yetenekleri sınırlı idi: "*Babam yemek odaları için resimler yapardı: keklikler, güvercinler ya da güvercinlerle tavşanlar. Postları, tüyleri hemen göze çarpacak biçimde çizilirdi.*



Málaga'da Picasso'nun doğduğu ev



Annesinin portresi, 1895 (suluboya)

- *Babasının portresi, 1896 (iki portre de Picasso'nun gençlik çalışmalarından)*



Kuşlar ve çiçekler onun özel ilgi alanıydılar. Özellikle de güvercinler ve leylaklar." (5) Babasının elimizde kalan az sayıdaki resimleri bu akıllıca yargıyı doğruluyor. Bunlar 17. yy. Hollanda resim geleneğine bağlı kalınarak yapılmış, çoğunlukla bir anektodu sergileyen hayvan resimleridir. Salonlarda ya da müzelerde sergilenecek türden şeyler olmasalar bile, taşra burjuvazisinin yemek odaları için mütevazi birer süstüler.

Pablo, daha çocuk yaşta babasından ressamlığın teknik becerilerini öğrendi. Pablo "bu konuda erken gelişmişti ve babasının arkadaşları, kısa bir süre sonra suluboya ve yağlıboya tekniğine hakim olan bu çocuğun olağanüstü yeteneğini hemen farkettiler." (6) Picasso, ressamlık tarihinde ender rastlanan harika çocuklardan biridir. Ve bir çok harika çocuğun yaşamında olduğu gibi Picasso'nun yetişmesine de, yeteneği ile belki olası olan sosyal yükselmenin sıkı bir çalışma olmadan tehlikeye girebileceği endişesi eşlik etmiştir. Böylece babası, Picasso'yu yalnızca alçı figürlerin resmini yapmaya özendirmekle kalmaz, ayrıca onu doğa gözlemi açısından hiç de yaratıcı olmayan bir yönteme zorlar: *"Babam güvercinin ayaklarını keser ve onları doğru bulduğu bir biçimde bir tahtaya çivilerdi. Ve sonra babam yaptığımdan kesinlikle hoşnut kalana kadar onları çizerdim."* (7) Baba, kısa bir süre sonra işi oğlu ile paylaştı. Uzun yıllar sonra Pablo'nun bir arkadaşı şunları yazar. "Pablo bana daha çok güvercinleri çizen bir ressam olan babasının ona ayakları nasıl çizdirdiğini anlattı. Baba, güvercin ayaklarından bıkmıştı artık." (8) Yine de bu tür bir yöntem ile oğluna yalnızca teknik uygulamaları öğretmekle kalmamış, ayrıca onun dikkatini birkaç resim motifine çekmiştir. Bu motifler, Picasso'nun daha sonraki sanatında, güvercinler ve babasının kendisini sık sık götürdüğü boğa güreşi gibi, leitmotif görevi görürler. Picasso babasına yaşamı boyunca bir şükran duygusu beslemiştir. 1943 yılında kendisine, çizimlerindeki erkeklerden çoğunun neden sakallı oldukları sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: *"Evet, hepsinin bir sakalı var..... Neden, biliyor musunuz? Ne zaman bir erkek çizsem, ister istemez babamı düşünüyorum.... Benim için daima "Don jose" olan bir erkek, tüm yaşamım boyunca da bu böyle kalacak.... Bir sakalı var bu adamın..... Resimlediğim tüm adamlarda az ya da çok babamı görüyorum..."* (9)



Yedi yaşında, 1888 (resmin üzerinde 1936'da yazılmış bir ithaf var)



"Matador". Yağlı boya, 1889 yılı dolaylarında yapılma, Picasso'nun bilinen en eski çalışması.

Picasso'dan günümüze ulaşan en eski yapıtlar arasında 1890 yılında yapılmış birkaç karakalem resim vardır. Dokuz yaşındaki Picasso'nun çizimleri, güvercinleri, boğa güreşi sahnelerini ve bir antik Herkül heykelini gösterirler. Bunu izleyen yıldan, bir kedinin başını gösteren çizim kalmıştır. Baş önden çizilmiştir ve hala biraz güvensiz çizgi kullanımına rağmen, birkaç iyi gözlemlenen detayında, örneğin çekik badem biçimli gözbeboklerinde, Picasso'nun kendine özgü doğa gözlemi için gösterdiği şaşırtıcı çabayı açığa vurur. Ama Picasso'nun bildiğimiz en eski yapıtı bir olasılıkla "Matador" (ya da Picador) dur. Tahminen 1889 yılında yapılmış olan bu küçük resim bir boğa güreşçisini gösterir ve teknik yönü dışında -ne de olsa yağlıboya ile yapılmıştır bir çocuk resmi olduğu açıkca bellidir. Dolayısıyla Picasso'nun, *"Gariptir, ben hiç çocuk resmi yapmadım, hatta çocukken bile"* (10) açıklaması en azından üslup açısından doğru değildir. Teknik açıdan haklı olabilir. 1893 yılından itibaren Picasso'nun yaptığı çok sayıda kaba taslak yağlıboya resim günümüze ulaşmıştır.

1891 yılı Eylül ayı ortasında, Picasso 10 yaşında iken, iki kızkardeşin de dahil olduğu aile, Malaga kentinden ayrıldı ve Galiçe eyaletindeki La Coruna'ya taşındı. Baba, la Coruna'da "Instituto de Guarda" adlı enstitüye resim öğretmeni tayin edilmişti. Yine de bu taşınma aile yaşamı için bir olumsuzluktu. Yağmurlu Atlantik iklimi babada umut kırıcı bir etki yaptı; Ayrıca Malaga'daki ressam arkadaşlarının yokluğunu çekiyordu: *"Babam La Coruna'da, sanat meslek okuluna gitmek dışında evden hiç çıkmıyordu. Eve geldiğinde de resim yapıyordu. Başka bir şeyle uğraşmıyordu. Resim yapmaktan geri kalan zamanını pencerede oturup, yağmuru seyretmekle geçiriyordu."* (11)

Picasso'nun zevki babasınınkine benzer. 1891 yılında, oturan yaşlı bir çifti gösteren yağlıboya resim, figür düzeni olarak kabadır, ama resmetme biçiminde, babasının da örnek almış olduğu, eski ustalara özgü günlük yaşam ressamlığını taklit eder. Picasso çok fazla övülüyordu. Böylece 11 yaşında iken La Coruna sanat okuluna kabul edildi. Picasso'nun o zamanlar bir şemsiyeci dükkanı girişinde ilk sanat sergisini açmış olduğu söylentisinin gerçeğe dayanıp dayanmadığı belli değildir. Picasso'nun söz-



"Çıplak Ayaklı Kız" (herhalde kızkardeşi Lola)

lerine göre, babası o zamanlar kendi resim malzemelerini oğluna vermiş ve o andan itibaren resim yapmaktan vazgeçmiştir. *"Boyalarını ve fırçasını bana verdi ve bir daha hiç resim yapmadı."* (12) Aile 1895 yılı yazını Malaga'da akrabaları yanında geçirdi; Bu sırada Picasso çocukluk aşkına, Kuzeni Carmen Blasco'ya

rastladı. Aile bunu izleyen yıl son defa olarak ikamet yerini değiştirdi. Baba Barselona'da "La Lonja" Güzel Sanatlar Akademisine öğretmen oldu.

Ama baba, bu büyük kentte de Malaga'dan ayrıldıktan sonra üzerine çöken melankoliyi aşmayı başaramadı. Picasso'nun daha sonraki arkadaşı Jaime Sabartes, babanın melankolik yaşamını Picasso'dan dinlediklerine göre şöyle anlatır: "Günde bir kere evinden üç adım öte de olan okula gider ve sonra geri dönerdi. Günlük yürüyüşü bundan ibaretti. Yürüdüğü yakın mesafe de, yalnızca bu varolmanın tekdüzeliğini arttırabiliyordu... Don Jose Barselona'da artık resim yapmıyordu...." (13) Bir zamanlarki yaşamından hiçbir şey kalmamıştı ona:....." *"Ne Malaga, ne boğalar, ne arkadaşlar ne de başka birşey"*

1895 yılından itibaren -öyleyse bu yapıtların bazıları La Coruna'da yapılmıştır- Picasso'nun yapıtlarında 17.yy İspanyol ressamlarını örnek alması belirginleşti. Bu etkilenme 1895 yılı Temmuz ayında yapılan kısa süreli bir Madrid seyahati sırasında, Prado müzesine yapılan ziyaretlerle daha da güçlendi. Picasso'nun bu dönem yeni resimleri, Zurbaran'ın, Ribera'nın ve ilk dönem Velazquez'in açıklı-koyulu resmiyle bir hesaplaşmayı gösterirler. Picasso kendine örnek aldığı ressamlarla uğraşırken, bir yandan da, hâlâ durağan sayılabilecek kompozisyonlarına rağmen yeni bir ifade gücü edinmeyi başardı. Artık çoğunlukla resimlerinin orta yerine bir figür oturtulmuş, böylece figürün önemi vurgulanmıştır. Mümkün olduğu ölçüde kuru çizilen arka plan sayesinde figürün çevresinden yalıtılmış olduğu izlenimi uyandırılır. Picasso'nun bu resimlerde kullandığı cansız, pastel renkler de, melankolik bir hava izlenimini güçlendirirler. 1895 yılında yapılan "Çıplak Ayaklı Kız" resmi, olasılıkla en büyük kızkardeşi Lola'nın bir portresidir ve bu üslup için en iyi örnektir. Ayrıca Picasso'nun yaratısındaki ilk kişisel ifadesini gösteren yapıtıdır. İspanya'da yüzyıllar boyunca işlenmiş ve sayısız yazın yapıtında anlatılmış "Soledad" (Yalnızlık) ruh halini yazın yolu ile öğrenmemişti Picasso. Ailenin günlük yaşamından tanıyordu onu; işte ilk olarak bu resimde karşımıza çıkar bu yalnızlık havası. (15) Daha sonra özellikle "mavi dönem" de (Bu dönemin en



"Çıplak Erkek". Barselona Sanat Okulunda sınav ödevi. 1896

önemli resimlerini Paris'de değil de İspanya'da yapmış olması dikkate değerdir.) olmak üzere, bu yaşam duygusu yıllar boyunca sanatına egemen olmuştur.



Onbeş yaşında, Barselona, 1896

Barselona'ya varmalarından birkaç ay sonra Picasso bir başarı daha kazandı: 15 yaşında iken "La Lonja" Güzel Sanatlar Okuluna giriş sınavını kazandı. Picasso'nun bağımsız bir yaşam



"Bilim ve İyilikseverlik" 1897

sürme arzusu babası tarafından saygı ile karşılandı. 1896 yılında oğluna baba evinden uzakta olmayan bir atölye kurdu. Picasso burada "Bilim ve İyilikseverlik" adlı, hasta yatağının başındaki bir doktoru ve hemşireyi gösteren yağlıboya tabloyu yaptı. Resmin taslağı babasına aitti ve Don Jose doktor için oğluna modellik de yapmıştı. Baba meslektaşlarının zevkini biliyordu ve böylece bu gerçekçi dini faziletin ve bilimsel bilginin dengesi üzerine yapılmış alegori. Madrid Güzel Sanatlar Milli Sergisi'nde şeref mansiyonu aldı. Tabii ki babanın, vatanı olan Malaga'da daha iyi ilişkileri vardı. Ve resim, Malaga'daki sanat sergisinde gösterildiğinde, altın madalya aldı.

Picasso 1897 yılında babaevinden ayrılıp, bağımsızlığı aradığı Madrid'e gitti. Yine de önceleri bu sadece manevi bir bağımsızlık olarak kaldı. Çünkü Picasso'nun Madrid'de kalması, ancak ailesinin yapacağı maddi yardımla olası olduğundan onlar-

dan bağlarını tamamıyla koparamazdı. Picasso Madrid'de "San Fernando" okuluna kabul edildi. Bu yeni başarı dışında Picasso'nun Madrid'de sürmüş olduğu yaşam, babasının isteklerine uygun düşmüyordu. Çünkü adam, oğlundan akademik bir kariyer ya da en azından bir burs umuyordu. Gerçi Picasso Prado müzesini de ziyaret ediyordu ama geri kalan zamanında daha çok başkentin caddelerinde dolaşmayı ve genç sanatçılarla özel ilişkiler kurmayı yeğliyordu. Resmi öğrencisi olduğu akademinin kurslarına bir kere bile gitmemişti. *"Neden oraya gitmeliydim, Neden?"* (16).

Picasso kızıl hastalığına yakalandıktan sonra, daha tamamen iyileşmeden, nekahet devresini atlatır atlatmaz Barselona'ya geri döndü. 1897/98 yılı sonunda yeniden ailesinin yanına geldi. Kısa bir süre kaldıktan sonra arkadaşı Manuel Pallares'in tavsiyesine uyarak, Katalonya'da, Pallares ailesinin bir evinin bulunduğu Horta köyünde dinlendi. Picasso burada köylülerin sade yaşam biçimine uymak zorunda kaldı ve bu yaşamla oldukça özdeşleşmiş göründü. Çevrede çok sayıda gezintiler ve manzara resimleri yaptı; bu mağaralarla dolu, tenha dağlık bölgedeki yaşantı onda silinmeyecek bir izlenim bıraktı. Picasso burada doğayı, ilk olarak tüm eldeğmemişliğiyle yaşamış oldu. Ve olasılıkla, ilk olarak romantik sanat kuramı düşüncesi bilincinde açıklık kazandı. Düşüncesi, asıl güzelliğin biraz işlenmemiş olduğu, akademik sanat kuralları ile yalnızca gizlendiği ve kendini daha çok doğada ya da halkın basit göreneklerinde açığa vurduğu yönündeydi. Bu anlayış, babasının akademik düşünüş biçiminden kopma anlamına geliyordu. Picasso, bundan böyle yaşamının sonuna kadar sanatçıyı, akademik güvence yerine, her türlü güvenceyi yıkma yolunu araması gereken tinsel bir serüvenci olarak görmüştür.

Picasso bu düşünce biçimini daha sonra Kübizm de bir resim sistemi haline getirmiştir. Ve Picasso'nun, bu yeni stilin olanakları sanatında iyice belirginleştiğinde, Horta'ya gitmesi, orada Kübizmi önemli ölçüde onaylayan birkaç resim yapması raslantısal bir olay değildir. Onaltı yaşında iken Horta'da kalmış olduğu sırada oluşturduğu *"Sanatsal yaratı, asıl gerçeğe doğru bir gedik açmadır."* düşüncesi Picasso'nun düşünsel gelişiminde be-



"4 Gats" Lokali için afiş, 1898

lirleyici olmuştur. Böylelikle daha sonra yaptığı bir itiraf da anlaşılır olmaktadır: *'Bildiğim herşeyi Palleres'lerin köyünde öğrendim."* (17)

1898 yılında yeni bir kendine özgü anlayışı yalnızca Picasso geliştirmiyordu, o yıl aynı zamanda yeni İspanya tarihinin en önemli yılıydı. ABD, İspanya'nın sömürge iktidarına karşı girişilen çok sayıda Küba ayaklanmasını, Karaib denizindeki dış politik etkisini genişletmek için bir bahane olarak kullanmasını bildi. ABD bir hami rolü talep etmiş fakat İspanyollar müdahaleyi reddetip 1898 yılı Nisan ayında Havana limanında bir ABD savaş gemisini batırdıklarında, ABD hiç duraksamadan İspanyol filosunu yoketmişti. Böyllece ABD-İspanya savaşı sona erdi. İspanya, Paris Barışı'nda 10 Aralık 1898 tarihinde Küba'dan çık-

maya zorlandı; Ada formalite olarak cumhuriyet oldu ama aslında ABD'nin hakimiyeti altında idi.

Sömürge imparatorluğunun çökmesi, İspanya'nın hâlâ bir zamanların dünya devleti olduğu hayaline son verdi. Bu çöküş İspanya'da ülkenin sorunlarını çözmekten aciz olan bir yönetim sisteminin iflası olarak yorumlandı. Gerçi İspanya "1876 yılından beri, oldukça ilerici tarzda bir meşruti anayasaya sahipti. Bununla beraber ülkedeki aşırı yoksulluk ve çağdışı toplumsal ilişkiler göz önüne alındığında parlemantarizm esasta politik müvekkiller topluluğunun savaşından başka birşey değildi. Hükümet çoğunluğu her seferinde sistematik seçim hileleri ile oluşturuluyordu. Ve üstünlüğü elde tutan tutucu ve liberal parlamento grupları, gerçekten azınlık bir varlıklı sınıfa üstünlük garanti eden bu sistemin oyun kurallarına uysallıkla boyun eğiyordaldı" (Wolfgang j. Mommsen) (18).

İspanya Amerika savaşının liberal burjuvazide yarattığı sarsıntı, kendini, düşün alanındaki bir yenileme hareketi ile dile getirdi. Ülkenin başlıca yazarları yeni bir İspanya'ya özgü anlayış geliştirmeye başladılar. "1898 Kuşağı" adı verilen yazarlar bu anlayışı ya Miguel de Unamuno gibi İspanya'nın büyük geçmişinin canlandırılmasında ya da Joaquin Costa ve daha sonra da Jose Ortega Y Gasset gibi ülkenin "Avrupalaşma"sında bulmayı umuyorlardı. (19) Bir yanda Avrupalılaşma diğer yanda yeni bir ulusal özsaygı; bu her iki talep sanatta da kendilerini gösterdiler.

Bu tür taleplerin yazın ve sanat dışında, politikada da etkili olmaları, burjuvazinin çıkarlarının işçi sınıfının ve köylü sınıfının çıkarları ile çakışması durumundan ileri geliyordu. Özellikle burjuvazinin önceden geliştirmiş olduğu Katalonya ve Bask bölgesi gibi kültürel açıdan başına buyruk kıyı eyaletlerinin bağımsız eyaletler olmaları gerektiği fikri, İspanya işçi sınıfındaki her türlü hakimiyetten uzak kendi kaderini tamamen kendi tayin etmek amacındaki anarşist anlayış ile uyuşuyordu. İspanya'nın somut iç politikasında her iki talep de aynı anlama geliyordu. Madrid'deki hükümete eleştiri.

Bu bağımsızlık isteği ekonomik coğrafyanın esaslı bir değişimini de yansıtır. Çünkü sanayileşmenin başlaması Kastilya ve Endülüs'ün yüzyıllar boyu süren üstünlüğünü sona erdirmiştir. Ortega Y Gasset bu dönüşümü şöyle betimlemiştir: "Kuzeyin aklı başına geliyor. Katalonyalıların, Asturialıların ve Basklıların üstünlüğü başlıyor. Güneyin bilim ve sanatı duraklıyor; Endülüslü politikacıların etkisi azalıyor..... İspanyollar artık Barselona, Bilbao, San Sebastian'la övünüyorlar. Bask demirinden, Asturia kömüründen konuşuluyor." (20) Picasso ailesinin İspanya'da almış olduğu yol sanki bir tümcelerin resimlenişidir.

İspanya-Amerika savaşının bitiş haberini Picasso, Horta'da aldı ve 1899 yılı başında Barselona'ya geri döndü. Orada atölye olarak kullandığı evlerde yaşamaya ve Bohem bir yaşam biçimi sürdürmeye başladı. Genç yazar Jaima Sabartes 1899 yılında "resim yapan, desen çizen, daha pek çok şeyle uğraşan bir Endülüslü"nün adını yani Picasso'yu, bir arkadaşından duydu. Sabartes bu Endülüslüyü merak ettiyse de, çevresindeki Katalonyalıların Picasso'ya karşı önyargıları onu durdurdu: Onlara göre bu geri kafalı Endülüslünün folklorik geleneklerinden başka sunacak hiç bir şeyi yoktu. Sabartes bu konuda şunları anımsar: "Bir Barselonalı için "Endülüslü" sözcüğü merak uyandıran bir zil gibi çınlıyor. Çünkü biz Barselonalılar bu sözcüğü yüzümüzü buruşturmadan söylemeyiz. Benim bölgemin halkının düşüncesinde "Endülüslü" Torero ve Çingene ile aynı anlama gelir.... Ve bunlar orta sınıf bir Barselonalı ya da Katalonyalı için bizim gelenek ve ahlak adetlerimizle hiçbir ortak yönleri olmayan yabancı yörelere ait şeylerdir. Bir Endülüslü mü?. Bu beli kuşaklı bir pantolon, kısa bir yelek, bir Kordova Sombrero'su, ekmek ve boğa güreşleri demekti... Öff." (21) Yine de Sabartes bu tür önyargılardan uzaktı ve Picasso yalnız onun değil, Barselona'daki diğer birçok genç sanatçının ve edebiyatçının da arkadaşlığını kazandı.

Picasso'nun Endülüs kökeni daha sonraki sanatında kendini gösterecektir. Çünkü Picasso'nun yaşam boyu süren, bir yandan tüm sanatını büyük bir öz yaşam öyküsü kılmak, öte yandan bunu, mümkün olduğunca sadece maskeler, roller ve sembollerle dile getirmek çelişkisi, Endülüslülerin "kendini sergile-

me ve kendi kendinin oyuncusu olma" eğiliminden kaynaklanır. "Kim kendi kişiliğinin seyircisi olabiliyorsa yalnızca o kendini taklit edebilir. Ve buna da yalnızca kendi kendini görme ve gözlemleme alışkanlığına sahip olan, kendi görüntüsünden ve özünden zevk duyan yapabilir." Öyle ki Endülüsler çoğunlukla "neredeyse ilk kez kendileridir." (22)

Jaime Sabartes'in resmi, 1901



Picasso'nun artık içinde bulunduğu sanatçı çevresi, Barselona'nın avangart çevresi idi. Buluşma yerleri olan *"Els 4 Gats"* restoranı 1897 yılında ressam Pedro Romeu tarafından, Arıstide Bruant'ın *"Le Chat noir"* adlı Paris sanatçılar kahvesi örnek alınarak kurulmuştu. Mimar ve sanat tarihçisi Puig y Cadafalch, restoranı Romeu'nun İngiliz karısının isteği üzerine İngiliz gotiği tarzında düzenlemişti. Restoranda, ortalıkta daima yabancı dergiler bulunurdu ve bu çevrenin üyeleri tarafından üç tane kısa süreli İspanyol sanat dergisi yayımlanmıştı. Bu dergilerden biri "Joventu" (Gençlik) adını taşıyordu ve daha adından neyi örnek aldığını belirtiyordu: Almanya'da Münih'de çıkan *"Jugend"* dergisinin *"Jugendstil"* (Yeni Üslup) diye adlandırdığı uluslararası yaygınlaşan bir üslup, *"Joventut"* modern Alman, İngiliz ve Fransız sanatının resimleri ile dolu idi. Yine de *"4 Gats"* çevresinde uluslararası sembolist şiirle de uğraşılıyordu. Alman ve Fransız şiiri okunuyor, romantik Novalis inceleniyor ve Wagner'in müziği dinleniyordu. Kısa bir süre sonra *"Joventut"* ve *"Pel i Ploma"* dergilerinde Picasso'nun da yapıtları sergilendi. Picasso'nun kendisi de bu arada bir "Yeni Üslup" sanatçısı olmuştu.

Picasso *"4 Gats"* çevresinde, yurt dışının en önemli sanat akımlarını tanımıştı. Alman "Yeni Üslup"unun çizgi sanatını tanıdığı kadar, Fransız grafikerleri Henri de Toulouse-Lautrec ve Theophile Steinlen'in toplumsal eleştirisini, İngiliz Önraffaellocularının duygusal romantikliğini ve Viyana sanatının ustalaşmış yüzey dekorasyonunu da tanıyordu. Picasso bunun yanında arkadaşlarından şimdiye kadar bilmediği bir İspanyol sanat geleneğini öğrendi. Şimdiye kadar Velazquez ve Goya gibi klasikçileri incelemişti ve şimdi arkadaşları ona ortaçağ Katalonya duvar ressamlığının yalınlaştırılmış anlatım biçimini öğretiyorlardı. *"4 Gats"*ın ziyaretçilerinden olan ressam ve sanat eleştirmeni Miquel Utrillo, o zamanlar resmi eleştiriler tarafından hâlâ reddedilen ressam El Greco'nun kabul edilmesinden yanaydı. (23); Antonio Gaudi'nin Barselona'da kurduğu tuhaf görünüşlü Yeni Üslup binaları da, İspanyol ortaçağına geri dönüş olarak düşünülmüşlerdi. (24) Picasso o zamanlar gerçekten samimi bir şekilde, kendine özgü bir Katalonya kültürü kurmak düşüncesindeki arkadaşlarının coşkusuna katılmaya çalıştı; bununla beraber do-

ğuştan Endülüslü Picasso için Akdeniz'in Avrupa sanatının beşiği olarak kapsamlı bir tasarımı önem kazanmıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Picasso Güney Fransa'ya gittiğinde bu mağrur inancını hatırlayacak ve onu geç dönem sanatında sergileyecektir.

Barselona'daki genç sanatçıların ne tür bir modern zihniyette oldukları, o zamanlar İspanya'nın tanınmış bir ressamı olan ve çoğunlukla Segovia'da yaşayan Ignacio Zuloaga göz önüne alındığında, anlaşılır. (25) Zuloaga Paris'de izlenimcilerden (empresyonistler) etkilenmiş ve öteden beri El Greco'ya hayranlık duymuştur. Bununla beraber asıl Edouard Manet'in koyu renklerin hakim olduğu resim üslubunu örnek alıyordu kendine. Bu üslup da eski İspanya resminden esinleniyordu. Ve Zuloaga, İspanya'ya geri döndüğünde, Manet'in resim üslubunu yeniden Goya'nın stiline yaklaştırmayı denediğinde, geleneksel bir sanat anlayışının halkası kapanmıştı. Ve bu sanat anlayışı, genç Katalonyalı sanatçıların ve onların "Modernizm" hareketinin mağrur politik özbilinci ile karşılaştırılamazdı bile.

Katalonyalı sanatçıların en önemlisi Isidro Nonell'di (1873-1911); Bu sanatçı Picasso'nun örnek aldığı en önemli kişi olmuştur. Çünkü Nonell'in mavi ya da toprak renklerinden oluşan arka plan üzerine resmettiği kadın figürleri, Picasso'nun mavi dönemde yaptıklarının önceden yapılmış örnekleridir. Bu iki sanatçıdan hangisinin bu şekillerin yaratıcısı olduğu uzun süre belirlenememiştir. (26) Nonell'in resimlerinde çoğunlukla çingene kadınları gösterilmiştir. Ama çingene kadınlarına, özellikle yazında cinsel tutkunun yaygın bir sembolü olmalarına karşın, (bu konudaki en ünlü yapıt Merimme'nin "Carmen" adlı anlatısıdır) Nonell başka bir içeriksel anlam vermiştir. Nonell'in çevrelerinden yalıtılmış ve melankoliye kapılmış görünen biraraya büzülmüş figürleri, ayrıcalıklı bir azınlığın temsilcileridirler. Tüm sanatçıların aradığı ve özellikle Paul Gauguin'in çok açık bir şekilde canlandırdığı asla dönüş düşüncesi Nonell'de somut toplumsal eleştiri biçimini aldı. Nonell bir çingene kadın ile beraber yaşadığından resimlerinde aynı zamanda yaşadıklarıyla ilgili itiraflara benzer birşeyler de vardı. Picasso, özel yaşam biçimi ile

sanatsal inancın bir aradalığına ilk defa Nonell'de rastlamıştı ve bunu kendine örnek aldı.

Gerçi Picasso "Gats" çevresinde en genç sanatçıydı ama kısa zamanda en sevilen oldu. Sabartes'in anımsaması şöyledir: "Picasso orada sevinçle karşılanırdı. Öyle bir çekim gücü vardı ki, neredeyse bu etkin grubun öncüsü oluyordu" (27) Picasso çevresini saran bu büyüleyiciliğini yaşamı boyunca sürdürmüş olmalıdır. Bir arkadaşı 1943 yılında "Picasso'nun parlak kişiliğinin istisnasız, herkeste bıraktığı ilk izlenimin etkisi"nden (28) söz eder. Sabartes, bu ışımanın hiçbir şekilde açıklanamaz bir doğa vergisi olmadığını ve Picasso'nun bu insanları etkileme gücünün, daha gençliğinde bile sahip olduğu becerikli bir psikolojik taktikten ileri geldiğini açıklamıştır: "Picasso eğilimleri ve sevgileri birbirinden ayırt etmeyi iyi bilirdi ve onlardan bir resimde kullandığı boyalar gibi faydalanırdı: Bunların hepsini zamanında ve yerinde kullanmayı bilirdi. Bazı arkadaşlarını birşey için, diğerlerini de başka birşey için kullanır: herhangi birini yolundan çıkarmaya kalkışmaz; kimseyi zorlamaz; hiçbir çabayı engellemezdi. Arkadaşlık onun için sanatı kadar kutsaldır. Herkese yerine göre davrandığından, çevresindekiler de doğal ve samimi bir içtenlikle hareket ederler. Bu yüzden de saklanmaya gerek duymazlar ve Picasso'ya, bir korku duygusunu ya da gizli bir yanlışı açığa vuran istemdışı davranışları inceleme ve keşfetme olanağı verirler. Picasso hiçbir uzlaşmaya yanaşmadığından, aynı zamanda Barselona'da kendisine sunduğumuz oyunun dışındaki locada oturma özgürlüğüne de sahiptir." (29)

Yeni üslup, çizgi sanatıdır; bu nedenden dolayı Picasso'nun o zamanlarki sanatı özde çizimlerden oluşur. Bu çizimler bazen El Greco'nun ("Yaşlı Adamla Hasta Kız" adlı duygusal resmi 1898) ama çoğunlukla Steinlen'in ve Lautrec'in etkisini açığa vururlar. Bu son iki sanatçının etkisi özellikle eğri çizgili ve sık sık karikatür sınırına kadar aşırılaştırılmış kaba taslak çizimlerde kendini gösterir. Ama bu örnek alınan kişilerle yapılacak bir karşılaştırma Picasso'nun ayrımını ortaya çıkaracaktır. Çünkü Picasso'nun vurgulanması gereken "atak" çizgi kullanımı, akademik çizim tekniğinin hemen hemen tüm kurallarını reddeder. İzlenimcilerin ince detaylı -hırçın taslağı , Lautrec'de

hâlâ amaç değildir artık.Picasso'nun kanıtlamak istediği sanatçılığının ustalık yönü değil, aksine, kendini genellikle üslup araçlarının savruk bir kullanımıyla açığa vuran modernizmidir. (30) Ancak Picasso'nun ustalık kurallarını bir kenara bırakarak kendine özgü kolayca farkedilebilen bir üslup yarattığı da pek söylenemez. O zamanki yapıtlarında açığa çıkan yeni birşey değil, sadece eskiden duyulan hoşnutsuzluktu. Ve bunun için de alkış bekleyemezdi. Açtığı ilk kendine ait sergiye gösterilen tepkiler bu duruma kesinlikle açıklık kazandırdı.

Sergi 1 Şubat 1900 tarihinde *"Gats"* da açıldı. Barselona'da yayınlanan *"Vanguardia"* adlı gazetede 3 Şubat'ta aşağıdaki eleştiri yayımlandı: "Çocuk sayılabilecek genç bir adam, Ruiz Picazzo *"Els IV Gats"* da çizimlerini ve renkli resimlerinikapsayan bir sergi açtı. Genç sanatçı sergilenen tüm çalışmalarında, kalem ve fırça kullanımındaki olağandışı becerisi ile kendini gösteriyor. Ve tabii bunun sonucu olarak çizgi kullanımında özellikle zarifliğe sahip. Bu zariflik yararlı olmasına yararlıdır, ama diğer her özelliği eziyorsa, uzun ve özenli bir çalışma deneyiminin sonucu değilse zararlı olur. Picazzo'nun çizimlerinde ve yağlıboya tablolarında gözlemlenen dengesizlik de bu yüzdendir." (31) Ama örneğin 25 Mart 1896 tarihinde, yani bu eleştiriden 4 yıl önce bir başka Barselona gazetesinde yayınlanmış olan övgülü bahis oldukça değişikti. O zamanlar daha 15 yaşında bile olmayan sanatçının yapıtı şehir sanat sergisinde dikkati çekmişti. Ama burjuva sanatseveri yalnızca akademik zevki izleyen sanatçıları kabullenir. Picasso'nun babasının bu kötü eleştiriyi gazeteden çıkartmak için tüm ilişkilerini harekete geçirdiği varsayımı zayıf değildir. Bunu oğlunun akademik sanata geri dönmesi için son ihtar olarak yapmıştı. (32) Ama artık çok geçti. Picasso bohem-sanatçının halk tarafından geri çevrilmesine alışmaya başlamıştı. Sergisinde elde ettiği vasat satış başarısı ve son zamanlarda çeşitli dergi yönetimlerinin çizimlerini reddetmiş olmaları da bu düşünceyi destekler. Picasso akademik sanat idealine karşı mücadeleye hazırdı ve sürdürdüğü yaşam da bu mücadelenin bir kısmıydı. Babasının ona kolaylıkla akademik bir kariyer yolu açabilme olanağına karşın, Picasso mali durumunu resim dersleri vererek düzeltmeyi tercih etmiştir. (33)

Böylece Picasso yalıtılmışlığa zorlanmış buldu kendini. Benimsemiş olduğu deha düşüncesi, oluştuğu ülkede olasılıkla gerçekleştirilemezdi. Çünkü Picasso'nun öz anlayışı bir İspanyolun öz anlayışıydı. Buna bir de özellikle abartılmış bir ben kavramı ekleniyordu: Birey yalnızca kendi beninin sınırsız açılımında gelişebilir, bunun için de öncelikle toplumsal baskının kelepçelerini çözmek zorundadır. Daha önce anarşizm kuramcılarının (özellikle Alman filozof Max Stirner) ilan etmiş oldukları bu düşünce, İspanya'da yeni bir renk kazandı. Topluma karşı olan isyan akılcı olan herşeye,hatta sonunda gerçekliğe karşı bir savaş halini aldı. Yazar Miguel de Unamuno şöyle yazar: "Görülebilir olan dünya bana dar geliyor; ruhumun, parmaklıklarına karşı isyan ettiği bir zindan gibi görünüyor; Soluğum kesiliyor.... Ben, ben olmak ve kendi benimden vazgeçmeden, "başkaları" da olmak istiyorum.... Ama eğer ancak kendi benimi gerçekleştirirsem hepsi olacağım. Ya hep ya hiç." (34) Bu "ya hep ya hiç" Picasso'da da yaşam kuralı oldu: *"Seviyorum ya da nefret ediyorum. Eğer bir kadını seversem, herşey mahvoluyor, özellikle ressamlığım."* (35) Ressamlığı için fedakarlığı da bu yasaya uyuyordu: *"Herşey ona feda edilir - sen ve diğerleri - ben de dahil olmak üzere."* (36)

Bu ben kültünün İspanya'da oynadığı büyük rol, hiçbir zaman diğer Avrupa ülkeleri kadar etkili ve aydınlanmış bir burjuvazi tanımamış olan İspanya toplumunun geri özellikleri ile bağıntılıdır. En etkin kolu katolik mistik olan İspanyol felsefesi dünyanın fiilen değiştirilmesi yerine, dolayımsal (meditatif) yoğunlaşma istiyordu. İspanyol ressam Salvador Dali de bir kezinde bu konudaki fikrini şöyle belirtmişti: "İberik anlağı (intelligenz) mistik ile beslenir," öyleki, "bizim iç gerçekliğimiz dış gerçekliğimize çeki düzen verir." (37) Unamuno da, Don Quijote tipinde, gerçeklik konusunda çoğunlukla yanılan ve ardında çözüme ulaşmış hiçbir şey bırakmayan İspanyol insanı mitini görür. Ancak şunları da ekler: "Canlı ve ölümsüz bir insan tüm kuramlardan ve tüm felsefelerden daha değerlidir. Diğer halklar dünyaya öncelikle kuramlar ve kitaplar bıraktılar, ama biz ruhlar bıraktık." (38) Hazır, dört başı mamur şeylere pek değer vermeme, Picasso'nun sanatının da bir özelliği olacaktır.

İspanyolların bireye fazla önem vermeleri yüksek bir bedelle ödendi. Çünkü İspanyolların üstün-bireyi hâlâ bir erkektir, kadın değil. Ben'i yüceltme ve erkeklik kültü özdeştirler ve her ikisi de geri bir ülkenin ataerkil yaşam biçiminin ifadesidirler. Picasso bu açıdan da yaşamı boyunca bir İspanyol olarak kalmıştır: *"Bir kadının başka biri ile mutlu olduğunu bilmektense, onu ölü olarak görmeyi tercih ederim."* (40)

İspanyol insanına çoğunlukla bir ölüm kültü de mal edilmiştir; çok sayıda katolik törenlerinde, özellikle dini alaylarda, gerçekten bu kültün eğilimleri görülebilir. Bu tutum ile siyah, İspanya'nın en sevilen rengi olmuş ve tüm büyük İspanyol ressamları gibi Picasso da siyah renge öncelik vermiştir. Ölüme verilen önem İspanyol erkeğinin üstün değerlilik mitine bağlanabilir. Boğa güreşinin ulusal simgesinde de aradaki bağlantı açıkca görülür. "Torero, bir kasap, bir avcı ya da kendini savunan birisi değildir. O, kendi varoluşunu ve kendini saltık olarak ilan eden, kendi küstahlığı ve üstün cesareti ile yalnızca boğanın o büyük fiziksel gücünü değil, aynı zamanda acının ve ölümün kuvvetli ve yıpratıcı güçlerine de meydan okuduğunu kanıtlayan bir İspanyol erkeğidir. Zafer kazanan Torero bu yüzden ölümsüzlük anının hazzına varır." (41) Picasso'nun sanatında da boğa güreşi karşımıza çok sık çıkar; anektodik bir motif olarak değil yalnızca, ölümün sembolü - aynı zamanda sanatçının sanatında aradığı ölümsüzlük anının sembolü - olarak.

Picasso 1900 yılında Paris'e gitme kararı aldığında, yalnızca sanatsal esinler değil, özellikle içinde yeni savaşçıların bulunduğu daha geniş bir arena ve sonunda kesin katılma kararını verdiği savaşla yakından ilgili bir izleyici kitlesi arıyordu. *"4 Gats"* daki arkadaşları onu artık anlamıyorlardı. Picasso'nun seyahati onlara "kendi kendimize açıklayamadığımız bir serüven girişimi" (42) olarak görünüyordu. Mali açıdan hâlâ önceki gibi ailesine muhtaç olan Picasso, Paris'e gitmek için onlardan izin almak zorunda idi. Kısa zamanda geri döneceğine söz verdikten sonra 1900 yılı Eylül ayı sonunda, ondokuz yaşında iken, yola çıktı. Yanında Manuel Pallares ve Carlos Casagemas olmak üzere iki arkadaşı da vardı; Picasso o zamanlar Fransızca konuşmayı bilmiyordu.

Picasso'nun bu yolculukla "Katalonya Rönesansı"ndan vazgeçmesini ve uluslararası modernizme yönelmesini, Barselona'daki arkadaşları belki de İspanya'dan yüzçevirme şeklinde yanlış anlamış olabilirler. Picasso şüphesiz ki böyle düşünmemiştir olayı. O yaşamının akışını hiçbir zaman İspanyol ve İspanyol olmayan dönemlere ayırmak istememiştir, çünkü ona göre: *"İnsan daima kendi ülkesine aittir."* (43)

PARİS

"Dünyanın en dehşet uyandıran oyunlarından biri de kuşkusuz cümle Paris halkının oluşturduğu görüntüdür: Bu kurumuş, sarı, yılgın halkı seyretmek korkunç bir şeydir."
Honore de Balzac. (44)

Picasso, Paris'te Montparnasse'da oturmak istemiştir. "Ne de olsa burası," Alman yazarı Wilhelm Uhde'nin o sıralar yazdığı gibi, "görsel sanatlarla uğraşan sanatçıların imparatorluğudur. Yalnızca büyük ve tanınmış olanların değil, başarı yerine umudu, para yerine çabası olan sanatçıların da imparatorluğu. Burası kendi içinde bir kenttir. Her evde atölyeler ve bu tür evlerden oluşan birçok bina vardır. Caddeden eve girer girmez, sade kapıdan geçilerek süssüz odaya girilir. Odanın badanalı duvarlarında birkaç taslak asılıdır. Gündüzleri divan olarak kullanılan bir yatak ve resim sephası en önemli birkaç eşyayı oluştururlar. Burada oturanlar, Seine'in diğer kıyısında bulunan görkemli Paris'i fazla tanımazlar..." (45) Picasso, Paris'te Montmartre'de bir atölyesi olan ressam Nonell ile karşılaşır. Ve Nonell hemen hemen hiç parası olmayan genç meslektaşına, Rue Gabrielle No: 49'daki atölyesini geçici olarak devralmasını teklif eder. Picasso tavsiyeye uyar ve odayı arkadaşları Pallares ve Casagemas ile paylaşır. Montmartre'de 19.yy'da bir sürü sanatçı yaşamış ve çalışmıştır, ama Montmartre'nin önemi artık kaybolmaya yüz tutmuştur. "Kentin kuzeyi de büyük bir atölye idi. Montmartre ....Ama Montmartre ölüdür artık." Çünkü "St. Pauli Hamburglular için neyse, Montmartre da Parisliler için ona benzer bir şey olmaya başlamıştır." (46)

Picasso, Paris'e 1900 yılının dünya çapında en büyük sergisi açıldığında geldi. Bu sergi için birkaç görkemli bina düzenlenmiş ve dünyanın her yerinden çok sayıda turist büyük Boulevard'ı doldurmuştu. Ama Picasso adım başı, aslından daha az görkemli bir Paris ile karşılaşabildi. Uhde "Çünkü Paris bambaşkaydı. Çok küçük ve dar otellerin yanyana sıkışık bir şekilde durduğu dar sokaklardaki korkutucu gece idi

Paris... bu sönük odalarda neşe değil, inleyen bir umarsızlık vardı sadece. Ve bu inleme geceleri alçak tavanlar altındaki binlerce gırtlaktan çıkıyordu. Bu arada sokaklarda da karanlık çökmüştür. Yalnızca küçük pastahanelerde ışık vardır. Burada alımlı giysileriyle birkaç bayan oturur ve sütlü kahve içerler. Saat sabahın ikisine gelmektedir. Bu saatte caddelerde hâlâ birşeyler yapmak isteyen bir kişi Halle'e doğru gitmek zorundadır..... Burada da oteller vardır. Kapıyı açıyor ve içeri giriyoruz. Midemize oturan bir hava çarpıyor yüzümüze. Birisi bize bir mum ile ışık tutuyor. Böylece tahta masalarda uyuyan, bir yığın adamı görüyoruz." (47)

Bir yanda sonsuz refah, bir yanda yokluk, yoksulluk. Bu tür karşıtlıklar toplumsal sorunları Paris'te, başka bir yerde olduğundan daha belirgin hale getiriyor. Paris, bir zamanlar Londra'nın oynadığı rolü üstlenmiştir. Büyük kent halkının sefaletini ilk olarak Londralı sanatçılar anlatmışlardı. William Hogarth'ın gravürleri bunu daha 18.yy'ın ortasında gösterirlerdi. Ve 19. yy'da özellikle .Charles Dickens'in, konusu Londra'da geçen romanlarının illustratörleri, aşağı tabakaların merhametli bir canlandırılışını geliştiriyorlardı.

Parisli roman yazarları Victor Hugo'nun "Notre-Dame" (1831)'ından Eugene Sue'nin "Paris Esrarı" (1842/43) adlı etkili tefrika romanına kadar büyük kent halkının aşağı tabakalarını ve onların acılarını sosyalromantik bir biçimde nurlandırma yolunu tutmuşlardı. Resim sanatında da geleceğe umutla bakan bir perspektif görülüyordu. Eugene Delacroix'nun 1830 yılındaki "Özgürlük halkı barikatlardan aşırıyor" adlı devrim resmi bunun en bilinen örneklerindendir ve yüzyılın ikinci yarısında hiçbir dengi yoktur. Yüzyılı bölen dönüm noktası hiçbir yerde Paris'deki kadar hissedilir olmayan 1848 devrimidir. Bu devrimi 1851 yılında monarşist bir devlet darbesi ve 1852 yılında Fransız imparatorluk devletinin resmen ilan edilmesi izlemiştir. Halkın romantik idea'sı, politik mücadeleler de artık bir rol oynamamaktadır. Friedrich Engels "*Barikat* büyüsünü kaybetmiştir. Asker onun arkasında artık halkı değil isyancıları, tahrikçileri, yağmacıları, bölücüleri, toplumun ayaktakımını görmüştür" (48) diye yazar. Ve

devrimin başarısızlığa uğrayışının burjuvazide neden olduğu melankoliyi, Gustave Flaubert "Duygusal Eğitim" *(L'Education Sentimentale)* adlı romanında anlatmıştır.

Başarısızlığa uğrayan 1848 devriminden sonra, Paris sanatında büyük kent lümpen-proletaryası konusu ön plana çıkar. Kendilerini konumlarından alıp çıkarabilecek hiçbir gücün varlığını sezdirmeyen ve gözlemleyiciden yalnızca acıma talep eden sefalet tipleri. Burada İngiliz örnekleri belirleyici idiler: Grafikçi Paul Gavarni 1851 yılında bir litografya (taşbasması) serisi çıkardı. Bunların konularını Londra'dan edinmişti. Gustave Dore'de 1876 yılında Londra üzerine yazılmış ve aynı zamanda Londra'daki lümpen-proletarya çevresinden çok sayıda sahne sunan bir kitabın illüstrasyonunu yaptı. Devrimden sonra çok az sayıda sanatçı, iyimser bir perspektifi elden bırakmadan toplumsal eleştirel konular getirdiler sanata. Örneğin Honore Daumier her zamanki gibi Paris'de, çalışan insanı bir kahraman tipi olarak göstermeyi deniyordu. Theophile Steinlen de yüzyılın sonunda hoş Yeni Üslup grafikleri yanında, sosyalist işçi hareketinin propagandasına katkıda bulunuyordu. Afişler, el ilanları, dergiler ve türlü kitaplar için illüstrasyonlar... Steinlen'in etkisi dünya çapında idi ve bu Almanya'da Heinrich Zille ve Kathe Kollwitz adlı sanatçılarda, Barcelona'da daha çok önceden Picasso adlı sanatçıda duyumsanıyordu. Picasso, Paris'de Steinlen'i ziyaret etti, ama teması yine de proletarya değil, modern çalışma süreçlerine katılmayan lümpen proletarya oldu. Steinlen'den bazı resim motifleri almışsa da, Picasso'da Steinlen'in kendini işçi hareketine adamış mücadeleciliği görülmez. Picasso bu tür resim motiflerini kötümser olarak yorumlamıştır. Bu, mavi dönemde tamamen açık olarak ortaya çıkar. Bu dönemde Picasso kesinlikle bunun bilincinde değildi- 1848 yılında umutları boşa çıkmış olanların melankolisinin artıkları yaşamaktadır.

Picasso'nun kendi ifadesine göre (49) Paris'de yapmış olduğu ilk resim *"Moulin de la Galette"* adlı, izlenimcilerin ve Vincent van Gogh'un da resmetmiş oldukları bir balo evi konulu yağlıboya resimdir. Bu resim Toulouse-Lautrec önünde

Picasso'nun saygıyla eğilişidir. Ne var ki Picasso kendine örnek aldığı bu kişinin çizgi ustalığını ağdalı bir süse dönüştürmüştür. Resimde dansedenlerin gizlenmiş yüzleri arasında birkaçının yüzü gözalıcı biçimde ışıldamaktadır. Burada Norveçli yeni üslup sanatçısı Edvard Munch'un etkiside duyumsanır. Picasso'nun *"Paris'de Lautrec'in ne kadar büyük bir ressam olduğunu anladım"* (50) diyen sözleri şüphesiz ki Paris'de Lautrec'in yapıtlarının orjinallerini yeterince inceleyebildiğini gösterir.

Büyük kent caddeleri, genelev, tiyatro, salon ya da kahve gibi iç mekanlar, Paris sanatının uç noktaya vardırdığı resim motifleri oluşturmaktaydı. Picasso da artık sadece caddelerden sahneler göstermiyor, iç mekan sahnelerini de psikolojik bir dramın geçtiği yerler olarak canlandırmaya uğraşıyordu. Böylece Picasso natüralist romancı Zola'nın ve insanı, güdülerin ve sosyal düzeyin bir ürünü olarak gören Goncourt kardeşlerin dünya anlayışına yakınlaşıyordu. Picasso'nun sanatında artık sembolizm yoktur. Şimdi 1898 yılında yapılan "Yolun Sonu" gibi bir yapıt artık tasavvur edilemez gibi görünmektedir: İnsan kalabalıkları, ortak bir büyük kapıya çıkan iki sarp yolda yürümektedirler. Bu, Picasso'nun burada doğal olarak toplumsal eleştirel bir ahlakla oluşturduğu iki yaşam yolunun eski bir alegorisidir: *"Zenginler yokusu atlı araba ile, fakirler yayan olarak çıkıyorlar."* (51) Picasso, Paris'de bu tür konuları, Hıristiyan ahlak düşüncelerine baş vurmadan anlatmayı öğrenmişolsa bile; mavi dönem yine de, eski düşünüş biçimine geçici olarak bir geri dönüş anlamına gelecektir.

Picasso, Paris'de geçen ilk zamanlarını bir kurtuluş olarak görmüştür. İmzasındaki değişiklik de bunu gösterir. Önceleri "P (ya da Pablo) Ruiz Picasso" olan imzası artık "P (ya da Pablo) R. Picasso"dur. Böylece bir iç kopmanın da simgesi olarak isminde babasının payı silinmiştir.

Picasso 1900 yılı noelinde, Barcelona'ya geri dönmek için Nonell'in atölyesini terketti. Bu dönüşü bir arkadaşlık görevi gerekli kıldı. Çünkü Casagemas aşk derdinden ayyaş olmuştu



"Moulin de la Galette" 1900

ve sürekli intihar düşüncesinden bahsetmekteydi. Picasso arkadaşı ile eve döndü, ama Barcelona'da ancak bir hafta kaldı ve yine arkadaşı ile Malaga'ya gitti. Arkadaşının artık yardıma gereksinimi olmadığına karar verince onu Malaga'da bıraktı ve bu kez Madrid'e gitti.

Picasso burada yeni bir hamle ile bir kariyer denemesi yaptı. İmzası 1901 yılı Ocak ayında son kesin şeklini aldı: "Picasso" oldu. Mart ayında toplam beş sayı çıkan *"Arte Joven"* (Yeni Sanat) adlı yeni bir dergi çıkmaya başlamıştı. Dergi Katalonyalı yazar Francisco de Assis Soler tarafından çıkarılıyordu ve illüstrasyonlarından Picasso sorumlu idi. Bu dergide Picasso tarafından yayımlanan çizimleri, Picasso'nun ilk İspanya dönemindeki Yeni Üslüp'unu anımsatırlar. Yine de Picasso arasıra birkaç Paris motifini arka planda gösterir. Dergi, daha Mart ayında yayınını sona erdirmek zorunda kal-

dı. Gerçi sonsayıda bunu bir dergi daha izleyeceği bildirilmişti ama yayınlanmadı.Bu arada Picasso, Barcelona'dan geçip Paris'e geri dönmüş olan Casagemas'ın Paris'de intihar etmiş olduğu haberini aldı. Picasso Madrid'i terketti ve Barcelona'ya geri döndü. Ve burada nihayet 1901 yılı Haziran ayında bir başarı kazandı.

"Pel i Ploma" dergisinin yayıncıları kentin en önemli galerisinde, Picasso'nun, çoğu Paris'te oturduğu sürede yaptığı pastellerinden oluşan bir sergi düzenlediler. Özellikle cadde ve kahve sahneleri, ki içlerinden bazıları Paris resim türünü İspanyol havasıyla bağdaştırıyordu,Picasso'nun arkadaşı olan eleştirmen Miguel Utrillo'nun *"Pel i Ploma"*'nın Haziran sayısında takma adla yayımladığı bir eleştiride övgüyle karşılandılar. Eleştirmen şöyle yazıyordu: "Bu resimlerden korkunç olanın güzelliği, çizenin ağırbaşlılığıyla birlikte yükselmektedir, çünkü çizen, ezbere burunlar çizmesini bilmese de, bakmasını bilen biri." Ve devam eder "Picasso arkadaşlarının çevresinde "Küçük Goya" takma adını aldı. Dış görünümün bizi aldatmadığını umuyoruz ve duygularımız bize, haklı çıkacağımızı söylüyor." (52)

Picasso hemen 1901 yılı Haziran ayı ortasında yeniden Paris'e doğru yola çıktı. Bu defa sonunda, ailesinden mali açıdan da bağımsız olma düşüncesi gerçekleşiyordu. Çünkü Pedro Manyac, Paris'te yaşayan genç bir Katalonyalı, Picasso'ya aylık 150 Franklık bir sözleşme teklif etmiş ve kısa bir süre sonrası içinde Ambroise Vollard'da yapılacak bir sergi açma sözü vermişti. Picasso bu kez kendisine refakat eden arkadaşı Jaime Andreu Bonsons ile birlikte Boulevard de Clichy'de, Manyac'ın kiralamış olduğu atölyeye taşındı. Ev olarak da kullandığı bu atölye, Casagemas'ın dört ay önce canına kıymış olduğu Cafe "L'Hippodrome"den yalnızca iki ev daha uzaktı.

Yani Picasso hâlâ Montmartre'da oturuyordu; ve Rue Laffitte No: 6 Adresli Ambroise Vollard galerisinden fazla uzak değildi. Avangardist sanatçılar için bu galeri çok zor bulunan önemli sanat yerlerindendi.Uhde, daha sonra anılarında



Kendi portresi 1897/98. "Picasso" imzasının (Ruiz'le birlikte de olsa) ilk kullanışı

şöyle yazar: "O zamanlarki Paris sade ve açıktı, şaşırtıcı şeylerle dolu değildi. Güzel resimler seyretmek istendiğinde nereye gidilmesi gerektiği bilinirdi. Durand-Ruel, Vollard, Bernheim Jeune, Rue Laffitte'de idiler, Paul Rosenberg ve Hessel, Avenue de l'Opera'da, Druet te Fauburg; St. Honore'deydiler. Ayrıca üç ya da dört küçük galeri daha vardı, hepsi buydu." (53) Vollard daha sonra Picasso'yu sergiden önce nasıl tanıdığını anlatmıştır: "1901 yılında beni genç, seçkin, şık giyimli bir İspanyol görmeye geldi... Olsa olsa ondokuz, yirmi yaşlarındaydı. Ve bana yanında sergi için getirdiği birkaç yüz

resim bırakmıştı. Bu sergi hiç başarıya ulaşamadı ve Picasso uzun süre resimseverler tarafından dostça karşılanmadı." (54)

Sergiye başka bir İspanyol sanatçısı da katılmıştı. Picasso'nun yaklaşık yetmiştane, çoğu yağlıboya olan resmi sergilendi. Sergi satış açısından başarısız geçmiş olsa bile Picasso'ya kişisel takdirler getirdi. Öyleki şair Max Jacob, Picasso'nun resimlerini gördükten sonra sanatçıyı tanımayı arzu etmiş ve arkadaş olmuşlardı. Picasso kısa bir süre sonra da yazar Andre Salmon ile tanıştı. Picasso yazarın ilgisini Vollard sergisinde de çekmişti. Picasso genç Fransız entellektüelleri ile ilgilenmeye başladı. Barcelona'daki *"4 Gats"* dakine benzeyen bir arkadaş çevresi oluşmaya başladı.

Sergiye gelmiş olan iki eleştirmen ise hoşnut kalmamışlardı. Felicien Fagus kınayarak "Delacroix, Manet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, belki de Rops"un etkisini belirtti. Yine de bu çok sayıda bağımlılığa rağmen "gençlik dolu, hareketli bir kendiliğindenlik"te olumlu bazı yönler buldu. (55) François Charles düşüncesini hor görücü bir dille yaptığı son derece kısa bir eleştiride, Picasso'ya şu iğneleyici öğüdü vererek belirtti: "Onun kendi iyiliği için günde bir resimden fazla yapmamalı." (56) Picasso, gerçekte bu sergide esinlerinin çokluğunu sergiledi ve bunlardan bir kaçı, izlenimciler ya da Van Gogh gibi artık hiç de güncel olmayan kişilerden kaynaklanıyordu. Ama Picasso bu sanatçıların orijinal yapıtlarını ilk olarak Paris'te inceleme olanağı bulmuştu, ki bu eski sanat bir kere daha onun üzerinde bu derece güçlü bir etki yapmıştı. Şimdi Picasso'nun resimlerinde çok sayıda İspanyol motifi, aralarında birkaç boğa güreşi göze çarpar. Vatanına yaptığı kısa süreli bir geri dönüş, açıkça sanatında da hemen yansımıştı. Ama Picasso artık resim motiflerinden daha çok, kaba taslaklar;. özensiz boya sürme ve alacalı bulacalı renk kullanımı ile kendini çelebi bir Yeni Üslup züppesi ya da Paris yaşamının toplumsal-eleştirel kronisti olarak değil de, öncelikle "barbar" bir genç İspanyol sanatçısı olarak gösteriyordu. Eleştirmenler de onu böyle yargılamakta gecikmediler: Felicien Fagus'un konuşmasının başlığı şu idi: "İspanyol İstilası."



Picasso ve Casagemas Barselona'da, 1899. Picasso'nun deseni.

Picasso'nun "Mavi Oda" adlı resmi ile onun Boulevard de Clichy'deki odasını tanıyoruz: Sade mobilyalı odanın arka planında, duvarda Toulouse-Lautrec'in bir afişi asılıdır. Wilhelm Uhde, 1901 yılında yapılmış resmi dört yıl sonra nasıl ele geçirdiğini anlatmıştır: "Boulevard Rocheouart'ın ve Rue Martyr'nin köşesinde yaşlı, şarap içmeye düşkün bir adamın, yatak ve yatak takımları sattığı bir dükkanı vardı. Resimsever olan bu adam dükkanın kapısı önünde tanınmamış genç ressamların resimlerini ucuz fiyatlarla sergilemişti. Orada sarı saçlı çıplak bir kadının resmedildiği bir tual buldum. Son derece hoşuma giden resim için istenen 10 Frankı ödedim. Ressamın adının P ile başlayan imzasını kesinlikle tanımıyordum. Cafe du Dome'deki arkadaşlarım resmi kötü bir Cezanne taklidi olarak buldular ve ressamın hiçbir özel yeteneğe sahip olmadığını söylediler. Bundan birkaç gün sonra resmin sahibi ile, Lapi Agile'nin tenha, kötü aydınlatılmış, Montmartre'nin tepesinde tek başına duran küçük meyhanesinde tanıştım. Hepimiz ortadaki büyük masanın çevresinde oturuyor ve şarap içiyorduk. Bizler yani birkaç ressam, şair ve edebiyatçı. Verlaine, genç bir adamı tanıştırdı. O sırada yanımdakine satın aldığım resimden bahsettim. Bu adam ressamın kendisi olduğunu ve adının da Picasso olduğunu söyledi. Gece yarısından sonra hepimiz aşağıya indik. O sırada dar duvarlar arasında aniden bir tabanca patladı. Picasso ateşlemişti tabancayı, sanatından hoşlanan birini bulma sevincinden." (57)

Uhde'nin 1905 yılında satın almış olduğu resim, Picasso'nun arayış dönemine veda ettiği resimdi. Bu resim tüm önceki yapıtlardan daha fazla bütünlüklü birbağlam içine getirmişti çeşitli etkileri. Bazı yönleriyle hâlâ başka sanatçıları anımsatır. Banyo teknesindeki genç kız motifi ya da arka plandaki, başka bir sanatçıya saygı olarak asılmış grafik ama aynı zamanda perspektife dikkat etmeden resmin yüzeyine nesnelerin yerleştirilişi, çıplak figürün dağınık taslağı ya da alacalı boya lekelerinin resim yüzeyi üzerinde halı deseni gibi dağılışı vb. üslup araçları da Picasso'nun Cezanne ve Manet, Van Gogh ve Degas, Vuillard ve Bonnard gibi sanatçıları ne kadar incelemiş olduğunu gösterirler. Ama Picasso'nun resminde yine de kendine özgü birşey, biraz yeni türde birşey gö-

rülebilir: Hakim olan bir renk tonu ile (burada açık mavi) oluşturulan bütün bir ruh hali. Picasso bu ilkeyi 1901 yılı sonbaharında daha da geliştirmiştir: Mavi dönemin ilk resimleri oluşmaktadır.

Bu arada ailesi ile bazı dargınlıklar olduğundan Picasso 1901 yılı sonuna doğru Barcelona'ya geri döndü. Artık Bohem yaşamını dış görünüşü ile de iyice ilan ediyordu. Çünkü artık bir sakalı vardı. Ve geçici olarak edinmiş olduğu mali güvence de sona ermişti: İspanya'ya geri dönmesi ile Manyac ile olan sözleşmesi de sona ermişti.

Vollard, Picasso'nun Paris'te nasıl yabancı biri etkisi yaptığını anımsar: "Bir defasında karşımda bir Fransız mülk sahibi ya da kısa bir süre önce Paris'e gelmiş, herşeyden ve herkesten şüphe duyan bir köylü ağası olduğunu sandım: Başka bir keresinde onu görünce taşralı bir el zanaatkarını düşündüm, ama hiçbir zaman bir büyük kentliyi, bir Parisliyi değil." (58) Ve Fernande Olivier de "Picasso'yu her zaman Parisliler arasında buraya yanlışlıkla düşmüş biri olarak duyumsamıştır." (59) Böylece Picasso, Paris'te yaşamı boyunca belli bir mesafede tutulmuş olarak görecektir kendini. Ve tabii onu gözlemci yapan da budur.



Kendi resmi, Paris'e ikinci gidişinden kısa süre sonra, 1901



Kendi resmi, 1901. Boulevard de Clichy'deki atölyede oluştu.

MAVİ VE PEMBE DÖNEM

"Çok yaşa kutsal bohem!"
Theodore de Banville. (60)

Picasso mavi ve pembe dönem ile hiçbir sanatçının başaramadığı bir şeyi yaptı: Yeni üslubun formel kazanımlarıyla sembolizmin yeni türdeki resim içeriklerini kolay anlaşılabilir bir formülde birleştirdi, ki Avrupa resminin 19. yy'ın ikinci yarısında edinmiş olduğu şeylerin bir tür toplamıydı bu.

Picasso, Paris ile İspanya arasında gidip gelerek, her iki ülkenin örnekleri ile sürekli yeni hesaplaşmalar yaparak bu sentezi yaratmıştır. Bu yılların gerilimi, Picasso'nun yaşamıyla ilgili verilerde de görülebilir. Picasso 1902 yılı Ocak ayında Barcelona'ya geldi, ailesi ile barıştı ve bir arkadaşı ile bir atölye ye yerleşti. Eski arkadaş çevresi ile yeniden ilişkiye geçti, başka ressam ve yazıncılarla tanıştı. Picasso zaman zaman çevrede züppe kıyafetlerle dikkati çekiyordu. Ama bu giysiler mali olanaklarını aştıklarından, 1903 yılında terzi Soler'e borcunu resimleri ile ödemek zorunda kaldı. Picasso. Barcelona'da, *"Eden Concert"* kabaresinin müdavimi oldu ve orada, diğer izlenimcilerin ve Lautrec'in -ve kendisinin- Paris'in danslı *cafe*'lerinde yaptıkları gibi resimler yaptı. Mali durumunu düzeltmek için de arasıra reklam grafikleri hazırlıyordu.

Picasso 1902 yılı Ekim ayında üçüncü kere Paris'e gitti. Önce otelde sonra da bir moda evinde yardımcı olarak çalışan Max Jacob'un yanında kaldı. Picasso resimlerini Jacob uyuduğunda yapıyor, Jacob sabah işe gittiğinde uyumak için arkadaşının yatağını kullanıyordu. Gerekli malzemeleri almak için çoğunlukla parası yoktu. Picasso, resim yaparken yağ yerine gaz yağı kullanmak zorunda kalıyordu. 1902/03 yılı kışında her iki arkadaşında yakacak almaya paraları kalmamıştı. Picasso odayı ısıtmak için birkaç çizimini, pastelini ve guajını üst üste yığarak yaktı. Henri Murger'in tanınmış bohem roma-

nını ve Giacomo Puccini'nin bu romanı temel alan oerası *"La Boheme"!* anımsatan bir sahne: orada da yazar Rodolphe odayı ısıtmak için oyununun elyazmasını feda eder. Picasso ancak bir pastelini 60 franka satabildikten sonra, Barcelona'ya gidiş bileti alabilmiştir kendine, 1903 yılı Ocak ayı sonunda Barcelona'ya geldi, önce ailesinin yanında sonra bir arkadaşının atölyesinde oturdu. Ve nihayet 1904 yılı başında Barcelona da kendine ait bir atölyeye yerleşebildi. Ancak Nisan ayında yeniden Paris'e geri döndü ve bu sefer kesinlikle burada kalma kararı aldı. Bundan kısa bir süre sonra da Mavi Dönemi'ni sona erdirdi!

Picasso 1904 yılı Nisan ayında Montmartre'da Rue Ravingnan, No: 13 (Bugün: Palace Emile-Goudeau) adresli o ünlü baraka tipindeki ahşap eve yerleşti. Bu evde daha önceleri Picasso'nun arkadaşı heykeltraş Paro Durio ve ressam Kees van Dongen gibi birkaç sanatçı da oturmuştu; sonraları bu eve Juan Gris, Andre Salmon, Pierre Reverdy ve Max Jakob da taşındılar. Ev "Place Rovingnan'a doğru tek katlı arkaya doğru beş kat derinliğinde uzanan son derece büyük bir ahşap baraka" idi. (61) Jakob, Seine nehri üzerindeki çamaşırcı teknelerine benzediğinden eve "Bateau-Lavoir" (Çamaşırhane Teknesi) adını taktı. Picasso burada 1909 yılı Ekim ayına kadar oturdu. Daha sonra buradaki diğer on atölyenin çoğuda sanatçılar tarafından kiralandı; ev 1970 yılı Mayıs ayında tamamen yandı.

Picasso bu eve taşındıktan hemen sonra, aynı şekilde orada oturan Fernande Olivier ile tanıştı. Fernande küçük burjuvaca ilişkiler içinde büyümüş, bir kere boşanmış, izlenimcilerin ressamlığına hayranlık duymuş ve daha sonra **"Fauves"** grubuna katılacak olan bir kaç ressamla arkadaş olan genç bir kadındı. Picasso ile karşılaşmasını şöyle anlatır: "Onu tanımayanlar için baştan çıkarıcı hiçbir özelliği yoktu. Bununla beraber o garip etkili bakışı dikkat çekiciydi. İçindeki ateş, ki bu ateşi duyumsamamak olası değil, benim karşı koyamıyacağım bir tür çekicilik kazandırıyordu ona. Benimle tanışmak istediğinde, ben de onu tanımak için yanıp tutuşuyordum." (62) Arkadaş çevresinde genellikle "güzel Fernande" diye çağrılan genç kadın, 1912 yılına kadar Picasso'nun sevgilisi oldu. Fernande, Picasso'dan haklı olarak, kıskançlık nedeni



Max Jacob'un resmi, desen, 1915

ile ayrılmıştır. Picasso evden dışarı çıkarken, kadını çoğunlukla haksız yere odada kilitli bırakırdı.

Picasso'nun Bateau-Lavoir'de sürdüğü yaşam kuru idi ve hemen hemen yalnızca çalışmaya adamıştı. Picasso'nun daha sonraki menejeri Daniel-Henry Kahnweiler o günleri şöyle



"Mavi Oda" (La Toilette), 1901

anımsar: "Korkunç bir şeydi; atölye kışın buz gibiydi, sürekli cereyan yapıyordu. Yazın da çok sıcak olduğunda Picasso kapıları açarak, koridorda kalçasında yalnızca bir bezle, tamamen çıplak olarak çalışırdı..." (63) Fernande Olivier bunalımlı mali durum üzerine "Bir keresinde iki ay sokağa çıkamadığını, çünkü ayakkabısı olmadığını" yazar. Ve kış günlerini anımsıyarak" Buz gibi soğuk olan atölyeyi ısıtmak için kömür alacak para olmadığından, yatakta kalmak zorunda olduğunu" (64) söyler. Wilhelm Uhde eve geldiği bir günü anlatır "Picasso'nun güzel Fernande ve büyük sarı bir köpekle yaşadığı eski, baraka tipi eve" gelmişti. "Picasso acele ile yataktan fırlamış ve hemen mavi bir iş pantolonu giymişti. Ve fuallerinin birkaçını karşıma diziverdi hemen. Bunlar Picasso'nun içinde yaşadığı mavi imparatorluktan resimlerdi. Bu genç oğlanların, soytarıların, genç ozanların ve annelerinin şekilleri üzerinde melankoli ve hüzün esintisi vardı. Bunlar, hüzünlü

bir kaderin üzerini örttüğü bu hayaletli evin melankolik sakinleri gibi görünüyorlardı. Picasso'nun bir arkadaşı bu evde daha önce camdan bir dam üzerine düşmüş ve ölmüştü. Daha sonra bu evde oturan genç bir Alman ressamı ailesinden aldığı az miktardaki aylığını o çevredeki sokak kızları arasında bölüştürdükten sonra, haşhaşın da etkisiyle kendini pencereye asmıştır." (65) Bu yıllara tanık olmuş başka biri de, Düsseldorflu ressam Wiegel'in 1908 yılındaki intiharını şöyle anlatmıştır: "Cesedi Picasso bulmuştu ve sonuç dehşetli, ama onun için hayırlı bir heyecan duygusuydu. Çünkü tüm bu çevre uyuşturucu kullanıyordu ve Picasso ölünün korkunç, ikaz edici bakışını görünce hemen afyondan vazgeçti." (66)

1904 yılı sonunda Paris'teki Berthe Weill galerisinde yapılan, Picasso'nun katıldığı bir grup sergisinin katalog-önsözünde hâlâ öncelikte olan mavi renk yanında pembe de, Picasso'nun en önemli rengi olarak tanımlandı. Fakat çağdaşları bu değişiklikte bugün bizim yaptığımız gibi bir kopma görmediler, aksine daha çok her iki dönemide bir bütün olarak algıladılar. Mavi ve Pembe Dönem resimleri arasındaki ayrımı vurgulamak istediklerinde, renk kullanımının değişikliğinden değil resimlerindeğişen içeriklerinden yola çıktılar. Böylece Frenanda Olivier, Pembe Dönem "Soytarı ve Palyaço" dönemi olarak adlandırdı. Gertrude Stein da Soytarı-Dönemi"nden bahsetti. Ama her iki dönem de çoğunlukla "Mavi Dönem" tanımı altında toplandılar. Uhde de 1905 yılında Picasso'ya yaptığı ve yukarıda anlattığı ziyaretinde "Mavi İmparatorluk"tan sözetmiştir. Aynı şekilde Picasso da, Bateau-Lavoir'da sadece birkaç ay Mavi Dönem üslubunda resim yapmışsa da 1944 de Bateau-Lavoir'i yeniden ziyaret ettiğinde Mavi Dönem'i ağzından düşürmez: "*Yalnızca kapıyı açmamız yeter, artık mavi dönemdeyiz...*" *(67)*

Tablolara tek bir renk verme düşüncesi ilk Picasso tarafından bulunmadı. Daha ortaçağ ressamlığında, çoğunlukla açılabilir sunakların yan kanatlarının dış kısımlarını süsleyen bir "*Grizay*" ressamlığı vardı. Bu, gri rengi tonları kullanılarak yapılan bir resim türü idi. Sunaklar örneğin pehriz zamanında kapatıldığında, böylece alacalı renkler kilise mekanın-



Fernande Olivier, 1906

dan uzaklaştırılmış olurdu. Ve gri renk İsa'nın ölümünü ve yeniden dirilişini sembolize ederdi.

Goethe 1810 yılında şunları yazmıştır: "Deneyim bize, tek ton renklerin özel bir ruh hali sağladıklarını gösteriyor... Tek başına, önemli etkileri, bütünüyle duyumsayabilmek için, gözü yalnız bir tek renkle kuşatmak zorunludur. Örneğin tek



Montmartre'deki Kavignan Caddesindeki

rengin egemen olduğu bir odada bulunan, tek renkli bir camdan dışarı bakın. Çok geçmeden renkle özdeşleşirsiniz; renk, göz ve tin ile tam bir uyum sağlar... Mavi cam nesneleri hüzünlü bir ışıkta gösterir." (68) Sembolist ressam Louis Anquetin 1887 yılında bu yöntemi gerçekleştirmiştir. "Onun deneyi, manzarayı çeşitli renklerdeki camlardan bakarak gözlemlemekten ibaretti... Bu yöntemle yapay olarak, tüm renk tonlarının, gerçekte ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, bir başat renk altında birleştikleri bir doğal hava yaratıldı. Bu tür

bir renk sistemi sadece renklerin sadeleştirilmesine yarayan bir araç değildi, aynı zamanda renklerin sembolik kullanımı için de olanak sağlıyordu. Bu ressamlık daha çok ruhsal durumu manzara resimde ifade etmeye ve gözlemcide aynı şeyi yeniden canlandırmaya eğilimli idi." (69) Buna yakın bir etkiyi özellikle İngiliz-Amerikan ressam James Whistler sağlamayı denemişti. James'in resimleri "Mavi ve Altınsarısı Naturno" "Mavi ve Pembe Düzenleme" yada "Beyaz Senfoni" gibi belirgin adlar taşıyorlardı. Picasso, Whistler'in resimlerini kuşkusuz daha önce görmüştü. (70)

Mavi, göğün rengi olarak, Hıristiyan sanatında tanrısal olanı sembolize etmiştir. Ve *"bu iç açıcı mavi"* (71) çocukluğundan beri Picasso'nun en sevdiği renktir. Mavi renk romantik sanat ile, gündelik gerçeklikten ayrı düşünülen bir harikalar dünyasının sembolik işareti olmuştur. Mavi çiçek sembolü dünya çapında tanınmıştır. Capri'deki mavi mağaranın 1826 yılında yeniden keşfedilmesiyle sağlanan ün, romantik renk semboliğiyle bağıntılıydı. Romantik renk semboliği mavi renkle, Hıristiyan semboliğin izinde yürüyerek, dünyevi olmayanı ifade etmek istiyordu. Erotik konular da mavi renk ile bağdaştırılıyordu. (Klinger'in "Mavi Saat" adlı tablosu). Ve merasim mavisinin, melankolik ruh hali ile eş tutulması da oldukça sık görülmeye başlandı. Bu, en göze çarpacak şekilde Amerikan konuşma dilinde yerleşmiştir ki, *"to feel blue"* hüzünlü olmak anlamına gelir; zaten zenci kölelerin *Blues* adlı ağıt şarkıları adını burdan almıştır." (72)

Picasso için mavi, hüznün ve aynı zamanda neredeyse dini bir merasimin rengidir. Mavi dönemin resim konularında sık sık Hıristiyan sanatına eğilmiştir: "İki Kızkardeş" konusu Meryem'in felaketini ve Picasso tarafından o sıralar sıkça resmedilen "Anne ve Çocuk" konusu da kucağında çocuk İsa ile Meryem'i anımsatırlar. Picasso'nun üç kere resmettiği "Ütücü Kadın" gibi oldukça gerçekçi bir motif bile, (bu üç resimden ikisi pembe döneme aittir) duruşuyla çarmıhtan indirilmiş İsa'yı anımsatan, çökmüş zavallı biri görünümüne bürünür. Daumier'in, bu resimlere tematik açıdan akraba olan çamaşırcı kadın resimlerinin iyimserliğinden geriye hiçbir şey

kalmamıştır. Daumier'in resimlerindeki tükenmez halk gücünün sembolü olarak anlaşılan ve Degas'ın çamaşırcı ve ütücü kadın resimlerinde bile canlı yaşam isteği olarak hissedilen şey, Picasso'da, gözlemciden acıma ve duygulanma bekleyen büyük bir sızlanma halini almıştır.

Böylece Picasso'nun bu yıllardaki tabloları, sefalet figürlerinin bir panoromasını gösterirler: Körler, yoksullar, dilenciler, çocuklar, yaşlılar hatta bir de intihar eden bir kişi. Bunlar çaresizliğin resimleridir, bu insanların fiziksel görünümleri bile zayıflıklarını açığa vurur. Figürlerin çevrelerine dikkat çe-

"Mavili Adam", 1902



kilmez, figürler mümkün olduğu ölçüde yalıtılmış gösterilirler, artık sokak sahneleri, insan kalabalıkları yoktur. Picasso büyük kenti resmettiğinde bile, yalnızca, geceleri aydınlatılmış ve kentin görüntüsünü gerçeklikten uzaklaştıran ve estetik olarak nurlandırılmış bir dolayımın *(meditation)* nesnesi haline getiren "Barcelona Damları"nı çizer. Picasso figürlerin yalıtılmasını, sembolist sanatçıların geliştirdikleri, kendisinin de Nonell'den aldığı bir üslup aracı sayesinde gerçekleştirmiştir: Güçlü temel çizgiler ve olabildiğince kendi üzerine eğilmiş, kapalı vücut duruşları ile "tüm insan figürünü... vücudun duruşu ve hareketi ile sembol haline "yükselten "pandomime dayalı bir sembolizm"dir bu. (Hofstötter). (73)

Figürlerin normalden daha uzun olmaları da, mavi dönem resimlerindeki insanların biraz gerçek dışı olmalarına ve dünyevi yaşamdan uzaklaşmış görünmelerine yardım eder. Picasso bu üslup aracını El Greco'ya dayandırır: *"Mavi dönemdeki figürlerimin uzunlamasına büyüklükleri sanırım El Greco'nun etkisi iledir..."* (74) Başka yeni üslup sanatçılarının da, Picasso'dan çok önce uzun figürler resmetmiş olmalarına karşın, yeniden bir İspanyol örneği ile karşılaşma en etkilisi olmuş olmalıdır. Çünkü mavi dönem resimlerinin çoğu İspanya'da yapılmıştır. Üslubunun tamamen oluştuğu sıralarda bile Picasso hâlâ İspanyol sanatı ile hesaplaşmasını sürdürmüştür. Bu en açık şekilde, 1903 yılındaki Soler ailesinin resimlerinde görülür. Picasso bu resimlerde mavi dönemin olanaklarını, hayranı olduğu örneği Goya'da gözden geçirmiştir.

Mavi dönemin iki başyapıtı da Barcelona'da oluşmuştur: İkisi de 1903 yılında yapılan yağlıboya "Yaşam" ve guaş "Kucaklaşma"dır. "Kucaklaşma" yatağın önünde sarılmış çıplak bir çifti gösterir: Eşlerden ikisi de başlarını son derece büyük bir derdin altında eziliyormuşcasına eğik ve birbirlerinin omuzuna yaslanmış olarak tutarlar, kadın ileri derecede hamiledir. Resim, yüzyıl sonunda sıkça resmedilen "Öpücük" temasının bir değiştirimidir. Ama normal olarak kendini cinsellikte belli eden yaşam gücüne övgünün yerini, Picasso'da kötümserlik alır. Bu kötümserlik, cinselliği insanın



"Ütücü Kadın", 1904

üzerine yüklenmiş, bireyi kıskıvrak yakalayan ağır bir "kader" olarak kavrar.

Bu anlayış mavi dönemin en azametli yapıtı olan "Yaşam" alegorisinde de bulunur. Resmin arka planında, Van Gogh'un oyma resmi (ofort) "Sorrow"u (Hüzün) anımsatan birbirine sarılmış çıplak figürlerin bulunduğu çizimler görülür. Elde bulunan çok sayıda öngizimlerin yardımı ile Picasso'nun ilk resim ideasının nasıl değişmiş olduğu görülebilir. (75). Bu öngizimlerde, çıplak çift önce bir ressam sehpası önünde durur, sonra erkek başlangıçta açıkça Picasso'nun yüz hatlarını alır; ve sonunda bitmiş resimde Picasso'nun, kendi eliyle yaşamına son vermiş arkadaşı Casagemas'ın yüz hatlarını almıştır. Aşık çiftin karşısına da kederden çökmüş, kucağında çocuk olan bir kadın konmuştur. Böylece Picasso'nun eski kendi portresi, resmin sembolik olarak anlattığı cinsel çatışmaların kurbanı olan arkadaşına yapılan bir ululama (saygı) halini alır. Dünyaya karşı duran aşık sanatçının kahramanca kendiliğinden itirafı kaderci bir yakınmaya dönüşmüştür. Yani resmin kesin kompozisyonunun bu hali ile bir sunak resmini anımsatması boşuna değildir.

Mavi dönemin resimleri Picasso'ya, bundan önceki yapıtlarından daha çok onaylanma getirdiler. Gerçi eleştirmenler hâlâ biraz çekimser davranıyor, ama sanatını tamamıyla yadsımıyorlardı. Bu şartlar altında Picasso 1902 yılının Nisan ayında Paris'de Berthe Weill galerisinde bir Fransız ressamı ile birlikte mavi dönem resimlerini sergiledi. Katoloğun önsözünde Adrien Farge, Picasso'nun bir figürünün "anlamlı sembolizmi"ni övdü. Picasso'nun ikinci sergisi bu defa üç Fransız ressamı ile birlikte, 1902 yılı sonunda aynı galeride açıldı. Gaugin'in arkadaşı sembolist şair Charles Morice bir sohbet sırasında Picasso'nun resimlerindeki "verimsiz hüzün"ü belirtti ve yine de picasso'nun "gerçek bir yetenek" olduğunu onayladı. (77).

1905 yılında, Picasso pembe döneme başladıktan kısa bir süre sonra, koleksiyonculardan da ilk başarılar kendini gösterdi. Rue Laffitte'teki eski bir eczanede galerisini kurmuş olan,



"Yaşam", 1903

işinin eri bir sirk palyaçosu olan Clovis Sagot şimdi Picasso'nun resimlerini sergiliyordu. 1903 yılından beri Paris'te yaşayan Amerikalı yazar Gertrude Stein'in erkek kardeşi Leo Stein bu galeride Picasso'nun resimlerini gördü. Kadın yazar şifreli bir dille kaleme aldığı özyaşam öyküsünde şöyle yazmıştı: "Gertruda Stein'in erkek kardeşi burada iki genç İspanyolun resimlerini keşfetti. Bunlardan birinin adını



"Lapin Agile Meyhanesinde", 1904

herkes çoktan unuttu, diğeri Picasso idi. Her iki sanatçının resimleri de onun ilgisini çekmişti... Birkaç gün sonra Sagot'ta oldukça ucuz büyük bir resim vardı. Bu resim kırmızı çiçeklerle dolu bir sepeti olan çıplak bir kızın ünlü tablosuydu. Stein resimden hoşlanmadı..." (78) Picasso'ya olan bu hâlâ tereddütlü yönelim, elbette çok geçmeden değişecekti. Ressam 1905 yılında Sagot'un galerisinde bu iki zengin kardeşi tanıdıktan sonra, onları atölyesine götürdü. Stein'ler ondan 800 Frank karşılığında resimler satın aldılar ve Picasso'yu davet ettiler. Picasso bunun üzerine sık sık Stein'lerdeki cumartesi akşam toplantılarını ziyaret etti. Tabii ki bu toplantılarda dikkati çe-

ken kişi Picasso değil, aksine ressam Henri Matisse'ti. Picasso, Matisse ile orada 1905 yılında tanıştı. Her iki sanatçı da yaşamları boyunca birbirlerinin önemini kabul ettiler, ama birbirlerinden farklılıklarını da kavradılar ve aralarındaki mesafeli saygıyı her zaman korudular

Bunun üzerinden kısa bir süre geçtikten sonra Vollard'ın ondan 2000 Frank karşılığında resimler satın alması, Picasso için önemli bir başarı oldu. Picasso'nun 1906 yılında Fernande Olivier ile İspanya seyahati yapabilmesi bu mali başarılar ile gerçekleşebildi ancak.

Picasso'nun daha 1904 yılında resimlerinde hakim olan mavinin yerine pembeyi koymaya başlaması, çoğunlukla Picasso'nun değişen yaşam koşulları ile açıklanır. Fernande'ye olan aşkı ve ilk mali başarılar, ona, kuşkusuz yıllardan beri sahip olmadığı bir güvenlik duygusu verdiler. Ama yine de Picasso'nun resimlerinin açık kırmızı arka planlarını daha kaybolmamış yaşam sevincinin sembolü olarak görmek yanlış olur. Kırmızı renk, eğer ona sembolik bir anlam verilirse, kanın rengi olarak, böylece de yaşamın sembolü olarak anlaşılabilir. (79) Picasso insanın acılarını Hıristiyanlık anlamında nurlandırmaya son verdi. Onun yerine bir yaşam felsefesinin tarafını tutmaya başladı. Yaşam, pembe dönemde insana açılar ve yenilgiler getiren, ama aynı zamanda yaşam savaşına kahramanca dayanmak için onlara destek de vermiş olan bir güç olarak kavranır. Mavi dönemde insanlar, öbür dünyaya daha çok yakışacak olan, yenilgiye uğramış kişilerdir. Buna karşın pembe dönemin insanları savaşçıdırlar, yorgun ve herşeyi oluruna bırakmış görünseler bile, yine de gururlu ve onurlu bir duruşları vardır. Vücut biçimleri burada da abartılmıştır. Ama artık resimlerinde çok sayıda, zarif çocuk figürleri ile oluşturulan karşıtlık sonucu devasa oranlara bürünen atlet biçimleri de vardır. Bu vurgulanmış formel kontrastlar konusunda Picasso, Daumier ve Lautrec'in resimlerini kendine örnek almıştır. (80)

Pembe dönemin motifleri çoğunlukla oyuncu ve artist dünyasından alınmıştır. Hem mavi hem de pembe dönemde sık

sık görünen tek motif soytarı motifidir. Hatta Picasso bir keresinde de kendini soytarı olarak resmetmiştir. Ama bu resimlerin tümü, şifrelenmiş bile olsalar, kendisinin portreleridirler. Çünkü o zamanlar oyuncular ve artistler, soytarılar ve palyaçolar genelde sanatçılığın sembolleri olarak anlaşılıyorlardı.

19. yy'ın ilk yarısında, Parisli edebiyatçılar popüler bir sanat olan pandomimle ilgilenmeye başladıklarında, bu tipler halkın sembolü olarak kavranmışlardı. Bir Parisli tiyatro eleştirmeni 1832 yılında *Pierrot* figürünü "Halk" (81) olarak yorumlamıştı. Yazar Theophile Gautier de şunları yazmıştır: Pierrot "modern proletaryadır, paryadır, pasif ve mirastan yoksun bırakılmış bir insandır, efendilerinin zevklerini ve budalalıklarını birlikte yaşayan ,karanlık ve kurnaz bir insandır..." (82) Kötümserlik bu sembole ancak yüzyılın ikinci yarısında egemen olmaya başlamış, (özellikle Leoncavallo'nun *"Bajazzo"* adlı operasıyla epeyce popüler olan) ağlayan palyaço miti oluşmuştur. Edebiyatçılar başarısız 1848 devrimi ile birlikte siyasal umutlarını yitirdikten sonra, Pierrot'yu artık çoğunlukla halkın sembolü olarak değil de aksine, kendi ümitsiz durumlarının sembolü olarak duyumsamışlardır. (83) Bu açıdan en çok tanınanı Baudelaire'nin "Paris Sıkıntısı" (1869) adlı kitabındaki "Yaşlı Hokkabaz" adlı düzyazı parçası olmuştur. Baudelaire burada" kambur, bitkin, kocamış bir insan yıkıntısı olan zavallı bir hokkabaz"ı anlatır. Ve bu adamda "yoksunluk yüzünden, halkın nankörlüğü yüzünden böylesine düşmüş, barakası unutkan kalabalıklarca hor görülmeye başlanmış, dostsuz, ailesiz, çocuksuz yaşlı ozanın görüntüsünü" görür.

On yıl sonra Edmond de Goncourt "Zemganno Kardeşler" adlı sirk romanını yayınlar. Bu romanda, seyirci tarafından takdir edilmeyen ve sık sık ölümle burun buruna gelen ip cambazları ve atletler, işlerini yine de içten gelen bir görev duygusu ile yaparlar. Bu da sanatçı varoluşunun bir alegorisidir. Çünkü Edmond de Goncourt, "kendinin ve ölmüş kardeşinin ortak yazınsal yaratılarına acıklı bir anıt dikmek için, iki akrobatın hüzünlü yaşam yazgılarının örtülü bir şeklini kullanmıştır." (84) Goncourt aynı zamanda, gerçek bir sanatçı-



"Soytarılar" (Les Saltimbanques), 1905

nın cinsel açıdan çok kısıtlı bir yaşam sürmek zorunda olduğunu, çünkü bir kadının onu yalnızca yaratısından saptıracağını savunan yaygın bir düşünceye de sahiptir. Picasso'nun pembe dönem resimlerinde de bu düşünceye rastlanır, 1905 yılında yapılmış "Cambaz Ailesi" resminde kadın, eski bir süs budalası sembolü olarak donatılmıştır. Yine 1905 yılında yapılan bir soytarı ailesinde de kadının yanında bir maymun oturur. Bu cinsel güdünün eski bir sembolüdür. (85)

Pembe dönemin başlıca yapıtı 1905 yılında yapılan *"Les Saltimbanques"* (Soytarılar) adlı tablodur. Bu resim takdir edilmeyen sanatçı mitini, yaşam yolculuğu sembolü ile bağlamıştır. Rilke beşinci "Duino Ağıtı"nda bu resme ithaf ettiği yazınsal yorumda şunu vurgular: "Kim ama bunlar, söyle ba-

na, bizim olduğumuzdan biraz daha az kaçak olan yolcular mı..?" Bu resmin şekillerine kahramanca ciddiyetlerini veren, öteki dünyadan gelen parlaklık değildir. Bu kişileri mavi dönemdeki atalarından ayıran şey daha çok bu artistlerin, insanların çoktanberi kaybettiği, kahramanca bir yaşam anlayışını korumalarıdır. Pembe dönemin artistleri öbür dünyaya yönelmiş bir umudu oluşturmazlar, aksine bu yaşam için düşünülmüş bir ütopyayı canlandırırlar. Sanatçı Picasso'nun kendini burada dile getiren öz anlayışı, onun 19. yy.'la kesin olarak veda etmesi anlamına gelir. Pembe dönemde yeni bir sanatçı anlayışı kendini belli eder ki, bu daha sonra Kübizm'de yeni bir sanat yapıtı anlayışına dönüşecektir.

Picasso 1905 yılı yazında, yalnızca bir ay kaldığı bir Hollanda gezisi yaptı. Beraberinde getirdiği az sayıda resimde, hem mavi dönemin hem de pembe dönemin yüzeysel üslubundan ilk vazgeçme görülür. Plastik olarak canlandırılmış vücutlara olan ilgi kendini neredeyse safça halk sanatında ya da Gümrükçü Rousseau'nun resimlerinde gösterir. Formel sorunlara olan yeni ilgi, Picasso'nun da şimdi, plastiklerle ve ofortlarla deneylere başlamasına neden olmuştur.

1905 yılı sonunda sirk teması ve bununla beraber sembollere dayanma da kayboldu Picasso'nun sanatında. Picasso artık Paris'de, Ingres, Cezanne ve Gauguin'in etkisi altında, bilinçle seçilmiş taslaksı bir üslupla bir dizi çıplak erkek figürü ve at resmi yapıyordu: İçerik ve biçim temel değerlere indirgeniyorlardı. Bu çabaların en harikulade kanıtı "Gertrude Stein'nin Portresi"dir. Bu 1905/06 kışında yapılan resim için Gertrude ondokuz kere model olarak oturmak zorunda kalmıştır. (86) Resmin perspektif olarak bozukluğunda, vücut azalarının ölçüsündeki düzenlemede ve küçük parçalı yüzeyde Cezanne ile bir hesaplaşma duyumsanır. Picasso'nun üslubundaki yenilik, özellikle yüz hatlarının basitleştirilmiş plastik biçiminde görülür durumdadır. Aynen bugünkü Pop türü sanatçıları gibi, Picasso da o zamanlar reklam afişlerinden etkilenmiştir. (87) Ve özellikle eski İberik plastiklerini tanımıştır. (88) Picasso böylece ilk olarak bir "ilkel" sanat ile uğraşır. Bu sanat, İspanya'dan kaynaklandığından, Picasso'nun vatanı-

nın, Avrupa'nın en eski sanat bölgelerine dahil olduğu düşüncesini de teşvik etmişti aynı zamanda.

Picasso 1906 yazını Fernande Olivier ile birlikte bir Katalonya dağ köyü olan Gosol'da geçirdi. Bu geziden elimize *"Carnet Catalan"* adlı bir taslak defteri kalmıştır. Bu defterin her sayfası, Picasso'nun bu seyahatte kendisinin keşfettiği, basitleştirilmiş anlatım olanaklarını doğada nasıl onaylanmış bulmaya çalıştığını açığa vurur. Picasso, orada, manzaraların yanında, baş ve figür taslakları ve naturmortlar yapmıştır. Nesneler genellikle plastik temel biçimlere indirgenmektedir. Sonradan bakıldığında, bu resimlerde Kubizmin önemli ön koşullarından biri görülebilir.

Picasso'nun Gosol'da, El Greco'nun etkisi altında, kendinden geçmiş hareketli figür gruplarının gösterildiği resimler ve desenler yaptığı kısa süreli devre, bir episod olarak kaldı. Picasso 1906 sonbaharında Paris'e dönünce yeniden kendi "İberik Dönem"i üslubuna sarıldı. 1906 yılı sonbaharında baş yapıtlarından biri oluştu. "Palet ile Kendi Portresi" Bu resim "Gertrude Stein'in Portresi" ile karşılaştırıldığında, adeta barbarca bir ilkellik gösterir. Uygarlaşmış resim tekniğinin her türlü izi eksiktir bu resimde, taslaklar kaba bir şekilde çizilmiş, boya yüzeyleri şematik olarak boyanmıştır. Kafatası ve vücut canlı bir insana aitmiş etkisini yapmazlar, aksine arkaik bir heykelin bir kısmı gibi görünürler. Bu resmin, pembe dönem ile ortak noktası olsa olsa hakim olan renk tonudur. Picasso bundan sonraki yıllarda burada tutulan yola devam edecektir ve böylece kendini bir süre tamamen çevresinden yalıtacaktır. Ama bu artık bir bohem-sanatçısının karşı koymaktan vazgeçmiş yalnızlığı değildir. Çünkü artık Picasso'nun gözünde sanatçı dışlanmış birisi değil, bu dünyada gerçekleştirilecek ütopyaların gururlu yaratıcısıdır.

"Bu yıllarda Picasso ile birbirimize, bir gün bizimle birlikte ölecek şeyler söylüyorduk." (89)
Georges Braque

Sanat eleştirmeni Wilhelm Uhde anılarında şöyle yazar: "1907 yılı başında Picasso'dan ümitsiz bir pusula aldım. Onu hemen ziyaret etmemi istiyordu. Yeni şeyler kafasını kurcalıyormuş, Vollard ve Feneon ona gelmişler, ama hiçbir şey anlayamadan kalkıp gitmişler. Ona gittiğimde kadınları ve meyvaları gösteren kocaman bir tuval ve birkaç küçük resim buldum, bunların hepsi de zenci plastiklerinin etkisi altında idi. O zamanlar ben de diğer ikisi gibi kalkıp gittim. Picasso'yu bu yola iten duyguyu yaşamak için haftalar gerekiyordu bana. Ama bu yeni dili kavradığımda, Picasso'ya bağlılıkla eşlik ettim." (90)

Uhde'nin gördüğü resim, 1925 yılında *"Les Demoiselles d'Avignon"* (Avignonlu Kızlar) adı verilen beş çıplak kadın figürünü gösteren büyük tuvaldi. Bu resimde ortadaki iki çıplak figür, bir kere daha Picasso'nun İberik döneminin basitleştirilmiş üslup araçları ile resmedilmiştir. Bununla beraber burada göze çarpan şey, perdelerin ve örtülerin, ön plandaki natürmortun, dahası vücut bölümlerinin ve göğüslerin kristalimsi ufak parçalara ayrılmasıdır: Paul Cezanne'nın etkisi (Büyük Cezanne'i anma sergisi 1907 yılında Paris Sonbahar Salonunda yapıldı) indirgenmiş renk vermede olduğu gibi burada da hissedilir. Yine de resmin ürkütücülüğü, resmin kenarlarındaki üç kadının baş biçimlerinden ileri gelir: Picasso burada Afrika heykellerinden ilham almıştır. Sonraları çok kere "Zenci Sanatı"ndan etkilenmiş olduğunu inkar etmişse de, yeni araştırmalar bunun tam karşıtını doğrulamaktadır. Bu araştırmalara göre bugünkü Gabon devletinden kaynaklanan Batı Afrika heykelleri Picasso'yu o zamanlar etkilemiştir. (91) Yazar Max Jacob daha sonra, Picasso'nun bu sanatla, ressam Henri Matisse'nin evinde, arkadaşları şair Guillaume



"Kendi resmi. paletle" 1906

Apollinaire ve Andre Salmon ile birlikteyken tanıştığını anlatır: "Matisse mobilyaların arasından siyah tahtadan yapılmış bir küçük heykel aldı ve onu Picasso'ya gösterdi. Bu ilk zenci heykeli idi. Picasso heykeli tüm gece boyunca elinde tuttu. Ertesi sabah atölyeye gittiğimde yerler ingres kağıdı ile doluydu. Her kağıt üzerinde büyük bir desen hemen hemen hep aynı

şeyi gösteriyordu: Tek gözlü bir kadın başı, ağızla bir araya sıkıştırılmış, normalden uzun bir burun, omuzun üstünde bir saç buklesi. Kübizm doğmuştu böylece. Bu kadın, sonraki tablolarda bazen iki ya da üç figür olarak yeniden görüldü. Sonra bir duvar büyüklüğündeki *Demoiselles d'Avignon* resmi ortaya çıktı." (92)

Picasso bu başlangıçla, "kaynağa" köktenci bir geri dönüşü denedi. "Yapıtlarında yaşamı, Avrupalı olmayan bir kültürde ele alan, 19. yy'ın *egzotik* yazarları ve ressamlarına yaklaşıyordu böylece. Bu sanatçılar (Paul Gauguin, Lafcadio Hearn ve Pierre Loti) özellikle Japonya ve Tropikleri bir tür cennet olarak anlatmışlardı. Ve bunların zaman zaman kendilerinin de, bu ülkelerde kendi özlemlerini yaşamaları yapıtlarını otobiyografik itiraflar haline getirdi. Tabii ki, Picasso bundan uzaktı. *"Demoiselles d'Avignon"* yabancı bir yaşam biçimine değil, aksine yabancı bir estetiğe olan bir inançtır. Zenci maskelerinden ilham alma Avrupa sanatının ideal düşüncelerine yapılan bir saldırıdır. Picasso'nun yaratısında sanat yapıtı, ilk olarak bir isyan belgesi haline gelir. Resimde görünen biçimler aynı zamanda bir biçim dünyasının yıkımı anlamına da gelir: Yaratma ve yıkma özdeşleşmiştir. Picasso'nun sanatı yaşamının sonuna dek bu ikili karakteri korur.

"Demoiselles d'Avignon" resmi, önceleri aşkın geçiciliği üzerine bir alegori olarak tasarlanmıştı. Bu resmin ön çalışmalarından biri beş kadının topluluğu arasında iki erkek gösterir: Biri kızların ortasında oturur, diğeri elinde Picasso'nun, kafatası olduğunu söylediği belirsiz bir nesne tutar. *"Resmin başlangıçta "Le Bordel d'Avignon" adını taşıdığını anımsıyorsunuz herhalde, nedenini de biliyor musunuz? Avignon benim için herzaman iyi tanıdığım bir ad, Barcelona'daki yaşamımla kaynaşmış bir addır. Ben o zamanlar Calle d'Avignon'dan bir kaç adım ötede oturuyordum. Kağıtlarımı ve suluboyalarımı oradan satın alırdım... İlk tasarıma göre bu resimde erkeklerde bulunmalıydı... Resim ondan sonra değişti ve bugünkü halini aldı." (93)*

Bu resim -"Zenci Dönemi" denilen devrenin diğer resimleriyle birlikte- yalnızca eleştirmen Felix Feneon'u değil, sanat tüccarı Ambroise Vollard'ı ve başlangıçta Wilhelm Uhde'yi şaşırttı. Hatta şair Max Jacob, Andre Salmon ve Guillaume Apollinaire, eleştirmen Maurice Raynal ve ressam Kess van Dongen gibi iyi arkadaşları bile bu yeni sanat diline karşı olumsuz tavır aldılar. Uhde'nin yanısıra, bir tek Amerikalı koleksiyoncu Leo Stein onu hemen takdir edebildi, ama sonra o da Picasso'yu teşvik etmekten vaz geçti. Mavi ve Pembe dönemin çok sayıda resmini satın almış olan Rus kolleksiyoncusu Sergey Siçukin de daha sonra kübizme katılmadı.

Picasso'nun *"Demoiselles d'Avignon"* ile yarattığı şoku ölçmek için, o zamanlar diğer bir şokun hangi araçlarla etki yapmış olduğunu göz önüne getirebilmek gerekir: Henri Matisse'in çevresindeki, 1905 yılında Sonbahar Salonunda ilk defa olarak kamuya tanıtılmış olan ressam grubu, bağlarından kurtulmuş, özgür renk kullanımlarından dolayı *"Les Fauves"* (Vahşi Hayvanlar) alaylı lakabını almışlardı. Bu ressamların sergiledikleri şey çağdaşları için "Kırmızı ve mavi ile dolup taşan, güçlü konturlarla bölünmüş dehşetli resimler" idi. (94) Ama bu resimler, avangardist bir izleyici için Fransız geleneği içinde bir sınıfa sokulur türdeydiler. Henri Matisse'in, Georges Braque'ın, Andre Derain'in ve Maurice de Vlaminck'in resimleri, van Gogh'un radikalleştirilmesi olarak anlaşıldı. Gerçi bu resimler meydan okuyucu idiler ama eşi görülmemiş değildiler. Oysa Picasso'nun yeniliği ile yapılacak hiçbir kıyas olanağı yoktu. Hatta Picasso'nun yakın ilişki içinde olduğu *"Faues"* grubundaki sanatçılar bile Picasso'nun bu yeniliğini takdir etmediler: Matisse ve Derain hoşnut kalmadıklarını açıkladılar. Buna karşın Uhde'nin, 1907 yılında Rue Vignon Nr: 28'de ilk galerisini açmış yirmiüç yaşındaki Almanyalı sanat tüccarı Daniel-Henry Kahnweiler'in dikkatini çekmesi Picasso için bir başarı oldu. Yaşamı boyunca Picasso'nun en önemli teşvikçisi olarak kalmış olan Kahnweiler daha 1907 yılında Picasso'nun yapıtlarını sergiledi.

Picasso yine 1907 yılında Apollinaire aracılığı ile, kendisiyle aynı yaşta olan fovist ressam Georges Braque'la tanıştı.

Braque da *"Demoiselle d'Avignon"* hakkında olumsuz düşünmüştü, ama birkaç ay sonra, Picasso'nun bu resim ile birlikte elde ettiği sonuçları kavrayan ilk sanatçı oldu: Braque 1907 yılı Aralık ayında "Büyük Dişi Çıplak" adlı, açıkça Picasso'nun "Zenci Dönemi"ne yönelen bir resme başladı. Ama Braque, renkleri kahverengi-yeşil bir kontrasa indirgeyerek, şimdiye kadar ki göz kamaştıran alaca renklilik idealinden vazgeçmeyi Picasso'dan daha ileriye götürür. Braque, resmi 1908 sonbahar salonunda sergiledi. Aynı yılın Kasım ayında Kahnweiler'in galerisinde 27 tablosunu sergiledi. Bu resimlerin çoğu, Cezanne'ın da resim yapmış olduğu, Marsilya yakınlarındaki L'Estaque'da, Braque'nin geçirdiği uzunca bir tatil sırasında ortaya çıkmışlardı. Braque'ın bu dönemde yapmış olduğu resimler, Picasso'nun hemen hemen aynı zamanlarda, 1908 yılı yazında La Rue-des-Bois'de yapmış olduğu yapıtlarla şaşırtıcı bir paralellik gösterirler. Her iki sanatçının da manzara resimlerindeki stereometrik basitleştirme ve hakim olan yeşil aynı türdedir. İnce kristalimsi biçim dağıtımları ve ikinci renk tonu olarak kullanılan açık bir toprak boyası, Braque'in yönlendirici örneğinin Cezanne olduğunu ortaya koyar. Buna karşın kaba yüzeysel çalışma ve ikinci ton olarak toprak kahverengisinin kullanılması Picasso'nun örneğini, yani Gümrükçü Rousseau'daki "naif" ressamlığı açığa vururlar. Picasso bu üslubu birkaç natürmortta olduğu gibi "Üç Kadın" (1908/09 kışı) adlı anıtsal anlayışla yapılmış resminde de devam ettirmiştir.

Picasso 1908 yılında Bateau-Lavoir'deki atölyesinde, Henri Rousseau için ünlü ziyafetini verdi. Bu toplantıya Apollinaire, Jacob, Salmon ve Stein'ler, ayrıca genç bayan ressam Marie Laurencin de katıldı. Laurencin, resimlerinde zarifliği elden bırakmadan, naif ressamlığın anlatım hazzını kübist ilkelerle bağlamayı deniyordu. Laurencin o çevreye Apollinaire tarafından sokulmuş, Picasso'nun sevgilisi Fernande Olivier tarafından da, sonradan anılarında anlattığı gibi pek iyi karşılanmamıştı. Maurice Raynal'ın görgü tanığı olarak anlattığı ziyafette yaklaşık otuz misafir toplanmıştı: "Kutlama salonu Picasso'nun atölyesiydi. Her zamanki, süsleri sökülmüş olan duvarlarda yalnızca birkaç güzel zenci maskesi, bir bozukpara



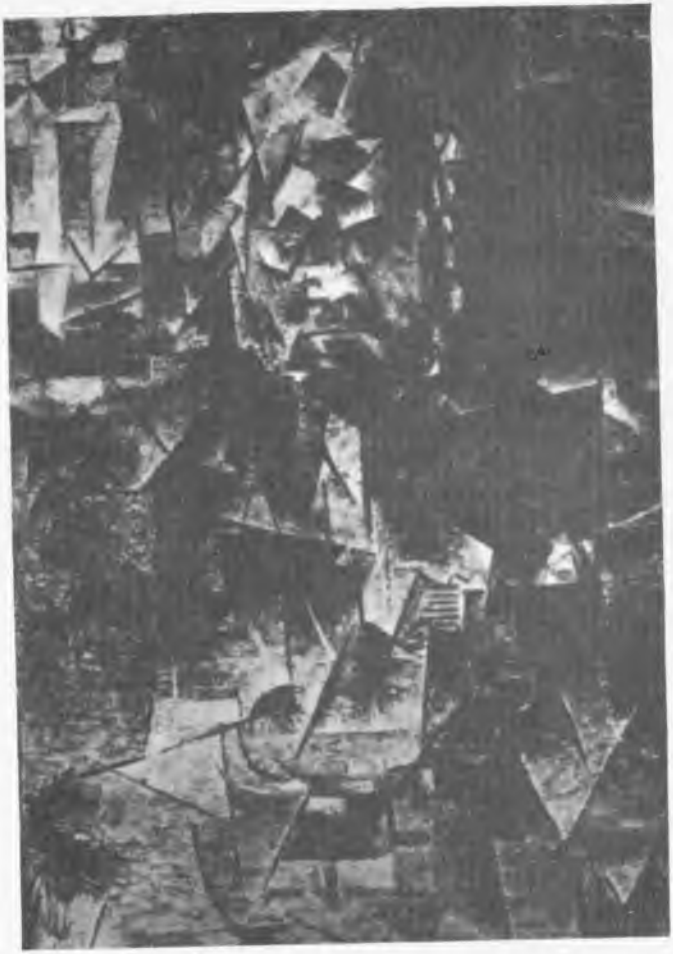
Henri Rousseau kendi evinde

panosu ve onur yerinde büyük, Rousseau tarafından yapılmış Yadwigha'nın portresi asılıydı. Salon kağıt fenerlerle süslenmişti. Sofra, sehpalar üzerine konmuş uzun bir tahtadan oluşuyordu. Servis, sağdan soldan tedarik edilmiş, türlü yiyecekten ibaretti." (95) Fernande Olivier de ziyafeti şöyle anımsar: "Rousseau için saptanmış yere bir tür taht kurulmuştu. Bu, bir yastığın üzerinde duran, bayrak ve kağıt fenerlerden oluşan bir arka planla iyice belirginleşen bir sandalyeydi. Bunun üzerinde geniş bir slogan vardı: "Çok yaşa Rousseau!" (96) Raynal da şöyle yazar: "Apollinaire doğaçtan bir şiir okudu. Rousseau da kemanını aldı, ki bir tür çocuk kemanıydı ve yapıtlarından biri olan *"Closhettes"* adlı parçasını çaldı. Sonra dans edildi. Bunun üzerine gümrükçü yine kendisinin bestelemiş olduğu: *"Clemence"* adlı bir vals çalmaya başladı. Bir-

denbire patlayan, çılgınca alkış onu çok duygulandırdı. Ve sonra kimse ondan rica etmemiş olmasına rağmen, repertuarındaki tüm şarkıları söylemeye başladı." (97)

Braque, o zamanlar sanatsal açıdan Picasso'dan daha mantıklı davranıyordu. Kahnweiler'in galerisinde açtığı sergi üzerinde Louis Vauxcelles kısa ama övücü bir konuşma yapmıştı: "Organik biçimi hiçe sayıyor, herşeyi -manzaraları, figürleri ve evleri- geometrik şemaya, küplere indirgiyor." (98) Bu sözcükten türetilen "Kübizm" tanımı çabucak tanındı. Picasso 1909 yazını, Fernande Olivier ile birlikte İspanyol köyü Horta de Ebro'da geçirdi. Burada yaptığı çok sayıda manzara resminde, Cezanne ile hesaplaşmasını daha da basitleştirilmiş biçimlere götürdü. Braque'ın aynı dönemde yaptığı resimler ayrıca, Picasso'nunkilere nazaran renk ve biçim ayrıştırmasında üstündürler; Her iki sanatçının da, resimlerinde açıkça görüldüğü gibi, örnekleri Cezanne'dı. 1909 yılının sonuna doğru Braque belli bir tür oluşturmayı başardı: Bu resimlerde tek tek biçimlerin parçalara bölünmesi o kadar öne çıkıyordu ki, böyle bir tabloya artık yalnızca bir panorama kutusu resminden çok, geometrik biçimlerden bir araya getirilmiş, kendi başına bir değer taşıyan bir yüzey süsü olarak bakmak gerekiyordu.

Bunun üzerinden kısa bir süre sonra Picasso'da bu adımı attı: *"Ambroise Vollard"* (1909/10) adlı portresi, Cezanne ve Renoir tarafından resmedilmiş bir sanat tüccarının cüsseli kafasını belli belirsiz gösterse de, bu yalnızca resmedilenin bir basitleştirilmesi değil, aynı zamanda onun üzerine yapılan bir tür resimsel çeşitlemedir. Artık birbirini kesen konturlar yoktur ve böylece buradaki çizgilerin akışlarını düzenleyen kurallar, yalnızca resmedilenin özellikleri ile açıklanamayacakmış gibi görünen bir nitelik kazanırlar. Bununla beraber bu tür resimler, 1913 yılından sonra yapılmış kübist yapıtlarla karşılaştırıldığında, çoğunlukla nesnenin, resmin çıkış noktası olarak alınmış olduğu görülür. İşte bundan dolayı bu ilk dönem için uygun bir tanım olan "Analitik Kübizm" terimi yerleşmiştir. 1909 yılından 1912 yılına kadar Boulevard de Clichy No: 11'deki atölyede oturan Picasso bunu izleyen yıllarda bu resim üslubunu geliştirmeye devam etmiştir. Bu çalışmalarında, 1910 yılında İspanya'daki Cadaques'e, 1911 yılında Braque ile



Ambroise Vollard'ın resmi", 1909/10

birilkte Ceret'e ve 1912 yılında Braque ile birlikte Sorgues'e (ikisi de Güney Fransa'da) yapmış olduğu gezilerin izlenimlerini işlemiştir. Braque her yenilikte yine ilk adımı atan olmaya devam ediyordu. 1910 yılından beri en önemli duraklar şunlardır: Oval resim boyutlarının sık kullanımı, tek tek gerçekçi olarak resmedilmiş nesnelerin (harfler, sayılar ve gazete ku-

pürleri gibi), gitgide gerçekçilikten uzaklaşan resimlere sokulması ve sonunda 1912 yılından itibaren *"Papiers collés"*in kullanımı; resimlerin üzerine duvar kağıtları, gazete küpürleri ve arasıra da kum yapıştırma.

Braque ve Picasso bu çalışmalarla kübizmi gittikçe gerçekçi bir sanattan çıkarıp, geniş ölçüde soyut bir sanat haline dönüştürdüler. Gerçi resimlerdeki nesne hâlâ tanınabilir durumdaydı ve hatta *"Colloge"* yöntemi ile gerçek nesneler resme değer olmuşlardı, ama resimler -biraz oval boyutlardan, biraz da perspektif ve plastik yanılsamanın eksikliğinden dolayı- gitgide, nesnel dış dünyanın bir kesimini gösteren bir pencere olmaktan çıkıyorlardı.

Birinci Dünya Savaşında tüm Fransız ressamlar askere alındıklarında, İspanyol Picasso ve hemşerisi Juan Gris Paris'de kaldılar. Gris, Picasso ile önceden tanışıyordu ve daha 1910 yılında kübist üslubta resim yapmaya başlamıştı Aynı şekilde 1909/10 yıllarında kübizme başlamış olan bir dizi genç ressam (Derain, Delaunay, Leger, Marcoussis, Metzinger, Gleizes, La Fresnaye, Lhote) gibi, Gris de kübizmi her şeyden önce estetik bir yöntem olarak anladı ve tüm bu ressamlar gibi o da tek taraflı olarak kübizmin nesneden bağımsız, resme özgü özelliklerini geliştirdi. Bu kübizm çizgisi, görmüş olduğumuz gibi, gitgide Braque ve Picasso'nun da gelişim çizgisi olmuştu. Gris, üstün zevki ile sonunda Braque ve Picasso tarafından kurulmuş kübizmin ana düşüncelerini tersine çeviren, kendi içinde alışılmadık derecede mantıki bir resim yapma biçimi oluşturdu. Gris bu yöntemi açık bir şekilde betimlemiştir: "Cezanne bir şişeden bir silindir yapıyor, oysa ben, tek nesneyi yaratmak için, silindirden yola çıkıyorum; Ben silindirden şişe yapıyorum..." (99)

Genelde "Sentetik Kübizm" olarak tanımlanan bu yöntem Picasso tarafından da ele alındı. Sentetik kübizmde tablo nesnelere dayanmayan renk yüzeylerinden oluşturuluyordu. Bu renk yüzeylerine, düzenlenmeleri ve tamamlayıcı olarak çizilmiş, çağrışım işaretleri ile ressam tarafından bir nesne anlamı yükleniyordu. Renk de bu işaretlerden biridir ve sentetik

Kübizm resimlerinde sık sık görülen rengarenklilik de rastlantısal değildir. Kahverengi bir dikdörtgenin yüz ya da gitar olarak yorumlanıp yorumlanmıyacağı, ressamın dikdörtgenin içine göz ya da gitar telleri için bir işaret çizip çizmemiş olduğuna bağlıdır. Ve ressamın bu olasılıklardan hangisine karar verdiği, açıkça onun önceden belirli birşey sergilemek istemesine bağlı değildir. Aksine ressamın sonradan -birinin diğerine uyumuna göre- ciddi bir niyeti olmadan algıladığı formel olasılıklar, ressamın dikkatini ancak resim yaparken çekerler. Böylece modern resmin daha on yıllar boyunca etkisini sürdürecek olan bir olanağı keşfedilmiştir: Bu olanak nesnelere bağlı olmayan ressamlardan Paul Klee'ye kadar sürdürmüştür etkisini. Picasso'nun şu ünlü *"Aramıyorum, buluyorum."* (100) sözünde sentetik kübizmin yöntemi bir formül haline getirilmiştir.

Picasso daha mavi dönemde, başlangıçta hâlâ Auguste Rodin'in figürlerinin izlenimci yönlü dış yüzeylerini taklit eden küçük bronz figürler dökmüştü. Sonra pembe dönemde Picasso kahraman sirk figürlerinin kaba taslak çizgilerini, plastik çizgilerle kopya etmeyi denedi (Palyaço tipi "Budala" 1905). Bunu izleyen yıllarda da Picasso'nun plastik sanatında Eski İberik ve Afrika sanatının etkileri yansıdı. Picasso 1909 yılında bronz plastiği "Kadın Başı" ile analitik kübizmi heykele aktarmayı denedi: Çok sayıda heykeltraş bu kübist heykelciliğin doğum saatini tanımlayan yapıttan etkilendi. Picasso 1912 yılından başlayarak Kolaj yöntemini üçüncü boyuta aktardı: Dökümün ya da taş ve tahta işlemenin geleneksel yöntemini kullanmaksızın, güncel yaşamda görülen nesnelerin parçacıkları yeni bir bağlama sokuldular ki, bu parçacıklar bu bağlam yolu ile nesne olarak yorumlandılar. Böylece kartondan, kağıttan, tahtadan, tenekeden ve telden bir "Gitarre" oluşturulabiliyordu. Ayrıca Picasso'nun bu nesneleri kısmen de olsa boyaması, anlaşılması pek zor bir şey değildir: Ne de olsa burada da resmetme, sentetik kübizm resimlerinde olduğu gibi, herhangi bir nesneyi, nesnel dış dünyanın bir parçasını çağrıştıracak biçimde düzenleme yöntemlerinden biridir. Picasso bu yöntemi özellikle yüzeysel olarak, o çok ünlü plastiği *"Absent Bardağı"* nda (1914) uygulamıştır: Balmumu ile

mulajı çıkarılan kütle, özellikle Picasso'nun üstüne gerçek bir kaşık koyması ile absent bardağı olarak kavranılabilir hale gelmiştir. (Daha sonra bu plastikten altı tane bronz döküm imal edilmiştir, Picasso bunları her seferinde başka şekilde boyamıştır.)

Bu yüzyılın sanat akımlarının içinde en çok taraftar bulanı kübizmdir. Fransa'da Picasso ve Braque, birçok taklitçi buldular; Henri Matisse, Raoul Dufy yada Andre Derain gibi fovizmin öncü ressamları bile yıllar boyunca kübizmin etkisi altına girdiler Kübizm, İtalyan Füturizmini ve nesnesiz ressamlığın (Malewitsch ve Mondrian) oluşumunu etkiledi. Kübizmin etkisi Almanya'da da açıkça görülür. Almanya'da 1912 yılının Köln Sonderbund sergisi ve Berlin galerisinde "Der Sturm"un aynı zamanda açtığı sergiler kübizmin ortaya çıkmasını sağladılar. Kübizmin etkisi Prag'a (Kolleksiyoncu Kramar çevresindeki sanatçılar grubunda) ve 1913 yılındaki ünlü Armory-Show'un kübistleri birdenbire tanıtmasıyla ABD'ye kadar uzandı. Çok sayıda heykeltraş (Laurens, Lipchitz, Archipenko v.b.) ve şair (Apollinaire'den Ponge ve Robbe-Grillet'e kadar) kübizmden önemli ölçüde etkilenmişlerdir ve modern mimarinin bazı özellikleri de örnek olarak kübizm olmaksızın açıklanamaz gibidir.

Kübizm tüm bu sonraki etkilerinde, ilk yaratıcıları dışında herkes tarafından uygulanabilir bir tür reçete olarak anlaşılmıştır Bununla beraber başlangıçta, kübizm hiçbir şekilde formel bir yöntem olarak değil de daha çok son derece soğuk bir macera olarak kavrandığı sıralarda, Picasso tamamen dışlanmıştı: Kahnweiler şöyle bildirir: "Picasso kübizmden dolayı herkes tarafından yadsındı. Ve önceleri ona sadık olan yazarlar ve özellikle ressamlar kübizmi dehşet verici buldular. Picasso tamamen yalnız başınaydı." (101) Eleştiri resmi çevrelerce uzun süre sürdürüldü. Paris belediye meclisinin bir üyesi 1912 yılında açık bir mektupta şunları yazdı: "Salon d'Automne'de bir günahkârlar topluluğu sergi açıyor. Bunlar sanat dünyasında, kamu yaşamındaki serseriler gibidavranıyorlar." Bunun üzerine 1912 yılı Aralık ayında bir parlamento tartışmasında, kübizmin "ulusal olmayan bir sanat" olduğu iddiası öne

sürüldü. O zamanlarki ABD Cumhurbaşkanı Theodore Roosevelt 1913 yılında Armory-Show üzerine fikrini açıkladığında daha az saldırgan değildi. (102) Adolf Hitler, kübizmin "bolşevikleşen devletler"in sanatı olduğunu düşünüyordu. Ve nasyonal sosyalist ideolog Alfred Rosenberg, Picasso'nun kübit tablolarında, "kerpiçvari-açık-koyu karelerde kuram yanılsamaları" gördü. Ve ona göre bu resimler, "yönsüz bir sanatsever topluluğu"na "asalak bir yazar topluluğu" tarafından, sanat yapıtları olarak sunulmuştu. (104) 1942 yılında bile, yani Alman işgali sırasında, fovist ressam Maurice de Vlaminck, Picasso'ya, kübizmi "manevi sapıklık, yeteneksizlik, ahlak dışılık, ressamlıktan oğlancılığın aşktan uzak olması kadar uzak" (105) diye gammazlayarak kinci bir saldırıda bulundu.

Kübizmin en önemli yorumları, uzun süre ressamların dar arkadaşlık çevresinde kaldı. Çeşitli gazetelerde ve kataloglarda bir dizi makale ve öz anlatımlar yayımlanmış olmasına rağmen, yeni üslubun kesin olarak kabul edilmesini ancak kitap yayımları sağladı. Başlıbaşına kübizmi konu alan ilk kitabın adı "Du Cubizme" (Kübizm Üzerine) idi ve 1912 yılında Paris'de yayınlandı; Yazarları Albert Gleizes ve Jean Mtezinger adlı kübist ressamlardı. Bir yıl sonra bunu izleyen Guillaume Apollinaire'nin *"Les Peintres Cubistes"* (Kübizm Ressamları) ve Daniel Henry Kahnweiler'in 1920 yılında Münih'de yayımlanan *"Der Weg des Kübismus"* (Kübizm'in Yolu) adlı yazısıyla kübizm, etkisini on yıllar boyu sürdürecek kuramsal bir temellendirme buldu. Bu yazarların ortak ana düşünceleri, kübist ressamlığın formel özelliklerini ve daha az olarak da gerçekçi özelliklerini vurgulamaktı. Kübizm, sembolist ressam Maurice Denis'in 1890 yılında yazmış olduğu ünlü tümcenin bir doğrulanması olarak göründü: Bu tümce şöyleydi: Bir resim "bir savaş atı, bir çıplak ya da bir anektod olmadan önce, belli bir düzende gruplanmış boyalarla kaplanmış bir yüzeydir." (106) Yaşlı Cezanne resim estetiğinin kapsamına mekânsal düzenlemeyi de almıştır: "Doğadaki her şey küre, koni ve silindir gibi modeller alır kendine" der ve gelecek ressamlara şu istemi yöneltir: Ressamlar "bu basit formlara dayanarak resim yapmayı öğrenmelidirler..." (107) Glei-

zes ve Metzinger kitaplarında şöyle diyordu. "Cezanne'ı anlayan, Kübizmi de anlar." (108)

Kübizmin yalnızca resimsel anlatımın ana sorunlarını çözmekle kalmayıp, aynı zamanda felsefi soruları da yanıtlamış olduğu düşüncesi, bunu izleyen onyıllarda sürekli yeniden ele alındı. Kübizm sonunda, Albert Einstein'nın izafiyet kuramı ile karşılaştırılabilecek felsefi bir sistem olarak görülmeye başlandı: Buna göre Einstein'ın dördüncü boyutu fiziksel evren bilgisine soktuğu gibi, ressamlar da sanata dördüncü boyutu getirmişlerdir. Kübist tablolar artık kendi başına buyruk bir üslup taşımaktadırlar. Bu üslup sayesinde, bir nesnenin sabit bir noktadan bakıldığında, aynı anda görülemeyen yanları birlikte sergilenir. Yine de kübizm ile, önemli bir felsefi bilgi oluşturulduğunu savunan düşünce yeterince inandırıcı olamamıştır, zaten Picasso da haklı olarak bu tür aşırı yorumları kesin olarak geri çevirmiştir: *"Matematik, trigonometri, kimya, psikoanaliz, müzik ve başka ne varsa tümü kübizmi daha kolay yorumlamak için onunla ilişkiye sokulmuştur. Bunların hepsi saçmalıktır dememek için, edebiyattan başka birşey değildir, diyorum..."* (109) Bu tür yorumların analitik ön dönemden çok sentetik kübizm ile ilgili olduklarını anlamak için, kübik ressamlığa bir bakış atmak yeterlidir.

Peki ama bu 1909 yılından yaklaşık 1913 yılına kadar süren, Picasso ve Braque'ın yalnız başlarına geliştirmiş oldukları ve kesinlikle yalnızca sentetik kübizmin tamamlanmamış ön kademesi olarak kavranılmaması gereken ön dönem kübizm nasıl anlaşılmalıdır? İşte Picasso'nun başarısı bu dönemde aranmalıdır. Genel üslup gelişiminin sentetik üslubun yörüngesine girdiğinin belli olduğu anda Picasso geriye çekildi: 1914 yılında bu kararı alan Picasso aynı yıl ilk klasik üslup figürünü çizdi.

Kübizm artık soyut, yalnızca resim yüzeyinin düzeniyle ilintili öğeler içerir. Özellikle sentetik kübizmde bu ögeler kesinkes nesnenin anlatımı üzerinde yoğunlaşırlar. Oysa, analitik kübizm evresinde durum başka türlüdür; hatta resimler ve kuramsal açıklamalar iyice yorumlandığında bile, başlangıç-



Picasso atölyesinde, 1914/1915

tan beri Picasso'nun duygusal yaradılışıyla Braque'ın akılcı tutumu arasındaki ayrım görülür. Yeni araştırmalar da özellikle ön dönem kübist ressamlığın resim içerikleri ile uğraşmıştır: Amerikalı sanat tarihçisi Alfred H. Barr 1946 yılında şunları yazdı: "Genelde inanılan şey, kübistlerin resim içerikleri ile daha az ilgilenmiş olduklarıdır. Oysa oldukça belirgin bir konular dünyasını tercih etmeleri, onların karakteristik bir özelliğidir. Picasso ve arkadaşları arasıra yapılan tatil manzaraları yanında şairlerin, yazarların, müzisyenlerin, piyerolaların, soytarıların ve kadınların portrelerini yapmışlardır. Daha az resmedilen natürmortlarda daima gitarlar, kemanlar, şarap, snaps, bira ve likör şişeleri, bardaklar, tütün pipoları, sigaralar, zar, oyun kağıtları, ayrıca gazetelerde, müziğe ya da içeceklere ilişkin sözcükler ya da sözcük fragmanları görülür. İnsan olsun eşya olsun bu resim motifleri çoğunlukla sanatçıların ve bohemlerin yaşam çevresine aittirler. Bu resimler bir atölye -ve cafe- Ikonografisi oluştururlar." (110)

Bu yalnızca erken dönem kübist resmin "kesinkes gerçekçi" (111) olduğu anlamına gelmez, aksine gerçekçiliğin bu resimlerde yeniden verilmiş olan kesimi herşeyi otobiyografik bir kanıt haline getirir: Bu yüzden erken dönem kübist resim yalnızca nesneyi değil, aynı zamanda ressamın bu nesneye olan duygusal ilişkisinden de birşeyler göstermek zorundadır. Başlamakta olan kübizm döneminden kalmış olan eski otobiyografik kanıt, sanatçının bir duygudan yola çıktığını onaylar. Braque 1908 yılında şöyle demiştir: "Bir kadını tüm doğal güzelliği ile sergilemeyi beceremezdim... Bunun için yeteneğim yok. Kimsenin yok. Bu yüzden yeni bir tür güzellik yaratmak zorundayım, bana hacim, çizgi, kütle, ağırlık olarak görünen bir güzellik. Bu güzellik ile kendi öznel izlenimimi yansıtmak istiyorum... Doğa bir duygu etkisi bırakıyor ve ben bu duyguyu sanata geçiriyorum. Ben kadının yalnızca dış görünümünün örtüsünü kaldırmak değil, kadında saltık olanı arzu ediyorum." (112) Öyle ise yaratma sürecinin başında nesne için soyut bir bilgi değil, aksine duygusal bir esin bulunur. Braque daha sonra şöyle yazar: "Gerçeklik kendini, yalnızca şiirin ışını ile aydınlatılırsa açığa çıkarır." (113) Bu yüzden kübizm şiirsel bir ressamlıktır: Tablo -aynen lirik bir şiir gibi- sanatçı-



Guilloume Apollinaire asker, desen 1916

nın kişisel çevresinden bir kesimi anlatır. Sanatçı, bu kesimin her detayı ile kurulan duygusal bir ilişkiyi sezdirir: Lirik şiir gibi, kübist resim de dünyanın birey tarafından benimsenmesine tanıklık eder.

Resim yüzeyindeki geometrik düzen de, Braque'ın yukarıda yazmış olduğu gibi bu duygunun sanata aktarılmasının bir türüdür: Biçimlerin açıklığı ve belirginliği, ancak sanatçı günlük gerçekliğin bir alanını kendi duygusu ile doldurduktan sonra, evrenin ortaya çıkan uyumunu sembolize eder. Picasso ve Braque şu konuda emindirler ki sanatçı bu tür bir sezgi anında gerçeklikten, günlük algılamanın, hatta bir bilim adamının bakışının farkına varamadığı birşeyler algılar. Çünkü bizim çevremizi alışılmış algılama tarzımız, akılcı amaçlarla belirlenmiştir ve bizim çevremizdeki şeylerle yalnızca nesnel bir ilişkimiz vardır; zihnimiz onlarla meşgul olduğunda, düşünceleri mantık kurallarına göre düzenler. Biz yüzyıllar boyunca dünyayı mantıksal bir yönteme, yani perspektife göre resmetmeye alışmışız. Perspektif, ön dönem kübist ressamlar için mantıksal düşüncenin sembolüdür ve insanın dünyaya olan öncelikle amaçlı, nesnel ilişkilerinden biridir. Dünyayı algılama biçimi, kübist ressamlara bir tür hapishane gibi görünür. Braque daha sonra "Ressamların mekanik perspektifi keşfi, düşünceyi etkiler." (114) diye yazmıştır. Öyle ise kübist ressam daha canlı bir bakış yakalamak için kendini bu hapishaneden kurtarmak ve şey'lerin perspektif düzenini yok etmek zorundadır. Bu yüzden kübizm resimlerinin, sanki resimde perspektif açıdan doğru bir ifadeyi birisinin sonradan bozduğu izlenimini vermeleri raslantısal değildir: Her kübist resim, perspektif düzenin yıkılması ve aynı zamanda eski düzenin yıkıntılarından oluşan yeni bir düzenin sembolik kuruluşudur.

Kübist ressamların bu düşünceleri, garip bir şekilde, tanınmış bir filozofun, Henri Bergson'un öğretisi ile örtüşür. Bergson daha 1889 yılında şöyle yazmıştır: "Düşünen bilince" direnen "dinamik bir imgelem tarzı" kazanılmak zorundadır. "Çünkü bu bilinç, kesin ayrımları... tercih eder ve bizim mekan içinde gözlemlediğimiz gibi belirli çizgileri olan

şeyleri sever." (115) Paris'te bir bohem yaşamı süren ve 1896 yılında yayımlanan tiyatro oyunu "Kral Übü" ile daha sonra gerçek üstücü yazarların örneği olan yazar Alfred Jarry bu anlayışa başka bir görüntü kazandırmıştır. Yaşamı, etrafı duvarla çevrili bir kente benzetir. Ancak bu kentin duvarları yıkılırsa kentin ve onu çevreleyen manzaranın mükemmel bütünlüğü görülebilir. Jarry, Andre Salmon ve Max Jacob adlı arkadaşlarına karşı bu benzetmeyi sık sık kullanmıştır ve Apollinaire de onu kübist ressamlara iletmiştir. (116)

Bergson'un felsefesi Jarry'de bir anektod haline indirgenmiş olsa bile, Picasso ve Braque'ın o zamanlar Bergson'nun yaşam felsefesinin ana düşüncelerine katıldıkları görülür. Ne var ki bu düşünce, anarşizmin bireyin burjuva düzenine karşı ayaklanmak zorunda olduğunu savunan anlayışı ile karıştırılmıştır. Ayrıca kübizmde, romantizmden bu yana tüm sanat kuramlarının sahip çıktığı bir ana düşünce de yer alır: Günlük yaşam gerçekliğinin "arkasında", yazarların, ressamların ve müzisyenlerin ortaya çıkarmak zorunda oldukları bir güzellik dünyasının gizlenmiş olduğu düşüncesidir bu. Van Gogh olsun Matisse olsun basitleştirilmiş biçimler ve çarpıcı, alacalı bulacalı renklerle, bu yalın, canlı güzelliğin dünyasını canlandırmayı denemişlerdir. Picasso'nun *"Les Demoiselles d'Avignon* adlı resmi de büyük ölçüde bu yöntemi izler. Bununla beraber kübist resim artık şeylerin "içinde" ya da "arkasında" hiçbirşeyi görünür kılmak istemez. Şeyleri olduğu gibi bırakır, ama içlerinde bulundukları bağlamı değiştirir. Ön dönem kübist ressamlığında sandalye bir sandalye olarak kalır, ama bu sandalye günlük yaşamdaki bağlamından koparılmıştır ve ressamın ürünü olarak tanımlanabilecek yeni bir uyum yapı taşı olarak görünür. Kübist resim, insanın dünyaya olası, anlamlı bir egemen oluşunu sembolize eder.

Bu tür bir sosyal ütopya gerçeklik olsaydı eğer, her nesne anlam dolu olurdu, hiçbir nesne ölü olmazdı; herkes insan yaşamına ve insan çalışmasına, Picasso'nun da bunu kendi yaşamı için ortaya koyduğu gibi, tanıklık ederdi. Kahnweiler bu konuda şöyle yazar: "Picasso'nun eşyaları onun köleleridirler, duygusal bir ilişkisi olmadığı bir nesneyi asla resmetme-

miştir." (117) Sentetik kübizmin bu derece soyut olan resimlerindeki sözcük fragmanları bile bir kadına yapılan aşk ilanları olabilir: Kahnweiler yazısına şöyle devam eder: "Picasso'nun her dönemdeki resimlerinde kendi aşkı, kayıtlı olarak bulunur; *"J'aime Eva," "Jolie Eva," "Ma Jolie,"* Picasso'nun, 1912 yılında sevgilisi olmuş ve kendisinin çoğunlukla Eva diye çağırdığı 1915 yılında ölen Marcelle Humbert'i düşünerek yaptığı resimlerdir.

Picasso'nun, bu tür bir özel ressamlığı, sosyal ütopyanın ifadesi olarak görmesi bugün zor anlaşılabilir bir şeydir. Ancak Picasso o zamanlar kollektif bir sanat hayalinde idi ve bu sanat içinde birey, öncelikle büyük, ortak bir yapıtta birlikte çalışacaktı. Sanatsal yaratı süreci, toplumun anlamlı bir başkalaşmasının imgesi haline geldi: *"O zamanlar halk, bizim, resimlerimizi çoğunlukla neden imzalamadığımızı pek anlamadı. İmzalanmış olanlardan çoğu ancak yıllar sonra imzalandı. Bu da biz anonim bir sanatın cazipliğini hissettiğimiz zaman oldu. Yeni bir düzen kurmayı deniyorduk... Kimsenin, onun bu ya da şu resmi yapan olup olmadığını bilmeye gereksinimi yoktu. Ama bireycilik çoktan beri oldukça güçlenmişti... Biz kollektif maceranın kaybedilmiş birşey olduğunu görür görmez, herbirimiz tek başına kendi bireysel macerasını bulmak zorunda kaldı."* (118) Braque de bu ortak çalışmayı şöyle anlatmıştır: "Her ikimiz de Montmartre'de oturuyorduk, birbirimizi hergün görüyorduk... Sanki dağlarda halatla bağlanmış dağcı grubu gibiydik..." (119) Ve Kahnweiler de Picasso'nun şu itirafını bildirir: "Picasso'nun 1907 yılından 1914 yılına kadar yarattığı herşey, diğer insanlarla yaptığı sıkı işbirliği ile oluşmuştur." (120)

Yalnızca bu çalışma biçiminin değil, anlamına olan inancın da tam 1914 yılında sona ermesi bir rastlantı değildir. Sanatçının ütopyası, somut bir dayanışma talep edildiği anda inanılır olmaktan çıkmıştı. Fransız yazarı Henri Barbusse 1915 yılında yazmış olduğu savaş romanı "Ateş" *(Le Feu)* adlı yapıtında, bu dayanışmanın yakın gelecekte sağlanması gerektiğini şöyle anlatır: "Gelecek kölelerin elindedir. Anlaşılıyor ki, sayıları ve acıları sınırsız olanların birbirleri ile kardeş

olması sonucunda yeni bir dünya oluşacaktır." (121) Bunun artık Picasso'nun "kollektif macerası" ile bir ilişkisi yoktu. Bir sanatçı rüyası gerçekliğe çarpıp dağılmıştı. Ehrenburg şunları yazmıştır: "Seferber olmuş ressamlar kamyonun kamuflajı ile görevlendirildiler. Hemen ardından kübist tablolar gibi görünümler taşıyan arabalar caddelerden geçtiler." (122)

Picasso ve Braque için de bu gerçekliği aydınlatma ve bu gerçeklikte yeni bir düzenin yapı taşlarını görme olası değildi. Bu iki sanatçı, resimlerinden teknik dünyayı uzaklaştırırken amaçsız değillerdi: *"Yalnızca "happy few"ler, yani bir avuç seçkin için resim yapmaya hiçbir zaman değer vermedim. Benim resimlerime giren nesneler herhangi bir yerden alınmış bilinen şeylerdir: Bir ibrik, bir bira kupası, bir pipo, bir küçük paket tütün, bir kâse, minderi saz örgüden bir mutfak sandalyesi, basit ve günlük yaşamda kullanılan bir masa. Yani basit kullanılan eşyalar. Ben günlük eşyanın aracılığı ile birşeyler anlatmak istiyorum: Örneğin bir güveç, herkesin bildiği herhangi bir güveç. İsa'nın kullandığı benzetmeler gibi, benim için de bu güveç aynı mecazi anlama sahiptir. İsa'nın bir düşüncesi oldu mu bu düşüncesini benzetmelerle formüle ediyordu. Böylelikle bu düşünce çok sayıda insan için herhangi olası bir şekilde anlaşılır oluyordu. Ben de nesnelerden aynı şekilde faydalanıyorum." (123)*

Bu şiirleştirici yöntem, caddelerden geçen kamufle edilmiş kamyonların temsil ettikleri yeni gerçekliğe pek uygun düşmüyordu. Artık sembolik değil, gerçek olan taraftarlık bu yeni gerçekliğe baskın çıkmaktaydı. Onda devam eden şey, artık hiçbir yaşam idealinin söz konusu olmadığı, öncelikle üslup olan bir sanattı. Ama nasıl bir üslup? Bu soruyu sorma, Picasso'nun sanatındaki en ağır bunalımlardan birine neden oldu.

Kübizm, tablonun rönesans döneminde ortaya çıkan anlayışını, bilimsel kurallara göre sistematik biçimde kurulmuş bir yapıt olarak bozdu. Kübizm, perspektifi, plastik vücut çizimini, simetrik resim yapısını ve renk kompozisyonunun uyumunu bir kenara attı, kısaca: Avrupa resminin, yüzyıllar



Georges Braque, daha sonraki yıllarda

boyunca onları ölçü alarak oluşturmuş olduğu tüm estetik sistemleri yıktı. Şüphesiz ki van Gogh, Cezanne, Seuret ve daha sonra *Fauves* ve dışavurumcular olmak üzere 19. yy'ın son dönemlerinin büyük ressamları bu sistemlere çoktan hücum et-

miş ve etki dışında da bırakmışlardır; ama hiçbir zaman bir kerede olmamıştır bu. Çünkü böyle bir şey fiilen ressamlığın kaldırılması anlamına gelirdi. Ve buna yakın bir şeyi de kübistler denemişlerdir. Şöyle ki yeni sanat olarak ressamlığın harabelerini gösterdiler ve dahası bazen, *collage*'larda olduğu gibi, nesneleri de yeni sanat olarak gösterdiler. Böylece kısa bir süre, ressamlığı kendine özgü araçları ile birlikte yürürlükten kaldırma çelişkisi olası oldu. Resimsel anlatımın öğeleri, böylece estetik sistemdeki bağlılıklarından kurtarıldılar. Aynı zamanda herkes eski sanatın kalıntılarından kendi sevdiğini bulup çıkartabilirdi. Ve bu durum, o zamanlar neden bu kadar göze çarpacak derecede kübizme dayandığı halde, kübist olmayan sanat akımının ortaya çıkmış olduğunu açıklar aynı zamanda. Kübizmden bu yana ressamlıkta herşey olası olmuştur. Picasso'da artık bunu hissetmiş olmalıdır.



Picasso 1915'de



"İki Çıplak Kadın", 1920

BUNALIM

"Tinsel üretim fikrine bir zehir girdi. Onun öz bilinci, tarih oluşturma güveni sarsıldı."
Theodor W. Adorno. (124)

Sanat tüccarı Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso'nun kendisine "1914 ilkbaharında iki *çizim*"gösterdiğini anımsar. "İkisinde de oturan bir adam vardı ve kübist değil, klasiktiler. O zamanlar *Bu öncekinden daha iyi değil mi?* diye sormuştu Picasso bana." (125) Picasso klasizme yaptığı bu geri dönüşle, şimdiye kadar ki yaratısından, benzeri olmayan bir kopma göstermiştir. Çünkü sözkonusu olan yalnızca biçim dilinin ani bir değişimi değildi, Picasso bundan böyle birçok farklı üslubu yanyana kullanmaya başladı. Sovyet şair Wladimir W Mayakovski, Picasso'ya 1922 yılında yaptığı bir ziyareti şöyle betimler: "Atölyesinde türlü türlü şeyler vardı: Antik üslupta baştan başa pembeli mavili bir sahneden tutun da teneke ve telden yapılmış bir yapıta kadar... Ve tüm bu çalışmalar aynı yılın ürünüydüler." (126) Picasso yaklaşık on yıl bu üslupların birlikteliği ilkesini korumuştur. Sentetik kübizmin usta yapıtlarına dahil olan tablolarının yanısıra, Ingres'in izinde klasik taslak çizimlerini de yapmıştır. Picasso 1917 yılında kendini alaya alarak şöyle demiştir: *"Evet, şu sıralar Ingres gibi çiziyorum."* (127) Yaptığı çok sayıda çocuk portreleri daha az kesin hatlar taşıyordu. Bu portrelerin daha yumuşak olan çizgileri, Matisse'i anımsatırlar. Yine de bu resimlerden en tanınanları, "aşırı büyük elleri ve hiç görülmemiş garip ayaklarıyla, pervasız... devasa kadınlar,"ı (128) gösteren tablolardır. Picasso ara sıra -örneğin İtalyan köylüleri resimlerinde- bu tür figürleri, çalışma dünyasının belli bir çevresi ile bağlamayı denemiştir. Ama bunu yaparken -Fernand Leger'in aynı dönemlerdeki resimlerinin tamamen aksine- daima gerçeklikten çok sanatı işlemiştir: *"Kendimi, zengin ve büyük bir dağlık bölgedeymişcesine Michelangelo'da kaybetmekten hoşlanıyorum.* (129)

Bu tutumda, Picasso'nun daha sonraki, geç dönem sanatında büyük bir yer tutacak olan eski sanat üzerine çeşitlemelerin ilk işareti görülebilir. Öte yandan bu klasizmin temel düşüncesini yine de kübizmde aramak gerekir. Çünkü, kolaj yöntemi, önceden var olan bir nesnenin de, örneğin bir gazete küpürünün, eğer ressam onu yapıtına alıntı olarak sokmuşsa, sanat haline gelebileceği anlamına gelmiyor muydu? Ama sanatçı resmine niye yalnızca gazete küpürlerini, harfleri ya da duvar kağıtlarını yapıştırsın? Gerçekte Picasso'nun birkaç kübist resminde -ve Braque'ınkilerde de- sanat tarihi ile ilgili alıntılar olarak yorumlanabilecek yerler vardır: Örneğin Braque kübist bir resim üzerine, gerçekçi resmin tüm yanılsamalarıyla birlikte bir çivi resmetmiş, Picasso da kübist resimlerinin bazı kısımlarını, Seurat ya da Signac gibi ressamların puvantivist tekniğinin taklitleri olan desenlerle doldurmuştu. Peki, resmin daha büyük bir kısmını sanat tarihinden alıntılarla doldurmak neden olmasın? Picasso'nun 1915 yılında yaptığı bir çizim, oturan bir adamı, aynı anda (neredeyse birbiri üzerine çizilmiş) klasik üslupta taslak çizimi ve kübist konstruksiyon olarak gösterir. (130)

Çağdaşları bu farklı üslupların rastgele uygulanmasını pek tutmadılar. Alman eleştirmen Julius Meier- Graefe şöyle alay ediyordu Picasso ile: "Sabahları küpler, öğleden sonraları kocaman kadınlar yapıyor." (131) Picasso'nun 1931 yılında Balzac'ın "Meçhul Şaheser" adlı anlatısına yaptığı illustrasyonlar üzerine öykünün yayıncısı Vollard şunları söylemiştir. "Yayınladığım tüm kitapların içinde, Picasso'nun ofortlar ve oymalar ile resimlediği Balzac'ın "Meçhul Şahaser"i kolleksiyoncular da en çok ilgi uyandıran kitap oldu. Burada ki kübist biçim, Ingres'i anımsatan çizimler ile çok iyi uyuşmuştur" (132)

Picasso sonunda, bu sanatsal yöntem ile eski arkadaşlarından ve onlarla olan ortak amaçlarından kesinlikle koptu. Bu kopmanın başlangıcı olasılıkla 1910 yılına rastlamaktadır O zamanlar Paris'deki genç sanatçıların yapıtlarını istif etme eğilimi önceden görülmemiş olan bir ölçüye varmıştı. Fernande Olivier, bu dönemlerde bir kolleksiyoncunun Picasso'nun

resimlerini "Hoşuna gittiklerinden değil, sadece birgün geçerli olacakları için" (133) satın aldığını söyler. Yazar Henri Barbusse de, bundan yaklaşık bir on yıl sonra bu düşünceyi şöyle onaylıyordu: "Bugünlerde Fransa'da ressamlık en parlak dönemini yaşamaktadır. Bunun amacı ilk elde sanat tüccarlarına, maden ocağı, demiryolu yada banka sahiplerinin ellerindekilere benzer kıymetli evrak temin etmektir." (134) Daniel-Henry Kahnweiler 18 Aralık 1912 tarihinde Picasso ile resimlerini başkasına vermeyeceğine dair, koşullu bir sözleşme yapmış ve böylece Picasso'nun tüm üretimini kendine garanti etmiştir. Picasso da bu tarihten itibaren hiçbir maddi sıkıntı çekmemiştir. Bu maddi garanti, Picasso'nun 1912 yılında Montmartre'deki Boulevard de Clichy'den, Boulevard Saint-Germain-des-Pres'deki Boulevard Raspail, 242 numaraya taşındığı sırada çözülmeye başlayan eski ilişkilerini iyice kopardı Kısa süre sonra da Fernande Olivier'den ayrıldı. Daha sonra Birinci Dünya Savaşı da bu kopmayı artık geri dönülmez duruma getirdi: 1915 yılında ağır yaralı olarak eve dönmüş olan Braque, sentetik kübizmin dekoratif bir çeşidini geliştirdi ve benimsedi. Ve buna yaşamının sonuna kadar zevk düzeyini hiç düşürmeden bağlı kaldı. Juan Gris gibi Braque'de bundan sonraki yıllarda sentetik kübizmi belirli bir resim düzeyinde temsil etti. Öyleki Picasso bu düzeye yalnızca ender rastlanan ayrıcalıklı durumlarda, örneğin 1921 yılında yaptığı "Üç Müzisyen"de, ulaştı ancak.

Böylece Picasso'nun, artık bir zamanlarki halefinin düzeyini tutturamadığı, çağdaşları tarafından da farkedildi. Örneğin Salvador Dali daha sonra alaylı bir dille bu konuda şunları söylemiştir: "Ayrıca Picasso, sürekli olarak resimleri teknik açıdan daima iyi kotarılmış ve bir homojenliğe sahip olan Gris'in bu işi nasıl yaptığını bulma arzusu ile kıvranıyordu... Sürekli soruyordu: *"Ne sokuyorsun bu resimlere?"* (135) Diğer sanatçılar da o zamanlar Picasso için bu sonuca varmışlardı. Gerçi Picasso'nun kübist heykelleri teşvik edici etkiler yaptılar. Ama asıl bu işi ileri götürenler Picasso değil, aksine Brancusi, Arcipenko, Laurens, Lipchitz, Zadkine ve Gonzalez olmuşlardır. Soyutçu ressamların ve Malewitsch ve Tatlin, Kupka ve Delaunay, Mondrian ve Scwitters, Picabia ve Duc-

hamp gibi nesne ressamlarının radikalizmi, (ki bunun yardımı ile kübizmin çelişkilerini çözüyorlardı) Picasso'nun yabancısı değildi. Ayrıca, kendileri de kübist eğilimler taşıyan sayısız sanatçı, Picasso'yu eleştirdi. Fovist, Henri Matisse'in düşüncesi şuydu: "Picasso akıllı bir adamdır... Ama bir sanat aracı üzerine bir sistem kurma düşüncesi saçmalıktır." (136) Ve Picasso'yu, kendine örnek alanların çevresinden de buna benzer sesler duyuluyordu: Örneğin Amédé Ozenfant 1916 yılında Picasso'ya şu sitemi yapar: "Picasso'nun belli yapıtları, başka renklerle resmedilmiş olarak düşünülebilir. Bunu Picasso'nun kendisi de yinelemelerde sık sık yapmıştır. Renk değiştirilebiliyorsa, bu onun kötü olduğunun kanıtıdır." (137)

Genç kübistlerin çevresinde en keskin savları ileri süren kişi tabii ki, Birinci Dünya Savaşı'ndan geri dönmüş olan ve kübist ressamlığı içerik açısından eleştiren Fernand Leger'di: "Savaşta kendi kendime yaşama yeteneğini elde ettim... Paris'i, soyutlamaların, resimde özgürleşmelerin bulunduğu bir dönemde terkettim. Hiçbir geçiş olmadan, kendimi tüm Fransız halkı ile omuz omuza buldum... Yeni arkadaşlarım, madenciler, toprak işçileri, oduncular ve metal işçileriydi... Bu gerçekliğin içine girip, kavradıktan sonra, artık nesnelerle olan bağlantıyı asla kaybetmedim." (138) Ve daha kışkırtıcı olarak şöyle devam eder: "Entellektüel bir çevreden- Apollinaire, Jacob ve tüm diğerleri- kendimi köylüler, madenciler, gemiciler arasında, yeniden bulmak için çıktım... Bu insanlarla hemen arkadaş oldum. Onların dolaysız ifade biçimleri ve argoları, benim dilimdi. İşimin ve bundan ortaya çıkan resimlerimin, aynı bu argo kadar güçlü olmalarını istiyordum. Dolaysız, kısa ve sağlıklı." (139) Almanya'da da George Grosz kübizme buna benzer savlarla hücum etti ve 1920 yılında şunları yazdı: "Eğer biri topaç, küpler ya da ruhsal açıdan derin karmaşıklıklar resmediyorsa, Makart'ın aksine, onun devrimci olduğuna inanmak bir yanılgıdır. Makart'a bakın: O burjuvazinin bir ressamıdır... ya siz?- Siz, burjuvazinin yakınan uydularından başka nesiniz ki?" (140)

Leger böylece kübist ressamlığın, Picasso ve Braque'ın hiç bir zaman farkına varmamış oldukları bir olasılığına dik-

kati çekmiştir: Sanatsal bir üslubun sosyalist dayanışma hizmetinde kullanılması. Oysa Picasso ve Braque kendi kübizmlerini şiirsel bir sanat olarak görmüşlerdi: 1871 Paris komünlerinin yenilgisinden sonra Fransız devletinin zafer işareti olarak kurulmuş olan Sacré-Coeur kilisesi, erken kübizm dönemi resimlerinde şiirsel çağrışımlar yaratmak üzere yeralabiliyordu: 1909 yılından sonra Sacré-Coeur'un beyaz kubbesi -Picasso'nun Boulevard de Chichy'deki atölyesinin penceresinden bakıldığında görülebilirdi- Picasso'nun ve Braque'ın de resimlerinde görülür. Her türlü taraftarlık bu sanata yabancıydı, Picasso ve arkadaşlarının bohem dünyaları dışında hiç bir kişisel çevre ilişkileri de yoktu. Zaten geceyarısı kendilerini "Namuslu bir işçiyi geceyarısı uykusundan etmeseniz, nasıl olur acaba?" (141) diye bağırarak sükunete davet eden genç bir sebze satıcısını alaya alma gibi davranışlar, Fernand Leger ya da yazar Henri Barbusse gibi sanatçıların düşünüş biçimi ile tamamen zıttı. Onlar için, işçilerin konuşma biçimi ve yaşam alışkanlıkları önemli bir olay olmuştu: Bu sınıf ile dayanışma, yapıtlarının ana konusuydu.

Leger'in sanatının en göze çarpıcı belirtileri, biçimlerin sadeliğidir. O sıralar başka bir sanatçı da "Modern büyük burjuva sanatının tümyeni tekniklerini içerse bile ondan farklı ve kitlelere açık, anlaşılır, sağlam, sade ve kesin bir sanat"ın hayalindeydi: Bu sanatçı, önceleri kübizmi benimsemiş ama 1917 yılında bu üslupdan uzaklaşmış olan Meksikalı Diego Rivera idi. Rivera, daha sonra kendi vatanında, "kollektif sanat" hayalini devasa duvar resimlerinde gerçekleştirmiştir. Rivera, devrimci zihniyetini saklamadı hiç. 1917 yılında şunları söylemiştir: "Paris'de sanat artık hiç kimseye hizmet etmiyor, Paris ölmek üzere, sanat da öyle... Zapata'nın köylüleri hayatlarında makina görmediler... Ama onlara bizim resimlerimizi gösterdiğimizde, anlayacaklarından eminim." (142) Tabii Picasso'nun çevresinde böylesi köktenci bir zihniyete kesinlikle anlayış gösterilmezdi: Rivera, Kahnweiler'in Picasso'yu "devre dışı bıraktığını" (143) ileri sürmüştür. Picasso'nun arkadaşı olan eleştirmen Andre Salmon önceden Leger'i kübist topluluğunu dağıtmayı istemekle suçladığı gibi,



"Igor Stavinsky'nin Resmi", 1917

bu kez de bir "Rivera Olayı" yaratarak, bu Meksikalı ressama kara çalmaya kalkışmıştır. (144)

Böylece Picasso'nun sanatı liberal burjuvazinin çizdiği mali açıdan güvenli sınırlar içinde kalmıştır. Bu burjuvazi sanatsal üslup araçlarının ilerleyişini (özellikle, artık Picasso'da olduğu gibi, bu ilerleme eski ustalığın güncel bir kanıtı olarak ortaya çıktığında) kabul etse de, gerçek toplumsal ve siyasal ilerlemeyle bir tutulmasına karşı olmuştur. Picasso'nun sanatının, burjuva ideolojisini yansıttığı iddiası, 1965 yılında



Picasso ilk karısı Olga ve Jean Cocteau ile, Roma, 1917

"Parade" balesi için perde, 1917



marksist İngiliz yazarı John Berger tarafından *"Success and Failure of Picasso"* adlı kitabında yinelenmiştir. Bu iddia Picasso klasizme geri döndükten sonra ortaya çıkmıştır.

Böylelikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra iki karşıt sanatsal konum açığa çıktı: Bunlardan biri, kübizmin biçimsel yeniliklerinden siyasal mücadelede yararlanmaya çalışıyor, diğeri ise kübizmin biçimsel yeniliklerinden, doğrudan geçmişe dönme hakkını türetiyordu. Fernand Leger Fransa'da, birinci grubun en önemli temsilcisi oldu, Picasso da ikincisinin başlıca temsilcisi idi. Tabii bu adımı atarken yalnız değildi. Aslında daha yüzyıl önce, restorasyon döneminin büyük burjuva sanatseverine o zamanlar ilerici olan romantizm ile geriye yönelik klasizmin göze çarpan bir karışımını sunan Fransız ressamları, Picasso'yla aynı konumdaydılar. Ve 1925 yılı dolaylarında *"Art Deco"* sanat üslubu, ileriye yönelik ve geriye yönelik öğelerin buna benzer çarpıcı bir karışımını sundu. Viyana yeni üslubundan, Yeni Nesneciliğin teknik kültüründen ve tabii daha çok kübizmden oluşan bir karışımdı bu. Henri Matisse'in sanatı da gitgide, ilerleme maskesi altında, restoratif bir gereksinimi tatmin eden *Art Deco*'ya yakınlaştı.

1917 yılından sonra Picasso da, onun için yeni olan bir ortam için pek çok yapıt verdi: Kostüm, perde ve sahne resimleri taslaklarında, yeni-klasizmin ve sentetik kübizmin üslup ilkelerini, müzik ve oyun sahnesine aktardı. Ozan Jean Cocteau, 1911 yılında Paris'de kurulan "Rus Balesi"nin yöneticisi olan Serge Diaghilev'in dikkatini Picasso üzerine çekti. Picasso 1917 yılı başında Cocteau ile birlikte Roma'ya gitti. Burada Diaghilev'in grubu geçici olarak bir oyun sergiliyordu. Picasso, Diaghilev'in Piazza Colonna'da satın almış olduğu Palazzo'da oturuyordu. Picasso, burada besteci Igor Stravinski, orkestra yönetmeni Ernest Ansermet ve dansçı ve koreograf Leonid Massine ile de tanıştı. Floransa'ya, Pompei'ye ve Napoli'ye toplu halde geziler yapıldı. Stravinski'nin tanıklığına göre Picasso Napoli'de, görkemli renkleri olan akvaryum balıklarını ve "eski napoliten suluboya resimleri"ni çok beğenmiştir. (145) "Koklova gibi pitloresk bir ad taşıyan genç bir balerin de Picasso'yu cezbetti. Diaghilev şöyle dedi Picas-

so'ya: "Dikkatli ol, bu evlenilecek bir Rus kızı", Picasso da "şaka ediyorsun" cevabını verdi. Bunun üzerinden kısa bir süre sonra kızla nişanlandı." (146) Picasso 1918 yılında balerin ile Paris'de evlendi ve onunla yeni bir eve (Rue de la Boetie No: 23) taşındı. Françoise Gilot daha sonra Picasso'nun anlattıklarına dayanarak Olga'nın çok soğuk bir portresini aktardı: "Olga grubun en iyi balerinlerinden değildi, ama çok hoş bir görünümü ve Picasso'nun çok çekici bulduğu bir üstünlüğü vardı. Olga aşağı Rus soyluları sınıfından geliyordu. Diaghilev'in, balerinlerini arayıp bulmakta kullandığı ilginç bir tarzı vardı, bu balerinlerden yarısı çok iyi dansçılar, diğer yarısı da iyi bir toplum sınıfından gelen güzel kızlar olmalıydılar." (147) Evlenme döreni Rus -Ortodoks adetlerine göre Paris'de yapıldı, çift törem sırasında alışılagelmiş taçları taşıdı. Evlilik Picasso için, önceleri kendisine kapanmış olan toplumsal çevrelere giriş anlamına geliyordu ve Picasso'nun bundan önceki bohem-çevresinden kopmasını kesinleştirdi.

Picasso'nun Roma'da çalışmalar yaptığı bale, "1917 yılında ortaya çıkan ve üzerinde çok konuşulan..." (148) *"Parade"* balesiydi. Picasso ile birlikte Cocteau ve Satie de çalışmalara katılmışlardı. Prömiyer 1917 yılında Paris'de Théâtre du Châtelet'de yapıldı. Picasso, Rus balesinin eski dekorlarının folklorik yeni üslubundan yola çıkmak yerine, Leon Baks ve Alexander N.Benois gibi, tutarlı bir kübizm uygulaması koydu ortaya. Bu sahne sanatı için şimdiye kadar görülmedik bir şeydi. Gerçi, ressam Nathalie S. Gonçarova gibi, diğer sahne ressamları da kübist öğeleri sokmuşlardı çalışmalarına, ama göz kamaştırıcı bir rengarenkliği ve stereometrik üslup kullanımını oyuna yalnızca dekoratif eklemeler olarak değil de, dramaturjik bir işlev elde edecek şekilde sokan ilk kişi Picasso olmuştur. Picasso 1924 yılına kadar, daha bir çok tiyatro ve bale sahnelemelerinde büyük bir başarı ile ortak çalışmalar yapmıştır. Picasso'nun 1920 yılında ilk kez sahneye konan *"Pulcinella"* adlı baledeki çalışmalarını şöyle değerlendirmiştir Stravinski: "Picasso'nun yapmış olduğu iş harikuladeydi. Renkler mi, mekânın düzenlenmesi mi yoksa bu olağandışı sanatçının şaşılası tiyatro içgüdüsü mü, bunlardan hangisi beni daha çok etkiledi pek kestiremiyorum." (149)

Sovyet yazar Ilya Ehrenburg, *"Parade"*nin prömiyerini şöyle anlatmıştır: "Bu oldukça kendi başına buyruk bir bale idi: Akrobatları, jonglörler, palyaçolar ve terbiye edilmiş bir atdan oluşan bir panayır tiyatrosu idi. Bale, hareketlerin tekdüze bir otomatikleşmesini sergiliyordu. Bu, daha sonra "Amerikanizm" adı verilen şeyin ilk yergisini oluşturuyordu aynı zamanda. Müzik moderndi, dekor yarı kübist.... Seçkin bir izleyici vardı; tüm Paris, yâni sanattan anlar geçinen tüm zenginler oradaydı. Müzik, dans ve özellikle dekor, izleyicide hoşnutsuzluk uyandırdı. Ben savaştan önce, Stravinski'nin müziğini bestelediği *'Sacre du Printemp'*in Diaghilev tarafından sahnelenen skandal dolu temsilini de yaşamıştım. Ama "Parade"ye izleyicinin tepkisi öbüründen kat kat fazlaydı. Parter seyircileri sahneye koştular ve avaz avaz bağırdılar: "Perdeyi indirin!" Aynı anda sahneye, kübist elbiseli bir at çıktı ve sirk numaraları yapmaya başladı: Diz çöktü, dans etti, reveranslar yaptı. Bunun üzerine izleyiciler, oyuncuların, onların protestolarını alaya aldıklarını sandı ve sonunda patladılar. "Ruslara ölüm", Picasso bir *Boche*'dur!", "Rusların hepsi *Boche*'dur!" diye bağırdılar." (150).

Apollinaire, "Parade ve Yeni Tin" diye programatik bir başlık altında yazdığı bir makalede, bu sahnelemenin tintarihsel açıdan önemini vurgulamıştır: "Söz konusu olan sahnelenmiş bir şiirdir. Avangardist müzisyen Erik Satie bu şiiri o derece şaşırtıcı, canlı bir müziğe aktarmıştır ki, ve bunu o derece sade ve basit bir biçimde yapmıştır ki, böylece o görkemli, aydınlık Fransız tini yeniden görünür kılınmıştır. Kübist ressam Picasso ve insanı düşünmeye zorlayan, oldukça cüretkâr koreograf Leonid Massine bunu herşeyden önce resim ile dansı, plastik ile gösteri sanatını birleştirerek gerçekleştirmişlerdir. Bu birleşme, kapsamlı bir sanatın başlangıcı için açık bir işaretti... Bu yeni tür biraraya gelişten -yeni, çünkü şimdiye kadar bir taraftaki dekorasyon ve kostüm ve diğer taraftaki koreografi arasında yalnızca yapay bir bağlantı vardı- *"Parade"* ile bir tür "gerçeküstücülük" oluştu; ben onda, Yeni Tinin bir dizi görünüş biçiminin çıkış noktasını görüyorum." (151)

Bu gerçeküstücülük 1924 yılında, başı çekecek yeni bir sanat akımı olarak kamuya tanıtıldı. Yazar Andre Breton "Gerçeküstücülüğün Bildirisi"ni yayımladı. Bu bildiride, yazın ve resim tarafından öngörülen yeni bir yöntemden, " düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm" olarak söz edilir. "Aklın hiçbir denetlemesi, hiç bir ahlâki ya da estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması"dır bu. "Gerçeküstücülük bugüne değin ihmal edilmiş belli bazı çağrışım formlarının daha yüksek gerçekliğine, rüyanın genel gücüne, düşüncenin belli bir amaçtan uzak oyununa dayanır..." (152) Ama gerçeküstücü sanatçılar gerçekten de, burada talep edildiği gibi, bilinç altının ürünleri olarak geçerli sayılabilecek çok az yapıt vermişlerdir. Çünkü doğal olarak, bir yapıtın ortaya çıktığı anda, biçimlendirme olayına bilinçli bir şeyler de katılır. Bu yüzden biz gerçeküstücülük sanatının belirtisini, daha çok bu, "bilinçsiz bir yöntem"in son dereceye vardırılmış aykırılığında aramalıyız. Bu tür bir formül, Picasso'nun o dönemlerdeki sanatı içinde geçerli idi. Zaten Parade'de klasizmin ve kübizmin yanyanalığı ilk kez neredeyse patlayıcı bir aykırılık olarak duyumsanmıştır. Gerçeküstücüler de Picasso'nun sanatında öncelikle çelişki, aykırılık ve yoğunlaşma gözlemlediler. Picasso'nun kübist yapıtları bile ilgilerini çekmiştir. Çünkü bu yapıtlarda, alışılmışın dışında entellektüel bir bilmecemsiliği bulabileceklerini umuyorlardı: Zaten her kübist resim, soyut bir konstruksiyonu, hiç bir zaman tam anlamıyla açıklanamıyacak bir biçimde nesneye ilişkin bir adla donatan bir bilmece resimden başka nedir ki?

Picasso 1923 yaz tatilinde, gerçeküstücülerin kuramcısı, yazar André Breton ile karşılaştı ve aynı yıl gerçeküstücü bir dergide Picasso'nun bir yapıtı yayınlandı. Breton, "Gerçeküstücülüğün Bildirisi"nde Picasso'dan gerçeküstücülük için faydalandı ve çeşitli gerçeküstücü yazarlar da ,Kahnweiler'den Picasso'nun yapıtlarını satın almaya başladılar. Paris'de 1925 yılında açılan ilk gerçeküstücüler sergisine, Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray ve Joan Miro dışında Picasso da katıldı.

Gerçeküstücülerin Picasso'ya olan ilgisi, onun birkaç nesne kullanmadan yapılmış çizimi üzerine yoğunlaşmış gibidir. Picasso'nun gençlik döneminde oluşturduğu bu yapıtlar, yeni arkadaşlarına, kendileri tarafından öngörülen "otomatik kayıt düşme" örnekleri olarak görünmüşler, Picasso da bu yüzden, bundan birkaç yıl sonra gerçeküstücülükten uzaklaşmıştır: *"Yeni bir ekolün taraftarları, "gerçeküstücüler" adı verilenler, birgün, benim noktalar, çizgiler ve taslaklarla doldurmuş olduğum resimlerimi gördüler. Gök kubbenin manzaralarının baştan çıkarıcı etkisine tutulmuştum zira... Böylece bir gün çizgilerle bağlanmış noktalar, birbirleri içinde bağlanmış çizgiler çizdim... Ama bu uyanık gerçeküstücüler ne yapsalar beğenirsiniz! Tüm bu çizimlerde bir "anlam" buldular. Bu karalamaların, kendi son derece soyut olan düşünceleri ile hem fikir olduklarını farkettiler."* (153) Picasso 1955 yılında daha da ileri gitti: Gerçeküstücülüğün, kendi 1933 yılından önceki sanatına olan her türlü etkisini yadsıdı. (154)

Gerçekten de Picasso'nun yaratısında gerçeküstücülük ile karşılaşma, daha çok önceleri bir dönüm noktası getirmiştir: Neo-klasik, elbiseli ve hareket eden figürler 1923 yılında sona erdiler, yeniden kübist biçimlere dönüldü ama bununla beraber, bu dönemin resimlerinin belirgin özelliği uyumsuz bir huzursuzluk oldu (Dans, 1925). Sentetik kübizmden artık daha fazla söz edilemez. Çünkü bu üslubun temel düşüncesi şuydu: Geometrik olarak titizlikle düzenlenmiş yüzeylere, sonradan eklenen nesne işaretleri ile figür olarak anlam vermek. Ve bu düşünce de dönüşüme uğradı: Artık geometrik figürler yerine, (tuval üzerine yapıştırılmış bir parça çuval bezi ya da isteyerek uyumsuz duracak şekilde düzenlenmiş bir renk yüzeyi gibi) amorf oluşumlar işaret olarak bir nesnenin (örneğin bir gitar) ya da organik bir şeyin (örneğin bir yüz, göğüsler ya da genital organlar) yerini tutabiliyorlardı. Böylece sentetik kübizm yöntemi tamamen ters yüz edilir: En basit işaretler, örneğin hiyeroglifvâri "gözler," resim yüzeyine dağıtılırlar ve sonra ancak bağlayıcı çizgiler ve renk yüzeyleri ile bir bağlama oturtulurlar. Bu bağlam, resmin içeriksel olarak şifresinin çözümüne olanak verir. Bu yüzden, Picasso'nun gerçeküstücü dönemindeki çizgi desenleri ve telden yapılma plastikleri bile, asla nes-

nesiz yapıtlar olarak anlaşılamazlar, aksine, görülebilir soyut çizgiler, gerçekliğin fragmanları arasında yüzeysel ilişkiler yaratırlar. Aslında deneyimli bir gözlemci bile, resmin adı (örneğin "Atölye" gibi), içerikle ilgili diğer ayrıntıları saptamada yardımcı olmasa çok çok "Mekân içinde iki figür" gibi mevcut verileri görebilir ancak. İşte, resmin adı ile büyük ölçüde formül haline gelmiş konu arasındaki gerilim, bu resimleri gerçeküstücü kılar.

Bu gerçeküstücülük ile, şimdi insan anatomisinin oldukça sık görülen bozulmasının da bir ilişkisi vardır. Bu zarar verme, normatif güzellik tasarımlarına anarşistçe bir saldırı olarak, gerçeküstücü programa denk düşer. Anatomik olan şeylerin, kabaca biçimlendirilmiş temel oluşumlar haline indirgenmesi, Picasso'nun yeniden heykelle uğraşmasından da etkilenmiştir. Picasso 1928 yılından sonra tel ve teneke plastikler yapmıştır. Bunlardan bir kaçı, aynı sanatçının gerçeküstücü çizgi desenleri gibi soyutlaştırılmıştır. Picasso, malzeme ola-

André Breton, Paul E'luard, Tristan Tzara ve Benjamin Péret, 1922



rak metal kullanmayı, çok önceden tanıdığı Julio Gonzales'den öğrendi. Picasso, arkadaşı olan heykeltraşın teknik yeteneklerini hayranlıkla karşılıyordu: *"Metali, sanki bir topak tereyağmış gibi işliyorsun."* (155)

Picasso, sarışın sevgilisi Marie-Therese Walter'i gösteren, 1932 yılında yapmış olduğu bir kaç portre ile, klasik güzelliğin, gerçeküstücülüğün bilinçli olarak uyumsuz anatomisi ile oluşturulan bir sentezine ulaşmayı başardı. Sevgilisi 1935 yılında Picasso'dan bir çocuk (Maya adlı kızı) dünyaya getirdi; Picasso karısından ayrıldı. Bu sorunlu durum, aynı zamanda, alışılmışın dışında bir sanatsal üreticilik de getirdi beraberinde. Picasso, gerçeküstücü dergi *"Minotaure"* için "Bir Anatomi" adlı resmi çizdi. Bu resim, Picasso'nun gerçeküstücü resim üzerine buluşlarının bir katoloğu etkisini yapar. Picasso aynı yıl, arkadaşı Jaime Sabartes'e şiir yazdığını itiraf etti: Yazdığı gerçeküstücü şiirler 1935 yılında *"Cahiers d'art"* dergisinde Sabartes'in ve Louis Aragon'un yorumları ile yayınlandı.

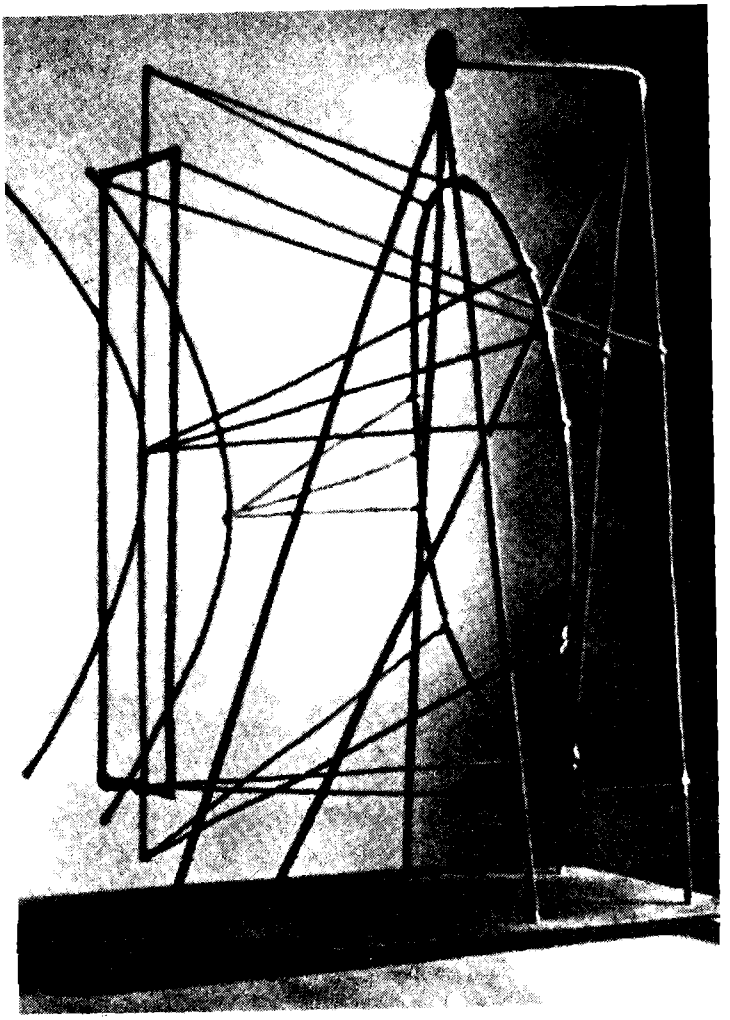
Artan üretim gücünün, özel yaşamdaki sorunlu durum ile aynı döneme rastlaması, belki de Picasso'nun sonradan sözümona tek gerçeküstücü dönemi olarak neden sadece bu bağlayıcı doruk noktasını anımsamak istediğini açıklar. Bununla beraber Picasso'nun sanatı gerçekten de on yıl boyunca gerçeküstücülükten etkilenmiştir; tabii ki Picasso, Max Ernst ya da Joan Miro öneminde bir gerçeküstücü ressam olmamıştır. Belki Picasso'yu, gerçeküstücülük ile olan bağlamını inkar etmeye, diğer ressamlarla arasında olan bu hissedilir düzeyayrımı da itmiş olabilir. Picasso'nun gerçeküstücülüğe olan uzaklığı, aslında bir başka nedenle de açıklanabilir: Bu da kendini politik açıdan angaje etmeye, karşı çıkmasıdır. Bu yüzden de gerçeküstücüler grubuna aykırı düşmüştür. Bu grubun üyeleri, 1930 yılından sonra Fransa Komünist Partisi ile sürekli yeni ilişkilere girmişlerdir. Picasso ise 1932 yılında, Paris'deki evinin yanında, 18. yy dan kalma, Gisors'da (Eure idare bölgesi) Boisgeloup'da bir şato satın alır ve Jaime Sabartes 1935 yılında özel sekreteri olur. Böylece yaşam standartının yeniden yükselişi Picasso'ya, özel olana sığınmayı birkere



Picasso matador kılığında, 1924



"Dans" 1925



Demir tellerden konstruksiyon



Marie-Thérése Walter kızı Maja ile

daha bir yaşam olanağı olarak görmesini sağladı. Bu durum, İspanyol İç Savaşı, bu sanatçı rüyasına bir son verene kadar ve Picasso'ya, artık kendi özel çatışmalarının değil, aksine zamanının çatışmalarının söz konusu olduğunu öğretene kadar sürmüştür.



Boisgeloup'daki şato

GUERNICA

"Dünyayı sarsan bu dramatik günlerde, sanatçı, kendi halkı ile birlikte ağlamak ve gülmek zorundadır..."
Federico Garcia Lorca (156).

1936 yılı Nisan ve Mayıs ayları seçimlerini Halk Cephesi'nin kazanmasıyla Fransa'daki kamu yaşamını değiştiren güçlü siyasal karşıtlıkların ya da dünyadaki ekonomik bunalımın yolaçtığı sarsıntıların Picasso'nun düşüncelerini doğrudan etkileyip etkilemediği konusunda hiç bir belirti yoktur. Picasso yalnızca gerçeküstücülerle olan tartışmalarından ve evliliğinin bunalımlarından söz eder. Örneğin siyasal kavramları 1935 yılında, gerçeküstücü üsluptaki bir sözcük oyunun da şöyle kullanmıştır: "*Mutlak bir diktatörlük olmalıydı... Bir ressamlar diktatörlüğü... Tek bir ressamın diktatörlüğü...* (157) Picasso, siyasal açıdan tavır almayı an-

cak, General Franco 18 temmuz 1936 tarihinde İspanyol-Fas'ında, İspanyol Cumhuriyetinin yasal hükümetinekarşı bir askeri darbe başlattığında düşünmüştür. Çok geçmeden Almanya ve İtalya faşist hükümetleri tarafından desteklenen b u eylemin yasadışılığı ve savaş yönteminin acımasızlığı üzerine gelen haberler, Picasso'nun siyasal saflığına son verdiler. 1908 yılında, hakim olan genel düşünce ile uygun düşen şöyle bir itiraf yapmıştı: *"Ben kralcıyım çünkü benim ülkemde bir kral var."* (158) Picasso'nun bu düşüncesinin yerini daha sonra, somut durumların analizi ve bundan türetilen bir taraftarlık aldı. Bunu da 1937 yılında söylemiş olduğu şu sözlerden anlıyoruz: *"İspanyol savaşı, halka ve özgürlüğe karşı olan gericiliğe karşı mücadeledir..."* (159)

Picasso'nun, İspanyol İç Savaşına karşı tavır aldığı ilk yapıtı, *"songes et mensonges de Franco"* (Franco'nun rüyası ve yalanı) adını taşıyordu. Bu onsekiz *aquatintaofort*'tan oluşan diziye, 8 Ocak 1937 tarihinde başladı. Picasso, bundan önceki aylarda bir çok portre yapmıştı. Örneğin, kısa süre önce sevgilisi olan fotoğrafçı Dora Maar'ın ve küçük kızı Maya'nın portreleri. Ayrıca *'Suite Vollard'* ofortları* ile de uğraşmıştı: Picasso'nun üzerinde 1930 yılından 1937 yılına kadar çalıştığı bu 100 sayfadan oluşan dizi, Picasso'nun, klasik ve gerçeküstücü biçimlerle olan ilişkide edinmiş olduğu tüm deneyimlerini biraraya toplayan bir yapıttır. Picasso'nun birden siyasal konu alanına yönelmesinin, sanatında bir ön hazırlığı yoktu. Gerçi Picasso'nun gerçeküstücülük döneminde yapmış olduğu tek tük boğa güreşi sahnesi, *Minotaurus* resimleri ve "Çarmıha Gerilme" çeşitlemeleri, geleneksel resim konularını yabancılaştırarak kullanmışlardı. Bununla beraber Picasso, hiç bir zaman *'Franko'nun Rüyası ve Yalanı'* gibi radikal bir karikatür yaratmayı denememişti.

Picasso önceleri, bu sayfaları parçalara ayırmayı ve tek tek resimleri posta kartları olarak satmayı planlamıştı. Ama, 7 Haziran 1937 tarihinde, yapıtını bitirdikten sonra, onu her-

(*) **Ofort** (Radierung): Asit ile maden ilevhayı aşındırmak yoluyla yapılan bir oyma, kazıma yöntemi. Elde edilen levha ile baskı yaparak çoğaltma mümkün olmakta (y.n.).



"Franco'nun Düşü ve Yalanı", 1937

birinde dokuz resim olmak üzere iki sayfa halinde bıraktı. Böylece de, popülerdizi resimler ve band karikatür izlenimi uyandırıldı. (160) Picasso, ofortların satışından eline geçen parayı, Cumhuriyetçi İspanya için bir yardım fonuna bağışladı. 1939 yılında yayımlanan bir gazete haberinde Picasso'nun yardımları için şöyle deniliyordu: "Haftalar önce bir çok gazetede yayınlanmış olan bir habere göre, Picasso, İspanya Cumhuriyeti çocuklarını 100.000 Frank bağışlamış. Bu haber tamamı ile doğru değil ve biz haberin aslını iletebildiğimiz için mutluyuz. Picasso'nun bağışı gerçekte 100.000 Frank değil, 300.000 Frank tutarındadır. Ve ünlü ressam, yardımlarına devam edeceğini söylemektedir." (161) Picasso, yardım etmeye devam etmiştir gerçekten. Bir tanık yıllar sonra şunları anımsar: "Yüce ruhluluğu sınırsızdı. Picasso'nun iç savaş sırasında, İspanyol çocuklarına gönderdiği meblağı söylemeye dilim varmıyor." (162)

Picasso'nun arkadaşı olan şair Paul Eluard da, hemen İspanya'daki olaylar üzerine tepkisini gösterdi: İlk İspanya şiiri, 1936 yılı Aralık ayında Komünist Parti gazetesi *"L'Humanité"* de yayınlandı. Eluard, savaş tarafından mahvedilen şeyi, öncelikle sözcüklerde kapsamayı deniyor ve bu yüzdende geleneksel şiirsel imgeler kullanabiliyordu. Buna karşın Picasso, sözcükte ve resimde, bu yıkıma neden olana, Franco'ya, karşı hücuma geçiyordu. Picasso, ofortlarının başına bir düzyazı şiir koydu. Bu şiirin imge bakımından zengin dili, siyasal eğilimli gerçeküstücü bir yazın değil, aksine, siyasal propaganda amacı ile işlevi değiştirilmiş ve halkın kaba sövgülerine yakınlaştırılmış, yazınsal bir dil olarak anlaşılmalıdır... *"Ağız onun sözcüklerinin tahtakuruları ile dolu... Küçük parmak dikilmiş, ne üzüm ne de palamut..."* (163) Tabii buna uygun olarak Franco da bu ofortlarda, sadece acı ve yıkım üreten, yozlaşmış bir erkekliğin fallik bir karikatürü halini almıştır: *"Çocuk feryatları, kadınların feryatları, kuş feryatları, çiçek feryatları, taşların ve kirişlerin feryadı, tuğlaların feryadı, mobilyaların, yatakların, sandalyelerin, perdelerin, tavaların, kedilerin ve kağıtların feryatları, birbirlerini tırmalayan kokuların feryatları, dumanın feryatları, tencerede pişenlerin boğa-*



Model ve sürrealist heykel, 4 Mayıs 1933, "Suite Vollard"dan parça

zı yakan feryatları ve kemiği kemirirken, dişlerini kıran denizi istila eden kuş yağmurlarının feryatları..." (164)

Küçük bir kent olan Guernica 26 Nisan 1937 tarihinde Alman uçaklarının saldırısına uğradı. Guernica, "Kutsal Meşe" denilen bir ağacın burada bulunması nedeni ile Basklıların ulusal kutsal yeridir. Olaya gözleri ile tanık olmuş bir kişi bombardımanı şöyle anlatmıştır: "26 Nisanın ikindi üstü... Harikulade açık bir gün, hava yumuşak ve bulutsuzdu. Guernica'nın varoşlarına saat beşe doğru vardık. Yollar çok işlekti, çünkü alışveriş günüydü. Aniden sirenler ötmeye başladı ve bizi bir korkudur aldı. Halk, köşeye bucağa kaçıştı ve kendilerine korunacak yer aramak için her şeyi olduğu gibi bıraktılar. Hatta bazıları dağlara doğru koştu. Kısa bir süre sonra Guernica üzerinde yabancı bir uçak göründü... Ve kentin merkezine üç bomba attı. Bunun üzerinden çok geçmeden yedi uçak gördüm, bunları altı tane daha izliyordu ve sonra beş uçak daha geldi. Hepsi de, Junkers uçaklarıydılar. Bu arada tüm Guernica panik içindeydi... Uçaklar çok alçaktan uçuyorlardı, olsa olsa ikiyüz metre yükseklikteydiler... Bu arada kadınlar, çocuklar ve yaşlı adamlar isabet alıp, sinekler gibi, yerlere dökülüyorlardı, her yerde büyük kan birikintileri görüyorduk. Tarlada tek başına duran yaşlı bir çiftçi gördüm. Bir makineli tüfek yağmuru öldürdü onu. Onsekiz uçak, bir saatten çok Guernica üzerinde bir kaç yüz metre yükseklikte kaldılar ve bomba üzerine bomba yağdırdılar. Patlamaların ve yıkılan evlerin çıkardığı sesler akıl almaz bir şeydi. Uçaklar caddeler üzerinde uçtular. Bir çok bomba düştü. Görülebilen her yere. Daha sonra kraterleri gördük. Bu kraterlerin onaltı metrelik çapları ve sekiz metrelik derinlikleri vardı. Uçaklar saat yediye doğru gittiler ama bu sefer çok daha fazla yüksekten uçan yeni bir uçak dalgası geldi. İkinci filo, kentimizin üzerine yangın bombaları attı. İkinci bombardıman otuzbeş dakika sürdü, ama tüm bölgeyi şiddetle yanan bir fırına benzetmeye yetti bu süre. Bu yangın bombaları ile yapılan saldırının, hangi amacı güttüğünü hemen anlamıştım. Bunlar yangın bombaları kullanarak tümdünyayı, Basklıların kenti kendilerinin yakmış olduğuna inandırmak istiyorlardı..." (165)



Yılın başından beri Rue des Grands-Augustins No: 7'de yeni bir atölyede çalışmakta olan Picasso, Ocak ayında, planlanan Paris dünya sergisindeki İspanyol pavyonunun düzenleme görevini aldı. Picasso, Guernica üzerine verilen haberlerin etkisi altında, 1 Mayısta yeni atölyesinde Guernica adlı resmin çalışmalarını yapmaya başladı. Bu resim, İspanyol dünya sergisi pavyonundaki devasa sergileme olanakları dikkate alınarak tasarlanmıştı. Büyük boyutları olan tablonun oluşumunda çok sayıda taslak hazırlanır. Bu tablo (Yaklaşık üçbuçuk metre yüksekliğinde ve hemen hemen sekiz metre genişliğinde) Haziran ayında, İspanyol pavyonunda duvar resmi olarak, Eluard'ın bunun için yazdığı ".Guernica Zaferi" adlı şiir ile birlikte sergilendi. Bu şiirde, "Düşmanlarımızın iğrençliği" "Gecemizin yavan rengine sahiptir", deniyordu. (166)

Bu gecenin renkleri Picasso'nun resmini de belirlerler: Siyah, mavimsi gri ve bir lambanın çiğ ışığı. Renklerin kıtlığı ilk dönem kübizmini anımsatır ve burada da, Picasso'nun çok önceleri işlemiş olduğu üslup araçları ile karşılaşırız: Nesnelerin (örneğin gözlerin) sentetik kübizme göre çizilmeleri, sonra gerçeküstücülüğün anatomik biçim çarpıtmaları ve nihayet Picasso'nun yirmili yıllardaki resimlerinde gördüğümüz abartılmış vücut oranları.

Guernica, Picasso'nun en devasa resmidir. Bu devasalık, resme yalnızca dış boyutlarla değil ayrıca, Picasso'nun yapıtı duvar resmi olarak belirlemeyi dikkate alması ile kazandırılmıştır: Figürler yüzeye halı deseni gibi dağıtılmışlardır. Aslında mekânsal olarak birbiri arkasına düşünülmesi gereken şey, burada birbiri üzerine yerleştirilmiştir; bir sahne gibi düzenlenen resim mekânı figürlerin bolluğunu bir demet halinde sunar. Gözlemcinin, büyük boyuttan kaynaklanan kurbağa perspektifi de şöyle hesaba katılır: Picasso, resmin üst yarısındaki içerik için en önemli olan şeyi, özellikle büyük ve göze çarpıcı olarak resmetmiştir. Resmin alt kısmında ise, insani acının küçük kısımlar halinde resmedildiğini görürüz: Bir mızrak tarafından delinmiş bir adam, kucağında ölü çocuğuyla bir ana. Picasso,resmin üst yarısında, solda bir boğanın, ortada bir atın ve elinde bir lamba sağdan ortaya telaşla uzanan

bir kadının şekillerini kullanarak, alegorik bir anlatım biçimi yaratmıştır. Picasso, resmin en önemli alegorilerini şöyle açıklar: "*Boğa şiddeti, at halkı simgeler.*" (167)

Bu resmin o zamanlar bazı eleştirmenler tarafından olumsuz karşılanmasına karşın (168), yine de Picasso'nun burada mümkün olduğu ölçüde anlaşılır bir resim dili oluşturmaya çabalamış olduğu göze çarpar: Resim yalnızca boğa güreşi ritüeline bağlanmaz, ayrıca atın başının üzerindeki elektrik ampülünün gloriyen türdeki ışın halkası, Hristiyan ikonografisini ve açık ellerdeki "Yaşam Çizgileri", halk arasında geçerli olan batıl inançları anımsatırlar. Picasso'nun yaptığı buresim sayesinde Guernica adı, hava savaşı ile tedhişe maruz bırakılan sivil halkın çektiği acıların sembolü olmuştur. (Sivil halka yönelik hava saldırılarını faşistler 31 Mart 1937'de başlatmışlardı. O tarihte, bir Bask kenti olan Durango Alman uçakları tarafından bombalanmıştı.)

Picasso'nun *Guernica* adlı yapıtını, diğer anma ve anıt resimlerinden farklı kılan şey, bu resimden açığa çıkan ve bugüne kadarki toplumsal eleştirel eğilimli sanatçılar üzerinde görülen şaşırtıcı etkisidir: Willi Sitte'den (DAC), Renato Guttuso'ya (İtalya), Wilfredo Lam'dan (Küba) David Siqueiros'a (Meksika) kadar. Böylece *Guernica*, uluslararası antifaşizmin sanat dilinin yaratılmasına bir katkı olmuştur. Bir resmin ancak sanatsal açıdan etkili olabileceği [gerçeği] ve onun siyasal ajitasyonun hizmetinde olması gibi bir paradoks Guernica'yı yüzyılımız sanat tarihinin bir miti haline getirmiştir. Başka hiçbir yapıtta görülmez bu.

Bunu izleyen yıllarda Picasso, *Guernica*'nın tek tek resim motiflerini dönüştürerek kullanmıştır. Bu sırada Guernica'nın tek anlamlı alegorisinin yerini, çok anlamlı bir sembolik almıştır: Böylece Picasso kışkırtıcı bir biçimde, ruhsal acıyı sembolize etmek için uyumsuz biçimlerden yararlanmıştır (Örn. *Ağlayan Kadın*, 1937); hayvanlarda tehdidin (Örn. *Horoz*, 1938 ve *Kuş Yiyen Kedi*, 1939) ya da canlılığın (Örn. Buffon'un "Doğa Tarihi" adlı yapıtı için 1937 yılında başladığı aguatinta-ofortları) sembolü olmuşlardır. Picasso ayrıca, boğa

güreşinin, mitolojinin, kurukafalar, mumlar, ışık ve karanlık gibi geleneksel sembolliğin motiflerinden de yararlanmıştır. Bazı resimlerde, örneğin *Öküz Başı, Palet, Kitap ve Mumlu Natürmort* resimlerinde olduğu gibi, Guernica tematiğinin bir özetiymiş izlenimi uyandırırlar. Yine de *Guernica* resminin tek anlamlı, tarihsel bağlamının yeri, zamandışı bir doğaya gönderme yapılarak doldurulur.

Ancak Picasso'nun resimlerindeki bu zamandışı semboliğin yerini de çok geçmeden gerçekçi bir olay bağlamı alır: Bu yeni resimlerin en belirgin özelliği, bir dizi figürün yanısıra manzarayı da kapsamalarıdır. Renkler arasında artık çizimsel açıdan belirli sınırlamalar yapılmaz ve anektodik bir anlatım biçimi, figürler arasındaki psikolojik ilişkileri çağrıştırır. 1936 yılından beri de Mougins'de ya da Rivera kıyısındaki Antibes'de ve Royan'daki Bordeaux'da geçirmiş olduğu yaz tatilleri, Picasso'ya motif ilhamları vermişlerdir. 1939 yılında yaptığı *"Antibes'de Geceleyin Balık Avı"* adlı büyük boyutlu yapıtı, Picasso'nun *'Guernica'*dan sonra geliştirdiği resimsel yeniliklerin hepsini toplu olarak verir.

Guernica resminin tek anlamlı alegoriğinden vazgeçme, bundan sonraki yıllarda da Picasso için belirleyici olmuştur: *"Beni yalnızca, resimlerimdeki şeylerin ne oldukları ilgilendiriyor, ne anlama geldikleri değil. Eğer benim tablolarımdaki belirli şeylerden belirli bir anlam çıkarılırsa, bu tamamı ile rastlantıdır, yoksa benim bu anlamı iletmek gibi bir amacım olmadı... Ben bir tabloyu kendisi için, şeyleri kendileri için resmediyorum. Anlam, benim bilinçaltımda saklıdır... Benim ressamlığımda, hiçbir bilinçli propagandacı amaç yoktur... "Guernica" resmi dışında..."* (169)

Picasso 1939 yılı ilkbaharında, Rue des Grands-Augustins'deki eve aynı zamanda oturmak için taşındı. Picasso burada, Alman işgalinin başlangıcından (14 Haziran 1940), Paris'in 25 Ağustos 1944 tarihindeki işgalden kurtuluşuna kadar, hiç aralıksız ve hiç bir seyahat yapmadan ikamet etti. Ernst Jünger 1942 yılında Picasso'yu burada ziyaret etti:

"Dar kapının üzerine bir kağıt parçası asılmıştı ve üzerinde mavi kalem ile 'Ici' sözcüğü yazılmıştı. Zili çaldım. Kapıyı bana üzerinde basit bir iş önlüğü olan ufak tefek bir adam açtı, bu Picasso idi... Küçük bir daire ve sandık odaları dışında, ev iki geniş ardiyeden oluşuyordu. Galiba bunlardan alttakini plastik çalışmalar için, yukarıdakini de resim için kullanıyordu..." (170) Nasyonal Sosyalistler Picasso'ya, ünlü bir Franco aleyhtarı olduğundan dolayı sergi yasağı koymuşlardı. (171) Picasso'nun, işgal kıtalarına ve Vichy-hükümetinin işbirlikçiliğine karşı düşmanlığı kendini hareketlerinde belli ediyordu: Örneğin Guernica'nın reprodüksiyonlarını Alman ziyaretçilere dağıtmış ve onlara alaycı bir şekilde sormuştu: *"Bunu yanınızda taşımaktan korkmuyor musunuz?"* (172) Kendisine yurt dışına çıkma olanağı tanındığında bile Paris'de kaldı: *"Tehlikeyi sevmiyorum, ama şiddete de boyun eğmek istemiyorum."* (173).

"Kuşlu Kedi" 1939





"Antibes'de Gece Balıkevi". 1939

Picasso'nun arkadaş çevresi bu yıllarda daraldı, birçok yakını öldü: Annesi ve Vollard daha 1939 yılında, Gonzales 1942 yılında, Max Jacob da 1944 yılında toplama kampında ölmüşlerdi: Picasso 1942 yılında evinden dışarıya adım atmamıştır. Paul Leautaud 1944 yılında, neredeyse bir keşiş gibi yaşayan Picasso ile dikkate değer bir karşılaşmasını anlatmıştır: "Alışverişten dönerken Rue de Jacob'da Picasso ile karşılaştım... Saçlarını yakasına kadar uzatmıştı. Bembeyazdı saçları. Kesinlikle, bir ihtiyar suratı yoktu. Arkadan bakıldığında ihtiyar biriymiş gibi duruyordu oysa. Garip bir görünüm. Onun aslında bu kadar küçük olduğunu farketmemiştim o zamana kadar. Yüzünün çok sempatik ve tamamen alaycı bir görünümü vardı. Ona da sözünü ettiğim bir konuda birbirimize çok benziyorduk: Savaşın ilk üç yılı boyunca, savaş üzerine hiç düşünmemiştim. Evde bir başıma olduğumda, kapıyı kapadığımda, diğer zamanlardaki gibi kendimi çalışmalarıma verebiliyordum, aklımda başka hiçbir şey olmuyordu. Ama artık böyle değildi: Ona yakalanmıştım, düzenim bozulmuştu, huzursuzdum, hatta birazcık olsun huzurum yoktu. Allah bu değişikliğin belasını versindi. *"Gerçektende öyle"*, dedi Picasso, *"Ben de sizin durumunuzdayım."* (174).

Picasso'nun resmettiği başlıca konular artık natürmordlar ve kadın portreleriydi. Bunların deformasyonları, Picasso'nun gerçeküstücü dönemine bağlanırlar. Dış motifler zorunluluk yüzünden yalnızca Paris kentinin manzara motifleri ile sınırlı kaldılar: *"İşgal sırasında, seyahat edemediğimden, sık sık Seine kıyısında yürüyüşe çıkıyordum ve Pont-Neuf'ü, Pont Saint-Michel'i ve kıyıdaki ağaçları görmekten doymuştum artık... Ve günün birinde, bu benim haberim olmadan içime girmiş şeyler yeniden açığa çıktılar... Resimlerden hiç biri "Bir parça doğa" değildir. Hiçbiri taslaklara göre ya da önümdeki bir motif'e göre oluşmamıştır...."* (175)

Picasso, savaşın sanatına direkt bir etki yapıp yapmadığı konusunda fikrini çekimser olarak belirtmiştir: *"Ben savaşı resmetmedim. Çünkü ben birşeyler çekebilmek için dolaşan fotoğrafçılara benzer ressamlardan değilim. Ama yapmış olduğum resimlerde savaşın bulunduğundan kuşkum yok. Belki*

de ilerde tarihçiler, benim üslubumu savaşın etkisi ile değiştirmiş olduğumu kanıtlayacaklar. Ama böyle olup olmadığını kendim bilmiyorum." (176) Picasso,resimlerinde varsayılan göndermeleri, bilinçaltının ürünü olarak açıklamıştır: "*Almanlar, Fransa'ya girdiklerinde, ben Royan'da bulunuyordum, ve birgün bir kadın portresi yaptım (Dora Maar'ın) ve Almanların gelmelerinden birkaç gün sonra, gördüm ki, resimdeki baş bir Alman çelik miğferine benziyordu.*" (177) O sıralar olan bitenlerle hesaplaşma, özel bir çağrışım yükü kazanmıştır. Aynı zamanda, Picasso'nun tüm işgal süresince içinde bulunduğu derin bunalımın bir ifadesidir bu. Ilya Ehrenburg, Picasso'yu 1939 yılında değişmiş bulduğunu söylemiştir. "Picasso'nun çevresinde bir sürü İspanyol oturuyordu. Pablo bana, "*Mon petit, çalışmak bana zor geliyor, pislik içinde boğuluyoruz*" dedi... Böyle konuşmasına hiç alışık değildim." (178)

Picasso artık kendini, bir edebi figür ile özdeşleştirmeye başlar: Balzac'ın, "Meçhul Şaheser" adlı anlatısında bahsettiği, ressam Frenhofer figürüdür bu: Yıllar boyunca mutlak bir şaheser üzerinde çalışmış olan Frenhofer, yine de neredeyse tamamen biçimsiz bir resim çıkarır ortaya. Picasso daha 1937 yılında, Rue des Grands-Augustins'deki atölyeye taşındığında aklına bir fikir gelmisti: Balzac'ın anlatısının geçtiği yer bu ev olmalıydı (Anlatı gerçekten de ev numarası belirtilmeden, "Rue des Grands-Augustins'deki bir evde geçer). Arkadaşı fotoğrafçı Brassai'nin söylediği gibi Picasso 1937 yılında, "Ünlü Frenhofer'in halefi olma düşüncesine kapıldı." (179) Ve 1943 yılında Françoise Gilot'ya şunları söyler: *Buraya gelmek için yukarı çıktığınız döşeme helezon merdiven, Balzac'ın "Chef-d'OEuvre Inconnu" sundaki genç ressamın tırmandığı merdivenin aynısıdır...* (180).

Picasso kendini gerçeklikte bozguna uğrayan romantik sanatçı ile özdeşleştirerek, gerçeklikten uzak bir mistiğin temellerini oluşturuyordu: 1942 yılında Ernst Jünger'e şu açıklamayı yaptı: "*Ben resimlerimi tamamladıktan sonra, hiç kimseye göstermeden, sarıp sarmalayıp, mühürlesem bile, aynı etkiyi bırakırlar. En dolaysız bildirimlerdir burada söz ko-*

nusu olan. (181) Sergi olanaklarından yoksun bırakılan sanatçının o zamanlar siyasal açıdan etkisiz kaldığı saptaması ne kadar doğruysa, Picasso'nun buna karşılığı da o kadar yanlıştı: Sanatçılığın saltıklaştırılmasıydı karşılığı. Artık Picasso için sanat yapıtı, olası bir diyaloğun bir bölümü olmaktan çıkmış, asosyal bir kendi kendini tatmine dönüşmüştü.

Picasso kendi yaratısının doğruluğundan duyduğu kuşkudan; ki bu kuşku onun için de yeni bir şeydi, kendi sanatını hedef alan bazı sonuçlar çıkarmıştır. Bu yıpratıcı düşüncelerin üzerindeki mizahi örtüye kanmamak gerekir. Burada tanımlanan şey bilinmeden, Picasso'nun geç dönem sanatının belli bazı üslup özellikleri anlaşılamaz. Picasso 1945 yılında şunları söylemiştir: *"Artık daha çok beyaz tuvalin tek başına etkili olmasını yeğliyorum... Böyle giderse, hiç de dokunulmamış bir tuval üzerine imza ve tarih koymakla yetineceğim sadece."* (182)

Heykel çalışmaları da, Picasso'yu kısa süre sonra, aynı derecede yıkıcı basitleştirmelere götürdü. Boisgeloup şatosunda yapmış olduğu, gerçeküstücü tel heykellerden beri Picasso, plastik çalışmalarla, bu işgal döneminde olduğu kadar hiç uğraşmamıştı. Picasso'nun plastik deneyleri gitgide daha fazla "objet trouvé"nin (bulunmuş nesne) gerçeküstücü yönteminee belirlenir. "Objet trouvé" sanatçı tarafından bulunmuş, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılan nesnedir. Picasso, atölyesinde bulunan banal nesnelerden dökümler yapar. Bunların tek tek biçimlerine figür heykellerinde de sık sık rastlanır. Picasso'nun sadeleştirmeye olan eğilimi en köklü olarak, bir bisikletin oturağından ve direksiyon çubuğundan 1942 yılında monte ettiği "Öküz Başı" adlı metal heykelde görülür: *"Bu öküz başını nasıl yaptığımı bilin bakalım! Günün birinde, eski bir hırdavat yığınının içinde bir bisiklet selesi ve paslanmış bir bisiklet direksiyonu buldum. Aniden hayalimden yıldırım gibi bu iki parça biraraya geldi... Bu öküz başı düşüncesi birdenbire parlamıştı kafamda..."* (183) 1945 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide Picasso, eğer birisi "Öküz Başı"nı çöplükte bulur ve onu yeniden bisiklet parçaları haline getirirse sevineceğini söylemiştir.

(184) "Metamorfoz"un yani tüm biçimlerin inatla değişimi ve başka türlü yorumlanmasının gerçeküstücü sanat ilkesi üzerine uzun boylu düşünmüştür Picasso, ta ki kendi sanatı bundan zarar görene dek.

Böylece Picasso'nun düşününde, sanat yapıtının oluşumu ve yıkılması haklı çıkarılmıştır; yapıtın bu iki evre arasındaki varlığı, etkisiz ve bu yüzden de anlamsız bulunmuştur. Bu yılların baş yapıtı olan "Kuzulu Adam" adlı broz grubu da (2,20 m yük.) bilerek, tamamlanmamış izlenimi uyandırır: *"Sayısız taslaktan ve aylarsüren düşünmeden sonra, bu figürü bir öğleden sonra yaptım... Aslında bunun üzerine daha çalışmak istiyordum... Heykelin uzun, cılız bacaklarını, yalnızca*

"Boğa başı", 1943





"Kuzulu Adam", bronz, 1944

gösterilmiş ama kesinlikle işlenmemiş ayaklarını görüyor musunuz? Ben bu ayakları, diğer kısımlar gibi severek mulajlardım. Ama, vaktim yoktu. Ve sonunda onu böyle bıraktım..." (185) Dış boyutları ve insana olan inancı bu grubu Picasso'nun bu dönemdeki en anlamlı yapıtı haline getirirler; "İyi Çoban İsa" konusu ile benzerlik, Picasso'nun arkadaş çevresinde hemen farkedilmiştir. Bir başka deyişle grup, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki barış özleminin sembolü olarak tasarlanmış ve Picasso heykeli 1950 yılında Vallauris bölgesine hediye ettiğinde, heykel orada meydana konmuş ve böylece anıt olmuştur.

Picasso 1941 yılı Ocak ayına "Ucundan Yakalanan Arzu" *(Le Desir Attrape par la Queu)* adlı gerçeküstücü oyununu yazdı. Arkadaşı yazar Michel Leiris'nin Paris'deki evinde, 14 Mart 1944 yılında, roller dağıtılarak okundu. Brassai bu konuda şunları söyler:

"Parçayı herkesin önünde oynama ya da okuyarak sunma teklifi, bildiğim kadarı ile Michel Leiris'den geldi. Leiris, sahneye koyma işini, tiyatrodan bir adama, Albert Camus'ye verdi. Albert Camus aynı zamanda sahneleri bildirme, dekoru betimleme ve oyuncuları takdim etme görevini üstlendi. Leiris, beceriksizi, Raymond Queneau, soğanı, Jean Paul Sartre tombulu oynuyordu... Güzel bayan oyuncu Zaine de Campan, Louse Leiris, Dora Maar ve Simone de Beauvoir da kadın rollerini, yani turta, iki kuçukucu , cılız korku ve kuzen rollerini paylaştılar. Leiris'in evinde birçok öğleden sonraları provalar yapıldı. Bu arada Picasso da huzursuz, meraklı ve heyecanlı bir şekilde provaları izliyordu.

Temsil gününde çok sayıda misafir Leiris'in evine doluştu. Braque ve onunla birlikte diğer birçok yazar ve sanatçı da geldi. (186) Parça, işgal döneminin maddi sıkıntıları üzerine çok sayıda mesaj içeriyordu: "*Üstelik çorba, hızlı bir tempoda soğumaya başlıyordu... Kömürde ekledim, ama yine de ısınmadı.*" (187) Oyunun yazınsal kalitesi düşük olmasına karşın, gerçeküstücüler tarafından; çağrışımların raslantısal dizilişi, bilincin denetimi dışında "otomatik" yazmanın örne-

ği sayılmış ve bu yüzdende oldukça övülmüştür: "Eşi, benzeri bulunmayan bu oyun... bir kulak küpesindeki tiyatro sanki." (André Breton) (188)

İşgal döneminde Picasso'nun işbirlikçiler arasında birçok karşıtı vardı. Ressam André Lhote şöyle anımsıyordu. "Matisse çöp kutusuna!" ve "Picasso tımarhaneye!" Bunlar en sevilen savaş naraları idi." (189) Paris 25 Ağustos 1944 yılında kurtarıldıktan sonra, Picasso siyasal sol tarafından "Direniş ruhunu en etkin olarak yaşatan" sanatçı olarak tanımlanmıştır. (190) Bir gövde gösterisi olarak düşünülmüş büyük bir Picasso sergisi Paris'de Sonbahar salonunda açıldı: Picasso sergiye 74 tablo ve beş heykel gönderdi, hepsi de savaş sırasında yapılmıştı. Sergi 6 Ekim tarihinde açıldı: "Hemen bir skandal yarattı bu sergi. Bunu da çıkaran aslında iki gruptu: Sanat gericileri ve siyasal propagandacılar. İlk grup daha önce Picasso'nun büyük ve seçme yapıtlarını görmemiş olan halkı da saflarına çekiyordu... Diğer grup ise, siyasal açıdan sağ eğilimli üniversite öğrencilerinden ve eski Petain'cilerden oluşuyordu. Gruplar, yığınlar halinde geldiler, protesto etmek ve duvarlardan resimleri indirmek istediler. Bu, gerçekte siyasal bir protestoydu, ama estetik yönden çirkin bulma örtüsü altında yapılıyordu..." (191) Buna benzer çatışmalar, bir çok ülkede ellili yıllara kadar devam etti. (192)

Picasso uluslararası ününü, daha 1939 yılında New York müzesinde Modern Art için açılan büyük sergi ile pekiştirdikten sonra, ansızın Fransa kamu yaşamında bir figür haline geldi. Bundan dolayı Picasso'nun Fransa Komünist Partisine girmesi, sol için bir gövde gösterisi oldu: 5 Ekim 1944 tarihinde parti gazetesi "L'Humanité" de açıklanan bu katılma, birçok saldırıya neden oldu. Bu saldırılarda, Picasso'nun siyasal angajmanının ciddiyetinden kuşku duyuluyordu. Picasso 29 Ekim tarihinde "L'Humanité"de kendini savunan bir yazı yayımlamayı gerekli gördü: *"Komünist Partiye girişim, benim tüm yaşamımın ve tüm sanatımın mantıksal bir sonucudur. Çünkü ben, gururla söyliyebilirim ki, ressamlığı asla salt bir eğlenme ve oyalama sanatı olarak görmedim. Benim silahlarım olan çizim ve renkler aracılığı ile, dünya ve insan bilgisi-*

nin gittikçe daha derinine inmek istedim. Çünkü bu bilginin bize, hepimize hergün gittikçe daha açık olmasını istiyordum... Ressamlığım aracılığı ile gerçek bir devrimci gibi savaşmış olduğumun bilincindeyim..." (193) Bunu izleyen yıl Picasso savunmasını başka sözlerle yinelemiştir: "*Senin gözünde bir sanatçı nedir? Eğer ressam ise, yalnızca gözleri olan ya da müzisyen ise yalnızca kulakları olan bir budala mı? Tam aksine. Sanatçı aynı zamanda, sürekli hareketli, yakıcı ya da mutlu olayları her biçimde yanıtlamaya ve algılamaya hazır siyasal bir varlıktır... Hayır, ressamlık hiç bir zaman evleri süslemek için varolmamıştır. O, düşmana karşı bir savunma ve saldırı silahıdır*" (194)

Tabii ki Picasso, bundan sonraki yıllarda saldırı ve savunmayı sanat dışında da gittikçe arttırdı. Picasso'nun sanatında, "*Guernica*"nın, hele "*Franco'nun Rüyası ve Yalanı*"nın hiç bir yinelemesi olmadı; Çünkü: "*Ben komünistim ve resmim de komünist... Ama eğer ben bir ayakkabıcı; kralcı ya da komünist ya da bilmem neci bir ayakkabıcı olsaydım, ille de siyasal tavrımı göstermek için, özel bir biçimde ayakkabı yapmazdım.*" (195) Picasso en önemli savaşı olan, Franco'ya karşı mücadelesini, bunu izleyen dönemde ressam sıfatından çok, halktan biri olarak yürüttü, ve ressam olarak da, Guernica'nın ressamı olduğu kadarı ile kaldı. Fransa'da yaşamaya devam eden Picasso, bir çok kereler Franco'nun hakimiyet sürdüğü ülkeye ayak basmayacağını açıkladı: "*İspanya, Franco tarafından yönetildiği sürece, boğa güreşlerinin ya da sanat sergilerinin benden çalınmış olmalarının önemi yok.*" (196) Picasso, *Guernica* resminin ününü belli aralıklarla yinelediği şu meydan okuyucu açıklamayı yapmak için kullanmıştır: (Geçici olarak New York Modern Art Müzesinde bulunan) Resim "*İspanya Cumhuriyetinin malıdır ve bu ülkeye ancak kamu özgürlükleri yeniden sağlandığı gün girebilir.*" (197) Değeri özellikle, İspanya'da yaşayan ve orada siyasal etkinlikte bulunan cumhuriyetçilerin moral desteklenmesinde aranacak bir açıklamadır bu. Picasso'nun 1970 yılı Şubat ayında Barcelona kentine vasiyet etmiş olduğu sanat yapıtlarının kapsamlı vakfı da siyasal bir olay haline gelmiştir: Picasso açılıştan kısa süre önce her türlü kutlamayı reddederek

ve böylece hükümete meydan okuyarak, Franco hükümetinin, kendi vakfını kendi yokluğundan faydalanarak kötüye kullanma planını engelledi. Picasso'nun, Burgos-davasının neden olduğu protestosu, İspanya içindeki muhalefet hareketlerini desteklemeye devam etmesi anlamına geliyordu. Bu desteklemeye İspanya'da yaşayan ressamlardan Tapies ve Miro'da katılıyordu. Miro da aynı şekilde bu siyasal davayı protesto etmişti. (198) Picasso'nun İspanya'da nasıl bir siyasal provakasyona neden olabileceği 1971 yılında şu olay ile açıklık kazandı: Picasso'nun 90'ıncı doğum günü nedeniyle yapılan kutlamalar ve açılan sergiler sırasında Picasso-sempatizanları tutuklandı ve saldırılara uğradılar, faşist militanlar da Picasso'nun sanat yapıtlarını tahrip ettiler. (199)

Picasso'nun son yıllardaki siyasal kavgalarını ressamlık dışında yürütmesi, o sıralar İspanya'daki resim anlayışıyla çakışıyordu. Bu resim anlayışı nesnelerin radikal soyutlanmasına dayanıyor ve siyasal tartışmalardan uzak duruyordu. Bu arada genç İspanya ressamları, ülke içinde ve dışında, Franco'ya karşı olan direnmeyi resim aracılığı ile de ifade etmeye başlamışlardı. İspanya'da Juan Genoves, sürgünde Eduardo Arroyo buna birer örnektirler.

Bu yeni İspanyol sanatı, artık bir mit haline gelmiş olan "Guernica" tablosunun etkisini bir resim alıntısında açığa vurur: "Cronica" adlı bir sanatçı grubunun 1969 yılında yapılmış bir resmi, duvarında Picasso'nun "Guernica" adlı resminin asılı olduğu bir müzenin içini gösterir: Resimden odaya doğru bir kol uzanır, tek tek figürler tuvalden çıkıp yere düşmüşlerdir. (200) Bu, ütopist bir sanatın yeminidir. Kendi kendini yok ederek, doğrudan siyasal olarak etkili olabilmek için, sanat tarihi müzesinin içine atlar. İspanya sanatının yeniden siyasal savaşıma başladığı an, Guernica mitinin ve aynı zamanda bu mitin ortadan kaldırılışının yüceltildiği andır.

"Dünyanın saçmalığı yalnızca estetik olarak haklı gösterilebilir."
Albert Camus (201).

Alman işgalinin bitişi ile birlikte Picasso'nun yaşamında yeni bir dönem başlar. Bu dönemin özellikleri, mülke ve sabit yaşam biçimlerine olan eğiliminin artması ve dış dünyaya gittikçe daha çok büyüyen bir uyum göstermedir: Çok sayıdaki geziler, yeni sanat teknikleri ve malzemelerle yapılan denemeler, özellikle Picasso'nun sanatına daha önce hiç sahip olmadığı bir uluslararası yaygınlık kazandıran çoğaltma tekniklerinin kullanılması bu değişikliğe örnek olarak gösterilebilir.

Picasso artık çoğunlukla Güney Fransa'da yaşıyordu, zaten burada daha 1945 yılında bir ev satın almıştı. 1955 yılında Cannes'da "La Californie" adlı büyük bir villa, 1958 yılında Aix-en-Provence'de "Vauvenargues" şatosunu satın aldı. Ama, 1961 yılından 8 Nisan 1973 tarihine, yani ölene kadar Cote D'Azur kıyısındaki Mougins'de bulunan "Notre-Doma-de-Vie" çiftliğinde yaşadı. Picasso'nun 1943 yılında, yirmibir yaşında iken tanışmış olduğu ressam Françoise Gilot, 1946 yılından 1953 yılına kadar ona eş olmuştu. Kadının Picasso'dan iki çocuğu oldu. 1947 yılında Claude adlı bir oğlanla, bundan iki yıl sonra Palome adlı bir kız. Picasso'nun Françoise Gilot ile olan ilişkisi, göründüğü kadarıyla son yıllarda katlanılmaz bir hal almıştır: Françoise Gilot, bu durumu anılarında, (Picasso bu anıların Fransa'da yayımlanmalarını 1965 yılında bir çok kereler engellemeye çalışmıştır) anlatmıştır; Picasso'nun yorumu ise 1953/54 kışındaki çizim ve tablolarında görülebilir. Picasso burada, Françoise kendisini terkettikten sonra, çevresine korku salan bir dişinin sembolünü sergilemiştir: Bir kadın bir köpeğe acı çektirirken, bir kedi bir kuşu yerken. Ancak bu ruhsal bunalım, doğrudan sanatına yansıyan son bunalım olur. Picasso 1958 yılında, yâni karısı Olga'nın ölümünden üç yıl sonra (ayrı yaşamalarına karşın, Picasso karısından hiç bir zaman boşanmamıştı), 1954 yılından beri sevgilisi olan Jacqueline Roque ile evlenir.



"Claude ve Paloma", 1950

Picasso, savaşın bitiminden hemen sonraki yıllarda, bir çok kereler yeniden *Guernica*'ya bağlanmayı denedi. Ve 1944/45 kışında *"Beinhaus"* adlı büyük boyutlu bir tablo yaptı. Bu resim, nasyonal-sosyalist toplama kamplarıyla ilgili bir alegori idi. Resim 1945 yılında Paris'teki "Sanat Ve Direniş" sergisinde gösterildiğinde, Guernica'nın aksine güncel savaşın bir belgesi değil, geriye dönük bir anma etkisi yaptı. Picasso, Kore Savaşı (1950-53) sırasında armacılık üslubunda (heraldisch) sadeleştirilmiş fi-



Françoise Gilot Picasso'nun yaptığı bir Lithographie ile

gür gruplarını gösteren büyük boyutlu bir resim yaptı. Kahnweiler resmi 1951 yılı Mart ayında Picasso'nun atölyesinde gördü: "Picasso'nun bana bahsetmiş olduğu, daha adı konulmamış büyük resim oradaydı: Bir tür robot adamlar - ya da zırhlı adamlar - bir grup kadın ve çocuğu öldürmek amacı ile garip makinalı silahlarla donanmışlar. Picasso'nun beslediği insani acıma duygusu gözlerimi yaşarttı." (202). Demek ki resim, önceleri şiddete karşı bir alegori olarak düşünülmüştür. Resme güncel bir yön ancak, Picasso ona *"Kore'de Katliam"* adını verdiğinde kazandırılmıştır. Yunanistan'daki bir idam olayı ile Picasso 1952 yılında siyasal tematik için yeniden ilham aldı, ama bu kez de



Picasso bir boğa güreşinde, 1955. Solundaki Jacqueline Roque, sağındaki Jean Cocteau.

olabildiğince zaman dışı alegorik bir maskelemeyi seçti: *"Savaş Ve Barış"* serisinin konuları Yunan mitolojisinden kaynaklanıyordu. Tablolar, Vallauris'e eski bir kiliseye getirildiler. Picasso buraya "Barış Tapınağı' adını veriyordu, çünkü *"eğer barış dünyada zafer kazanırsa, benim resmetmiş olduğum savaş, geçmişe ait olacaktır..."* (203).

Picasso'nun alegorik bir tema olan "Savaş ve Barış"ı yeğlemesi, o dönemdeki en önemli siyasal uğraşı olan, dünya barış hareketindeki çalışmasından ayrı düşünülemez. Bu hareket içinde Picasso birçok yurt dışı kongreye katılmış, 1949 Nisan ayında yapılacak olan kongre için de *"Barış Güvercini"* adlı popüler afi-



"Kore'de Katliam", 1951

şini yaratmıştır. Picasso bu afiş için "yaklaşık yüz adet çizim" (204) yapmış ve ana motif olan güvercini, birçok litografiler haline getirmiştir. Picasso'nun bu konu ile özdeşleşmesi gittikçe artı: Ilya Ehrenburg şöyle yazar: "Paris Barış Kongresi'nin açılış gününde, Picasso'nun atölyesinde yenen bir öğle yemeğini



anımsıyorum. Aynı gün Picasso'nun bir kızı doğdu ve ona Paloma, güvercin, adını verdi. Picasso... bize afişi için yaptığı yüz taslağı gösterdi. O, kuşunun dünyaca ün kazanacağını biliyordu... Picasso dizi halinde daha bir çok güvercin yaptı: Varşova kongresi için, Viyana'daki kongre için." (205).



"Barış Güvercini", afiş, Lithographie, 1949

Picasso *"Barış Güvercini"* sayesinde, son kez olarak, yapıtlarından biriyle yaygın bir propaganda etkisi sağladı: "Barış Güvercini", alegorik *"Savaş ve Barış"* tablolarından daha başka bir

şekilde, dünyaca anlaşılır bir sembol oldu; belki de bunun en önemli nedeni, Picasso'nun burada yeniden izlenimci üslup olanaklarına yönelmiş olmasıydı. Picasso daha modern üslupları kullanmaya başlar başlamaz, artık bu sonuncusu ile kıyaslanabilecek bir etki yapmayı amaçlayamazdı: Ve böylece Fransız Komünist Partisi'nin "Les Lettres Françoises" adlı dergisinde, Picasso'nun fotoğraflara bakarak çizdiği ve birçokları tarafından Stalin'i alaya alma olarak yorumlanan bir Stalin-portresi basıldığında parti içinde tartışmalar başladı. (206)

Bir kadın başından ve barış güvercininden yeni bir mitolojik yaratık çıkarma denemesi de - örneğin 1951 yılında yapılan *"Barışın Yüzü"* litografisi - başarısızlığa uğradı. Böylece Picasso ikinci bir *Guernica* yaratamadı. (207). Aynı şekilde, 1948 yılında tamamlanan *"Dört Küçük Kız"* adlı oyunu ile de, bundan önceki yazınsal çalışmalarının çok kısıtlı olan başarısını yineleyemedi.

Bu başarısızlığa aykırı düşen şey, göze çarpan bir dış hareketlilikti: 1940 yılından beri Paris'i terketmemiş olan Picasso, şimdi yalnızca Güney Fransa'da oturmuyor, ayrıca dünya barış kongreleri nedeni ile İngiltere'ye ve Polonya'ya kadar uzanan seyahatler yapıyordu. Ve artık adeta fanatik bir şekilde, önceleri kendisi için hiç ya da çok az önemli olan sanat teknikleri ile - linoleum baskı ve halı sanatı, seramik ve duvar resmi, renkli kalemle ve suluboyayla çizim, beton ve teneke heykel - denemeler yapıyordu. Picasso arasıra da olsa geleneksel teknikleri de birbirleri ile kombine ediyordu. Böylece "grafik seramikler" gibi yeni bir tür oluştu, Picasso bunları 1949 yılından beri Vallauris'de seramik çalışmalarının yan ürünleri olarak yapmıştı:Çok düz rölyefler, klişeler gibi alçı matrisler üzerine basılırlar; sonuç, grafik ve rölyef arasında bir şeydir. Bununla beraber en önemli çalışması, litografi ile uğraşı oldu.

Picasso 2 Kasım 1949'da, basımcı Fernand Mourlot'un Paris'deki atölyesinde onunla birlikte litografi çalışmalarına başladı. Sıradan bir nedeni vardı bunun: Picasso oldukça sert geçen 1945/46 kışında Mourlot'nun yanında "iyi ısıtılan bir yer bul-



"Kurdeleli Françoise", Lithographie, 1946

muştu ve orada litografiler yapabilirdi. Picasso'nun sanatı her zaman dış koşullara uyum sağlayan bir sanattır." (Kahnweiler) (208) Picasso 1945 yılına kadar yalnızca 27 litografi yaptı. Bunu izleyen yıllarda ise birkaç yüz tane litografi yaptı. Bunlar arasında, özellikle 1945 yılında, taşbaskı tekniğini değiştiren bir serbestlik içinde yapılan litografiler, daha önceki sanatçıların yaptıklarından çok üstündüler. Modelliğini Françoise Gilot'nun yaptığı kadın başları serisinde Picasso, klasik taslak çizimden, resimsel gri tonlamalarına kadar tüm çizimsel teknikleri kullandı.



"Françoise", Lithographie, 1946

Çizim aletlerini ve malzemeleri kullanmadaki el becerisi geride bırakılan kasıtlı izlerle litografi tarihinde ilk kez açıkça algılanabiliyordu. Ayrıca Picasso, siyah ve beyaz renkten bilinçli olarak dönme ve bir motifin aynı kağıt üzerinde yapılan bir çok çeşitlemesi ile *(Sekiz Silüet,* 1946), kendine özgü üslup araçlarına olan ironik bir uzaklığı algılatmıştır. Böylece litografi, bir çizimin reprodüksiyonu olmaya son verdi, ve kendiliğindenliğe dayanan bir yaratma olayının belgesi haline geldi.



"Sekiz Silüet", 1946

Bu deneycilik Picasso'yu o zamanlar, daha önce ya da daha sonra olduğundan daha çok yakınlaştırmıştır nesnesiz sanata: Bu yakınlaşmanın en önemli kanıtları, Picasso'nun 1948 yılından 1949 yılına kadar Pierre Reverdy'in "Le Chant des morts" (Paris 1948) adlı kitabına yapmış olduğu 125 litografidir: Doğu asya yazı işaretlerini anımsatan ve ellili yılların nesnesiz ressamlığının (Soulages, Hartung, Baumeister) ön çalışmaları olan kırmızı renk şeritleri görülür bu litografilerde.

Picasso'nun yeni sanat teknikleri ile uğraşması daha çok psikolojik nedenlere dayansa da, o zamanlar Fransa'da hemen hemen tüm önemli sanatçıların bu yolu seçmiş olmaları dikkate değer bir olaydır: Baskı grafiğinin seri üretimi, heykellerin, halıların ve resimli kitapların aynı şekilde daha büyük baskılar halinde sürümü, bu dönemden sonra yalnızca Picasso için değil, aynı zamanda diğer sanatçılar içinde gitgide alışılan bir şey olmuştur. Seri üretimin yaygınlaşması basit bir ekonomik nedene dayanır: İkinci Dünya Savaşından sonra sanat piyasası genişlemiştir. Özellikle, naziler tarafından işgal edilmiş ülkelerde yıllar süren yasaklamadan sonra modern sanata yeniden dönme gereksinimi hakimdir. Bu gereksinimi, müzeler ve burjuvazi öncelikle yalnızca küçük bir bütçenin el verdiğince karşılayabiliyorlardı. Bunun için, elverişli fiyatı olan, çoğaltılmış sanat yapıtı çok uygun düşüyordu. Buna bir de, Amerikan tüccarlarının ortaya çıkması ile oluşan Avrupa sanat piyasasının genişlemesi eklendi. Savaş sırasında iltica etmiş olan Avrupalı ressamlar ve yazarlar, ABD'de Avrupa sanatına ilgi uyandırdılar. Bu da, doların artan alım gücü ile ve hem de geniş alanlara yayılmış alıcı çevresi ile bağlantılı olarak, Avrupa sanatının, Amerikan tüccarları tarafından büyük toptan alışlarına neden oldu. Ve tabii ki, birinci kalitede, yeterli sayıda modern sanat yapıtı üretimi, yalnızca seri halinde çoğaltma ile olasıydı. Françoise Gilot anılarında şöyle der: "Pablo şimdiye kadar her taştan ya da çinko levhadan daima az sayıda deneme baskısı çıkarmıştır, ama şimdi sanat piyasasında, özellikle Amerika'da baskı grafiği için ani bir yükselme var ve Kahnweiler sözleşme çerçevesi içinde, Pablo'nun her litografisini elli kopyalı bir baskısını üstlenmekle yükümlü. Bu bir yığın baskı ve bir yığın para demektir." (209).



Vallauris de

Bunu izleyen yıllarda Picasso için seramik çalışmaları büyük önem kazandı. Bu seramikle çalışma isteğini ortaya çıkaran şey, Picasso'nun daha savaştan önce tanıdığı ve yıllar süren bir aradan sonra, 1949 yılında yeniden ziyaret ettiği küçük bir köy olan Vallauris'de kalışı idi: "Vallauris binlerce yıldan beri eski Roma tarzında çanakların yapıldığı bir Güney Fransa köyüdür. Yine eskiden olduğu gibi yerden toprak alınır, buna şekil verilir ve bu çanakların pişirilmesi için komşu ormandan odun kesilir." (210). Picasso 1947 yazında yeniden Vallauris'ye geldiğinde, Georges ve Suzanne Ramié adlı bir karı koca ile tanıştı. Küçük bir seramik fabrikasının sahibi olan bu çiftin sayesinde Picasso oradaki seramik endüstrisini ve bu endüstrinin o zamanlar içinde bulunduğu ekonomik krizi öğrendi. Çok geçmeden de seramik çalışmalarına başladı; eski bir fabrikayı atölye olarak kullanarak tüm kış orada çalıştı. Ilya Ehrenburg daha sonra şunları anımsıyordu: "Vallauris'deki odunluk, Picasso'nun hurda demirleri, çanak toprakları, çizimleri, camküreleri, parçalanmış afişleri, demir dökme direkleri, ve gazeteler, mektuplar, fotoğraflarla örtülü bir yatak üzerinde uyuduğu kulübe..." (211).

1948 yılında kesin olarak Güneye yerleşen Picasso, seramik çalışmalarında gittikçe daha fazla modern üslup araçlarından uzaklaşmış ve antik biçimleri örnek almıştır: Kap, salt bir kullanım aracı olmaktan çıkmış sık sık insan ya da hayvan şeklinde olmak üzere, gövdeli bir yaratık olarak biçimlenmiştir. Sonuçta Picasso çanak sanatçılığını, Prometheus ya da Daidalos gibi mitolojik tiplerle karşılaştırılabilecek olan sanatçı etkinliği için bir mecaz olarak görmeye başladı: *"Sanat bir tür ayaklanmadır... Var olan düzene karşı kullanılabilmeleri için sanat ve özgürlüğün, Prometheus'un ateşi gibi, çalınmaları gerekir."* (212).

Picasso böylece, varoluşcu yazarlar tarafından Fransa'da geliştirilen bir felsefeye yöneliyordu. Örneğin Albert Camus, sanatı bir başkaldırı eylemi olarak tanımlamıştır. Sanatçı böylece

"Akdeniz Düşünme Tarzı"na yaklaşacak ve dünyanın saçmalığına *(absurd)* savaşarak karşı çıkacaktır. Camus 1942 yılında şunları yazmıştır: "Hiçbir şey için çalışmak ve yaratmak, çamuru yoğurmak ve yapıtının hiçbir geleceği olmadığını bilmek... bu, saçma düşüncenin bir yandan yadsıma, bir yandan da yüceltme yetkisini verdiği zor bir bilgeliktir - saçma *(absurd)* sanatçıya açılan yoldur bu. Sanatçı boş olana kendi rengini vermek zorundadır." (214). Bunların sonucunda da şu çıkar: Sanatçı sürekli olarak yeniden yaratma zorundadır; her yeni yapıt, bir öncekinin yıkımı anlamına gelir. Çünkü: "Sanat, olanaksıza olan talebin biçim verilmişidir." (215) Bu düşünüş tarzı, Picasso'nun geç dönem sanatının anahtarıdır.

Bu, Picasso'nun işgal zamanında girmiş olduğu kendi kendini yıkan bunalımın sonu anlamına geliyordu. Picasso 1945 yılında şöyle bir şaka yapmıştı: *"El sürülmemiş bir tuval güzel bir şeydir."* (216). Ve yaklaşık yirmi yıl sonra, bu arada yaratısının ilkesi olmuş olan şeyi ifade etmiştir: *"Aslında bir ressam için en korkuncu, beyaz tuvaldir."* (217). Bu tür bir üretkenliğe bağlanma, hiçbir şekilde doğal değildi, aksine bu yalnızca, işgal zamanındaki yaratı bunalımının aşılması ile mümkün olmuştu. Picasso bu işgal döneminde, sanatsal yaratıyı artık yapıt üretimi olarak değil, aksine yalnızca manevi bir olay olarak anlamak istemiştir. Kendini şöyle savunur Picasso: *"Benim hiç çalışmadığımı iddia ediyorlar, ama ben sadece çalışmıyormuşum gibi görünüyorum. Gerçekten de sadece dıştan bakıldığında böyle bu. Oysa gazete okuyorum, oturuyorum, çene çalıyorum, geziyorum. Ama bunlar da sadece dış olaylar. Aslında çalışıyorum ben. Ya da şöyle diyeyim: İçimde bir şeyler kıpırdıyor ve ben onu tutana ve biçimlendirene dek bekliyorum."* (218).

Picasso kendi yaratısını artık mitolojik bir eylem olarak gördüğünden, buna uygun bir şekilde çevresinide mitolojikleştirmeye başladı: Yapıtlarında, sevgili "Çiçek Kadın" ya da "Güney Kadın" oldu, Güney yöresinin halkı, Faunuslar, periler ve Kentaurlardan oluşmaya başladı; sonunda boğa güreşi teması da bir sembol kimliğine büründü: "Picasso'nun çok sevdiği boğa güreşi, ölümün davet edilmesidir. "(Françoise Gilot). (219). Herşey çizime girebilirdi Picasso artık kendisini de sergilemek için meta-



"Beyaz Baykuş" seramik, 1952

forik bir yöntemden yararlanıyordu:" *Kendimi resmettiğim portrelerim çok nadirdir... Kendi yüzümle gerçekten çok sık uğraşmadım."* (220). Bunun yerine Picasso deliler, cüceler, palyaçolar, moruklar, gençler ve şövalyeler çizdi. Bu yapıtlarında olduğu gibi Rembrandt ve Balzac portrelerinde de, yaşıtlarında görülen cinsel sorunlara ironik bir biçimde göndermeler yaparak, şifrelenmiş bir kendi portresini sundu.

Picasso 1954 kışından itibaren "Ressam ve Model" konusu için çok sayıda çizim ve tablo yaratmıştır. Bu yapıtlarda Picasso'nun sanatının otobiyografik öğesi konu olarak alınmıştır: *"Diğerleri kendi özyaşamlarını nasıl yazıyorlarsa, ben de öyle resmediyorum.."* (221) *"Tüm dünya beni eleştiriyor. Çünkü benim, yaşamımı açıkça yaşama cesaretim var. Belki başkalarında olduğundan daha fazla yıkımla dolu bir yaşam bu, ama kuşkusuz temizliği ve dürüstlüğü de çok daha fazladır."* (222).

"Boğa güreşi", 1959



Bu yüzden de yaşamının her parçası bir belgedir: Picasso için her şey önemli idi ve bu yüzden tutku ile dünyanın her yerinden yapıtlar, eşyalar ve binlerce tür hediye ve küçük hatıralar biriktirdi." Tüm yaşamı çevresindedir, sandıklara doldurulmuş, evler dolusu elbiseler, kağıtlar, anılar" diye bahsetmektedir, Picasso'nun yaşamının son yıllarına tanık olmuş bir kişi. (223). Böylece Picasso'nun çalışmış olduğu yerler, hatta yaşadığı dönemlerde bile, o daha işini kesinlikle sona erdirmeden önce müze olabildiler: Örneğin Picasso 1946 yılında Antibes müzesinin üst katında çalışıyordu. Burası ona atölye olarak verilmişti ve daha sonra Picasso müzesi haline getirilmişti: *"Başladığımızda, ne yaptığımızı bilmiyorduk. Eğer bana bir müze yaptığınızı söylemiş olsaydınız, gelmezdim. Ama siz bana dediniz ki: Alın işte size bir atölye!"* (224).

Dolayısıyla tek bir yapıt bile, özellikle bir belge olarak ilginçtir: *"Yaptığım her şeye neden tarih attığımı sanıyorsunuz? Çünkü sadece bir sanatçının çalışmalarını tanımak yetmiyor. Ayrıca sanatçının yapıtı ne zaman, neden, nasıl ve hangi koşullar altında yarattığını da bilmek gerekiyor... Benden sonraki dünyaya olabildiğince tamamlanmış bir dokümantasyon bırakmak benim için önemli... Artık yaptığım her şeye neden tarih attığımı biliyorsunuz."* (225). Bu, tamamlanmış bir dökümantasyon için çalışma, tek yapıtı büyük bir bağlamın bir parçası haline getirir ve onu tamamlanmış ve kesin olmaktan mahrum bırakır. Picasso bu yeni sanat anlayışını, gittikçe daha çok birbirleri ile bağlamı olan resim serileri yaparak dile getirdi: *"Toplu Yapıtlar" yeğliyorum... Yaratıcı bir olay yalnızca tüm çeşitlemeler içinden geçerek izlenebilir hale gelir..."* (226).

Picasso'nun içlerinde nisbeten klasik bir biçim dili kullandığı yapıtları bile şimdi çoğunlukla bir serinin bağlamına sokuldular: Örneğin 1952 yılında Balzac-portreleri ya da 1954 yılında yapılan "At kuyruğu" saçı ile popüler olmuş Sylvette David portreleri. Bu resimlerin klasikliği, yirmili yıllarınki ile aynı değildi. Çünkü artık klasik uyum, biçimlerin oluşum ve yıkımlarının o önüne geçilemez süreci içinde, sadece bir sükunet noktasıydı. Özellikle, Henri-Georges Clouzots'nun 1956 yılında çevrilen belgesel filmi *"Le Mystére Picasso"* da üzerinde durulan bir

çalışma biçimi idi bu. 1954 yılında yapılmış, Jacqueline Roque'yi gösteren *"Madame Z.'nin Portresi"* gibi tek bir resim bile, hem klasik güzelliği, hem de bu güzelliğin yıkımını aynı anda görünür kılmak çelişkisini içinde barındırır. Picasso *"La Californie"* villasında (1955 yılından beri) yaptığı atölye resimlerinde sanatçı temasını özlü anlatım ile kişiselliği aşan bir formül haline getirmiştir. Ancak bu anlatım onu, Matisse'e önceki resimlerinde olduğundan daha çok yakınlaştırır, ve burada da resim serisi düşüncesi hakimdir: Tek resmin biçimsel uyumluluğu bir tür enstantane olmuştur. Bu nedenden dolayı Picasso o zamanlar moda olan *"Taşizm"* ressamlığına da eğilim göstermiştir. Picasso bu resim üslubunun püskürtme ve leke tekniğini 1957 yılından itibaren yaptığı suluboya resimlerde benimsemiştir. Ancak Picasso bir çizimin oluşumunda raslantının payını ne kadar vurguladıysa da, yine de kullandığı "biçimsel olmayan" (informel) üslup araçları bir leitmotifin boyunduruğu altındadır: Her çizim, süren bir öykünün bir bölümüdür.

Picasso'nun, ressamlığı bir süreç olarak anlayışı kendini sanat tarihi ile olan ilişkisinde de gösterir. Eski ustaların resimleri, Picasso'ya değişik çeşitlemeler ya da bir çeşitlemeler dizisi yapmasını sağlarlar. Picasso daha 1944 yılında yaptığı bir *"Baccha-nal"*da eski bir ustanın resminden esinlenmişti: *"Ben bu resmi 'Poussin'e göre' yaptım, Paris'in kurtarıldığı, her yerde ateş edildiği ve geçmekte olan panzerlerin duvarları titrettiği, kanlı Ağustos günlerinde..."* (227). Picasso 1947 yılında Lucas Cranachs'ın motiflerine göre litografiler yapmaya başladı. 1954 yılında Rembrandt'ın *"Bathseba"* (Louvre) adlı yapıtı bir tablo haline getirildi ve bunu El Greco'nun, Delacroix'nun Velazquez'in, Manet'nin, Courbet'nin, Poussin'in ve David'in yapıtlarına göre yapılan seriler izledi. Bu arada Velazques'in *"Nedimeler"* adlı yapıtı gibi tek bir örneğin elliden fazla çeşitlemesi yapılabildi: *"Benim yaratıcı dinamizmim kendini gözlemciye ırzına geçilmiş geleneksel ressamlık olarak sunmalı."* (228). Ancak burada tarihe de uzanan, Picasso'nun kendini sergileme ilkesi, daha köktenci bir noktaya vardırılacaktır.

Bu durum, 1968 yılında Paris'deki Louise Leiris galerisinde bir sergi açıldığında ortaya çıkar. Bu sergide Picasso'nun 16



"Madam 2.nin resmi" (Jaqueline Roque) 1954



"Figürler", Çini mürekkebi ve guaş, 8/11 Kasım 1967, 25 Aralık 1967 Picasso

Mart ile 5 Ekim 1968 arasında yaratmış olduğu 347 ofortu gösterildi. Sergi, sansasyonel bir başarı oldu ve bunun arkasından bir çok müzelerde gösterildi. Ölümüne kadar buna benzer, Picasso'nun güncel sanat üretiminin her keresinde bir kısmını gösterdiği sergiler çok yapıldı. Bunlardan en tanınanı Avignon'daki papa sarayında açılan büyük sergi oldu. 1970 yılında açılan bu sergide 165 tablo ve 45 desen gösterildi; Picasso bu yapıtları 5 Ocak 1969 ile 2 Şubat 1970 arasında yapmıştı. Ve Picasso ölümünden kısa süre önce, 1973 yazında yine Avignon'da açılacak kapsamlı bir serginin hazırlıklarına katıldı.

- Bu sergilerde kendini sergileme ilkesi bütünlüğe ulaştı. Yapıtlarının sayısı sınırsızdı. Ve yapıtlarının seçimini kısıtlayan sergi alanı idi, yoksa manevi bir gereklilik değil. Ve böylece Picasso'nun azimli yaratma süreci, en azından müzelerin duvarlarında da olsa geçici olarak bir durgunluğa uğradı ve sanat olarak tanınabilir hale geldi.

Sanatsal üretkenliğin çokluğu konusunda Picasso tek örnek değildir. Üretken sanatçılar arasında en tanınmışı İspanyol barok yazar Lope de Vega'dır. Yazar, kendi ifadesine göre 1.500 oyun yazmıştır bunlardan 500 tanesi kalmıştır geriye - üstelik bu sayıya yazdığı şiirler de katılmamıştır. Ama Picasso'dan önce sanatsal üretkenlik hiçbir zaman böyle açıkça biyolojik bir yaşamda kalma istencinin ifadesi haline gelmemiştir. Picasso yaratma sürecinin motivasyonlarını sanat severin önüne sermiştir. Aslında bu motivasyonlar,bizim kültürümüzün oyun kurallarına göre, normal olarak sanatçının kendi şahsında gizli kalırlar. Son dönemlerde Picasso yaratıcılığın banal motiflerini bile açıklama cesaretini buldu kendinde.

Cinsel konu bu son yapıtlarda büyük yer kaplar. Bununla beraber şimdi daha çok göze çarpan şey, resimlerin biçimsel açıdan daha az işlenmiş olmalarıdır. Ama resim bir tür resmedilmiş günlük haline de gelmiştir: Picasso resmin kesin oluşum zamanını ve de çoğunlukla gününü saatini de belirten ek bilgiler ile birlikte, açıkça okunabilir bir şekilde resimde belirtmeyi pek nadir olarak unutmuştur. Buna karşın, bundan önceki on yıllardaki resimlerinin kesin tarihini çoğunlukla resimlerin arkasına, imza

ve yılı da ön tarafına yazardı. Artık Picasso'nun sanatının bir zamanlar ki özel kısmı, seyirciye döndürülmüştür. Picasso bu amaçla müzeleri ve galerileri, şimdiye kadar görülmemiş bir biçimde kendini sergilemenin halka açılma organları haline dönüştürmüştür. Bu yerlerde normal olarak, Picasso'nun resimleri aracılığı ile bir müze müdürünün Picasso hakkındaki düşüncesi sergilenirken, bundan böyle Picasso'nun, Picasso hakkındaki düşüncesi sergilenmeye başlanmıştır.

Bu şekilde ki açığa vurmanın doğrudanlığı ile, gözlemci biyolojik bir sürecin göz tanığı yapılmıştır. Nasıl resmedildiği değil, aksine Picasso'nun resmettiği belgeselleştirilmiştir. Ve "Her gün bir Picasso" şeması, ölçü alınarak bu sergiler eleştirildi. Böylece sanat biyolojik bir istatistik haline gelmiştir; yapıt bir vücudun işleyişini az sayıda veriyle kanıtlayan bir sağlık raporunun işlevine sahipti sanki.

Sanat bir ritüeldir, "İnsanın doğa üzerindeki hakimiyetinin sembolik bir kopyasıdır." (229). Ne var ki Picasso artık son yapıtlarında varoluşçuluğun kahramanca pozu ile doğaya karşı çıkmaz; aksine artık hemen hemen biyolojik davranış bilimi anlamında - kendisini de herşeyden önce doğanın bir parçası olarak görmeye başlar. Son resimlerinde Picasso kendi kendini sergilemiyor, doğa onun içinde kendini ortaya koyuyordu. Resim artık bir yapıt değil aksine belge idi. Picasso burada kendini, açıklanması gelecek kuşaklara bırakılmış kapsamlı bir sürecin bir parçası olarak görüyordu: *"Bir gün mutlaka bir bilim olacak ve belki de ona "İnsan Bilimi" adı verilecek.. Bu bilim, genelde tüm insanlar hakkında yeni bilgiler edinebilmek için, yaratıcı insanları inceleme konusu olarak alacak... Ben bu bilimi sık sık düşünüyorum..."* (230).

Tabii ki bu ütopik bilim talebi ile Picasso miti ortadan kalkmamış aksine, daha da büyümüştür. Picasso'nun bırakmış olduğu tüm yapıtlar içerisinde en bilmecemsi olanı bu mit'tir. Picasso'nun geç dönemi bu tek yapıt üzerindeki sürekli çalışma ile dolu idi.

"Pilotlarla her türlü sohbet yasaktır." (231).

Bu yüzyılın başka hiçbir sanatçısı Picasso kadar tartışmalı ve ünlü olmamıştır. Başka hiçbir sanatçı bu kadar erken, bu kadar uzun ve nihayet herkes tarafından onaylanarak, çağının en önemli sanatçısı sayılmamıştır. Hiçbir sanatçı bu kadar çok yapıta ve filme konu olmamıştır.

Bir insandan çok bir tanrıya yakışan bir ündür bu. Daha harika bir çocukken ki yeteneği bile, efsaneler oluşturmaya neden olmuştur. Bir zamanlar Cimabue küçük Giotto'nun çizimlerini nasıl şaşkınlıkla gözlemlemişse, nasıl Lodovico Buonarroti oğluna "hiç düşünmeden ve ilahi bir gücün etkisiyle" melek Michael'den esinlenerek Michelangelo adını vermişse ve Rafael'in babası hemen "oğlunun kendi yanında fazla bir şey öğrenemeyeceğini nasıl farketmişse" (232) tüm bunlar gibi Picasso'nun babası da oğluna gereken saygıyı göstermekte gecikmemiştir: *"O zaman boyalarını ve fırçanı bana verdi ve bir daha hiç resim yapmadı."* (233)

Picasso'nun Barcelona'da ve Paris'de bohem bir yaşam sürdüğü dönemlerde de efsaneler onun yaşamından kopmamışlardır. Sobayı ısıtabilmek için yaktığı çizimler, aynı zamanda onun avunmak için mobilyasız odanın duvarlarına resmettiği mobilyalar gibi, bohemlerin yaşamını bir mit haline getirmiş olan yapıtların mütifleridir sanki. (234)

Ve Picasso'nun sanatının geç dönemi neredeyse yalnızca mitolojik resimlerde kavranmıştır. Picasso'nun yaşamış olduğu yerler, daha o ölmeden anıt olabilmişlerdir; onun yaşamını paylaşmış olan kadınlar Zeus'un (ya da daha sonra Goethe'nın) sevgilileri gibi çok yakından tanınırlardı. Dikkati çekecek ölçüde eleştirel olmayan sanat yazını da, çözümleme yerine üstünkörü bir kabullenmeyi koymayı deneyerek bu mit oluşumuna katkıda bulunmuştur. Örneğin: "Hatta plastikçi olarak öncü bir etki yapmıştır, ayrıca yorulmaz bir grafikerdir ve yazar olarak ta önemsiz değildir" (235) ya da "Hiçbir resim yapmamış olsaydı

bile o yapıt ("Dört Küçük Kız" adlı oyun) ona modern tiyatro tarihinde bir yer garanti edebilirdi." (236). Bu tür övgü dolu pohpohlamalar ile de Picasso mit haline yüceltilmiştir: Nasıl bir zamanlar Midas'ın dokunduğu her şey altına dönüştüyse, Picasso'nun dokunduğu herşey de sanata dönüşür. Diğer sanatçıların çoğunlukla arzu edip kavuşamadıkları şey, Picasso'ya büyük ölçüde nasip olmuştur: Sanatının bütünlüğünün tanınması. Her resim, her resim fragmanı ve her sözcük, kişinin eşdeğerdeki açıklaması olarak geçerlidir. Ama hangi kişinin? Bu kişi, mitolojik formüller arkasında neredeyse tanınmaz hale gelmiştir. Faunus ve Satyr, Midas ve Anka; Picasso'nun mitini aydınlatmış olan değil aksine, karanlıklaştırmış olan isimlerdir. Garip bir şekilde Picasso'nun kendisi de bu mitin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Öyle ki sanatının geç döneminde kapsamlı resim ürünlerini sürekli gözler önüne sermiş, aynı zamanda canlılığının resim motiflerinde Satyr'vari bir tanrı gücü olarak görülmesini istemiştir. Picasso kökenini denetimden uzaklaştırmak istermiş gibi, sanatının köklerini de uzağa götürmüştür. Gerçeklere tamamen uygun düşmemesine rağmen, yaşlı iken bile şunu iddia ediyordu: *"Hiç bir zaman çocuk resimleri yapmadım."* (237). 1896 yılında yapmış olduğu bir yapıtı üzerine (o sırada onbeş yaşında idi) şöyle diyordu: *"Barcelona'daki incelemeler dönemim - nasıl da nefret ediyorum bu dönemden! Bundan önce yaptıklarım çok daha iyiydi."* (238). Aynı şekilde başka yazarlar da Picasso'nun sanatını yalnızca uzak, bilinmeyen bir kaynaktan türetmeye çalışmışlardır: Ulusal bir İspanyol karakterinden, sözde oryantal bir bileşenden. Bazı yazarlarda zamansal ve coğrafi mit birbiri ile bağlanmıştır: Sanat yorumu ataların araştırılması haline gelmiştir böylece.

Maurice de Vlaminck bir kere Picasso için şöyle demiştir: "Picasso hiç bir şekilde iç yüzüne varılmasını istemiyordu." (239). Ve burada saklanma gibi bir izlenim bırakan şeyi Picasso'nun kendisi daha göze batan bir şekilde itiraf etmiştir: *"Pilotla her türlü sohbet yasaktır."* (240). Bu bakımdan, Picasso'nun kendini şifreli bir portre ile sergilemesi gibi, kişiliğini de tüm bu mitolojik figürlerin arkasına saklamak istemiş olduğundan yola çıkabiliriz.



Picasso'nun dar çevresinden yola çıkılarak sık sık onun çalışma düşkünlüğüne dikkat çekilmiştir. Bu çalışma düşkünlüğü, şüphesiz ki onun kişiliğini anlamak için işe yarayacak bir anahtardır. Françoise Gilot şöyle anımsar: "Picasso'nun en severek anlattığı öykü kritik bir anda yanan fırını soğutmamak için tüm mobilyalarını yakan tanınmış bir seramikçinin öyküsüydü. Ve Picasso bunun üzerine gülerek şunu ekliyordu: *Ben olsaydım, eğer gerekirse karımı ve çocuklarımı da atardım fırına.* Bunun sadizmle bir ilgisi yoktur, yalnızca Picasso'nun sanatı için her şeyi, hatta kendi duygularını ve kendisini de feda edebilecek bir adam olduğu anlamına gelir." (241).

Başka yazarlar Picasso'nun "kendi kendisi ile karşılaşma" korkusundan (Erich Kuby) söz etmişlerdir (242). Alışılmamış bir ölüm korkusu da görülebilir. Bir avukat Picasso'ya bir vasiyetname yapıp yapmak istemediğini sorduğunda, Picasso onun ölmesinin mi istendiğini soran hiddetli bir soru ile geri çevirmiştir. Ve ölümünden iki hafta önce doksanbir yaşında olan Picasso şöyle demiştir: *"Çok yorgun olduğumu ve artık çalışmayacağımı iddia ediyorsunuz. Hasta olduğumu iddia ediyorsunuz, ama bunun doğru olmadığını göreceksiniz."* (243).

Bu tür cümlelerde ve tabii Picasso'nun yaratısında da biraz zorlama, biraz özgür olmayan bir şey dile getiriyordu kendini. Bunun için de görülebilir iki açıklama vardır. Birinci açıklama, Picasso'nun yaratma zorlamasının, patolojik ölçüde bir nevrozun varlığını gösterdiğini varsayar. Diğeri, Picasso'nun yaratısında, modern meta üretiminin yasalarını tekrarladığını iddia eder. (244). Bununla beraber bu her iki yorum, diğer sanatçılar için de aynı şekilde geçerli olabilirdi; ama daha da önemlisi yanıtlamadıkları ek bir soruyu doğuruyorlar: Bu kadar banal motivasyonları izleyen bir sanatçı nasıl olup da bir yüzyılın ilâhı haline gelebilmiştir.

Picasso ile aynileşme yapıtlarının benimsenmesinden öteye uzanır, Picasso'nun ünlü cümlesinde belirtildiği gibi: yaşam ve sanat bir bütün olarak kavranır. *"Aramıyorum, buluyorum."* (245). Paul Klee'nin bir resim, "İlk aşamada bir oluş *(genesis)*" olmak zorundadır diyen ve aynı izlenimi bırakan talebi, yalnızca

yapıtı kasteder. Buna karşın Picasso'nun formülü sanatçının şahsından da son bir mantıksal sonuç talep eder.

Böylece Picasso özgürlük için ki bu özgürlükte dünyanın manevi bir akrabalaşması olası olacaktır mücadele eden insanın sembolü olmuştur. Roger Garaudy, Picasso üzerine şunları yazmıştır: "Gerçek yaşam daha oluşma dönemindedir; nesnelerde saklı değil, aksine insanlardadır."Ve nasıl bir zamanlar Pygmalion söylencesinde bir heykel canlanmışsa, Picasso da aynı şekilde "maddeye insan yaşamının soluğunu vermiştir." (247).

Bu tür bir özgürlük, özgür olmayan bir dünyada yalnızca, bu özgür olmamanın sürekli yıkımı ile ele geçirilebilirdi. Ve Picasso sonunda herkes tarafından tanındığında, tahta ilk olarak bir tahribatçı çıkarılmış oldu. Ama bu, toplumun Picasso'nun protesto sanatı ile nesnel olarak hem fikir olduğu anlamına gelmez. Çünkü, "kültür alanındaki yeni totaliterlik kendini uyumlaştırıcı bir çoğulculukla açığa vurur. Bu uyumlaştırıcı çoğulculuk içinde birbirleri ile çelişkili olan yapıtlar ve gerçekler yanyana bulunurlar." (248).

Böylece sanatın etkisizliği açığa çıkmıştır. Ve Picasso kendi kendisini mit haline getirerek, protestonun sindirilmesine bir kez daha karşı çıkmıştır. Picasso miti yeryüzünde daha var olmayan bir sanat idealini içerir: Etkisiz olmayan ve bu nedenle de mite muhtaç olmayan bir sanattır bu.

Picasso da mit olmaktan uzaklaştırılabilir. Ama bu, örneğin Amerikalı Pop-sanatçısı Roy Lichtenstein'ın alaycı resim alıntıları ile yapmaya çalıştığından daha başka bir biçimde gerçekleşmelidir. Roy Lichtenstein 1960'lı yıllarda kaba ototipli Picasso-reprodüksiyonları yapmıştı. Bu resimlerde, yalnızca raslantı ile bir sezon boyunca modernliğini kaybetmiş olan şey köhne, aşılmış olarak tanıtılmıştır. Picasso mitinin gerçekten yıkılması ancak, mitin kendisiyle değil, Picasso mitinin sadece bir yanıt olduğu çelişkilerle savaşarak gerçekleşebilir.

KRONOLOJİ

1881 Picasso 25 Ekim'de Malaga'da doğar. Babası ressamdır.
1896 Aile Barcelona'ya taşınıyor.
1898 *Yolun Sonu* adlı suluboya resim.
1900 Barcelona'da ilk kişisel sergi, Paris'e ilk seyahat.
1901 Resimlerini artık kesinlikle "Picasso" olarak imzalar.
Paris'de ilk sergi. *Mavi Oda* tablosu. Mavi döneme geçiş.
1903 *Yaşam* ve *Kucaklaşma* tabloları.
1904 Kesinlikle Paris'e taşınır. Mavi dönemin sonu.
1905/06 Pembe dönem. 1905 Yılında *Les Saltimbanques* adlı tablo. Eski İberik sanatının etkileri: 1905/06 *Gertrude Stein'in Portresi* adlı tablo.
1907 Afrika sanatının etkileri: *Les Demoiselles d'Avignon* adlı tablo.
1908 Picasso ve Braque kübizmi geliştirirler.
1909 Picasso'nun resimlerinin Almanya'da ilk sergilenişi (Thannhauser galerisi, Münih). Kübist heykel *Kadın Başı*.
1909/10 *Ambroise Vollard'ın Portresi* adlı tablo.
1913 Babasının ölümü.
1914 İlk klasik çizimler.
1917 "Parade" adlı balenin hazırlıkları.
1918 Olga Koklava ile evlenme.
1921 *Üç Müzisyen* adlı tablo. Oğlu Paolo'nun doğumu.
1925 İlk gerçeküstücüler sergisine katılma.
1931 Balzac'ın "Meçhul Şaheser" adlı yapıtı için illustrasyonlar.
1935 Karısından ayrılır, şiirler yayımlar. Kızı Maja'nın doğumu. Kızın annesi Marie-Thérése Walter'dir.
1936 İspanya hükümeti Picasso'yu Prado müzesinin müdürlüğüne atar.
1937 *Franco'nun Rüyası ve Yalanı* adlı ofortlar, *Guernica* tablosu.
1939 New York'da büyük Picasso sergisi. *Suite Vollard* adlı ofort sergisinin yayınlanması. Annesinin ölümü.
1943 *Öküz Başı* adlı metal plastik.
1944 *Kuyruğundan Yakalanan Arzular* adlı oyunun ilk okunuşu.
Fransız Komünist Partisi'ne üye olur.
1945 Basımcı Mourlot'un atölyesinde litografi çalışmaları.

1947 Vallauris'de ilk seramik çalışmaları. Françoise Gilot'nun Claude adlı oğullarını dünyaya getirmesi.

1949 Paris Dünya Barış Kongresi için Barış güvercinli afiş. Kızı Paloma'nın doğumu. Kızın annesi Françoise Gilot.

1955 Karısı Olga'nın ölümü.

1955/56 Münih, Köln ve Hamburg'da Picasso'nun en büyük Almanya sergileri.

1958 Jacqueline Roque ile evlenir.

1961 Mougins'e (Cannes) kesin olarak yerleşme.

1966 Picasso'nun Paris'teki en büyük Fransa sergisi.

1970 Barcelona'da Picasso-Müzesinin açılışı.

1971 Picasso, yaşarken Louvre'da sergi açma onuruna eren ilk ressam olur.

1973 Picasso 8 Nisanda Mougins'deki evinde ölür. 16 Nisanda Vauvenargues şatosunun (Aix-en-Provence) bahçesine gömülür.

TANIKLIKLAR

EUGENE MARSAN

"Soytarı"nın değerli bir adam olan yaratıcısı şimdiden hayli tanındı... Adını bellerseniz çok iyi yaparsınız: Picasso.

"Sandricourt au pays des firmans." 1906

PAUL FECHTER

Onun, kalıcı olanı bulup bulmadığını, en azından bugün için saptayamıyoruz. Ama onun büyüklüğü, bir dönem için tipik örnek olmasındadır.

"Rhein Sanat Salonundaki Picasso-Sergisi'nin Sunuşu"
Köln 1913

MAX RAPHAEL

Karşımızda yaratısı, manevi bir gereklilik olan bir insan var. Kendi derinliklerini ve taleplerini tanıyacak cesaret ve onlara adım adım yaklaşacak güce sahip bir dehadır o. Bu adamın ya da sanatçının dürüstlüğüne mi yoksa gelişiminin doğurduğu kesintisiz sonuca mı daha fazla hayran olmalı, bilmiyorum.

"Monet'den Picasso'ya" 1913

ANDRE BRETON

Picasso'nun gevşemesinden korkmaya cesaret edebilmek için, onun olağandışı kaderini canlandırma yeteneğinden bütünüyle yoksun olmak gerek. Ah Picasso, sen ki tin'i, çelişkinin değil, kurtuluşun son kertesine kadar götürdün...

"Gerçeküstücülük ve Resim Sanatı" 1928

NİKOLAY A. BERDYAYEV

Günümüzde - benzerlerini daha önce gördüğümüz - ressamlık içi bir bunalımla değil, ressamlığın kendi bunalımıyla, hatta genel olarak bir sanat bunalımıyla karşı karşıyayız. Picasso'nun resimleri ile dünyada kötü bir şeyler olacağı izlenimine vardım. Dünyamızın eski güzelliğinin batışındaki hüznü ve acıyı, ama aynı zamanda da yeni bir şeyin doğuşundaki sevinci duyumsadım. Bu Picasso'nun yaratma gücüne yapılan büyük bir övgüdür.

"Picasso" 1914

MARİA PİCASSO DE RUİZ

Bana senin yazı yazdığını söylüyorlar. Senden herşey beklenir zaten. Eğer günün birinde bana ayin okuduğunu da söylesen, ona da inanırım.

"Picasso'ya mektup" 1936

AMBROİSE VOLLARD

Picasso'nun her yeni yapıtı halkın tüylerini ürpertiyor, şaşkınlık hayranlığa dönüşene değin.

"Bir Sanat Tacirinin Anıları" 1936

MAURİCE DE VLAMİNCK

Bir orijinali anımsamaksızın ne bir çizgi çizer, ne de boya sürer. Giorgione, El Greco, Steinlen, Lautrec, Yunan maskları ve kadın figürleri: o herşeyi kullanır... Picasso'nun tamamlayamadığı tek şey, Picasso'yu kaynak alan bir "Picasso"dur.

1942 *"Vasiyetnamem"*de yeniden basılışı 1959

ROGER GARAUDY

Bu mit yaratıcılığı aslında doğayı ve geçici teknik araçları aşmak için yapılan insani bir eylemdir.... Picasso bu konuda da ressamlığa iş düştüğünü görecek cesarete sahipti.

"D'un realisme sans rivage." 1963

MAX ERNST

Picasso, onunla kimse boy ölçüşemez, o bir dehadır.

"Der Spiegel" adlı dergide çıkan görüşme 1970

RAYMOND TRILLAT

Yaşamı, burjuvalıktan ve ihtiyatlılıktan yoksunluğundan dolayı kendi üzerine kendisinin çektiği felaketler ile doludur... Hırçındır ve sevdiği şeyi öldürür. Hüzünlüdür. Bir çıkış yolu arar ve hüzünlüğünden katıksız yaratma ile kaçar. Sevinç ve mutluluk ona zarar verir. Hüzün ise ona yararlıdır.

"Tarafsız grafolojik kanılar" 1942

DANİEL-HENRY KAHNWEILER

Pablo Picasso gibi salt böyle gününü yaşayan bir insan daha görmedim. Yalnızca karmaşık bir günü gününelik değildir bu; içinde bulunduğu anı yaşar o: Onun için ne geçmiş ne de gelecek diye bir şey vardır. Yaratısının çok çeşitliliği de böylece kendiliğinden açıklık kazanır. Bu yaratıcılığın bütünlüğünü koruyan da yaratıcısının kişiliğidir. Onun için dünya hergün yeni bir dünyadır. Tüm dünler unutulmalıdır.

" *Picasso. Grafik Sanat" Sergisinin Sunuşu* Berlin 1957

DİETER GLASMACHER

Bir Picasso resminin gözlemlenmesi bir orgazmın yanında nedir ki? Hiç! Hiçbir şey!

"Hamburglu grafikerin mahkemedeki ifadesi" 1970

HARTMUT LANGE

Picasso, Cannes'deki villasının bahçesini sanatını kullanarak ikinci bir insanileşmiş doğa ile süslediğinde, bahçede antiğin zarifliğini 20. yy'ın tipik üslubu ile anlatan kağıttan yapılmış bir faunus'la karşılaşırız. Bu, öylesine zevk için yapılmış bir şeydir; sanata özellikle yakınlık duyulan bir çağ yadedilmektedir. Benim fikrime göre, yeni ve gerçekten komünist sanat budur işte. Aşılmış, geride bırakılmış ve bu yüzden huzur ve sükünetle akılda tutulabilecek geçmişin uzlaştırıcı bilgisi bir anı olarak fazlalıktır. Bu tutum günümüzün, toplumsal alanda ölüm kalım savaşı veren dünyasında olanaksızdır. Bunu biliyorum. Bu tutum naiftir, doğru. Ama Picasso'nun naifliği aynı zamanda naifliğin aşılmasıdır.

"Steinbruch'da çalışmalar" 1972

DİPNOTLAR

(1) Walter Erben'e göre: "Picasso und die Schwermut" (Picasso ve Melankoli). Heidelberg 1947. S.10.
(2) Enrique Lafuente Ferrai: "Malaga'lı Pablo Ruiz Picasso." "Merian" dergisinin "Costa del Sol" adlı sayısında, yıl: 19, sayı: 2 sayfa 25. İtalyan kökenli olup olmadığı sorunu üzerine aynı zamanda Jaime Sa-Bartés'e bak: "Picasso, dacuments iconographiques." Cenevre 1954, S.286.
(3) Jaime Sabartés: (Picasso, Konuşmalar ve Anılar) Zürich 1956. S.34.
(4) Lafuente Ferrari. a.g.y. S.27.
(5) Sabartés, (Picasso, Konuşmalar) S.13.
(6) Laufente Ferrari, a.g.y. S.27.
(7) Sabartés, (Picasso, Konuşmalar) S.41.
(8) Ilya Ehrenburg: "Menschen, Jahre, Leben 1891-1922. Memorien Bd. 1." (İnsan, Yıllar, Yaşam 1891 - 1922 Anılar, cilt 1) 2.ci baskı Münih 1972 S.308.
(9) Brassai: (Picasso ile Konuşmalar). Reinbek 1966, S.49. (Ekim 1943).
(10) Héléne Parmelin: "Picasso sagt..." (Picasso söylüyor...) Münih 1967 S.86. En erken yapıtları kısmen Juan-Eduardo Cirlot tarafından basılmıştır. "Pablo Picasso. Bir dehanın Gençlik Yapıtları" Köln 1972. Matador vb. Roland Penrose tarafından: "Picasso ve Dönemi" Zürich 1957 Resim 6.
Aşağıdaki notlar ilke olarak yapıtların sonradan baskıları hakkında hiçbir bilgi içermiyorlar. Çünkü kaynakçada sıralanmış olan kitapların yardımı ile bu resimler kolayca elde edilebilir.
(11) Sabartés, "Picasso, Konuşmalar" S.15.
(12) Aynı yer, S.41.
(13) " " S.15.
(14) S.16.
(15) "Soledad" için Karl Vossler'in yapıtı: "Poesie der Einsamkeit in Spaien" (İspanya'da Yalnızlığın Şiiri), Münih 1940 (2.ci baskı 1950) ve B. Ciplijauskaite: "La soledad y la poesia espanola contemporanea" Madrid 1962.
Eski yazının bu konudaki tanınmış örneği Luis de Gongora y Argote (1627)'nin "Las Soledades" adlı şiir serisidir. Yeni

yazında ise yalnızca Garcia Lorca'nın oyunlarında (özellikle "Bernarda Alba'nın Evi"nde yansıyan ruh halinden söz etmek gerekir. Walter Erben'in "Picasso ve Melankoli" (Heidelberg 1947) adlı varoluş felsefesine dayanan denemesi de Picasso'nun sanatını bu ruh halinden yola çıkarak açıklamayı denemiştir.

(16) Sabartés, "Picasso, Konuşmalar" S.37.

(17) Aynı yer S.43. Ayrıca Josep Palaui Fabre'nin yapıtı: "Picasso en Cataluna" Barcelona 1966. S.71. Horta, Tarragena bölgesindedir ve 1919 yılından beri Horta de San Juan adını taşımaktadır. Gerçi Barcelona'daki Horta mahallesinden ayırmak için Picasso da Horta de Ebro adını kullanmıştır. (Palau i Fabre, yukarıda adı geçen yapıt, Sayfa 63.) Tüm kübizmi, İspanya doğası ile yeniden karşılaşmadan yola çıkarak açıklamayı deneyen Gertrude Stein'dir. ("Picasso." Zürich 1958).

(18) Wolfgang J.Mommsen "Das Zeitalter des Imperialismus" (Emperyalizm Çağı) Frankfurt a.M. -Hamburg 1969, Fischer Dünya tarihi cilt 28, S.116.

(19) Salvador de Madariaga: "İspanya, Öz ve Değişim" 2. Baskı Stutgart 1955. S.68.

(20) José Ortega y Gasset: "Endülüs Teorisi.": "Yıldız ve Felaket. İspanyol Coğrafyası ve Tarihi Üzerine Düşünceler" adlı kitabında. Stutgart - Berlin. 1937. S.39.

(21) Sabartés'den alıntı "Picasso, Konuşmalar" S.25.

(22) Ortega y Gasset, a.g.y. S.41.

(23) Henüz 1881 yılında Prado müzesi müdürü El Greco'nun resimlerini "absürd karikatürler" olarak tanımlamıştı. Baudelaire'in ona hayran olduğu, Delacroix ve Degas'nın resimlerini topladığı Fransa'da böylece El Greco hayranlığı başladı (Harold E.Wethey: "El Greco and His School" cilt 1. Princeton, N.J. 1962 S.65, 100).

(24) Bu görüşün kökeni 1810 yılından sonra Roma'da ortaçağ sanatına geri dönüşü arayan Alman ressam grubu "Nazaren"lerin sanat anlayışı idi. İspanyol bilgin Manuel Mila y Fontanals "Nazaren"leri ziyaret etti. Daha sonra Barcelona'da İspanya ortaçağına geri dönüşle ilgili konferanslar verdi. Hayranları arasında Antonio Gaudi de vardı. "Katalonya rönesansı"nın diğer mimarları üzerine dikkati çekti. George R.Collins: "Antonio Gaudi" (New York 1960).

(25) Enrique Lafuente Ferrari: "La vida y el arte de Ignacio Zuloaga" 2. baskı Madrid 1972 .

(26) Karşılaştır: Jose Camon Aznar: "Isidor Nonell", "Kunstwerk". 21/1967/68, Sayı: 3/4 Sayfa 3-8 ve Enric Jardi: "Nonell" Düsseldorf - Lausanne, 1965.

(27) Sabartés, "Picasso. Konuşmalar" Sayfa 26.

(28) Brassai, a.g.y., Sayfa 49 (Ekim 1943).

(29) Sabartés, "Picasso Konuşmalar" S.28 .

(30) Picasso'nun belki de ilk baskı grafiği olan 1899 tarihli mızraklı bir boğa güreşçisini gösteren ofortu sanatçının öğrenebilir teknikleri küçümseyişini gösterir. Yapıt alaycı bir başlık olan El

Zurdo (solak) adı ile tanınmıştır. Çünkü resimdeki adam yapılan baskıda mızrağı sol elinde taşımaktadır. Picasso olasılıkla, baskıdaki bu değişikliği düşünmemiştir. Ancak düzgünlüğe değer vermiş olsaydı, kopya ve baskıları yok ederdi.

(31) Palau i Fabre. Yukarıda adı geçen yapıt, Sayfa 97.

(32) Aynı yer, S.101.

(33) Aynı yer, S.103, 105.

(34) Miguel de Unamuno: "Trajik Yaşam Duygusu" Münih 1925. S.50 (İspanyolca ilk baskısı 1913). "Madariaga"da (a.g.y. S.20) "Ben"ci insandan söz eder. İspanya'da anarşizmin etkisi üzerine, bak.: James Joll: "Anarşistler", Berlin-Frankfurt a.M. 1969. (Ullstein - B. 4024) S.80, 174.

(35) Françoise Gilot ve Carlton Lake: "Leben mit Picasso" (Picasso İle Yaşam), Frankfurt a.M. 1967 (Fisher -Taschenbuch 855) S.246. Françoise Gilot tarafından aktarılan bütün açıklamalar gibi burada da söz konusu olan yine Picasso'nun geç dönemiyle ilgili açıklamalardır. Fransa'daki baskısını mahkemece engellemeyi denediği, Françoise Gilot'nun kitabı çeşitli eleştirmenler tarafından dedikodu olarak yerildi. Oysa bu kitap, örneğin Picasso'nun önemli hiçbir açıklamasını içermediği halde oldukça ünlü olan, Fernande Oliver'in anılarından daha kesin gözlemler içermektedir.

(36) Aynı yer S. 330.

(37) Salvador Dali: "Tutkularım" Gütersloh 1969, S.51.

(38) Unamuno, a.g.y. S.403.

(39) Çeşitli yazarlar bunu İslam sanatında süsün egemenliğine bağladılar, çünkü özellikle Endülüs kültürü İspanya'da yüzyıllar boyunca egemen olmuş Araplar tarafından etkilenmiştir. Bu anlamda Apollinaire 1913 yılında şöyle söylemiştir: "Picasso tinsel açıdan daha çok bir latin, ritmik açıdan da daha çok bir araptır" (Alıntılayan Maurice Raynal: "Picasso" Münih 1921, S.44).

(40) Gilot ve Lake, a.g.y. S.333.

(41) F.M.Lorda Alaiz: "De Spanjaard en de dood" "De Gids"'de, 129/1966 Sayı: 4/5 S.249-256 (Alıntı için bak.: S.255).

(42) Sabartés, "Picasso. Konuşmalar" S.43.

(43) Maurice Raynal: "Picasso" Cenevre 1953. Sayfa 15.

(44) Öykünün başlangıcı: "Altın Gözlü Kız" 1835.

(45) Wilhelm Uhde: "Paris. Eine Impression" (Paris. Bir İzlenim), Berlin 1904. Sayfa 29.

(46) Uhde, a:g.y., Sayfa 30, 33. Bir sanat merkezi olarak Montmartre konusunda bak: Pierre Courthion: "Montmartre" (Cenevre 1956).

(47) Uhde a.g.y. S.43.

(48) Karl Marx ve Friedrich Engels: "Werke" (Yapıtlar) cilt 7. Berlin 1971. Sayfa 521: Marx'ın Die Klassenkampfe in Frankreich 1848 bis 1850 (1848 yılından 1850 yılına kadar Fransa'da Sınıf Mücadeleleri) adlı yapıtına 1895 yılında yazılmış önsözünden alıntı.

(49) Alfred H.Barr: "Picasso. Fifty Years of His Art" New York 1946. Sayfa 19.

(50) Cirlot, a.g.y. Sayfa 108.
(51) Anthony Blunt ve Phoebe Pool: "Picasso. The Formative Years" New York - Londra 1962. No. 46. "Yolun Sonu" adlı resmin uzun yıllar sahibi olan Thannhauser'den kaynaklanıyor. Eski sanatta iki yaşam yolu konusu için karşılaştır. Erwin Panofsky: Dört yol ağzında Hercules (Leibzig-Berlin 1930). Ayrıca: Samuel Claggett Chew: "The Pilgrimage of life" (New Haven - Londra 1962).
(52) Palau'i Fabre, a.g.y. S.107, ayrıca, Pierre Daix ve Georges Boudaille: "Picasso. Mavi ve Pembe Dönem Resimleri" Münih 1966. Sayfa 331. Picasso "Küçük Goya" lakabını bir süre Paris'de korudu. Picasso'nun kısa boyluluğunu da ima ediyordu bu ad.
(53) Wilhelm Uhde: "Bismark'dan Picasso'ya. Anılar ve İtiraflar" Zürih 1938, S.118.
(54) Ambroise Vollard: "Bir Sanat Tacirinin Anıları" Diez 1949, sayfa 128. Diğer kaynaklara göre daha sonra birçok resimin satıldığı söylenir. bu düşünceye de olasılıkla sergi kataloğunda resimlerin yanında (uydurma?) sahiplerin adlarının bulunması yüzünden varılmıştır.
(55) Paolo Lecaldono ve Alberto Moravia: "L'opera completa di Picasso, blu e rosa" Milano 1968. Sayfa 9. Picasso'nun etkileri ayrıntılı olarak Blunt ve Pool'de ele alındı. (a.g.y.) Ayrıca George Heard Hamilton'un "Painting and Sculpture in Europe 1880 - 1940" (Harmondsworth 1967, sayfa 87) adlı yapıtına bakınız. Picasso diğer sanatçılara çok fazla saygı gösteriyordu. Örneğin 8 Mayıs 1903 tarihinde ölmüş Paul Gaugin için aynı yılın Aralık ayında "Paul Picasso" adını kullanarak bir resim imzalamıştır. Aynı şekilde Paul Cezanne de ilk yapıtlarından birini "Ingres" adı ile imzalamıştır.
(56) Daix ve Boudaille, a.g.y. sayfa 331.
(57) Uhde, "Bismarck....." sayfa 140, Lautrec'in afişi 1895 yılında şarkıcı May Milton'un Amerika turnesi için yapıldı.
(58) Vollard, a.g.y., sayfa 228.
(59) Fernande Oliver: "Neun Jahre mit Picasso" (Picasso ile Dokuz Yıl) Münih 1959. Sayfa 71.
(60) Théodore de Banville: "Odes Funambulesques" Paris 1847. "La Sainte Boheme" adlı şiirin nakaratları "Et vive la sainte Boheme"dir. (Çok yaşa kutsal Bohem!)
(61) Friedrich Ahlers-Hestermann: "Pause vor dem dritten Akt" (Üçüncü perdeden önce ara) Hamburg 1949, Sayfa 145.
(62) Oliver, a.g.y., sayfa 13. Olivier, karşılaşmalarının tarihini 1905 olarak belirtmiştir, ancak 1904 daha doğru görünüyor.
(63) 23 Ocak 1968 tarihli "Die Welt"e göre.
(64) Olivier, a.g.y., s.14.
(65) Uhde, "Bismarck....." Sayfa 141.
(66) Ahlers-Hessermann, (a.g.y., S.145) Picasso'nun o zaman afyon kullandığını Fernande Olivier de belirtmiştir. (a.g.y, S.39).
(67) Gilot ve Lake, a.g.y., Sayfa 70.
(68) Johann Wolfgang von Goethe: "Farbenlehre" (Renk Kuramı), didaktik kısım, paragraf 762, 763, 784.
(69) Hans H. Hofstaetter: "Geschichte der europaeischen

Jugendstilmalerei" (Avrupa Yeni Üslup Ressamlığının Tarihi), 2. baskı Köln 1965, sayfa 59.

(70) Picasso'nun kullandığı mavi renklerin diğer öncüleri Paul Gauguin (Bak, Charles Sterling: Paussin'den Picasso'ya kadar Eremitage'de Fransız Ressamları-Berlin 1958, sayfa 223, dipnot 159), Pierre Puvis de Chavannes (Fakir Balıkçı, 1881), Maurice Denis (Analık) ve Cezanne ve Nonelldiler (Bak. Hamilton, a.g.y. ve Hans H. Hofstaetter: "Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende" (Sembolizm ve Yüzyıl Sonunun Sanatı) Köln 1965, sayfa 128-136.

(71) Sabartés, "Picasso. Konuşmalar" Sayfa 40.

(72) Mavi konusu üzerine en ayrıntılı yapıt, (tek taraflı yorumuna karşın), Kurt Bart'ın: "Die Kunst Cezannes" (Cezanne'in Sanatı) adlı yapıtıdır, Münih 1956, Sayfa 41-63, 256-258.

(73) Hofstaetter, "Sembolizm", sayfa 39. Sembolistlerin ortaçağ sanatından türettikleri "Cloisonisme" üzerine, bak John Rewald: "Van Gogh'dan Gauguin'e", Münih 1957, sayfa 194 ve S. Tschudi Madsen: "Yeni Üslup", Münih 1967, sayfa 204.

(74) Brassai, a.g.y., sayfa 111 (16 Haziran 1944). Daha Picasso'dan çok önceleri figürlere anormal boyutlar verme, yeni üslup ressamları Jan Toorop, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt ve George Minne'de görülmüştür. Paris'de, bak Suzanne Valadon'un 1895 yılındaki ön dönem çizimleri.

(75) Pierre Daix: "La Période bleue de Picasso et le suicide de Carlos Casagemas." "Gazette des Beaux-Art da, cilt 109, 1967, sayfa 239-245. Yaşam konusunu ele alan alegoriler, yüzyıl sonu sanatında hiç de ender değillerdi. Bunlardan en tanınmışı Munch'un "Lebensfries" adlı yapıtıdır.

(76) Daix ve Boudaille, a.g.y., sayfa 331.

(77) Lecaldana ve Moravia, a.g.y., sayfa 10.

(78) Gertrude Stein: "The Autobiography of Alice B. Toklas" (1933), Londra 1960, sayfa 46. Sözü geçen resim, 1905 yılından kaynaklanıyordu ve pembe döneme aitti. Stein kolleksiyonunda bulunan 38 Picasso resmi, Ocak 1969 tarihinde New York Modern Sanat Müzesi tarafından satın alındı.

(79) Paul Signac, Delacroix'den şu alıntıyı yapmıştır: "Herkes sarı, turuncu ve kırmızı renklerin, sevinç ideasını sergilediğini bilir" (Walter Hess: "Das Problem Der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler" Modern Üslup Ressamlığının Kendi Ürünlerindeki Renk Sorunu, Münih 1953, sayfa 21). Van Gogh'un kendine ait "Gece Kahvesi" adlı tablosu üzerine söyledikleri: "Kırmızı ve yeşil renkler ile, insanın korkunç acılarını ifade etmeyi deniyorum. Oda kan kırmızısıdır..." (Kurt Badt: "Die Farbenlehre von Goghs" (Van Gogh'un Renkler Bilgisi), Köln 1961, sayfa 125). "Cinselliğin asıl rengi" olan kırmızı konusunda. Bak, Hofstaetter "Sembolizm," sayfa 136. Ama kırmızı, aynı zamanda zayıf ve sönmüş yaşamın rengidir. Örneğin Munch'un litografisi "Hasta Kız"da olduğu gibi.

(80) 1921 yılında Paris'de, Ecole des Beaux-Arts'da, Daumier amsına bir sergi düzenlendi. Burada sergilenen "Le deplacement des saltimbanques" adlı ünlü resim özellikle Picasso tarafından

örnek alınmıştır. Bu resimden başka bir de gravür vardı. Ayrıca Lautrec'in 22 renkli kalem çiziminden oluşan "Au Cirgue" serisi de Picasso için önemli olmuştur.

(81) A.G.Lehmann: "Pierrot and Fin de Siecle", Ian Fletcher'in: "Romantic Mythologies" adlı yapıtında, Londra 1967, sayfa 209-223, (Alıntı için bak.: sayfa 212).

(82) Francis Haskell: "The Sad Clown. Some Notes on a 19th Century Myth "Ulrich Finke"nin: "French 19th Century Paintihg and Literature" adlı yapıtında, Manchester 1972, sayfa 2-16 (Alıntı için bak.: sayfa 9).

(83) Karşılaştır.: Wolf Lepenies: "Melancholie und Gesellschaft" (Melankoli ve Toplum), Frankfurt a.M. 1972 ve "Tristesse" konusunda, Hamilton a.g.y., sayfa 89, 366, Dipnot 85, ayrıca Hofstaetter'in "Sembolizm"i.

(84) Edmond de Gancourt: "Zemganno Kardeşler," Berlin 1909. (Friedrich von Oppeln-Bronikovski'nin çeviriye yazdığı önsöz, say.9).

(85) Eski sanattan örnekler için bak.: Horst W.Janson "Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance", Londra 1952. "Günah" sembolü olarak da Hofstaetter'in "Sembolizm" adlı yapıtının bir metni, 1903. Sayfa 239.

(86) Stein, a.g.y. sayfa 49: "Bu portre için 90 kez poz verdi."

(87) Walter Mehring: "Verrufene Malerei," Zürich 1958, sayfa 135. Bu yapıt pembe dönemi anlatmaktadır. Bu da Picasso'nun aniden Ingres'e ve "Bébé Savon Cadum"un ev yüksekliğindeki duvar reklamlarına hayran kaldığı döneme rastlar.

(88) James John Sweeney: "Picasso and Iberian Sculpture", "The Art Bulletin" adlı yapıtta, cild 23, 1941, sayfa 191-198. İberik heykelleri, Fenike, Yunan ve Roma etkileri taşımaktadırlar. En önemli yapıtlar, Madrid'deki arkeoloji müzesinde bulunuyorlar. Bunlar İ.Ö. 4. yy'dan İ.Ö 2. yüzyıla kadar sürmüş olan dönemde yapılmışlardır. Bugün Madrid'de bulunan birkaç yapıt, yüzyıl sonunda Lauvre'da idiler. G.Lilliu ve H.Schubart: "Frühe Randkulturen Des Mittelmeerraumes" (Eski Akdeniz Bölgesi Kıyı Kültürleri), Baden-Baden 1967, sayfa 173.

(89) Georges Braque: "Sanatta Sır Üzerine, Toplu Yazılar", Zürich 1958, sayfa 16.

(90) Uhde, "Bismarck..." sayfa 141. Felix Feneon, izlenimci dönemin Parisli sanat eleştirmenleri arasında en ünlüsüdür.

(91) Alfred H.Barr: "Cubism and Abstract Art," New York 1936, sayfa 30, ve Barr, "Picasso", sayfa 259. Yaklaşık 1905 yılından itibaren Afrika heykelleri, Fovist ressamlar çevresinde toplanmaya başlandı. Bak. Edward Fry: "Kübizm", Köln 1966, sayfa 54 ve Jean", La Peinture Française (1905-1914) et'L'Art negre," Contribution a l'etude des sources du fauvisme et du cubisme," 2 cilt, Paris 1968: Özellikle 1. cilt, sayfa 246 ve son olarak Jean Laude: "Fransız Ressamlar ve Zenci Sanatı." Siegfried Wichmahn'ın (Hazırlayan) "Dünya Kültürleri ve Modern Sanat" adlı yapıtında. Sergi kataloğu Münih (Sanat Evi) 1972, sayfa 475-481. Avrupa'ya olan etkisi göz önüne alınmaksızın Afrika sanatı için bak. Michel Leiris ve Jacqueline

Delange: "Afrika. Kara Kıtanın Sanatı" -Münih 1968 (Konumuzla ilgili olan, özellikle 325. sayfa) ve Elsy Leuzingerj: "Afrika. Zenci Halkların Sanatı," Baden-Baden, 1959 (Özellikle Sayfa 133). Picasso'nun "Zenci Sanatı" ile hiçbir ilgisi olmadığı iddiasını, ki bu iddia daha sonra çürütüldü, bir kez de Pierre Daix savundu: "Il n'y a pasd'art négre dans, Les Demoiselles d'Avignon" "Gazette des Beaux-Arts"da, cilt 122, 1970, sayfa 247-270. Picasso'nun henüz Afrika sanatından etkilenmemiş olsa bile, ilginç ve 1900 yılından kalma bir maskesi vardır, Cirlot, a.g.y., No: 190.

(92) Günter Bandmann: "Les Demoiselles d'Avignon," Stuttgart 1965, sayfa 13. Max Jacob bu olayı önce "Cahiers d'Art" (Paris 1927, sayfa 202) dergisinde, son olarak da "Chroniques des temps Heroiques" (Paris 1956, sayfa 64) adlı kitabında yansıttı. Bu olay 1906/07 kışında olmuştu. Picasso'nun Afrika sanatı ile tanışması konusundaki yazılarından en inanılır olanıydı bu yazı.

(93) Wort Und Bekkenntnis, Zürich 1954, sayfa 102. (Kahnweiler tarafından resimlendirildi 1933). Bandmann (a.g.y. sayfa 20) resim idesinin değişimini yadsır ve tabloyu ölümlülük konusu içinde görür. Bunu da zenci maskeleri-başlarında "Kötünün grotesk suratlarını" gördüğüne inanarak yapar. Bu, o zamanlarki Afrika sanatı beğenisine ters düşmektedir. Genç Avrupa ressamları için Afrika sanatı güzel sayılıyordu. Bu Bandmann'ın yazısından da anlaşılabilir. Werner Hofmann'ın ("Taklitten Gerçekliğin Keşfine Kadar," Köln 1970, sayfa 25,) resimde "Üç kadın ve iki görülebilir biçimde maskelenmiş figür" olduğu varsayımı, Picasso'nun "zenci döneminin"çok sayıdaki diğer yapıtlarına ters düşer. Çünkü, eğer Hofmann haklı olsaydı, resimlerin tümünün maskeli insanlar sergilemesi gerekirdi.

(94) Ahlers-Hestermann, a.g.y. sayfa 141 ("Salon des Independants" üzerine, 1907/08 kışında.)

(95) Raynal, "Picasso"-Münih 1921, sayfa 53. (Raynal'ın ziyafet üzerine yazısı, önce 1914 yılında bir Paris dergisinde yayımlandı).

(96) Olivier, a.g.y. sayfa 52.

(97) Raynal, "Picasso," Münih 1921, sayfa 57.

(98) Fry, a.g.y. sayfa 58. Konuşma, 14 Kasım 1908 tarihinde Paris dergisi "Gil Blas"da yayımlandı. Matisse çok önceleri "Küçük Küplerden" söz etmişti: "Kübizm" kavramı başlangıçta aşağılayıcı bir anlamda kullanıldı. Bu kavramı nesnel bir üslup işareti olarak ilk kez Jean Metzinger 1911 yılında kullandı (Fry a.g.y. sayfa 73).

(99) Fry, a.g.y. sayfa 172 (Metin 1921 yılında yazıldı). Juan Gris'in asıl adı, Jose Victoriano Gonzalez'dir. Gri (Fransızca "Gris") rengi sevdiğinden dolayı sanatçı, adını Juan Gris yapmıştır. Gris 1906 yılında Paris'e gelmişti ve Bateau-Lavıir'de Picasso ile tanışmıştı.

(100) Wort und Bekenntnis, sayfa 19. Metin 1926 yılında yayımlandı. Gerçi Picasso 1939 yılında herşeyden uzaklaştı, bununla birlikte 1923 yılında Picasso'nun katıldığı bir konuşma şunları

içeriyordu: *"Resim yapma sırasındaki "Arama"nın benim görüşüme göre hiçbir anlamı yok. Önemli olan bulmaktır."* (Aynı yer, s.g.)

(101) E.G.Engelhard: D. - H. Kahnweiler ile Konuşma -"Epocha"da, Sayı 5 (1969), sayfa 12. Misia Sert'in Anılarından "Misia. Paris Anıları" (Wiesbaden sayfa 57). Adı geçen bu sözümona anı kitaplarının, gerçekleri ne derece düşüncesizce ele aldıklarını açıklamak için şu alıntıyı yapalım: "Kübizm ortaya çıktığı sıralarda, geniş bir sanatsever kitlesinin beğenisini kazandı."

(102) Umbro Apollonio: "Fauves und Kubisten" (Fovizm ve Kübistler). Stuttgart sayfa 47. Bak, Laude "Fransız Ressamlar," sayfa 481, dipnot 1.

(103) Adolf Hitler: "Mein Kampf" (Kavram), cilt 1, 31, baskı, Münih 1933, sayfa 283 (1. baskı 1925).

(104) Alfred Rosenberg: "20. Yüzyılın Miti," 175. baskı, Münih 1941, sayfa 299.

(105) Pierre Cabanne: "Kübizmin Kahramanlık Dönemi," Viyana 1964, sayfa 5. Bak, Sabartés, "Picasso. Konuşmalar," sayfa 239.

(106) Bu tümce sık sık alıntılanır. Burada Werner Hofmann'dan alınmıştır: "Grundlagen der modernen Kunst" (Modern Sanatın Temelleri), Stutgart 1966, sayfa 50.

(107) Walter Hess: "Dokumenti zum Verstaendis der modernen Malerei" (Modern Resmi Anlamak İçin Belgeler), Hamburg 1956 (rowohlts deutsche enzyklopaedie. 19), sayfa 18. Cezanne'nin görüşü, sembolist ressam Emile Bernard'ın anlayışı ile aktarıldı. Ki bu yapıt 1912 yılında, yani Cezanne'in ölümünden 6 yıl sonra yayımlanmıştır.

(108) Fry, a.g.y. sayfa 111.

(109) Wort und Bekenntnis, sayfa 15 (1923) ve sayfa 24: "Kübizm, matematik, geometri ve psikoanalitik açılardan açıklanmaya çalışılmıştır. Bu salt laftan ibarettir." (1926). Dördüncü boyuta olan ilişki, ilk olarak 1911 yılında Apollinaire'de görülür.

(110) Barr, "Fifty Years..." sayfa 84.

(111) John Golding: "Cubism. A History an Analysis 1907-1914," 2. baskı, Londra 1968, sayfa 185.

(112) Fry a.g.y. sayfa 60. Picasso daha sonra şöyle demiştir: *"Braque daima, ressamlıkta yalnızca sezginin geçerli olduğunu söylemiştir. Ve bu doğrudur. Geçerli olan şey, insanın ne yapmak istediğidir... Kübizmde en büyük önemi taşıyan şey, ne yapmak istendiğidir, sahip olunan sezgidir. Ve bu da resmedilemez"* "Parmelin, a.g.y. sayfa 89). Braque daha sonra şöyle yazmıştır: "Müteessirlik çekirdeği oluşturur, yapıt ise gelişimdir" (Braque, a.g.y. sayfa 77).

(113) Braque, a.g.y. sayfa 92.

(114) Aynı yer, sayfa 93. Merkezi perspektif çizimlemenin ortadan kaldırılması, ilk Cezanne'da gerçekleşmiştir. Bak. Fritz Novotny: "Cezanne Ve Bilimsel Perspektifin Sonu" (Viyana 1938).

(115) Henri Bergson: "Zaman Ve Özgürlük" Meisenheim am Glan 1949. Sayfa 14 (Essai sur les donne'es imme'diates de la conscience" 1889). Kübist ressamlık ve Bergson'un felsefesinin

paralelliği üzerine, bak. Fry. a.g.y. özellikle sayfa 45.

(116) Cecily Mackwort: "Guillaume Apollinaire und die Kubisten" (Guillaume Apollinaire ve Kübistler), Frankfurt a.M Bonn 1963, sayfa 65. Karşılaş. Braque, a.g.y. s.36: "Günümüzün insanı, her alanda, herşeyi bölmelere ayıran ve boğan geçit vermez duvarları yıkmayı denemektedir."

(117) Daniel-Hennry Kahnweiler: "Des Gegenstand bei Picasso" (Picasso'da Nesne Anlayışı), Kahnweiler'in "Aesthetische Betrachtungen" (Estetik Gözlemler) adlı yapıtında, Köln 1968, sayfa 105.

(118) Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 64, Braque (a.g.y. sayfa 23): "Benim görüşüm, ressamın kişiliğinin işin içine karışmaması gerektiğiydi. Ve resimler tamamıyla anonim olmalıydılar. Resimlere artık imzamı atmamaya karar verdim ve Picasso da bir süre aynı şeyi yaptı."

(119) Braque, a.g.y. sayfa 16.

(120) Daniel-Henry Kahnweiler: "Meine Maler , Meine Galerien" (Ressamlarım, Galerilerim), Köln 1961, sayfa 51.

(121) Henri Barbusse: "Das Feuer" (Ateş), Zürich, sayfa 51.

(122) Ehrenburg, a.g.y. sayfa 253. Bu olay kübistler tarafından birçok kez anlatıldı.

(123) Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 62.

(124) Theodor W.Adorno: "Jene zwanziger Jahre," Adorno'nun "Eingriffe" adlı yapıtında, Frankfurt a.M 1964 (edition suhrkamp 10) sayfa 64.

(125) Ehrenburg, a.g.y. sayfa 299. Felix Phillip Ingold'un diğer bir çevirisi: "Picasso Rusya'da." Zürich 1973, sayfa 62. Mayakovski, 1922 yılında Paris'deydi. Haber bunu izleyen yıl yazıldı.

(126) Michel Georges-Michel: "Tanıdığım Sanatçılar, Renoir'den Picasso'ya kadar," Mainz-Berlin 1965, sayfa 76.

(127) Ramon Gomez de la Serna: "Picasso ve Kübizm Üzerine Gerçekler", Wiesbaden 1961, sayfa 69.

(128) Georges-Michel, a.g.y. sayfa 77.

(129) Barr, "Fifty Years," sayfa 94.

(130) Julius Meier-Graefe: "Modern Sanatın Gelişim Tarihi," cilt 2, Münih 1966, sayfa 676.

(131) Vollard, a.g.y. sayfa 258. Kitap, Picasso'nun 13 gravürünü, bir tahta oymacının Picasso'nun çizimlerini örnek alarak yaptığı 67 tahta oymayı içeriyordu.

(132) Olivier, a.g.y., sayfa 134. Aynı yerde karşılaştır. Sanat Ticareti Üzerine, sayfa 117.

(133) Henri Barbusse: "Das Messer zwischen die Zahne. Ein Aufruf an die Intellektuellen" (Dişler Arasında Bıçak. Entellektüellere bir çağrı), Berlin 1922, sayfa 34.

(134) Dali, a.g.y.

(135) Otto Grautoff: "1914 Yılından İtibaren Fransız Ressamlığı, Berlin 1921, sayfa 38.

(136) Hess, Problem, sayfa 87.

(137) Sergi Kataloğu "Fernand Leger" - Baden - Baden 1967, no: 3.

(138) Fernand Leger: "İtiraflar ve Konuşmalar," Zürich 1957, sayfa 22.
(139) Wieland Wolfradt: "George Grosz," Leipzig 1921, sayfa 15. Grosz ve Wieland Herzfelde'nin "Sanat Tehlikede" (Berlin 1925) adlı yazıları daha keskindir. bu yazı "kutsal sanat adı verilen sanatı bulutlarda dolaşma eğilimlerine" karşı cephe alır. "Baronların kan ile resim yaptıkları bir sırada bu sanatın tarafları kübizm ve gotik üzerine düşünüyorlardı!" (Sergi Kataloğu "John Heartfield," Berlin Görsel Sanatlar İçin Yeni Bir Toplum, 1969/70, sayfa 16.).
(140) Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 69.
(141) Diego Rivera: "Wort und Bekkenntnis," Zürich 1965. Sözü edilen yerler sıra ile sayfa 71, 75, 97. "Zapata" -Emiliano Zapata, Meksika devriminde 1919 yılında öldürülen köylü önderi.
(142) Rivera, a.g.y. sayfa 70: Rivera alaycı bir biçimde yalnızca "çok tanınmış olan bir sanat tüccarı"ndan söz eder. Burada ima ettiği kişi büyük bir olasılıkla Kahnweiler'dir.
(143) Andre Salmon: "L'Art vivant," Paris 1920, sayfa 157 (Rivera üzerine) ve "La Jeune Peinture Française," Paris 1912, sayfa 59 (Leger üzerine).
(144) Igor Stravinski: "Yaşam ve Yapıt," Mainz 1957, sayfa 71.
(145) Georges-Michel, a.g.y. sayfa 80.
(146) Gilot ve Lake , a.g.y. sayfa 140.
(147) Stravinski, a.g.y. sayfa 91.
(148) Aynı yer., sayfa 86. Picasso ayrıca, "Le Tricorne" (1919), "Cuadio Flamenco" (1921) ve "Le Train Bleu" (1924) adlı yapıtlarda da ortak çalışmalarda bulundu. Tümü de Rus balesi içindi. Ayrıca Cocteau'nun "Antigone" (1922) adlı yapıtı ve "Mercure" (1924) adlı bale için çalışmalar yaptı. Daha sonra Picasso ancak 1944/45 yılında yeniden sahne için çalışmalar yaptı.
(149) Ehrenburg a.g.y. sayfa 319. "boche" sözcüğü, birinci dünya savaşında Fransızların Almanlar için kullandığı bir küfürdü.
(150) Werner Spies: "Picasso Dramaturge," H. Rischbieter'in "20. yüzyılda Sahne ve Görsel Sanatlar" adlı yapıtında, Velber 1968, sayfa 83.
(151) Patrick Waldberg: "Gerçeküstücülük." Köln 1965, sayfa 7.
(152) "Wort und Bekenntnis," sayfa 19 (1926, Picasso'nun daha sonra kendisini uzaklaştırdığı metin).
(153) Maurice Jardot: Sergi kataloğu "Picasso 1900-1955", Münih, Köln-Hamburg 1955/56, sayı 57.
(154) Werner Spies: "Picasso, Plastik Sanat," Stuttgart 1971. sayfa 72.
(155) Werner Spies: "Pablo Picasso. Traum und Lüge Francos" (Franko'nun Rüyası ve Yalanı). Frankfurt a.M. 1968, sayfa 31.
(156) "Wort und Bekenntnis," sayfa 41.
(157) Daniel-Henry Kahnweiler: Sergi kataloğu "Picasso, Guernica avec 60 études et variantes," Brüksel (Palais des Beaux-Arts) 1956, sayfa 2 (numaralanmamış). Picasso'nun siyasal angajmanının daha öncelere uzandığı yolundaki iddiaların hiç biri şimdiye kadar inandırıcı olamamıştır. Picasso'nun, İspanyol

anarşisti Ferrer'in 13 Ekim 1909 tarihindeki idamı hakkında fikrini öfkeyle açıklaması (Birçok yazarın söylediğine göre) alışılmışın dışında bir şey değildi, çünkü: "Ferrer'in idamı uluslararası bir öfke feryadını ortaya çıkardı." Ferrer "Hiçbir suç kanıtı olmamasına karşın" yargılanmıştı (Joll, a.g.y. sayfa 184). Ayrıca Brassai'nin söylediklerine bak, a.g.y. sayfa 129: "Picasso İspanyol iç savaşına kadar siyasetle hiçbir zaman uğraşmamıştır. O iyi bir İspanyol'dan çok bir monarşistti..."

(158) Spies "Picasso. Traum" - (Picasso. Rüya), sayfa 30.

(159) Dizi resimler ve band karikatürlerin etkisi konusunda bak. Günter Metken: "Comics." Frankfurt a.M. 1970, sayfa 174.

(160) Spies, "Picasso. Traum," sayfa 30.

(161) Georges-Michel, a.g.y. sayfa 82.

(162) Spies, "Picasso, Traum," sayfa 5.

(163) Aynı yer, sayfa 5.

(164) Hans-Christian Kirsch (Hazırlayan): "Das Spanische Bürgerkrieg in Augenzeugenberichten" (Tanıkların Ağzından İspanya İç Savaşı), Münih 1971, sayfa 268. Cumhuriyetçi Baskıların kenti yaktıklarını iddia eden sav, bugün bile hâlâ bir kaç Franko yanlısı yazar tarafından savunulur: Bak Armin Mohler: "Guernica-eine zweite Reichtagsbrand-Affare? (Guernica-ikinci bir Riechstag yangını-olayı mı?: "Bayern-Kurier" adlı 14 Şubat 1970 tarihli yazıda, ve Jeffrey Hart'ın: "Guernica! Guernica! Guernica!," 11 Ocak 1973 tarihli "Welt des Buches"de. sayfa 11 (Die Welt gazetesinin eki). Franko taraftarlarının savının doğru olmadığı çok sayıda belge ile kanıtlanmıştır, bu konuda Hugh Thomas'ın "Der Spanische Bürgerkrieg" (İspanya İç Savaşı) adlı kitabına, (Frankfurt a.M. Berlin 1964, sayfa 327) ve Walter Haubrich'in 17 Ocak 1973 tarihli, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" gazetesinin 32. sayfasındaki "Kein Zweifel an Guernica" adlı yazısına bakınız.

(165) Jean Leymarie ve Jean-Luc Daval: "Picasso. Metamorfozlar," Cenevre 1971, sayfa 100.

(166) Herschel B.Chipp (Hazırlayan): "Theories of Modern Art." Berkeley-Los Angeles 1968, sayfa 487 (Picasso 1945 yılında Jerome Seckler ile yaptığı konuşmada). Guernica - resmindeki öküzün alegorik yorumu tartışmalıdır. Çok sayıda yazar onu İspanyol halkının sembolü olarak anlarlar ama bunun yanında Picasso'nun fikirlerini temel olarak alamazlar, aksine diğer Picasso yapıtlarının semboliğini "Guernica"ya aktarırlar. Ama ilke olarak "öküz" gibi bir ayrıntının semboliği çok anlamlıdır ve ancak belli bir resim tasarımı içerisindeki somut bağlam sayesinde tek anlamlı alegorik bir hal alır.

(167) Barr, Fifty Years, sayfa 202.

(168) Chipp, a.g.y. sayfa 489.

(169) Ernst Jünger: "Strahlungen," Tübingen 1949, sayfa 138.

(170) Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 33 ve Sabartés, "Picasso. Konuşmalar," sayfa 239.

(171) Sabartés, "Picasso. Konuşmalar," sayfa 237.

(172) Leymarie ve Daval, a.g.y. 253. Bir Amerikan göç talebi hakkında, karşılaştır. Sabartés: "Picasso. Konuşmalar," sayfa

239. Haber ajansı AP'nın 17 Nisan 1973 tarihli bir haberinde heykeltraş Arno Breker şöyle bir açıklama yapmıştır: "1943 yılında Gestapo'nun Picasso'yu bir toplama kampına götürmek gibi gizli bir planı vardı. Picasso'nun habersiz olduğu bu plan, çeşitli sanatçıların (Breker, Cocteau, Mairllol v.d.) yardımı ile sonuçsuz kaldı.

(173) Paul Léautaud: "Yazınsal Günlük 1893-1956." Reinbek 1966, sayfa 188.

(174) Brassai, a.g.y., sayfa 120.

(175) Barr, Fifty Years, sayfa 223.

(176) Kahneweiler tarafından aktarılmış, bunda Leymarie ve Daval'dan alıntı yapılmıştır, a.g.y. sayfa 255.

(177) Ilya Ehrenburg: "İnsanlar, Yıllar, 1923-1941 arasındaki Yaşam. Anılar cilt 2," İkinci baskı Münih 1972, sayfa 555.

(178) Brassai, a.g.y. sayfa 40.

(179) Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 13. Anlatıdaki kahramanın yerine geçme konusunda Balzac'ın öyküsünde dar bir merdivenden söz edilmiştir. Üst düzeyde sanatsal mükemmelliği arayan ve sonunda yalnızca biçimsiz yapıtlar yaratan bir ressamın öyküsü, Zola'nın "Yapıt" adlı romanında ve Camus'un "Jonas" adlı (1956) öyküsünde ele alınmıştır. Zola'nın kahramanı sonunda intihar eder, Camus'da ise sanatçı aklını yitirir.

(180) Jünger, a.g.y. sayfa 139.

(181) Brassai, a.g.y. sayfa 128.

(182) Aynı yer, sayfa 46. Tam aksine "Öküz Başı" Picasso tarafından monte edilmemiş, bronz olarak dökülmüştü.

(183) Barr, Fifty Years, sayfa 241.

(184) Brassai, a.g.y. sayfa 120. Plastik 1943 yılı sonunda bitmişti (Brassai, a.g.y., sayfa 87).

(185) Aynı yer, sayfa 112.

(186) "Wort und Bekenntnis," sayfa 64.

(187) Aynı yer, sayfa 60. Brassai'nin yapıtındaki olumsuz yargılar, a.g.y. sayfa 113. Oyun sahneye ancak bir yıl sonra kondu.

(188) Barr, Fifty Years, sayfa 226.

(189) Komünist Partinin haftalık gazetesi olan "Les Lettres Françaises" in 9 Ekim 1944 tarihli sayısında, burada Leymarie ve Daval'dan alıntı yapılmıştır, a.g.y., sayfa 257.

(190) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 50. Skandal sık sık anlatılmıştır, örneğin bakınız: Andre Lhote'nin "Lettres Françaises"deki şu sözleri "Genç, yaşlı, kellifelli bir yığın beyefendi Picasso-salonunda koşuşturup, "Paralar geriye", "Resimleri indirin" diye bas bas bağırıyorlardı. Ve resimleri çekip indirdilerde. Eğer orada bulunan sanatçılar ellerinden almasaydı, kuşkusuz resimleri parçalamaktan da geri kalmazlardı. (Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 257).

(191) Picasso'ya yapılan bundan daha şiddetli saldırılar, Londra'daki 1945 tarihli "Picasso/Matisse" sergisinde ortaya çıktı. İnsan imgesinin sözüm ona parçalanmasına karşı olan, en tanınmış yazılar şunlardır: Jose Ortega y Gasset: "La deshumanizacion del arte," 1925, Wladimir Weidle: "Das Schicksal der modernen

Kunst" (Modern Sanatın Kaderi, Luzern 1937), Hans Sedlmayn: "Verlust der Mitte" (Ortanın Yitirilmesi, Salzburg 1940), Wilhelm "Hausensteino: "Was bedeutet die moderne Kunst?" (Modern Sanat ne demektir? Leutstetten 1949) ve Max Picard: "Die Atomisierung in der modernen Kunst" (Hamburg 1954). Bu yazarların eleştirilmesi konusunda Franz Roh'un: "Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Maleirei" (Münih 1962) adlı yazılarına bakınız: Picasso'nun karşıtlarının, Giovanni Papini'in "II libro nero" (1951) adlı kitabında yayınlandığı ve bir çok gazetenin aynen basmalarına karşın çabucak yazınsal bir keşif haline gelen bir röportajı sayesinde onay buldular. (Roh a.g.y., sayfa 124). Picasso'ya yapılan saldırılar çoğunlukta teolojikti; savunulmalar da varoluş felsefesine dayanıyordu. Picasso'nun karşıtları sanat yapıtını insanın ve dolayısıyla tanrının imgesi olarak görüyorlardı. Diğerleri ise Picasso'nun sanatının, insan sıkıntılarının, tarihsel bunalımların v.b. ifadesi olduğunu savundular. Her iki tavır da, idealist felsefe içerisinde kaldılar. İkisi de muhafazakâr savlar sundular. Bu yüzden bu tartışma toplumun gerçek zıtlıklarını yansıtmadığı gibi, yalnızca burjuva toplum sınıfı içerisindeki karşıtlıkları görünür kılar. Aynı şey, Picasso'nun "Lettres Françaises"deki Stalin-çiziminin yayınlanması ile ortaya çıkan tartışmalar içinde geçerlidir. (Bak Gilot ve Lake, a.g.y. sayfa 258).

(192) Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 257.

(193) "Kindlers Malerie Lexikon" cilt 4. Zürich 1967. Sayfa 740.

(194) Chipp, a.g.y., sayfa 489.

(195) "Stern" dergisinin 16 Mayıs 1971 tarihli 21. sayısına göre, sayfa 10 ve haber ajansı UPI'nın 30 Nisan 1971 tarihli haberi.

(196) Haber ajansı dpa'nın 30 Aralık 1971 tarihli haberi. Metin, Picasso'nun avukatı tarafından açıklandı.

(197) 1969 yılında Franco'nun isteği üzerine, Picasso'yu İspanya'ya geri döndürme ve Guernica-resminin devri amacıyla toplantılar düzenlendi (23 Ekim 1969 tarihli UPI haberi). Ama Picasso yaşamının sonuna kadar bu tür teklifleri şiddetle reddetmiştir. Picasso'nun aksine film yönetmeni Luis Bunuel uygun bir teklifi kabul etmişti. Burgos davasındaki kararlar (Çoğu ölüm kararı idi ve müebbet hapse çevriliyordu) 28 Aralık 1970 tarihinde verildi. Başlıca sanıklar, Bask'ın özerkliğini amaçlayan ve kendilerine, sudan nedenlere dayanılarak siyasal katil yargısı verilmiş olan marksistlerdi.

(198) Haber ajansı UPI'in 7 ve 28 Kasım 1971 tarihli haberleri.

(199) Sergi kataloğu "Sanat ve Politika", Karlsruhe (Bad Kenti Sanat Derneği) 1970 sayı 51: "Der Besuch" (Ziyaret).

(200) Albert Camus: "Günlükler 1935-1951." Reinbek 1972, sayfa 160.

(201) Kahnweiler, Nesne, sayfa 106.

(202) Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 268.

(203) Ilya Ehrenburg: "İnsanlar, Yıllar, 1942-1965 Arasındaki Yaşam. Anılar cilt 3" 2. Baskı Münih 1972, sayfa 377.

(204) Ehrenburg, Anılar cilt 1, sayfa 308.

(205) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 258.

(206) Ehrenburg (Anılar cilt 3, Sayı 596)" 1963 yılında bitirilen "Sabinli Kadınların Kaçırılması"nı, "Savaşın apokaliptik bir hayali, küçük bir Guernica..." olarak tanımlar. Bu resimlerin baskıları Klaus Gallwitz'in "Picasso laureatus"indedir. Luzern 1971, sayfa 146.
(207) Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 259.
(208) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 167.
(209) "Cahiers dé'art" dergisinde 1948 yılında yayımlanmış bir makaleden, Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 259.
(210) Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 265.
(211) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 185.
(212) Albert Camus: "Başkaldıran İnsan" Reinbek 1969, sayfa 226. (Orjinal Fransız baskısı 1951 tarihinde yayımlandı.)
(213) Albert Camus: "Sisyphos Miti": "Hamburg 1959, sayfa 94.
(214) Camus, Başkaldıran İnsan 220.
(215) Brassai, a.g.y., sayfa 128 (26 Mayıs 1945)
(216) Parmelin, a.g.y., sayfa 118.
(217) Gotthard Jedlicka: "Begenungen mit Künstlerin der Gegenwart" (Günümüz sanatçıları ile Karşılaşmalar) Erlenbach-Zürich 1945 sayfa 142.
(218) Georg Stefan Troller: "Paris Konuşmaları" Hamburg 1967, sayfa 28.
(219) Brassai, a.g.y., sayfa 91 (9 Nisan 1944).
(220) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 114.
(221) Aynı yer, sayfa 246. Şifreli kendi portresi üzerine dikkatleri Josep Palau i Fabre çeker: "Picasso by Picasso." Kendi Portreleri (Stutgart, Barcelona 1970) ve John Berger: "Success and Failure of Picasso." Harmondsworth 1965, sayfa 186.
(222) Werner Spies "Ondokuz yaşındaki yüzyıl. Picasso doğum gününü önemsemiyor. Mougins'e bir ziyaret: "Frankfurtter Allgemeine Zeitung"un 22 Ekim 1971 tarihli sayısının 32. sayfasında. Daha önceki yıllar için de bir çok haber vardır.
(223) Leymarie ve Daval, a.g.y., sayfa 260.
(224) Brassai, a.g.y., sayfa 79 (6 Aralık 1943).
(225) Aynı yer, sayfa 143 (26 Kasım 1946).
(226) Aynı yer, sayfa 156 (13 Aralık 1946).

(227) Gilot ve Lake, a.g.y., sayfa 251. Bak. Unamuno 1913 yılında İspanyol düşünüş biçimi üzerine: "Biz geçmişin dehalarını kıskanıyoruz. Geçmişin büyük isimleri bize meydan bırakmıyorlar... Bunun için onlara karşı isyancılar gibi mücadele veriyoruz" (a.g.y., sayfa 68).
(228) Theodor W.Adorno: "Aeshetische Theorie" (Estetik Teori). "Toplu Yazılar" (Gesammelte Schriften" adlı kitabında, cilt 7, Frankfurt a.M. 1972, sayfa 428.
(229) Brassai, a.g.y., sayfa 79 (6 Aralık 1943).
(230) "Wort und Bekenntnis," sayfa 100.
(231) Giorgio Vasari'den yapılan alıntılar: "Rönesans Sanatçıları." (Hazırlayan: Herbert Siebenhühner). Leipzig 1940. sayfa 382, 333. Bak. Ernst Kris ve Otto Kurz: "Die Legende vom Künstler" (Sanatçının Efsanesi). Viyana 1934, sayfa 37. Yeteneğin

mitolojik motif olarak keşfi.

(232) Sabartés, "Picasso. Konuşmalar," sayfa 41.

(233) Helmut Kreuzer: "Die Boheme." Stutgart 1971, sayfa 164.

(234) Will Grohmann: "Bildende Kunst und Architektur." Berlin 1953, sayfa 102.

(235) Julian Exner, Berlin gazetesi "Der Tagesspiel"in 29 Aralık 1971 tarihli sayısında.

(236) Parmelin, a.g.y., sayfa 86.

(237) "Wort und Bekenntnis" sayfa 108.

(238) Maurice de Vlaminck: "Vasiyetnamem." Zürich 1959, sayfa 72.

(239) "Wort und Bekenntnis," sayfa 100.

(240) Françoise Gilot; Troller'de, a.g.y., sayfa 26.

(241) Picasso'nun 90. yaş günü için yazılan bir makalede, Hamburg'da yayımlanan "Stern" dergisinin 17 Ekim 1971 tarihli 43. sayısında, sayfa 60.

(242) "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 27 Mart 1973 tarihli sayısındaki haber, sayfa 28.

(243) Bak Hans Platschek'in son yorumu: "Picasso ve Donald Duck. İkinci Bir Resim Fabrikası," 17/18 Nisan 1971 tarihli "Süddeutsche Zeitung" gazetesinde.

(244) "Wort und Bekenntnis," sayfa 19.

(245) Klee'nin "Yaratıcı Mehzep" 1920 adlı yazısından, burada Grohmann'dan alıntı, a.g.y., sayfa 438.

(246) Roger Garaudy: "D'un réalisme sans rivages." Paris 1963, sayfa 113.

(247) Herbert Marcuse: "Der eindimensionale Mensch" (Tek Boyutlu İnsan). Neuwied 1967, sayfa 81.



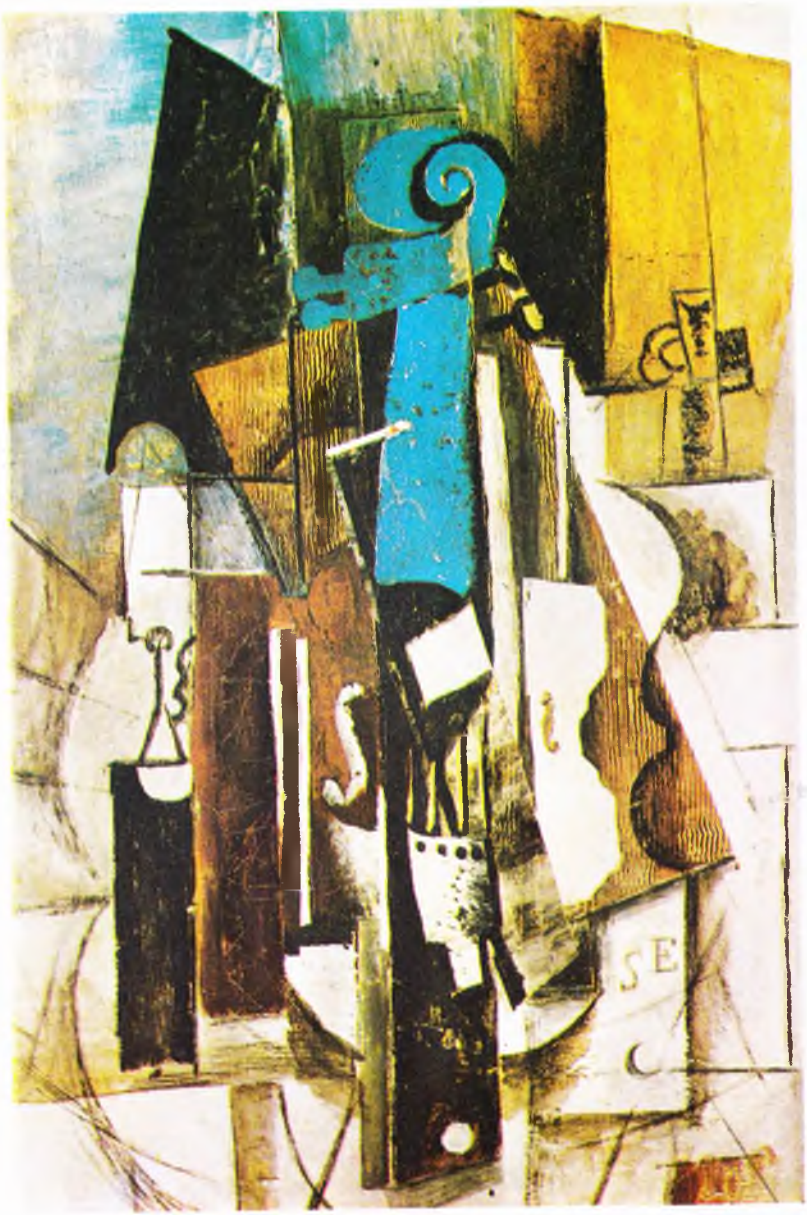
"Kucaklaşma", 1903



"Gertrude Stein'in Resmi", 1906



("Avignon'lu Kızlar") 1907



"Keman", 1913



ıtar. Kafatası ve Gazete", 1914



"Üç Müzikçi", 1921



"Ağlayan Kadın", 1937



"Guernica", 1937

PICASSO

Picasso'nun resimleri ile dünyada kötü bir şeyler olacağı izlenimine vardım. Dünyamızın eski güzelliğinin batışındaki hüznü ve acıyı, ama aynı zamanda da yeni bir şeyin doğuşundaki sevinci duyumsadım.

Nikolay A. Berdyayev

İçinde bulunduğu anı yaşar o: O'nun için ne geçmiş ne de gelecek diye bir şey vardır. Yaratısının çok çeşitliliği de böylece kendiliğinden açıklık kazanır. O'nun için dünya her gün yeni bir dünyadır. Tüm dünler unutulmalıdır.

Daniel-Henry Kahnweiler

Bana senin yazı yazdığını söylüyorlar. Senden her şey beklenir zaten. Eğer günün birinde bana ayin okuduğunu da söylesen, ona da inanırım.

Maria Picasso de Ruiz

YAŞAM İNCELEMELERİ DİZİSİ 6/36

alan yayıncılık