

T.C.  
MİMAR SİNAN  
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

147287

147287

YAŞAMSAL GÜNDELİK NESNELERİN SANAT BAĞLAMINDA  
METAFORU ÜZERİNE

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:  
20016011 Benal DİKMEN

Danışman:  
Yrd. Doç. Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL-2004

Benal DİKMEN tarafından hazırlanan Yaşamsal Gündelik Neslelerin Sanat Bağlamında Metaforu Üzerine adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 07 / 07 / 2004

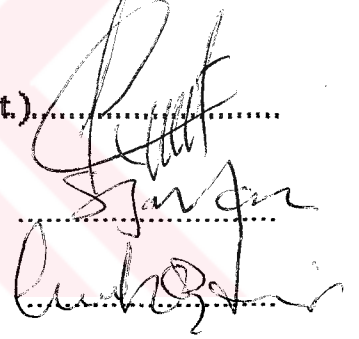
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT (MSGSÜ.Temel Sanat Eğt.).....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Sedat BALKIR

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Gülçin ÖZDEMİR(Danışman)



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	III
SUMMARY .....	IV
RESİMLER LİSTESİ .....	V
GİRİŞ .....	VI
<b>1. BÖLÜM: SANAT BAĞLAMINDA GÜNDELİK OLAN</b> .....	<b>1</b>
1.1. Sıradanlık .....	1
1.2. Sıradan Nesnelerin Resmi .....	4
1.3. Tekrar .....	12
<b>2. BÖLÜM: SANATA DÖNÜŞEN GÜNDELİK</b> .....	<b>17</b>
2.1. Dönüşen Portre .....	17
2.2. Havuç İmgesi .....	19
2.3. Aldatma .....	21
<b>3. BÖLÜM: SANAT OLARAK GÜNDELİK</b> .....	<b>24</b>
3.1. Tüketim .....	24
3.2. Haz .....	28
3.3. Yiyeceğin Ötesi .....	30
3.4. Erotik Çağrışımlar .....	34
3.5. Şiddet .....	39
<b>4. BÖLÜM: DÖNGÜ</b> .....	<b>42</b>
4.1. Anımsatma .....	42
4.2. Artıklar Kırıntılar .....	46
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>49</b>
<b>6. KAYNAKLAR</b> .....	<b>50</b>
<b>7. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>52</b>

## ÖNSÖZ

Çalışma konumun ortaya çıkmasına, uzun süredir yaşadığım bir çelişki önayak oldu. Bir yanda gündelik yaşamımdaki sıradan sayılan rutin uğraşlar ve diğer yanda bunları yadsıyarak adeta bambaşka bir boyuta geçmemi gerektiren sanatsal eylem ve diğer entelektüel faaliyetler. Neden bu bölünmüşlüğü yaşıyordum? Böyle hissetmeme neden olan etkenler nelerdi? İşte bu soruların cevaplarını aramaya kalkışmak çalışma konumun çıkış noktasını ve yapısını oluşturdu.

Bu çalışmamda, iki yıl boyunca özverili bir biçimde bana yoğun zaman ayıran, önerileriyle bana yol gösteren, kendime, çevreme, olaylara ve sanata farklı açılardan yaklaşmamı sağlayarak bakış açımı zenginleştiren danışmanım Yrd. Doç. Gülçin Özdemir'e ve çalışmamda emeği geçen herkese teşekkür ederim.





## ÖZET

Geleneğin beden ve bedenle özdeşleştirilen duygular karşısında, zihne ve bilişsel olana üstünlük tanımış olması ve bu anlayışın modern çağda giderek vurgulanması, bir takım ölçüt ve değer yargılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. (Zihin ve bilişsel olan erkekle; beden ve duygusal olan kadınla özdeşleştirilmiştir).

Bu açıdan bakıldığında sıradanlığın yeri olan gündelik yaşam, bilim, sanat ve felsefe gibi kültürün bilinçli çaba ve emek gerektiren incelikli ürünleri karşısında değersiz görülmüştür.

Ne var ki gündelik yaşam yalnızca günlük olayların ve eylemlerin toplamı, sıradanlığın ve tekrarın yeri değil, daha farklı olanı gerçekleştirmek için kendisinden yola çıkmanın kaçınılmaz olduğu diyalektik bir etkileşimdir.

Aynı anlayışın paralelinde on yedinci yüzyılda bağımsız bir biçim olarak ele alınan, insan figürünü dışlayan, *cansız* nesnelere ya da maddesel mülkün resmi olan natürmort, akademik hiyerarşide en alt basamağa oturtulmuştur. Değerli konular hiyerarşisinde natürmortu sona yerleştiren kuramsal meselelerin üzerinde yoğunlaştığı birincil amaç, resmin güzel sanatlara ait olduğunu vurgulamaktı. Burada ileri sürülen sav, sanatçının rolünün [sade] zanaatkarinkinden farklı olması gerektiğiydi. Sanatçı, imgelemine ya da sezgisine dayanan soyut fikirlerle uğraşmalıydı.

Ancak natürmorta ilişkin bu bakış açısı zaman içinde toplumsal değişimler ve sanat erekleleriyle ilişkili olarak sürekli değişmiştir. ve bundan ötürüdür ki natürmort, yirminci yüzyılın başında öncü (avangard) anlatımın bazı görünümünün araştırılmasında bağımsız bir tip kimliğini taşır. Bugün artık natürmort, bir yandan kişisel ve toplumsal dünya görüşüyle öte yandan teknik yeniliklerle ilgili olarak hem düşünsel hem de biçimsel yanlarıyla kabul görmüştür.

Natürmort resmin ilk örneklerinden başlayarak yiyeceklere yönelik neredeyse kesintisiz bir ilgi görülmektedir. Gündelik yaşamın sıradan bir eylemi gibi görülen yeme-içme; canlılığımızı koruyabilmemiz için yaşamsal bir öneme sahip olmasının yanısıra, insan deneyiminin çok sayıda yüzlerini incelemede de bize önemli bir kaynak sunar. Konu sanat bağlamında ele alınacak olunursa, yiyeceğin geçmişte olduğu gibi bugün de yoğun anlamlar içeren, metaforlar ve simgeler yoluyla pek çok örtülü iletiyi aktarmada aracı oldukları görülmektedir.

Sanatta sıradan olanın, gündelik olanın değersiz görülmesi, ilk çağlardan beri vardı. Ne var ki modern çağda bu görüş kendine zemin edinen yeni bir anlayış olarak belirginleşti ve yeni yan anlamlar kazandı.

Modern sanat, sıradanı, olağanı ve kabayı kendisinin karşıtı olarak yorumlamış, gündelik yaşam kültürüne olduğu kadar, kitle kültürü ve eğlenceye karşı da konumunu koruması gerektiği düşünülmüştür. Aynı zamanda kadınları da aşağı gördüğü kitle kültürüyle ilişkilendirerek, onları "yüksek sanat" alanının dışında bırakıyordu. Kısacası Modern sanat, aynı zamanda, bütün klasik temsil sistemlerini reddederek, içeriği yok etmiş, özneliği silmiş, benzerliği ve gerçeğe benzerliği tanımamış, ve ne türden olursa olsun, gerçekçilik talebini kovmuştur.

Ne var ki hiç bir insani etkinlik modernist anlayışın ileri sürdüğü biçimde gerçekten uzak olamaz. Ayrıca, toplumsal etkileşim ve kültürel gelenek dünyası da dahil olmak üzere dış dünyayla bağlarını koparmış insan yabancılaşmıştır. İnsan dışsal dünyanın bir parçasıdır ve o dünyayla etkileşim halindedir. Artık günümüzde, bilişsel ve duygusal ayrımının çökmekte olduğunu, insana zihin ve beden birlikteliği içinde yaklaşılmaya çalışıldığını görüyoruz.

**ANAHTAR KELİMELER:** Gündelik, Natürmort, Yiyecek, Zihin, Beden.

## SUMMARY

The tradition has always been considering the intellect as superior to the body, and what is intellectually acquired as superior to what is sensitively acquired. This approach has been more strengthened than ever in our epoch, giving way to some new criteria and standards of judgment. (The intellect and the things it produces are identified with men, and the body and its dependants to women).

The daily life, regarded from this point of view, is the focal point of the ordinariness; so, it has been despised in comparison with the refined produces of the culture, such as science, art, and philosophy, which necessitate a conscious effort and work.

Nevertheless, the daily life is not only the juxtaposition of daily events and acts, or the focal point of the commonplaceness, the routine; it is also an interaction center, a kind of melting pot, from which we have to start in our way to realize something original, and different.

In traditional classifications of the artistic genres, the still life, which is a way of painting, not knowing the human figure, adopting the inanimate objects or material property, and considered as a secondary genre in the seventeenth century, has been despised too; thus it is put on the lowest step of the artistic hierarchy. The aim of those who assigned to the still life this lowest rang -they were principally representatives of the well-established institutions- was to highlight the place of the painting -painting other than still life- among the fine arts. They affirmed that the part played by the artist had to be different from that of the artisan. The task of artist would be to deal with abstract notions.

However, this banishment of the still life did not last very longtime. Social changes brought new value judgments in art, so that, the still life began to climb the steps of the hierarchy, and at the beginning of the twentieth century it was not only an independent genre but also a genre from which the avant-garde trends received lessons. Today it is universally accepted and adopted, both from the technical and ideological points of view.

From the first exemplars on, the still life has been, almost continually, dealing with foods' world. The act of nourishment, which we consider as an ordinary operation of the daily life, offers us, beside the vital importance it has for our very existence, the occasion of studying the human figure in its multiple expressions.

Taken into an artistic account, food and drink are, as they always have been, one of the most reliable means to express several messages, charged metaphors and symbols.

The ordinary, the daily have always been despised, since the antiquity. In our epoch, this mentality acquired new conceptions, new significations.

The modern art has seen its contrary in what is ordinary, natural, and unrefined. It has desired to keep its position not only against the culture of the daily life but also the mass culture as well as the entertainment. It has also pushed the women outside the 'grand art' because it found them as in relation the mass culture. Briefly, the modern art refusing all kinds of classical representation systems, destroyed the content, erased the subjectivity, ignored the similitude, any analogy with the reality, and chased any kind of quest for realism.

Now, no human activity can ignore the reality at the same degree as pretend the modernist mentality. It is common knowledge that, whoever breaks the links with the social interaction, the cultural traditions, in short, the external world, is alienated. Man is part of the external world; he perpetually is in reciprocal influence with it. We see that the separation between the cognitive and the affective is declining; or society is trying to approach the man within a frame unifying the intellect and the body.

**KEY WORDS:** Daily, Still Life, Food and Drink, Intellect, Body.

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.2.1: İ. Ö. 79 yılından eski - Pompei duvar resimleri , Napoli, Museo Archeologico Nazionale, soldaki resim (43 x 43 cm), sağdaki resim (33 x 119 cm)  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 20-21

Resim 1.2.2.: Porphyrios Ağacı, (arborporphyriana), Bovillus (Charles de Bouelles), Liber de Intellectu, Paris, 1509, Fol. 119 v  
Kaynak: Still Life, Norbert Schneider, 27

Resim 1.2.3.: Cindy Sherman, İsimli # 172, 1987 (Sayı 5/6), kromojen renkli baskı (186,4 x124,6 cm), Museum of Contemporary Art, Chicago  
Kaynak: Objects of Desire: The Modern Still Life, Magrit Rowell, 202

Resim 1.3.1.: Andy Warhol, 11.90-93: Mao, 1972, serigrafi (91,4 x 91,4 cm)  
Kaynak: Andy Warhol Prints, 78, FELDMAN, F.-SCHELLMANN, J. (1997), Edition Schellmann, Münih.

Resim 2.1.1.: Guiseppe Archimboldo, Vertumnus olarak II. Rudolf (yaklaşık 1591), ağaç pano üzerine yağlıboya (63 x 56 cm), Stockholm, Skokloster Slott  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 55

Resim 2.2.1.: Max Liebermann, Mutfak Natürmortlu Otoportre, 1873 monogramlı, tual üzerine yağlıboya (85,3 x 139 cm), Gelsenkirchen, Städtisches Museum  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 293

Resim 2.3.1.: Cornelis Gysbrechts, Trompe L'oeil, 1664, tual üzerine yağlıboya (101x 84,2 cm), Ghent, Museum of Fine Arts  
Kaynak: <http://www.codart.nl>

Resim 3.1.1.: Barbara Kruger, İsimli, 1987, baskı  
Kaynak: <http://www.kunstwissen.de>

Resim 3.1.2.: Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962, tual üzerine akrilik 2 pano, herbiri (51 x 40,5 cm), Museum Abteiberg, Möchengladbach  
Kaynak: Pop Art, Tilman Osterwood, 171

Resim 3.1.3.: Tom Wesselmann, Natürmort No. 24, 1962, ağaç üzerine akrilik ve kumaş, (122 x 153 cm), Kansas City, The Nelson  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 381

Resim 3.3.1.: Pieter Aertsen, Kasap Dükkanı, 1551, ağaç üzerine yağlıboya, (124 x 169 cm), University Art Collection, Uppsala  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 35

Resim 3.3.2.: Wayne Thiebaud, Yemek Masası, 1964, tual üzerine yağlıboya, (91,5 x 152,5 cm), Standford University Museum of Art,  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 382

Resim 3.3.3.: Claes Oldenburg, Pasta Vitriini, I, 1961-62, cam vitrin üzerinde emay boyalı dokuz alçı heykel (52,7 x 76,5 x 37,3 cm), The Museum of Modern Art, New York  
Kaynak: Objects of Desire: The Modern Still Life, Magrit Rowell, 189

Resim 3.4.1.: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Üç kanatlı altar panosu, orta panodan ayrıntı. Ortada Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, yanlarda Cennet ve Cehennem, pano üzerine yağlıboya 1510 dolayları, Prado Madrid.  
Kaynak: CANTÓN, F.J. Sánchez (1969), Prado Madrid, 132-133, Hamlyn, Milano

Resim 3.4.2.: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Üç kanatlı altar panosu, orta panodan ayrıntı. Ortada Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, yanlarda Cennet ve Cehennem, pano üzerine yağlıboya 1510 dolayları, Prado Madrid.  
Kaynak: CANTÓN, F.J. Sánchez (1969), Prado Madrid, 132-133, Hamlyn, Milano

Resim 3.4.3.: Vincenzo Campi, Meyva Satıcısı 1580 dolaylarında, tual üzerine yağlıboya (145 x 215 cm), Pinacoteca di Brera, Milano  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 48

Resim 4.1.1.: Kafatası ve Dilenciyle Kral Simgeleri, İ.Ö. 79 yılından eski - Pompei'den mozaik (47 x 41cm), Museo Archeologico Nazionale, Napoli  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 23

Resim 4.1.2.: Arman, Evin Çöp Kutusu, 1960, pleksiglas kutu içinde çöpler (60,9 x 40,6 x 10,1cm), Armand P. Ve Corice Arman koleksiyonu  
Kaynak: Objects of Desire: The Modern Still Life, Magrit Rowell, 199

Resim 4.1.3.: Gerhard Richter, Kafatası ile Mum, 1983, tual üzerine yağlıboya (100 x 150cm), Özel koleksiyon, Berlin  
Kaynak: Objects of Desire: The Modern Still Life, Magrit Rowell, 199

Resim 4.1.4.: Andy Warhol, Elektrikli Sandalye, tual üzerine akrilik ve serigrafi (137 x 185 cm), Sammlung Galerie, Salzburg  
Kaynak: HONNEF Klaus (1989), Warhol Taschen, Köln, 60

Resim 4.2.1.: Herakleitos, Süpürülmemiş Oda (Oikos Asarotos), Hadrianus dönemi (imparatorluğu 117-138) yapıtı. Bergamalı Sosos'tan Herakleitos (ikinci yüzyıl) tarafından kopye edilmiştir. Taban mozaik parçası (ayrıntı), Musei Vaticani, Roma  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 23

Resim 4.2.2.: Kasenin Kenarına Tünemiş Güvercinler, İ.S. 2. yüzyılın ilk yarısı, Tivoli'deki Hadrian villasından mozaik, (85 x 98 cm), Musei Capitoni, Roma  
Kaynak: Still Life A History, Sybill Ebert-Schifferer, 18

Resim 5: Benal Dikmen, İsimli, 2004, tual üzerine yağlıboya (215 x 300 cm.)



## GİRİŞ

Gündelik yaşamda nesnelere içiçeyiz. Çevremiz, bazısı doğal, bazısı insan eliyle yapılmış, büyük çoğunluğu ise sanayi düzeyinde üretilmiş nesnelere doludur.

Ancak, bu nesnelere arasında öyle bir grup var ki, canlılığımızı sürdürürebilmemiz için yaşamsal öneme sahipler. Yaşamsal gündelik nesnelere; yani çalışmama konu olan, hergün bedenimize almak durumunda olduğumuz yiyecek ve içecekler.

Bu çalışma, natürmort türünde bir resim ve iç içe geçmiş bir yazınsal metinden oluşan bir projedir. Bu natürmort resim, benim hergün içinde bulunduğum gündelik yaşamımın adeta tual üzerine bir yansıması. Gündelik yaşamda, bana ait bir mekan olan mutfakta, hergün gördüğüm, dokunduğum, satın aldığım, pişirdiğim ve tattığım bu sıradan nesnelere aracılığıyla aslında kendimi açıkladım. İçinde yaşadığım tüketim çağının güdümlenmeleri ve bu çağda özellikle nesneye yüklenen yeni anlamlandırmaların da etkileri altında dış çevrenin yüklemeleri, bilincimin ve bilinç altımın verileri; tüm düşünsel ve duygusal yanlarım ve gündelik yaşamın rutininde örtbas edilmiş; ölüm korkusu gibi köklü korkular bu gündelik nesnelere aracılığıyla, metaforik figürler olarak tual üzerinde su yüzüne çıkıyorlar.

Çalışmamın metin kısmı iki bölümün iç içe geçmesiyle oluşuyor. Birincisi sanat tarihine, bilime ve felsefeye referans veren bölüm; ikincisi ise eş zamanlı olarak resmî ve gündelik yaşamıma ilişkin bölümdür. İkinci bölüm italiklerle yazılmıştır. Bu iki metnin yanyana konulması, birbirinin açıklaması değil fakat yorum farklılığını ortaya koymak amacı ile dir.

Çalışmamın neredeyse tümüne sinmiş olan Modern çağın üzerimizde baskılarını halen sürdürmekte olduğu zihin-beden; akıl-duygu gibi ikilikleri ve giderek bunların paralelinde oluşan bir takım ölçüt ve değer yargılarını incelerken, çoğunda (kuşkusuz bir kadın olarak da) ikincilerin beni işaret ettiğini farkettim. Oysa ben bir bütündüm ve aynı zamanda kendi dışımdaki dünyanın da bir parçasıydım. Ne var ki bilişsel ve duygusal ayrımının çökmeye başladığı günümüzde, bu çalışma ile yapmak istediğim; bu ikiliklerin ortaya koyduğu keskin sınırların ötesine geçebilmek ve insana zihin-beden bütünlüğü içinde yaklaşabilmeye çalışmaktır. Bu bütünlüğe yaşamın ve düşüncenin bütünlüğü ya da kuramsal olanla pratik olanın bütünlüğü de diyebiliriz.

Çalışmamın tarihsel çerçevesi çok geniş bir alana yayılmış olsa da, benim amacım Batı'nın sanat tarihini -genel olarak natürmort, özel olarak da yiyecek konusuyla ilgili- kronolojik olarak ortaya koymak, ya da ilkçağdan günümüze



natürmort türünde değişen tarzları, akımları izleyerek konunun görsel tarihinin izini sürmek değildir. Buradaki amacım konumuzla ilgili üzerinde odaklandığımız noktaları vurgulayan ve bunlarla ilgili dönüşümlere işaret eden en tipik örnekleri seçerek konuyu açıklamaya çalışmak oldu.



## 1. BÖLÜM: SANAT BAĞLAMINDA GÜNDELİK OLAN

### 1.1. Sıradanlık

Sıradanlığın, olağan olanın yeri gündelik yaşamdır. Hemen hergün karşılaşılan aşına olduğumuz şeyler, bildik tanıdık nesne ve durumlar, yani artık bizi şaşırtmayan ve sorgulamaksızın peşinen kabullendiğimiz herşey sıradanlığın içine girer. Hemen hergün; yemek, içmek, uyumak, gündelik uğraşlar, kaygılar, çabalar, eğlenceler vs. gibi etkinliklerin benzer biçimde tekrarlanmasıyla dolan ve birbirlerinden pek de farklı görünmeyen günler. Ama diğerleri gibi görünen bir günde, birincil önemde bir şey olmamış mıdır acaba? Daha sonraki bir zamanda açığa çıkacak önemli şeylerin temelleri böyle sıradan bir günde atılmaz mı? Aslında ortaya çıktığında insanları şaşkınlığa uğratan büyük buluşların hazırlıkları böyle sıradan günlerin art arda gelişlerinde gün be gün, aşama aşama olağan olanın yani gündelik yaşamın içinde gelişir. Ya sanat yapıtları, onlar da gündelik yaşamın içindeki süreçlerde oluşurlar. Aslında sıradan yaşam, olağandışı olanın kılıfından ibarettir; olağandışı olan olağanın içinden beliriverir aniden.

Ancak tüm bu gizli zenginliğine rağmen gündelik yaşam bilgidir, sanattan, felsefeden ayrı tutulmuş, onların karşısında aşağı görülmüştür. Bu durum kuram ve pratiğin çelişmesini de yansıtır bir bakıma. Ya da bu noktada yaşamın ve düşüncenin bütünlüğünün sağlanamamış olmasından söz edilebilir.

*Sıradaki alışveriş arabasını çekip, süpermarketin koridorları arasında gezintiye başladım: Parlak renkli meyvaların ve sebzelerin diyarına doğru... Hepsine tek tek dokunmak istiyordum. Bir domatesi avuçladım. Yumuşacıktı cildi! Parmağımı üzerinde gezdirdim -tıpkı reklamlarda gördüğüm krem süren parmak imgesini takip ederek- Ne kullanıyordu domates acaba cildini böyle yumuşacık ve pürüzsüz kılmak için? Tuhaf bir soruydu bu. Bakalım o kadar zamanı olacak mıydı şu kısacık yaşamında. Belki de bir salatayı süslemek için kırışmadan, pörsüymeden göçüp gidecekti bu dünyadan. Onu daha fazla incitmek için yerine bıraktım. Ne zevkliydi alışveriş! Bir oyun alanıydı sanki market! Birden rahatsız etti bu mutluluk duygusu beni. Böyle sıradan hazlara kapılmamalıydım. İçimi bir huzursuzluk kapladı.*

*Az sonra alışveriş bitecek, elimde logolu market torbalarıyla evin yolunu tutacaktım. Aman Tanrım! Ya, yolda üniversite çevresinden birisiyle karşılaşırsam... Ne sıradan bir görüntü... Adımlarımı hızlandırdım. İşte yine o çelişkiyi yaşıyordum. Alışveriş yapmak, yemek pişirmek ve bunlardan zevk alıyordum. Kitap okumak, resim yapmak, tez hazırlamak, ama bunlardan da zevk alıyordum. Kadın olmak, erkek olmak; gündelik olan olmayan; kuramsal olan pratik olan; yaşamsal olan düşünsel olan...Artık ne dersiniz deyin... Bütünü kafam karıştı. Neyseki eve gelmişim. Doğruca mutfağa yöneldim ve aldığım bütün sebzeleri mutfağın ortasına yığdım. Ve işte bu yığın oluştu... Gündelik görüneyi alt üst etmişim. Sıradanın, gündeliğin içinden sıradan olmayan bir görünüm çıkartmışım. İşte şimdi asıl serüven başlıyordu. Benim için daha büyük bir serüven: Resim yapma serüveni...*

Sanatta sıradan olanın, gündelik olanın değersiz görülmesi yeni bir durum değildir aslında. Ne var ki modern çağda bu görüş kendine zemin edinen bir anlayış olarak belirginleşti ve yeni yan anlamlar kazandı.

Modern sanat, sıradanı, olağanı ve "kaba"yı kendisinin karşıtı olarak yorumluyordu ve buna iyi zamanlarında "popüler" kültür, umutsuz ve öfke dolu zamanlarında ise "kitle kültürü" diyordu. Aynı zamanda kadınları da bu aşağı gördüğü kitle kültürüyle ilişkilendiriyor ve onları "yüksek" sanat alanının dışında bırakıyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonuna ait belgeler tekrar tekrar kitle kültürüne küçümseyici dişil özellikler atfeder.

Bu atıfların, kadınların estetik ve sanatsal yeteneklerinin erkeklerinkinden aşağı olduğu yolundaki geleneksel anlayışa dayandığı kolayca görülebilir. "Kadınlar sanatçılarının esin kaynağı olabilirler, evet, ama bunun dışında esin perileri için Berufsverbot'turlar, [meslekten men edilmiş] tabi aşağı türlerle (çiçek ve hayvan resimleriyle) ve dekoratif sanatlarla yetinmedikleri takdirde."<sup>1</sup> Her hal ve şartta, aşağı kitle kültürünün ve sıradanlığın dişil olarak sınıflandırılması, modernizmde (özellikle de resimde) bir erkek yüceltmesinin ortaya çıkmasıyla birlikte gider. Bu bakış açısının eşliğinde "sanat için sanat" öğretisi; sanatı ölüm ve erkeğin yanına kaydedip, yaşamı aşağı ve kadınsı olarak değerlendiren sanat- yaşam ikileminde

<sup>1</sup> Tania Modleski, Eğlence İncelemeleri, 243.

varılan son nokta mutlakçı soyutlama olmuştur. Kısacası, modernist sanat yapıtının birbirini izleyen yüceltmeler sonucunda neye dönüştüğünü kabaca ifade etmeye kalkarsak, onun özerkleştğini, kitle kültüründen ve gündelik yaşam alanlarından tümüyle ayrıldığını söyleyebiliriz. Keza Modernist sanat yapıtının en önemli öncülü; bütün klasik temsil sistemlerinin reddi, "içerik" in yok edilmesi, özneliğin silinmesi, benzerliğin ve gerçeğe benzerliğin tanınmaması ve ne türden olursa olsun gerçekçilik talebinin kovulmasıdır denilebilir.

Yine aynı dönemlerde modern sanatın bu büyülenen, mesafeli, despot, yabancılaşmış tavrına ve gündelik yaşam kültüründen uzaklaşmasına karşı koyan bir sanatın olabirliğini arayan, bunu da kendi değişik yollarından giderek gerçekleştirmeye çalışan sanatçı ya da sanatçı topluluklarına rastlanıyordu. Bunlardan bazıları, Duchamp'ın ve Dada hareketinin düşüncelerini yeniden yaşatmaya çalışmış, bunu biçime karşı kökten bir tutum gösterme ve nesnenin konumunu sorgulama yoluyla yapmıştır. Bazılarıysa, sanatın işlevini nesnelere yapma olarak değil de deneyimler verme olarak yeniden tanımlamaya çalışmış, sanatın konusu diye de estetik süzgeçten geçirilmiş değil, gündelik olanı, sıradan olanı göstermişlerdir. Burada sanat nesnesini maddesellikten sıyırma yolundaki ilk girişimleri görürüz ve sergilemenin, sunmanın kendisinin sürekli bir araştırılma, incelenme olmasına tanıklık ederiz. Ara sıra da, sanatçıların politik bakımdan çok çekici olan bu zaman dilimine sanatın yanıt vermesi yolundaki isteklerini görürüz.

Cobra grubu (her ne kadar bugün bu grup daha çok parlak renkleriyle çocuk ya da deli resimlerinden alınmış diliyle bilinirse de) sanatçılarının amaçları da aynı doğrultuydu. Bunlar, metinle görüntüyü kaynaştırma girişimi, 'hazır nesne kullanımı ve sanata yeni bir toplumsal işlev yaratma çabasıydı. Brüksel'de 1949 yılında Çağlar Boyu Nesne (The Object through the Ages) başlığı altında açtıkları bir sergide yazıdan ve gündelik nesnelere başka bir şey sergilenmemiştir. Grubun kurucularından Christian Dotremont (1922-1979), camdan bir kasa içinde patatesler sergiliyor ve bununla şunu ileri sürüyordu: "Duchamp'ın ready-made'leri ilk kez sergilendikleri durumda halen [bozulmaksızın] sergilenebilir ama, patatesler çürüyebilir, yerine yenilerinin konulması gerekir; şu halde bugün onları sergileyecek yaratıcı olarak herhangi bir kimse benim yerimi alabilir."<sup>2</sup> Burada, aynı zamanda modern sanatın yücelttiği sanatçı kimliğine ilişkin bir eleştiri de yer almaktadır.

<sup>2</sup> Tony Godfrey, Conceptual Art, 58

Günlük yaşama, o yaşamda kullanılan nesnelere duyulan bu ilgi, Marksist filozof Henri Lefebvre'in (1901-1991) 1947 yılında yayınlanmış *Critique de la Vie quotidienne* (Günlük Yaşamın Eleştirisi) başlıklı kitabının etkisini taşır. Bu kitapta Lefebvre, yabancılığa düşen şeyin sadece ekonomi değil, aynı zamanda günlük yaşam da olduğunu göstererek Marksist kuramın kapsamını genişletmeye çalışır. Toplum, insanın doğayla ve kendi topluluğuyla uyum içinde yaşadığı ilkel bir durumdan efendi-köle ilişkileri nedeniyle ve kapitalizmin nesnelere donattığı mal mülk kimliğinden ötürü insanın doğaya, topluma, işe, günlük yaşama ve, hepsinden önemlisi, kendine, kendi vücuduna yabancılaştığı bir duruma dönüşmüştür. Lefebvre, yalnızca ekonomi ve iktidar yapılarının değil, aynı zamanda günlük yaşamın, günlük nesnelere eleştirisini yaparsak yabancılığın üstesinden gelebileceğimiz kanısındadır. Günlük yaşamda, Dotremont örneğindeki gibi, patatesler bile devrimci olabilmektedir. Lefebvre'e göre, Marksizmin amacı, 'yaşamı en ufak ayrıntılarına, en sıradan ayrıntılarına dönüştürme'dir. 'Son, amaç', diye yazar, 'yaşamda düşünceye -yani insanın gücüne, insanın o güce katılmasına ve o gücün bilinçliliğine- en iddiasız ayrıntı biçiminde de olsa, bir işlev yüklemektir.... Amaç, yaşamı değiştirmek, günlük yaşamı bilinçli olarak yeniden yaratmaktır. Bu düşünceler eleştiri almakla beraber, aynı düşünceler sanatçılara, anarşistlere ve her şeyden önce kendisini değiştirmeye ilgi duyan başka kişilere son derece çekici gelmişti.

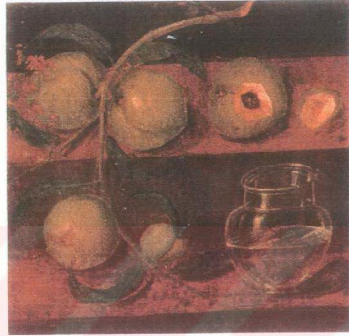
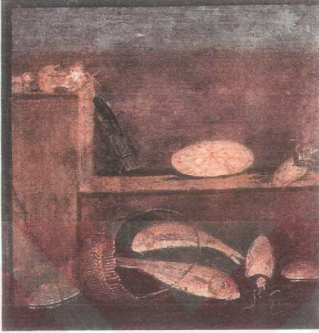
## 1.2. Sıradan Nesnelere Resmi

Kuşkusuz daha farklı natürmort tanımlarından da sözedilebilir, ama benim konuma en uygun olan bu tanıma göre Bryson [dört tane natürmort konulu makale içeren *Gözden Kaçana Bakış* adlı kitabında] natürmortu şöyle açıklar: "kalıcı olmayan, önemsiz şeyler, küçük aygıtlar, ıvır zıvır anlamındaki *rhapos* sözcüğünden gelir. Önem taşımayan bu nesnelere, yani 'önem' denilen şeyin ısrarla görmezden geldiği gösterişsiz maddesel yaşam tabanının resmedilmesi."<sup>3</sup>

Kabaca tarihine bir göz atarsak ilk natürmortların Pompei resimlerinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Günümüze kadar gelen Roma duvar resimlerinde yiyecek, çiçek, tabak, kaşık ve bıçak gibi metal sofraya eşyası ve yazı gereçleri gibi sıradan diyebileceğimiz günlük nesnelere sıkça rastlarız. Bunlar başlangıçta

<sup>3</sup> Margit Rowell, *Objects of Desire: The Modern Art*, 13

xenia<sup>4</sup> denilen yani tanrılara ve onurlu konuklara sunulan saygın armağanların resimleriydi. Ne var ki bunların yanısıra opsonia olarak adlandırılan sıradan yiyeceklerin resimleri de yapılmıştır. Her iki tür yiyeceğin resimlerine Pompei duvar freskleri arasında rastlanır.



Resim 1.2.1.: İ. Ö. 79 yılından eski -Pompei duvar resimleri

Natürmortlar, Helenistik dönemde -yani, kabaca, İ.Ö. üçüncü yüzyıla birinci yüzyıl arasında-, konukseverliğin yansımaları olmaktan çıkmaya ve süsleme niteliği kazanmaya başlamıştır. Büyük Plinius (İ.Ö. 23-79), *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı yapıtında, İ. Ö. Üçüncü yüzyılda yaşamış olan ressam Peiraikos'un sıradan nesnelere resmederek sıradışı bir ün kazandığından söz ediyor. Peiraikos, berber dükkanlarını, kunduracı işliklerini, eşekleri, sebze ve benzerlerini resmetmiş, öyle ki sonunda kendisine 'avami nesnelere ressamı' (tam karşılığı 'pasak ressamı' olan şu Yunanca sözcükler: rhyparogrophos denmiştir). Aslında, belki sadece bu sanatçı için kullanılmış olan 'pasak ressamı' deyiminin bugünkü İngilizcede yoksul kişilerin, sıradan nesnelere -örneğin on yedinci yüzyıl Flaman ressamı Adriaen Brouwer ve David Teniers tarafından yapılmış- resimleri için kullanılan "low-life genre"

<sup>4</sup> Romalı mimar Vitruvius, İ. Ö. 25 yılı dolaylarında kaleme aldığı *De architectura* adlı yapıtında 'xenia' sözcüğünü genellikle Yunanlı evsahibinin konuklarına sunduğu ve konukların kendilerinin hazırlayabilecekleri ya da pişirebilecekleri taze ya da çiğ yiyecek olarak tanımlar. "Bundan ötürü", diye yazar Vitruvius, "ressamlar geleneksel olarak konuğa sunulan nesnelere resmettiklerinde bunlara xenia demişlerdir." (Vitruvius, VI.7.4)



(aşağı-yaşam türü) diye bir karşılığı bulunmaktadır. Bundan başka, on dokuzuncu yüzyılda Alman eleştirmenler de, Berlin Ayrılıkçıları'ndan ressam Max Liebermann'ın yapıtı hakkında aşağı yukarı bunun eşi bir terim (Schmutzmalerei, tam karşılığı: pasak ressamı) kullanmışlardır. Ancak, belki bunlardan daha ilginç olanı, Plinius'un Peiraikos ve resmettikleri hakkında yazdıklarından Helenistik dönemde resim konusu olabilecek nesnelere sayısının epeyce arttığını öğrenmemizdir. İleri sürdükleri, sıradan insanları, sıradan nesnelere yansıtan resim için bir talep bulunduğunu, o piyasada bir ressamın uzmanlaşmış bundan kar edebileceğini de ortaya koymuştur. Elbette bu, Peiraikos'un özerk bir tür olan natüremortu icat ettiği anlamına alınmamalıdır.

1600 yılı dolaylarında Avrupa resmi içinde, büyükçe bir sahnede bir ayrıntı olmaktan çok, bağımsız bir biçim olarak yaratılan, insan figürünü dışlayan, cansız nesnelere ya da maddesel mülkün resmi olan natüremort<sup>5</sup>, akademik hiyerarşide en alt basamağa oturtulmuştur. Söz konusu basamakların en yukarisinde anlatı resmi (history painting) ile dinsel resim, onların altında manzara (paysage, landscape), daha aşağıda da portre vardır. Gerçekten de, natüremort çoğu zaman usta bir el sanatçısının alanına giren bir şey diye kabul edilmiş ya da "kadın işi" sayılmıştır. Kadın işi olarak görülmesi, sadece sınırlı bir ustalık gerektirdiği varsayılmasından değil, aynı zamanda mutfak gibi, yemek odası gibi kadının iş alanı olarak kabul edilen yerleri resmetmesindenidir. (Burada ilginç olan, kadına dair görülse bile natüremortun meşru tarihinde pek az kadın sanatçıdan söz edilmektedir).

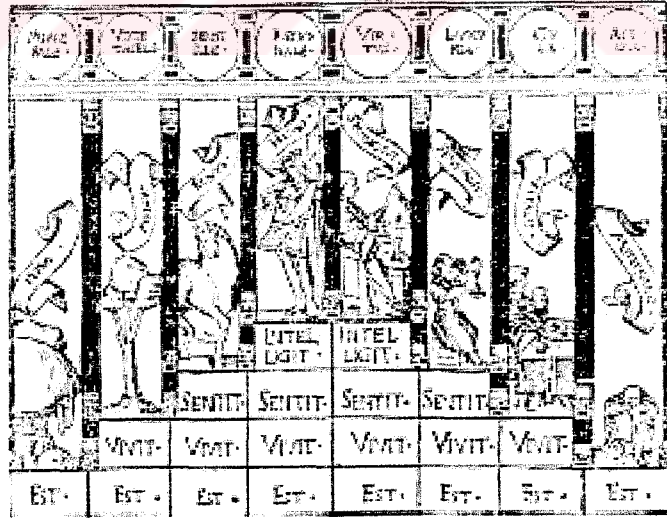
Değerli konular hiyerarşisinde natüremortu sonlara yerleştiren kuramsal meselelerin üzerinde yoğunlaştığı birincil amaç, resmin güzel sanatlara ait

<sup>5</sup> *Still life* (natüremort) sözcüğü ilk kez 17nci yüzyıl ortalarında kullanılmıştır. İlk rastladığımız yer de Hollanda tablo listeleridir. Ancak, o sıralarda bu terim hâlâ kullanımdaki tek terim değildi; onun yanı sıra daha önce natüremortun çeşitli tiplerine verilmiş olan başka adlandırmaların kullanılması da sürüyordu. Örneğin 'meyveli' tablolara *fruytagie*, şölen resimlerine *bancket*, kahvaltılık sofrasını gösterir örneklere *ontbijt* denilirdi. Felemenk dilindeki *stilleven* sözcüğü, başlangıçta 'cansız nesne' ya da 'devinimsiz doğa'dan başka bir anlama gelmezdi. 1675te Alman ressam ve sanat tarihçisi Joachim von Sandrart (1606-1688) *Yapı, Resim ve Çizim –Soylu- Sanatlarının Alman Bilim Dünyası* başlıklı yapıtında 'devinimsiz nesnelere'den söz etmişti. Bir yüzyıl sonra, Fransa'da *nature morte* deyimini ortaya atılır. Du Pont de Nemours'un 1779 da Baden prensesi Caroline-Louise'e gönderdiği mektupta 'cansız şeyler' (*choses inanimées*) diye yaptığı açıklamadan bu deyim o tarihte yeni olduğunu anlıyoruz. Jean-Baptiste Descamps da 1780 yılında yazdığı bir yazıda natüremortu 'devinimsiz nesnelere'in (*objets inanimés*) resmedilmesi diye açıklar.

olduğunu vurgulamaktı. Burada ileri sürülen sav sanatçının rolünün [sade] zanaatkarinkinden farklı olması gerektiğiydi. Sanatçı, imgelemine ya da sezgisine dayanan soyut fikirlerle uğraşmalıydı.

Natürmortun, nesnelere öne çıkararak onlara ayrıcalık yüklemesinin yanısıra, anlatıdan yoksun olması da o günün koşullarında, kusur olarak kabul ediliyordu. Natürmort, metinden özellikle kaçınıyordu: Tarihten, kutsal metinlerden, destandan, biyografiden. Böyle resimler, zamanın ağırbaşlı düzen düşüncelerine uymuyordu; söz konusu düzenin mutlakiyetçi krallıkların saray kurallarını izlemesi gerekiyordu ve her türlü sanat çabasında ölçüt olarak alınan şey, büyüklüktü, yücelikti.

Hayvanlar, manzara resimleri ve natürmortların bu türler merdiveninin en alt basamaklarında yer almasının bir diğer nedeni de bunların bir dönemi etkileyen düşüncesine göre yaşamın aşağı sayılan biçimlerini ya da sadece cansız doğayı ele almasıydı. Kapsamlı olarak ele alınırsa bu basamaklama, geniş ölçüde, bir estetik dışı normlar sorunudur ve *Porphyrios Ağacı*<sup>6</sup> denilen şeyin felsefi dizgesini izler. Bunda dünya düzeni, cansız ya da cisim-dışı nesnelere yaşamın en aşağı biçimi olduğu, bunların üzerinde bir cisme sahip olanların, daha yukarıda canlıların, onların da yukarısında duyuya sahip olanların, en üstte de ölümsüz ruhuyla, tüm yaradılışın tacı niteliğiyle insanın bulunduğu bir basamaklanma olarak görünür.



Resim 1.2.2.: Porphyrios Ağacı, Bovillus (Charles de Bouelles), Paris, 1509

<sup>6</sup> Yeniplatoncu Hıristiyanlık karşıtı ve asıl adı Malkus olan Yunanlı filozof Porphyrios'un (~234 - ~305) madde sınıflandırmasını yaptığı yapıtına verilen ad.



Bu kesin çizgili akademik kuralın feodal toplumun yavaş yavaş çözülüp, onun yerine bugünkü kurumlarımıza sahip toplumun ilk biçimlerinin geçtiği bir zamanda saptanması rastlantı değildir. Yeni bir toplumsal dinamizmin geleneksel ayrıcalıklar dizgesini bozmaktayken yapılan bu basamaklama, toplumun seçkinler katmanının her toplumsal öbek ve sınıfa belli bir yer göstererek o gelişmeyi durdurmaya girişmesini işaret ediyordu.

Öte yandan, natürmortun mal mülkle, kişinin "sahip" olabildiği ve sahiplik sıfatıyla da kısmen kendisini tanımlayabildiği şeylerle – ilgilenmesi, bu türü özellikle zengin müşteri kitlesi açısından popüler ve önemli kılıyordu. İster aristokrasinin eski zenginleri isterse yeni zenginleşmiş burjuvazi olsun, natürmort resimler için çok büyük miktarlarda para harcayabilen insanlardı bunlar. Dolayısıyla, akademik sanat kuramcılarının natürmortu yerleştirdikleri düşük statü ile bu tür resimleri satın alan insanların statüleri arasında çok büyük fark vardı. Dahası, sanatın öneminin işlenen konudan bağımsız olarak sanatçının beceri ve içgörüsünden değil, bizzat işlenen konudan kaynaklandığını ima eden sanat kuramı, farkında olmadan sanatsal pratiği küçümsüyordu.

Oysa birçok ressamın kendi yapıtını yorumlarken defalarca söylediği bir şeyin - yani resmedilen nesnenin yüce ya da aşağı olmasının estetik de teknikle de hiçbir ilgisi bulunmadığının- sanat tarihçilerince içten bir kabul görmesi, başka bir anlatımla sanat tarihçilerinin halkın temsilcisi durumuna gelmeleri, kısa sürede gerçekleşmemiş, uzun zaman almıştır. Her iki durumda da sanat başarısı aynıdır. Örneğin Denis Diderot, sohbetlerinde, türlerin önemlerine göre basamaklanmasını önce kabul etmiş, fakat sonraları Jean-Baptiste Chardin'in natürmortları üzerindeki eleştirilerinde sadece estetik nitelikleri dikkate almıştır. Şöyle yazar: "Resimleri her zaman 'doğa ve gerçeklik' olan Chardin öylesine eksiksizdi ve 'son derecede gerçeğe bağlı' idi ki, rahatça tarihsel konuları işleyen ressamı geride bırakabilirdi."<sup>7</sup>

Modern resim piyasasında başlangıçta egemen olan akademik kuram ve ölçütlere karşın bazı natürmort resimler sıralamada kendisinden daha üst basamaklarda yer alan diğer türlere göre çok daha yüksek fiyatlarla alıcı bulmuşlardır. . Birçok sanatçı ve 'tutkun', natürmortların ve natürmort öğelerinin çok uygun bir estetik araç olduğunu farketmiş olabilir. Ne de olsa, bu türde motif diye kullanılan nesnelere, kromatik değerler gibi, ton değerleri gibi sanatsal

<sup>7</sup> Still Life, Norbert Schneider, 9

uygulamalarda en üst dereceye varmış bir incelikle gerçeği, hiç şaşmaksızın, yansıtmaya olanağını veriyordu. Natürmort ressamı, nesnelere -zamanın sanat tarihçilerinin deyimiyle 'doğa'yı- ne kadar yakından ve ne kadar bilimsel denebilecek bir titizlikle incelemişlerse, o nesnenin resmedilişinde izledikleri estetik yollar için de o derecede bir duyarlık geliştirmişlerdir.

Her ne olursa olsun, bu türün son dört yüzyıl boyunca yapıla gelmiş büyüklü küçüklü örneklerine yakından eğilirsek görürüz ki, cansız nesnelere böyle gözler önüne getirilmesi, daha çok dikkate ve daha çok saygıya değer bir edimdir. Nasıl canlı bir varlık kendi içsel gücü ve kendini besleyen ortam ile ilişkili olarak gelişirse, natürmort da zamanının toplumsal değişimleri ve sanat erekleyle şöyle ya da böyle ilişkili olarak sürekli değişmiştir. Bu yargı geçmiş için doğru olduğu gibi, bugün de doğruluğunu sürdürür ve bundan ötürüdür ki, natürmort yirminci yüzyılın öncü (avangard) anlatımının bazı görünümünün araştırılmasında -önceden kestirilemez de olsa- bağımsız bir tip kimliği taşır.

Natürmort bir nesnelere dizgesidir ve gizemi bu "dizge" sözcüğünde saklıdır. Natürmorta özgü dizge hem görsel hem anlamsal diye sınıflandırılabilir ve, temelde, nesnelere seçimine ve onları bir mekan içinde düzenleme yöntemine dayanır. Söz konusu düzenlemeyle -bir yandan kişisel ve toplumsal dünya görüşüyle, öte yandan teknik yeniliklerle ilgili olarak- hem düşünsel hem biçimseldir. Natürmort, bir istek yapısıyla çakışan kurgusal bir dizgedir ve o dizge içinde kendisine özgü, başkalarınıninkine ortak olmayan birtakım anlam işaretlerine ve dışavurum işaretlerine sahiptir.

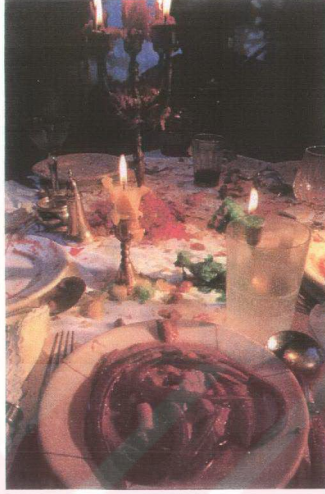
Klasik natürmort resim geleneğiyle yirminci yüzyıldakiler arasındaki fark sanatçının toplumla olan ilişkilerinin temelden değişmesidir. Bugün artık eskiden olduğu gibi piyasanın baskılarına karşın, sanatçının yöneten -ve sipariş veren- sınıfın isteklerine doğrudan bağlı olmasına ve boyun eğmesine daha az rastlarız. Belirli bir müşteri grubunun (bu, kilise olabilirdi, devlet ya da bir birey olabilirdi) istediği kurmaca gerçekçiliklerden ya da gerçekçi kurmacalardan hemen hemen sıyrılmış olan yirminci yüzyıl sanatçıları, genellikle, kendi anlatılarının, kendi yapılarının ve kendi isteklerinin peşinden giderler.

Modernist ya da avangard natürmort hala bir nesnelere dizgesidir; yirminci yüzyıla girilmesiyle önceki dizgelerin, yapıların ya da nesnelere tümünün birden bire kaldırılıp atıldığını, yerlerini yenilerinin aldığını düşünemeyiz. Olayların genel düzeni içinde, natürmort yerini kurmacaya bıraktıkça sürekli olarak uzaklaştırılan ya

da yadsınan gerçeğe sahip olma isteğimize dayalı, kendi üzerine kapalı anlatı yapısı hâlâ önde gelir. [Açarsak: Olayların genel düzeni içinde, natürmortun kapalı anlatı yapısı bugün de önemini korur; bu yapı gerçeğe sahip olma isteğimize dayanır; o gerçek ise yerini kurmacaya bırakarak sürekli olarak uzaklaştırılır ya da büsbütün yadsınır]. Natürmort türünün konuları bugün de onlara modellik ettiğini varsaydığımız gerçek nesnelere uzaktırlar ve etkilerini bugün de düşünsel anlam kodlarına göre gösterirler. Ne var ki, yirminci yüzyıl avangard sanatçıları kentsoylu kültürün dışında (çoğu zaman karşısında) yer aldıkları için, sanat ve onun anlatımı - belli bir zamana ait olmayan keşiflere ve zevklere ve hattâ alaya, bozgunculuğa ve sınırı aşmaya karşı anlamında 'geçici' olan- bireysel öykülere ve yaratıcı tutkulara daha yakından duyarlıdır.

İlerici natürmort, konularında, çoğu zaman daha eski gelenekleri sürdürür: Örneğin, çoğu zaman bir masa üzerinde gösterilen sıradan nesnelere, yüzyılın başından sonuna kadar çeşitli biçimler altında resmedile gelmiştir. Vanitas (yaşam boş bir şeydir) ve memento mori (ölümü unutma!) teması yeniden icat edilmiştir. (Cindy Sherman'ın kurulu sofrası ve Andy Warhol ve Gerhard Richter'in vanitasları gibi). Yine de başka, hemen hemen daha önce görülmemiş konular da -kent yaşamının getirdiği arkadaşlık havası simgeleri, kişisel nitelik taşımaksızın yapılmış eşya, ticaret bakımından çekici tüketim malları- yavaş yavaş sahneyi doldurmuş, modern yaşamın dinamik dünyasındaki öncülere karşı koydukları için 'kurban' konumuna oturan gözden düşmüş, kullanılmaz olmuş nesnelere de konu olarak alınmıştır.

İncelediğimiz erken dönem natürmortları gibi, bu sanat yapıtları da, tek başlarına olsun ya da hep birlikte olsun, tasarlanış ve düzenlenişlerinde, dünyanın düşlemdeki bir görünümünü dile getirirler. Doğal çevreyle olan fiziksel ya da algılama düzeyinde bir ilişkiyi, usçul ya da usdışı bir egemenliği, duyguyu ya da alayı, inancı ya da inanmayışı, kabulü, düş kırıklığını ya da eleştiriyi canlandırmaya çalışsınlar, bütün bu imgeler belirgin bir biçimde işaretlenmiştir ve belirgin bilgilere dayanır. İşaretler göz aldatma yolundaki geleneksel gelenekleri kullanmadaki kararlar yoluyla dile getirilir. Bu kararlar arasında söz konusu geleneklere biçim değiştirtme, onları baltalama ya da aldatma kararı da olabilir; fakat işaretler, aynı zamanda boyutlar, renk, konum, uygun ya da uygunsuz üst üste bindirmeler, yalıtıp yalnız bırakma, hattâ sözsiz imgelerin yapıt içine sokulması ya da ona ortak edilmesi gibi daha sorunsal araştırmalardan ve çözümlerden de türeyebilir.



Resim 1.2.3.: Cindy Sherman, İsimsiz, 1987

Bunlara bağılı olarak, modern dünyanın çok sayıdaki gerçekliğini hedefleyen ve geniş bir yelpaze üzerinde değişen, daha önce benzeri gelmemiş bu yaklaşımlar, yeni araçların ve o araçları işletecek yeni yöntemlerin bulunmasını gerektirmiştir. İlk kez, bir gazete parçası, bir sigara paketi parçası gibi sıradan gündelik nesnelerin tuval üzerinde beliriş Kübizm gibi düşünsel-soyut bir sanat akımı çerçevesinde oluşmuştur. Ne var ki yapılan her şeye karşın bir natürmortur. İşte, kolaj ve asamblajın doğuşuyla, readymade'in ve yumuşak heykelin, atılmış gerçek nesnelerin işin içine sokulması, elişlerinin kopyaları, mekanik ve ticari süreçler ve uygulamalar, sanayi düzeyinde yapılmış nesnelere, bütün bunlar ile böyle karşılaşırız. Bütün bu teknik yeniliklerin, aralarından bazılarını daha sonra başka türler sahip çıkmış olsa da, natürmort bağlamında icat edildiğini vurgulayarak belirtmemiz gerekir.

Bu türün daha çağdaş yorumlarında önceki geleneklerin çökertilmesi, yıkılması olarak algılanabilen şey, aslında modern dünyanın ideolojileriyle çakışan, onlara uygun düşen yeni metaforların ilerleyen bir gelişmesidir. Bu metaforlar, her dönem,

toplum, sanatçı arasındaki karşılıklı ilişkiler ve model/konu/nesne yeni bir simgesel söylem ortaya çıkardıkça oluşur. Natürmortun sıradan nesnelere -biçimi bozulmuş bir modelle ya da modelsiz- özgürce seçilmesi, yaratılması herhalde ona başka herhangi bir türe olduğundan daha çok özgürlük, daha çok bağımsızlık vermektedir. İçindeki karmaşık ve sürekli yenilenen ilişkiler ve başlangıçta resmettiği varsayılan gerçek nesnelere uzaklaşıp onlara yabancılaşması kendisinin anlamlar dizgesinin kökten biçimde yeniden bir formüle bağlanmasına yol açar.

Bundan ötürü, isteğe dayanan yapısı, çekicilik ve iticilik bakımından doğrudan taşıdığı yan anlamlarla, kendi simgeselliğini tekrar tekrar doğuran kapalı devre semantik bir dizge olarak dile getirebileceğimiz soyut tanımla, hâlâ yerinde duruyor. Bu bağlamda, natürmortun algılanan nesnelere gerçek dünya ile dizge, varsayılan ikonografik model ile soyut işaret arasında çifte değerli bir konumdadır. Yine de, ters bir biçimde, bu nesnelere kesin ikonografisi, onların *gerçekliği*, bir *işaret* olarak sahip buldukları durumdan daha az çekicidir; o gerçekliğin anlamı zor tanımlanır ve zıtlıklar gösterir; amaçladığı noktadan uzak oluşuysa, doğrudan doğruya gerilimi ve doyurulmamış istek duygusunu ayakta tutması anlamına gelmez.

### 1.3. Tekrar

Gündelik yaşamda ve sanatta "tekrar"ın yeniden keşfine çıkmayı denersek bütün sıradanlığı içinde gündelik yaşamın tekrarlardan oluştuğunu görürüz. İş ve iş dışındaki tavırlar, beden devinimleri, saatler, günler, aylar, yıllar, çizgisel tekrarlar, doğal zaman ve akılcı zaman vs. Geleneksel kadın işlerinin annelik de dahil, ayırt edici özelliği, tekrarlanan küçük gündelik işler oluşudur: Yeniden kirlenecek giysileri yıkamak, yeniden acıkacak aile fertleri için yemek pişirmek gibi.

Gündelik yaşam etkinliği gibi yaratıcı etkinlik de tekrarların bir değişkesi ya da tekrarların bir araya geldikleri bir mekan değil midir? İmge ve imgesel olan içinde bulunduğumuz ana aitmiş ve onu sürdürürmüş gibi gözükürken yine de imgeselin özünün anımsama halinde, geçmişin diriltilmesi olarak yani tekrar içinde yer aldığını söyleyemez miyiz? Böylelikle imge ile anı, hafıza ve bilgi gündelik yaşamda ve yaratım süreci içinde iç içe geçerler. Hepimizin bildiği gibi, psikanaliz, geçmişte yaşanan bir travmanın yeniden ortaya çıkışının neden olduğu hastalıklı duruma,



ayrıca bu yinelenenin açıklamasının getirdiği iyileşmeye dikkat çekmiştir. Yaratım süreci içerisinde neredeyse varlığımızın tüm yanlarının ortaya dökülüşüne; geçmiş anların, kaybolmuş duygu ve heyecanların yeniden belirişine, ölüm korkusu gibi köklü korkularımızın, hayvan yanımızın, kişisel ve toplumsal geçmişimizden sızan ilk örneklerin, kısacası tüm gizli kalmış şeylerin tekrar tekrar içimizden fırlayarak dışarıya akmasına benliğimizi ve tuvali istila etmesine tanık olmuyor muyuz?

*"Yığın" ben de yinelenen bir konu... Bu sıradan gündelik nesnelere yığınının içinde işte o yinelenen eski korku: yok olmanın, yok etmenin korkusu... ölümün korkusu... şiddet... tanıdık yüzler... saklamaya çalıştığım yanlarım; iç çatışmaları, yoksun kalmalar, sevme ve sevilme istekleri... yürek sıkıntıları... kararsızlıklar... boş vermişlikler... Tekrar tekrar ortaya çıkıyorlar... İşte her şey... maskeler takmış bana sırtıyorlar... Benim gördüklerimi başkaları görsün istemiyorum... Ayıp olur... utanırım... İmdadıma simgeler, metaforlar yetişiyor çok şükür... Örtüyorum üstlerini metaforlarla... simgelerle... Görünmesinler diye... Anlaşılmasınlar diye...*

Zaten temsil aracılığıyla gerçekte olan nesnelere tuvale aktarmak yani temsilin kendisi de tekrar değil mi? Taklit etmek "yeniden üretmek" değil midir? Yeniden üretmek, benzerini yapmak ile dayanışma halindedir.

*Tekrarlanan bir üretim sürecinde oluştu bu yığının resmi. Her gün biraz daha tuval üzerine yüklenen boya... Biraz daha... biraz daha... Yer değiştirdi nesnelere... Mutfak zemininden taşınıp tuvalin üzerinde yeniden oluştular. Bölüm bölüm; parça parça gerçekleşti bu taşınma işlemi... Bir gün biraz sapları, bir gün biraz gövdeleri üst üste yığıldılar boya katmanları olarak tualin yüzeyinde; üst üste yığılmış, birbirini iteleyeni bedenler gibi.. Fırça defalarca boya aldı cam paletin üzerinden... Spatülün eze eze uysallaştırdığı ve bir miktar keten yağı katarak sakinleştirdiği boyayı aldı, evirdi çevirdi, tuale aktardı. Kol tekrar tekrar gezindi tuale camın arasında... Defalarca boya sıkıldı tüpten cama... Fırçayla spatül adeta yarışıyorlardı tualin karnını doyurmak için. Yedi, bir sürü tüpün boyasını yedi tual. Biten tüpler atıldı, yerlerine*

*yenileri satın alındı. Yinelenen jestlerle... Ta ki daha fazla boya alamayacak kadar doyuncaya dek tualin yüzeyi. Domatesler , biberler, sarmisaklar tek tek belirdiler tuvalin yüzeyinde. Kimbilir kaç kez diye düşündüm... kaç kez resmedilmiştir bu yiyecekler sanat tarihinde... Kaç kez betimlenmiştir kap kacak böyle kimbilir...*

Gündelik yaşamdaki tekrarlar belki de esin kaynağı olmuştur sanat yapıtlarındaki ritm ögesine Günlerin ve gecelerin birbirini izlemesi, gözümüzün kırılması, yüreğimizin çarpıntısı, heyecan iniş çıkışları... sanattaki "ritm" in temeli değil midir? Ritm duygusu sanatın her türüne bir belirleyen olarak, vazgeçilmez bir öge olarak yerleşir. Ancak doğadaki ritm yapıtta gerçekleştirilmeye çalışılırken yüzyıllar boyunca bunun hesabı yapılmaya uğraşılmış; sanat, sayı ve nicelikle örtüştürülmeye çalışılmıştır.

Yunan felsefesinin en erken devirlerinden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır, çünkü sanat güzellik, güzellik de uyum olduğuna ve uyum da orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yatkındır. Altın kesim diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir. Oysaki doğayı ele aldığımız zaman yanılma olasılığı vardır. Bütün değişken kuramlar da düşünce ve doğa karşıtlığında ortaya çıkarlar. Sayının karşısında, yakalayamadığı bir şey, kuşattığı fakat yine de elinden kaçan bir şey, aldedilemez bir şey vardır. Bu, duyarlılık olabilir, sezgi olabilir çaresizlik olabilir. Ölçü, denge, ritm ve armoni gibi terimlere ayrılabilen biçimin aslında sezgiye dayandığını söyleyebiliriz. Plastik sanatlardaki bazı geometrik orantılar kusursuz ölçüler sayılabilirler. Sanatçı bunlardan az çok ayrılır veya ayrılmayabilir. Bu ayrılmanın derecesi, sanatçının duyuş ve sezisi ile ölçülür. Bu açıdan baktığımızda bu ölçütler dışındaki bazı yapıtları da mükemmel bulabiliriz. Kurallara uymayan basit bir köylü çömleği bazen daha fazla canlılık ve sevinç içerebilir. Japonlar çömlekçi çarkından doğal olarak yükselen kusursuz biçimi kasten bozarlar, çünkü onlarca gerçek güzellik bu kadar düzenli değildir.

*Şu basit nesnelerin el ele verip çizdikleri yollara bakın! Nasıl da dayanışma içindeler... Ambalaj kağıdı bıçağa veriyor hareketi, oradan pırasa ve havuç birlikte taşıyorlar çizginin devamını... Fincan merkezde*

*yer almış, ama içindeki yeşil gölgelerle katılıyor hareketin devamına... sonra birkaç kesilmiş kabak, dolma biber, tahta kaşık ve tencere yineliyorlar aynı hareketi... Arkasını göremiyoruz, çünkü olay tuvalin dışında da devam ediyor. Ama başka yolları takip edebiliriz. İşte minik sarmısak dişlerinden başlayabiliriz yola koyulmaya... aralığı aştıktan sonra orta boy bir kurusoğan karşılıyor bizi... alıyor hareketi, sonra patlıcan dilimleri daha irice bir kurusoğan, kavisli bir sivribiber yolu şaşırtıyor gibi , oyunbozanlık edecek gibi sanki ancak şaşırmıyoruz, köprü'nün altından geçerek-ki burada tahta kaşık ve biberin oluşturduğu bir ızgara var- tekrar yeşil biberlerin ufacık sapları ve oradan hooop! tekrar sarı fincana sığıyoruz... Art arda dizilmiş sebzeler bir sürü yollar oluşturuyor. Farklı biçimler, farklı renkler, ama hiç biri bütünlüğü bozmaya kalkışmıyor... Büyük bir işbirliği içindeler... Bu yığın bir kent sanki... Bir ana merkez, ve o merkezden açılan yan yollar... Merkezde yoğunlaşan nesnelere, çizdikleri yan yollarla tuvalin dışına doğru açılmalar, çözümler gösteriyorlar. Ne var ki işaret noktası hep merkezdir.*

Gündelik yaşamda defalarca gördüğümüz şeyler bizde alışkanlık doğurur. Sıradanın sınırına girmişlerdir bir kez. Sanatçılar bu alışılmış bakışla savaşırlar, çoğu kez dikkatimizi yeniden uyarmak için çaba sarfederler. Alışılmış bakış tehlikelidir çünkü. Her şeye katlanmayı razı olmayı, karşı çıkmamayı beraberinde getirir. Televizyon çağında tekrarın etkisi daha çarpıcı bir hale gelir. Ekranda defalarca tekrarlanan görüntüler artık etkisini yitirir. Görüntüleri yalıtıp, gerçeklikten soyutlayıp yineledikçe, adeta içeriği, dehşeti uçup gider. Karşımızda sadece biçimi ve ritmi kalır. Görüntü estetik hale gelir, ve uyuşturucu bir etki yapar.

Sanatçılar tekrar olgusunu çeşitli açılardan sık sık ele almışlardır. Pek çok sanatçı, biçimi tekrarlarken onda değişiklikler yaratmaya çalışarak tekrarın tekdüzeliğine karşı çıkmaya çalışmıştır. Diğer bir çok ressamın yanısıra Picasso, Mondrian, Jasper Johnns da tekrarlarla değişim arasındaki ilişkiyle hep ilgilenmişlerdir.

Andy Warhol'un yaptığı ise sanatta dönüşüm işlevini yerine getirmenin en basit yoludur. Şimdiye dek farkedilmeyen şey, üzerinde çalışmaya değer bir hale gelir, imge çok sayıda birden görününce değer yönünden değişimine uğrar. Warhol'un



serigrafilerinde film yıldızlarının, devrimcilerin vb. çok sayıdaki görüntüsü; basında sonsuz kez üretilmeleri taklit edilerek, tuval üzerinde tekrarlanır.



Resim 1.3.1.: Andy Warhol, Mao, 1972

Bunlar adeta mekanik olarak hep yeniden üretilen içi boş klişelerdir. Gerçek imgede hiç bir şey değişmemesine karşın, kişinin algısında hızlı bir değişim olur. Örneğin Mao'nun düz bakışı şaşırtıcı, dikkat çekici, kuşku uyandırıcı hale gelir; ona, devrimci dürüstlüğü bir ikon olarak geri dönemezsiniz artık. İmgenin anlamı bulanıklaşmıştır, sanki daha az kesin hale gelmiştir.

## 2. BÖLÜM: SANATA DÖNÜŞEN GÜNDELİK

### 2.1. Dönüşen Portre

Portrenin temel şartlarından biri, portresi yapılan kişinin hedeflenen seyirci kitlesi tarafından tanınmasıdır. On altıncı yüzyıl ile yirminci yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, bu tanınma, portresi yapılan kişilerin dış görünüşlerine benzetilerek sağlanmaya çalışılmıştır. Portre türünde geleneğin sınırları zaman zaman zorlanmıştır ve hatta yirminci yüzyılın başlarındaki soyut ve dışavurumcu portrelerden çok önceleri, bu sınırlar aşılmıştır. Örneğin I. Ferdinand, II. Maximilian ve nihayet II. Rudolf dönemlerinde Viyana ve Prag'daki Habsburg sarayında uzun yıllar saray ressamı olarak çalışmış olan Giuseppe Archimboldo'nun (1527-1593) portreleri bunun en iyi örneklerindedir. Archimboldo'nun portreleri, portreciliğin ana işlevinin portresi yapılan kişinin kim olduğundan çok ne olduğunu-ya da en azından ne olduğunu iddia ettiğini göstermek için yapılmışlardır. Vertumnus olarak II. Rudolf'da portresi yapılan kişi dolaylı olarak tanımlanıyor; Rudolf'un kendisinden bağımsız biçimde evvelce zaten bir dizi işlev ve anlamı olan bir grup nesnenin bir araya getirilmesiyle tanımlanıyor. Archimboldo'nun resmettiği baş meyva ve sebzelerden, çiçeklerden vb. bahçe ve tarım ürünlerinin bileşiminden oluşuyor. Bu portre, Rudolf'un kim olduğunun saptanmasına değil, onun kimliğine- kamusal ve siyasi bir mesele olarak kimliğine ilişkindir.

Gerçekten de Archimboldo'nun portresi genel çizgiye hiç uymuyor. Bugün olduğu gibi, o zaman için de genel çizgiden ayrı ve ilerideydi, dolayısıyla da dikkatleri çekiyordu. Archimboldo'nun başarısı teknik resim yeteneği ve olağanüstü yaratıcı bir alegoriyi tasarlamadaki entelektüel sezgisi sonucunda alegorik bir bileşim olan II. Rudolf'un portresi sıradan bir yansıma değil, tamamen simgesel ve hayali biçimde ortaya konulan bir şeydir.

Vertumnus olarak II. Rudolf aslında kralın portresiyle "doğanın başı" tipini özetliyor. Arcimboldo imparatoru bahçelerin hamisi, değişen mevsimlerin tanrısı Vertumnus olarak resmettiğinde hem çağdaşları katında ünlü Romalı eleji<sup>8</sup> yazar Propertius'un bir şiirine göndermede bulunmaktaydı hem de imparatoru evrenin simgesi, odak noktası olan Altın Çağ'ın başlatıcısı olarak göstermekteydi. Ressamın pahalı ve nadir sebzeleri, lale gibi çiçekleri seçmesi, bu amacıyla

<sup>8</sup> Yunanca elegeia'dan. Bir nazım türü. Fr. élégie; İng. elegy.

açıklanabilir. Sonuç özellikle siyasal. II. Rodolf unsurların ve mevsimlerin özüyle, Doğanın dinamizmi ve canlılığıyla özdeşleştiriliyor. Böylece devletin başı aslında her şeyin başı oluyor; makrokozmosun mikrokozmetik bir belirşi oluyor. Dört mevsimden çiçek ve meyveler Rudolf'un yüzünde ahenkle açıyor; bu durum yalnızca Rudolf'un şefkati ve iyilik dileyen yönetiminin barış, bolluk ve ahengini müjdelemekle kalmıyor, aynı zamanda, Rudolf'un idaresinde yeni altınçağın sonsuz baharının geleceğini müjdeliyor.

Ayrıca bu çağda, İnsan ve doğa üzerinde etkili olan tanrısal yaratıcı gücün anlaşılabilmesi amacıyla doğa tarihi üzerinde durulması, herhangi başka bir yerde olduğundan çok, II. Rodolph'un sarayında görülmüştür. İmparatorun desteklediği pansofist<sup>9</sup> bilim, simyayı ve Hıristiyan inancına uygun düşün herhangi sihrî de içermekteydi.



Resim 2.1.1.: Guiseppe Archimboldo, Vertumnus olarak II. Rudolf, y.1591

Ne var ki bu portrenin bizim konumuzu ilgilendiren bir başka boyutu da var. Pahalı ve egzotik çiçeklerin, bitkilerin yanısıra taze soğan, sarımsak, kabak gibi sıradan diyebileceğimiz sebzelere de rastlıyoruz bu portrede. Her ne kadar bir tanrıya işaret etseler de o çağda böylesine önemli bir kişinin, devletin başının böyle

<sup>9</sup> Yunanca pan+sophia'dan (tüm+bilim) gelen evrensel bilim diye çevrilebilecek ve bugün pek kullanılmayan bir sözcük.

sıradan nesnelere betimlenmiş olması, sanki o çağın bakış açısına ve sanattaki türler arası hiyerarşik duruma da bir karşı çıkış niteliğini taşıyordu.

Öte yandan bunun eğlenceli bir resim olduğunu kabul etmeyiz ve zaten tam da mizah amaçlanıyor burada. Deyim yerindeyse resmin her tarafından nükte akıyor. Ve modernlik-öncesi çok bilinçli bir devlet adamlığı dönemi (Machiavelli zamanları) olan Rönesansta zekanın, hikmetin ve içgörünün nişanesi olarak işlev görüyordu nükte. Archimboldo'nun resimleri hiç kuşkusuz kendi nükteliğinin belirtileridir. Ama bu resimler aynı zamanda müşterisinin de nükteci olduğunu göstermeye yarar. İmparatorun, kendi bilgisi ve onayı dahilinde, bir bitki ve çiçek kokteyli olarak resmedilmesi hem onun nüktedanlığını hem de siyasi koltuğunun güvende olduğunu gösteriyor.

## 2.2. Havuç İmgesi

Almanya'da 1869'dan 1873'e kadar Wilhelm Leibl'in (1844-1900) çevresinde toplanan sanatçılar, "Leibl topluluğu" adıyla anılmışlardır. Bunların arasında bulunan Wilhelm Trübner (1851-1917), Leibl topluluğunun ideali diye ortaya attığı "katıksız ressamcasına" deyimini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Trübner boyalarda sanatçının nesnenin dış görünümünün aldatmacasını değil, onun tinsel varlığını kendi yaşadığı gibi, duyumsadığı gibi dışa vurmasını istiyordu. Neyin resmedildiğine ilgi duymaktan çok, nasıl resmedildiğine ilgi duyuyordu ve böylece, türlerin yerleşmiş hiyerarşisini tehdit etmiş oluyordu.

Teknik terimlerle dile getirilirse, bu, göz aldatmanın temeli olan akademik kontur ve çizgi önceliğinden vazgeçmek demektir. Leibl'in ressamlar topluluğu üyeleri, gerçeklik ve dürüstlüğü basit ahlaksal nitelikleri diye kabul ettikleri şeylere erişmenin tek yolunun boyanın maddeselliğinden geçtiği düşüncesindeydiler. Salon resminin gösterişçi renklerini kınıyor ve karşılarındaki doğal nesneyi özerk bir sanat yapıtı olarak vermeyi umuyorlardı. Konuya bağımlı olmayan "katıksız sanat" olarak "katıksız ressamca" idealini benimseyen bir başka ressam da Max Liebermann'dır (1847-1935); Liebermann, düşüncesini şöyle dile getirmiştir: "Bir resimdeki açık seçik ressam ustalığı, nesne ne kadar az ilginç olursa o kadar yüksektir.... Tablonun değerinin hiçbir biçimde konuya değil, ancak ressamın düş gücüne bağlı bulunduğunu açıkça belirtmek gerekir."<sup>10</sup> Bu düşüncüyü açıklamak ve akademik

<sup>10</sup> Sybille Ebert- Schifferer, Still Life A History, 292



gelenekleri alaya almak için, kendisini bir aşçı yamağı olarak gösteren bir portre yapmıştır. Bunun yaparken, herhalde Flaman mutfak sahnelerinden, Courbet'in kısa süre önce Paris'te sergilenmiş tablolarından ve Barbizon Okulu ressamlarından esinlenmişti. Eleştirmenlerin Bonvin, Vollon ya da Ribot tarzında yapılmış natüromortları esinden yoksun "tabak çanak ressamları"nın yapıtı diye dışladıkları Fransa'da olduğu gibi, Almanya'da da mutfağa ve pazaryerine dayanan konulara tepeden bakılmaktaydı. Liebermann ilk gerçekçi resimlerini sergilediğinde kendisini "pasak ressamı" diye hor görmüşlerdi. Bu, Plinius'un Peiraikos için kullandığı terimdir. Liebermann da bu görüşlere "iyi resmedilmiş bir havuç kötü resmedilmiş bir Meryem Ana'dan evladır ya da "iyi resmedilmiş havucun iyi resmedilmiş Meryem Ana'dan aşağı kalır yeri yoktur"<sup>11</sup> diye yanıt veriyordu. Ancak, böyle söylerken elbette Meryem Ana resimlerinin değerini sorgulama amacıyla değildi. Sadece, yüzyıllardır şişirile gelen akademik dogmayı yıkma umudundaydı. O dogmanın on dokuzuncu yüzyıl ortalarında yıkılmasıyla natüromort genre uzmanlarının tekeline çıkmış oldu. O noktadan başlayarak, natüromorttaki önemli yenilikler, on yedinci yüzyılda da görüldüğü gibi, çeşitli türlerde çalışmış sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Şu halde natüromortun ondan sonraki tarihi çağımızın avangardının karmaşık tarihiyle iç içe girmiş durumdadır.



Resim 2.2.1.: Max Liebermann, Mutfak Natüromortlu Otoportre, 1873

Havuç imgesi Liebermann'ın kendi buluşu değildir. O sıralarda Fransa'da büyük tartışmalara konu olan ve Emile Zola'nın 1886 tarihli *L'Œuvre* adlı romanında

<sup>11</sup> Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life A History*, 292

da dile getirilen bir sanat sorununu başka bir biçimde anlatıyordu. Edouard Manet'nin ateşli bir yandaşı olan Zola, burada, yirmi yıl önce Manet ve İzlenimcilerin yapıtlarıyla sanat eleştirisini sorgulamalarına bir göndermede bulunmaktadır. Manet'nin *Kuşkonmaz Demeti* o tartışmaya öylesine açık bir yanıtıdır ki, kuşkonmazın yerleşmiş bir natürmort konusu olduğu kolayca gözden kaçır. Manet'nin onu kullanması, kendisinin devrimci resim biçimini eski ustaların incelenmesinden aldığını doğrular. Natürmort, Manet ve kuşağıyla, ressamın türler arasındaki sınırları yadsıyan bir resmetme yolunu gösterdiği deneysel bir resim çeşidi olmuştur. Eleştirmen Jules Antoine Castagnary (1830-88), Bugün Paris'te Musée d'Orsay'de bulunan Manet'nin *Déjeuner sur l'Herbe* [=kırdada yemek] tablosunun sergilendiği 1863teki Salon des Refusés [=reddedilmişler, asıl Salon'a kabul edilmeyenlerin sergisi] dolayısıyla şu önseziyi dile getirmiştir: "Akademik düzen bir gün yıkılırsa, bu, yeraltında çalışan natürmort ressamlarının o düzenin tüm dayanaklarını birer birer kemirmelerinden ötürü olacaktır."<sup>12</sup>

### 2.3. Aldatma

Büyük Plinius'un *Doğa Tarihi* (İ.Ö. 23-79) *Naturalis Historia* adlı yapıtında, natürmort resminden söz eden ünlü İlkçağ fıkrasını buluruz. Bu, birbirinin rakibi olan Parrhasios (İ.Ö. 440-390 arasında yapıt vermiştir) ile Zeuxis (İ.Ö.435-390 arasında yapıt vermiştir) adlı iki ressamın rekabetini anlatan bir öyküdür. Plinius'un dediğine göre bu iki ressam gerçek yaşama benzer resmi hangisinin yapabildiği konusunda iddialaşır. Karar anına gelindiğinde şu görülür: Zeuxis'in resmettiği üzüm salkımı gerçeğe öylesine benzemektedir ki gökte uçan kuşlar hızla dalıp taneleri yemeye kalkmaktadır. Zeuxis, yarışmayı kazanacağından emin, rakibinin tablosunu görmek üzere tablonun üzerini örten bezin açılmasını ister. Ne var ki, açılmasını istediği şeyin 'perde' değil, resmin kendisi olduğunu söylerler.

Bu öyküde anlatılmak istenen, natürmorttan çok, resmin ne dereceye kadar doğayı taklit edeceği yani mimesis dediğimiz şeydir. Aslında, doğal dünyaya ait biçimlerin benzerini yaratmak üzere resim yapabilme, resim tarihinin büyük bölümünde, en gözde niteliklerden sayılmıştır. Sonra modernizm gelmiş ve insanları herhangi bir şeyi betimleme zorunluluğundan bağımsız tutmuştur. Modernizmin zaferinden önceki birkaç yüzyıl boyunca, akademik tartışmalar, en

<sup>12</sup> Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life A History*, 294

çok, ne çeşit "doğa"nın taklit edilmesi gerektiği üzerinde yürütülmüştür. Bir sanat yapıtı, tek tek nesnelerin gerçekte neye benzediğinin görsel bir betimlemesi mi, yoksa gerçek biçimler arasından temsilci olarak seçilmiş bir miktarının idealize edilerek sunulduğu mu olmalıydı.



Resim 2.3.1.: Cornelis Gysbrechts, Trompe L'oeil , 1664

Görme duyumuz bize gerçeklikle ilgili kesinlik duygusu verir. Ancak Trompe l'oeil<sup>13</sup>, yani (gözü aldatmak) türü resimler bize bunun böyle olmadığını, görmenin -aldanarak- inanmak olduğunu söylüyor: Bu Fransızca terim ilk olarak 1803 yılında, ilk örneklerini Batı sanat tarihinin başlangıcına uzanan özel bir betimleme biçimini tanımlamak üzere aşağılayıcı bir terim olarak kullanıldı. Bu mimetik biçimin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır.

<sup>13</sup> Aslında, Fransızca'da bugün genellikle kullanılan "trompe l'oeil" (göz aldatım) deyimini icat edilmeden çok önce, on yedinci yüzyılda pek gerçek görünümlü natüromortlar için Felemenkçede betriegertje ("aldatmacık") terimi kullanılmaktaydı.

*Fırçanın izleri bize bunun bir resim olduğunu anımsatıyor. Tuşların varlığıyla yanılığa düşmüyor insan: Aldanmıyor... aldatılmıyor... El fırça aracılığıyla tuval üzerinde sanatçının kimliğine işaret eder. Onu sanatçıya ait kılar. Nesnenin tanımlanmasına yardım eder ama o tuşun sözünü "o" yapmaktan alıkoyar. Aldatmaya kalkışmaz sadece anımsatır. Sanatçının süzgecinden geçirecek betimlediği nesnelere aracılığıyla, aslında kendi dünyasını açtırdığı bir dildir.*

Trompe L'oeil imgelerde öykü yoktur; hatta öyküden özellikle uzak durulur. Nesnelere ilgili olmayan, bunun yerine nesnelere gibi yapan imgelerdir bunlar. Her ne kadar etrafında bir fikirler ağı inşa edilmemiş hiç bir nesne yoksa da, trompe l'oeil imgeler, fikirleri değil nesnelere kopyalar. Bununla birlikte, aldatmanın fark edilmesiyle birlikte böyle bir imge artık ne aldatmayla ne de temsil ettiği nesnelere ilgilidir, o, artık resimle ilgilidir. Aldatmaca anlaşılır anlaşılmaz resmin konusu sanatçı ve sanatçının ustalığıdır.

En başından beri, mimesis en çok natürmort resimle bağlı görülmüş, onunla birlikte düşünülmüştür. (Zaten hiç kimse de kalkıp insan resmi yaparak kimseyi aldatmaya kalkışmamış bu güne kadar). Natürmort, tümenden, illüzyonist (göz aldatmalı) yöntemleriyle dikkati çeken bir tür olmuştur. O türü sevenler, onu doğaya olan sadakatinden ötürü övmüşler, karşıtlarıysa onda yüceltme, idealizm bulunmadığı, için yermişler, bundan ötürü de ona sanat becerisi bakımından aşağı bir yer vermişlerdir.



### 3. BÖLÜM: SANAT OLARAK GÜNDELİK

#### 3.1. TÜKETİM

"Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım" yazılı bir kart gösteriyor bir el, Barbara Kruger'in (İsimsiz, 1987) bir yapıtında. Tüketim toplumunda benliğin ve gerçekliğin soyutlanması çarpıcı bir biçimde özetleniyor bu yapıtında.

Tüketim çağında olduğumuzu söylüyor sosyologlar. Günümüzde hemen her şey tüketiliyor: adeta yağmalanıyor, yenilip yutuluyor. Hiç kimse görme, çözümleme, yorumlama ve öğrenme ile uğraşmak istemiyor. Baskın olan tek duygu güdümlenme duygusu sanki. Ve insanlar bu güdümlenmeye karşı koymamaktalar. Kimse kendisine sunulan anlamın ötesine geçmeye çalışmıyor. Kimi çevreler (sanatçılar ve aydınlar gibi) bu denetlenmesi neredeyse olanaksız isteksizlikten sabırsızlıktan korkmaktadırlar.



Resim 3.1.1.: Barbara Kruger, İsimsiz, 1987

Çünkü onlar, sanatın, kültürün vs. çarçabucak yenilip yutulmasını değil, ağır çiğnenmesini, öğütülmesini hatta sindirilmesini arzu ederler. Sanatın seyirlik bir olay olmasını istememektedirler.

Dolayısıyla tüketim çağının aynı zamanda kökten bir yabancılaşmanın da çağı olduğu ileri sürülebilir. Günümüzde metanın mantığı yalnızca emek süreçlerini ve maddi ürünleri değil, tüm kültürü, tüm insani ilişkileri hatta bireylerin arzularını ve itkilerini bile etkisi altına alarak yaygınlaştı. Aynı zamanda her şeyin gösteriselleşmesi söz konusu, yani her şeyin imgeler, göstergeler, tüketilebilir maddeler olarak çağrıştırılması, kışkırtılması ve düzenlenmesi doğrultusunda yine bu mantık tarafından ele geçirilişine tanık oluyoruz.

*Otomatik kapıdan girer girmez büyük bir ürün bolluğu ve ardarda gelen işaretler ve reklam panolarıyla karşılaşılıyor. Oyun başlıyor. Açılın, tüketim adlı etkinliğe ben de katılıyorum kartlarımla... İşte şimdi satın almak için tam karar verme aşamasındasınız diye uyarıyor yazıları süratle geçen ışıklı panolar. Paniğe kapılıyorum. Derhal karar vermeliyim. Bu falanca marka salçayı mı alsam yoksa şu filanca marka salçayı mı alsam? Yoksa her ikisini değil de ötekini mi alsam? Yok, yok onları değil, şu markayı alırsam yanında hediyesi de var. Onun hediyesi mi daha karlı, bunun hediyesi mi? İki paket alırsam, ikincisi diğerinin yarı fiyatına, üstelik puanlarım da birikecek... Ama çabuk olmalıyım, baksana ne yazıyor. En iyisi hepsini birden alayım da bütün bu hesaplardan kurtulayım. Of! Sınav salonu mu burası? Üstelik test usulü.... Ne var ki burada soruları soran nesnelere. Yıllarca itilmişliğim, öznenin gerisinde kalmışlığım acısını çıkarıyorlar. İşte böyle köşeye sıkıştırarak... Sorular sorarak... Üstelik cevap şıklarını birbirine iyice yaklaştırarak işimizi zorlaştırıyorlar. Hem, belki de cevapları yok bu soruların. Gün sizin gününüz. Eğlenin nesnelere... Bir an evvel buradan sıvışmalıyım. Ama ne mümkün! Göstergeler peşimi bırakmıyor. Üst üste dizilmiş giysiler, kap kacak, çikolata, reçel, mayonez, konserve piramitleri...Çıkış kapısına giden yol ürün engelleriyle dolu. Labirentteki fare gibi oradan oraya seğirtiyorum. Kutular, naylon torbalar, ambalaj kağıtları dalga geçiyorlar benimle; "Satın al, satın al" diye haykırıyorlar arkamdan...Yaşıyorsun, varsın, varlığını kanıtla, almalısın. Mezarda süpermarket bulamayacaksın. Kıy paraya... Şimdi al, sonra öde... Ya da hiç ödeme. Soyut bir şey artık para...Uzaya fırlatılan uydular gibi döner*

*dolaşır, sonunda biri öder nasılsa... Sen şimdi yalnızca alışverişin tadını çıkarmaya bak.*

Tüketimin mantığı, aynı zamanda kendisini göstergelerin güdümlenmesi olarak ortaya koyar. Simgesel yaratı değerleri, simgesel içsellik ilişkisi burada söz konusu değildir. Tüketimin mantığı bütünüyle dışsallığa dayanır. Nesne, nesnel amacını, işlevini kaybeder, ilişkisel bir değer kazanarak bir nesnel bütününün ögesi haline dönüşür.

Peki, gündelik nesnelere tüketim çağında sanatın söylemi nedir?

Tüm geleneksel sanatta nesnelere simgesel ve dekoratif bir rol oynadıktan sonra, Yirminci yüzyılda soyutlamaya varana dek parçalandılar. Dada' da ve Gerçeküstücülükte farklı bir biçimde de olsa yeniden ortaya çıkan, soyut sanat tarafından yapıları bozulan, darmadağın olup, yok edilen nesnelere Yeni-Figürasyon ve Pop Art'ta biçimlerine tekrar kavuşmuş görünüşler.



Resim 3.1.2.: Andy Warhol, Campbell Çorba Kutuları, 1962

Pop Art sanatçıları nesneyi yeni tüketim toplumunun yüceltilen ürünü ve yeni savurganlık kültürünün atığı, çöpü olarak, yeniden, keşfettiler. Geleneksel Avrupa natürmortu, birden bire ve şaşırtıcı biçimde, "Amerikan Yaşam Tarzı" denilen şeyin gözde canlandırılmasına olanak veren ideal ortam oluverdi. Andy Warhol'un yaptığı ve bildik malları ve ambalajları olağani aşar büyüklükte gösteren resimler ve Tom Wesselmann'ın mutfak natürmortları reklama boğulmuş bir kapitalist toplumda marka adlarının büyük önemini ve tüketimin bir yurttaşlık görevi

gibi algılanışını gösterir. Warhol'un Campbell marka çorba kutusunu seçişi büyük buluştu; firma konsantre domates çorbasını piyasaya 1897 yılında sürmüş ve bir yandan yeni çorbalar çıkarırken akıllıca davranarak ilk etikete sadık kalmış, bununla çok büyük başarı kazanmıştı. Amerikalı olan her şeye, hemen kullanılmaya hazır ve çabuk bozulmaz besinlerin her yerde sağlanabildiği bir yaşam biçimi, somut örneğini Kellogg marka mısır gevrekleri, Del Monte marka konserve meyveler ve Campbell marka içine su katılıp içiverilecek konsantre çorbalar gibi ürünlerde buluyordu. Bu markalar, başarılarına sıkı sıkıya denetlenen standartlar altında yürüttükleri bir seri üretimle varmıştı. Sanatçılar ise, örneğin Andy Warhol, bu seri üretimi sık sık serigrafiye ve kalıba başvurarak sanata taşıdılar.

Ne var ki Pop Sanatçıların içinde buldukları tüketim çağına ve tüketim toplumuna belirgin eleştirel bir bakış yönelttiklerini söyleyemeyiz. Onlar daha çok kendisi üzerine de eleştirel bir perspektife sahip olamayan tüketim toplumunun bir yansıması gibidirler. Pop Sanatçılar, tüketim toplumunun gerçekliğini, yani nesnelere ve ürünlerin gerçekliğinin, onların markalara sahip olduğunu kabul ettiklerinden nesnelere gerçek görünüşlerine göre yani markalarıyla, sloganlarıyla birlikte resmederler. Nesnelere dünyasına ters düşmeyen, ama bu dünyanın sistemini keşfeden bir sanatın kendisinin de bu sisteme katılmış olması şaşırtıcı değildir. Nesnelere seçmesiyle, markalaşmış nesnelere ve besin maddelerinin sınırsız kullanımıyla Pop Sanat, kendisinin de imzalı ve tüketilen bir nesne oluşunun ayırıcısına varmış gibidir.



Resim 3.1.3.: Tom Wesselmann, Natürmort No. 24, 1962



### 3.2. Haz

Neredeyse tüm zamanların dinleri, felsefeleri ve toplumsal örgütlenmeyi düzenleyen mekanizmaları duyumsal haz alımını denetlemiş-neredeyse lanetlemiş-insanları başka hazlara –daha "yüce" hazlara yöneltmeye çalışmıştır. Bu kavramın tanımı bedenden ruha, duygudan düşünceye kadar uzanan bir alanı kapladığından olsa gerek, rahatsız etmiş bazı çevreleri. Ne var ki durum çelişiktir. Duyumsal hazlar kötüyse neden doğa insan yaşamını, hem türümüzü hem de kendimizi koruyup sürdürmemizi haz alınacak bir şey haline getirmiştir? Organlarımızın bu duyarlılığı ve bu duyarlılığı doyuracak bu kadar çok nesnenin varlığı neden? Bu katı öğretiler içimize tedirginlikler salar, huzurumuzu kaçıırırlar. Dinlerde ve mitolojilerde kötülüğün kaynağı olarak görülen tatlı meyvalar, güzel şaraplar neden kötülüğün nedeni olsun ki?

Yeme, içme, cinsellik vb. gibi gereksinimler ve bunların yol açtıkları itki ve arzular, temel olarak insanın günlük yaşamını biçimlendirmektedir. Ne var ki geleneğin, beden ve bedenle özdeşleştirilen duygular karşısında zihne ve bilişsel olana üstünlük tanımış olması hazzın hiyerarşik konumlamasıyla paralellik sağlar. (Zihin ve bilişsel olan erkekle, beden ve duygusal olan kadınla ilişkilendirilmiştir). Bu nedenle bedenli doğaya ilişkin yeme, içme, cinsellik gibi itki ve arzuların doyurulmasından elde edilen hazlar değersiz görülmüştür. Felsefe gibi kültürün bilinçli çaba ve emek gerektiren incelikli ürünleri ise birikimsiz, bilinçsiz ve kendiliğinden bir gereksinim ve itkiye uzak görünmektedir. Konuya bu açıdan baktığımızda, filozof, sanatçı, bilimadamı olmak, zorlu bir çaba ve emek gerektirmektedir.

*Bu yığıcı seyretmekten haz duyuyorum. Bir market alışverişi sonrası hırsıyla yere döktüğüm, kendiliğinden oluşan bir yığın bu. Yere yığılan sebzeler, büyük küçük, ufacık incecik, bütün kesilmiş ve onlara eklenen mutfakdaki kaplar, geometrik, doğal, düzgün, eğri büğrü. Bir süre seyrediyorum. Sonra kalkıp patlıcanın yerini değiştiriyorum. Burada daha iyi oldu sanki... Söylenildiğine göre Piero della Francesca'nın, yerine göre hep daha küçük ya da daha büyük olan yüzeylerin ve cisimlerin sergilenmesinden başka birşey olmayan diye resim sanatını tanımlaması geliyor aklıma. Az sonra resmini yapacağım bu nesnelere*

*yerleştirmek haz veriyor bana. Çalışma gününün sonunda pişirip yiyeceğim onları ve bundan da haz alacağım kuşkusuz. Tüm bunlar toplamında bana haz veren şeyler. Beni teselli eden şeyler; varlığıma dair bir anlam yükleyebildiğim için...*

Bununla birlikte bazı hazların kökleri doğrudan doğruya duyumsallıkta olsun olmasın, doğrudan doğruya düşünselliğın konusu oldukları, ya da en sonunda düşünsellikte anlatımlarını buldukları kabul edilmiştir. Dünya hazlarına ya da bedensel hazlara karşı olarak bu tür hazlar "yüce hazlar diye belirlenir ve bu hazların başında da estetik haz gelir. Kant, öznenin aldığı bu hazzın, bireysel ihtiyaç ve beğenilerden bağımsız olarak nesnenin biçimsel amaçlılığına dayandığı için 'saf' olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda estetik hazzın temel özelliğı evrensel olarak paylaşılabılır olmasıdır.

Kuşkusuz biz bugün Kant'ın bu görüşlerinin çokça kurgusal ve bir çok bakımdan doğrulanamaz bilgilerle dolu olduğunu görebiliyoruz, ancak bu düşünceler tüm Modern çağ boyunca sanatta etkisini sürdürmüş ve sanat uzun süre bu yalıtılmış karakterini korumuştur. Bu bakış açısına göre sanatın, gündelik yaşam kültürüne olduğu kadar kitle kültürü ve eğlenceye de karşı konumunu koruması gerektiğı düşünölmüştür. "Yüce ya da "incelmiş zevk" denen şey erbabınca tadılırken duyumsal ve kaba hazlar da aşağı sayılan tabakalara kalmıştır. Modernist eleştirmen Lionell Trilling 1963'te yazdığı "The Fate of Pleasure (Hazzın Yazgısı) adlı denemesinde, Kısmen haz kitle sanatının alanı olduğu için, yüksek sanatın kendini hazza yönelik bir saldırıya adanmış olduğunu ileri sürer: "Bırakın keyif vermeyi, tüketiciye yönelik ve rahat bir sanat fikri bile bizim için iticidir"<sup>14</sup> cümlesiyle bu görüşü özetlemektedir. Yine aynı denemesinde Trilling, (neredeyse tırnak içinde) Oxford English Dictionary'ye göre hazzın küçümseyici anlamda bazen dışı bir ilahe olarak kişileştirildiğine değinir. Dolayısıyla kitle kültürü genellikle ucuz ve kolay hazzın, yani "aşağılanan, yerilen" hazzın alanı olarak kadına mal edilmiştir. Burada Tania Modleski'nin ilginç önerisini anımsıyoruz: Modleski'ye göre hazza ulaşması engellenen ve hazzı temsil eder görüldüğü için aynı zamanda günah keçisi konumuna sokulan kadınlar, hazzın tümüyle karşısında olan bir estetiğı sorgulamak için belki de en iyi konumda olan kişilerdir. Reddetmeye karar vermeden önce daha fazla haz almayı isteyebiliriz en azından.

<sup>14</sup> Tania Modleski, Eğlence İncelemeleri, 200



### 3.3. Yiyeceğin Ötesi

Gündelik yaşamımızın sıradan bir eylemi gibi görülen yeme-içme; canlılığımızı koruyabilmemiz için yaşamsal bir öneme sahip olmasının yanısıra, insan deneyiminin çok sayıda yüzlerini incelemede de bize önemli bir kaynak sunar. Konuyu sanat tarihi bağlamında ele alacak olursak, yiyecek denilince karşımıza öncelikle natürmort türü çıkıyor. Natürmort resmin ilk örneklerinden başlayarak yiyeceklere yönelik neredeyse kesintisiz bir ilgi görülmektedir. Tüketiminden önce, sofradayken ya da, kimi eski Roma yer mozaiklerinde olduğu gibi, zemindeki kırıntılar olarak çıkar karşımıza. Ortaçağ sonrası natürmort örneklerinin -bu arada Ortaçağ boyunca natürmortun görülmediğine değinmeliyiz- ortaya çıktığı dönemlerde feodal düzenin çözülme süreci kısmen başlamıştı ve ekonomik devrimler ile belirlenen bir dönem yaşanıyordu. Şu halde, bu tabloların öncelikle pazaryeri ve mutfak sahnelerinden oluşan konularını ekonomik ve sosyal koşullardaki değişikliklerin birer işareti olarak kabul edebiliriz. Demek ki bunlar, aynı zamanda, değer yargılarındaki değişmeyi ve yeni üretim yöntemleriyle ortaya çıkan nesnelere yönelik ilgiyi göstermektedir. Avrupa'da takas ekonomisinin ortadan kalkışı ve para sisteminin yerleşmesinin en göze çarpıcı biçimde gerçekleştiği yer Hollanda olmuştur.



Resim 3.3.1.: Pieter Aertsen, Kasap Dükkanı, 1551

On yedinci yüzyıl Hollanda resminde natüremortlar aracılığıyla ahlaki iletiler veren öğretilerle karşılaşırız, ama kimi 16. yüzyıl Flaman ressamılarınca daha da karmaşık iletiler kodlanmıştır. Pieter Aertsen'in (1555-56), 1551 tarihli kasap dükkanı adlı yapıtı, bu üstü örtülü anlam zenginliğine çok iyi bir örnektir. Bu resimde yiyecekler resim yüzeyinde daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir alanı kaplıyor. Çeşit çeşit etlerle ve önde görülen üst üste balıklarla ağzına kadar dolup taşan bu resmin ahlaki söylemini (Hollanda resminin çoğunlukla gündelik yaşamın doğalcılığı ardına saklanmış gizli simgeciliği hakkında bilgimiz olsa bile) ilk başta farkedemeyebiliriz.

Ancak, irdelersek örtülü iletiyi anlayabiliriz belki: Bu ileti "Bedeni besleyen maddesel yiyecek ve sağladığı geçici yarar ile İsa'nın etkisi sonsuza dek süren ruhsal besini arasında karşıtlık kurmaktadır"<sup>15</sup>. Sağ üst köşede, güya tarla satışı duyuran tabelada, "bunun arkasında" ne yattığına dikkat çekiliyor: İnsanın bu dünyada tükettiği yiyecekler, içkiler ve belki de bir cinsel ilişki öncesi oynaşma. Öndeki nesnelere ve yiyecekler izleyicinin gözünü daha geride ve ortaya doğru yer alan pencereye yönlendirir. Bu pencereden görünen küçücük resmedilmiş manzara aslında resmin ana konusunu oluşturuyor: Dinsel bir tema olan Mısır'a göçtür konu! Meryem küçük bir çocuğa ekme vermek için durur, böylece hem hayır işlemenin örneğini vermekte, hem de ruhun besinine gönderme yapmaktadır. İbadet etmek için yola çıkmış bir grup insan araziye bir baştan öbür başa geçmektedir. Resmin en solundaki bir başka pencereden kulesi göze çarpan kiliseye doğru gittikleri anlaşılmaktadır. Her yanı "kurban edilmiş" hayvanlarla dolu bu natüremort Hıristiyan inancının simgeleriyle dolup taşıyor. Bütün resme egemen olan ortadaki öküz başı, eski çağların "bucranium" (öküz) ritüelini yinelerken, Hıristiyanlığın ilk günlerinden başlayarak İsa'nın simge olarak kullandığı balıklar dikkatlice haç biçiminde yerleştirilmiştir. Resmin her yanına haçı çağrıştıran başka nesnelere de serpiştirilmiştir.

Aertsen'in örtülü ileti bunlarla bitmiyor, ama bu dönemdeki yenilebilen nesnelere konu edinen natüremort resimlerinin pek çoğu insan duyularını yeren, ölümcül pisboğazlık günahı korkusuyla dolu Hıristiyan düşüncesini ve yeryüzünün iyiliğinden ve Tanrı'nın cömertliğinden duyulan sevincin çatışmasını konu ediniyor.

Önemin böylesine tersine çevrilmesi, öykünün geriye itilmesi, Aertsen'in özelliklerindedir. Aynı şey, birçok resminde daha bulunur. Bir dönem (1520-1590

<sup>15</sup> Phyllis Pray Bober, Sanat, Kültür ve Mutfak, 16

arası) gelmiş, önemin böylesine yer değiştirmesi 'maniyerizm akımının biçemi' etiketi altında sunulmuştur; elbette o etiketin de ne olduğunu açıklamak gerekir. Çünkü basit nesnelere yüce ve anlamlı konulara olan üstünlüğü, sadece sosyal ve ekonomik yaşamda gerçekleşmiş olan devrimle anlaşılabilir. Bu nedenle, Arnold Hauser maniyerizm konusundaki kitabında bu özel biçimdeki yabancılaşma ögesini vurgular. Ne var ki, bir adım daha ileri gidip -György Lukács ile birlikte- insan nesne ilişkilerinin elle tutulabildiği ve nesnelere yani ticaret nesnelere fetişist bir biçimde toplumun tüm 'metabolizma'sını olanca canlılık gösterileriyle ve bilinç biçimleriyle birlikte belirlediği bir tür 'maddileşme' den (Lukács) [materyalizasyon] söz edebiliriz. Batı toplumlarında din 'sihrini yitirdiğçe' (Max Weber) ticaret nesnelere de özel bir çekicilik kazanıp fetişlere dönüşmüştür. Bu fetişler de hemen hemen (bazen somut olarak) libido yüklü bir anlama sahip ve sihirli etki yapan birer nesne durumuna gelmiştir.

Bizim çağımızda toplumların tüm üretici ve tüketici karakteri; onunla birlikte zamanın, çalışmanın dinlenmenin vs. niteliği yeni baştan biçimleniyor. Elbette yiyeceğin ve içeceğin üretim ve tüketim biçimleri de bu koşullara paralel olarak değişiyor.

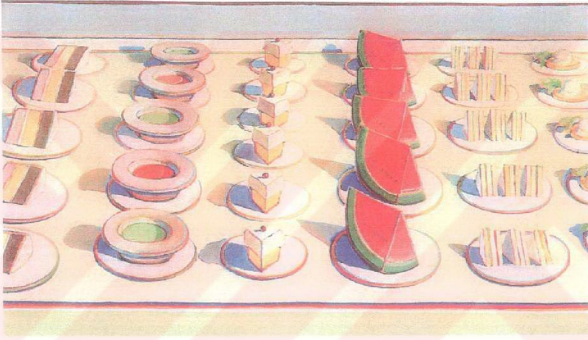
Moderniteyle birlikte akılcılaşıma tüm yaşam alanlarına olduğu gibi beslenmemize de hakim olmuş durumda: Daha çok insanı daha fazla ve daha sık doyurmaya dayalı fast-food, sanayi gıdanın her aşamasına damgasını vuruyor. Temel gıdaların ve hammaddelerin kimyasallarla islahından, mutfak işlemlerinin standartlaşmasına, servisin otomatik bir işleyiş kazanmasına, damakların suni tatlandırıcılarla terbiyesine, tüketim kültürünün başarı, mutluluk gibi mitolojik mesajları da mideye indiren yemek imajlarına kadar. Araştırmacılar, öğünün yerini atıştırmanın almasıyla ve toplumsallıktan uzak, periyodik olmayan yeme eğilimiyle ilgili sorunlar ortaya atıyorlar.

*Herkes bola, verimiye, iriye doğru koşuyor. Büyüye büyüye gidiyor herşey. Küçük, ufak, minicik pek istenmiyor. Oysa küçükle küçükle ihtiyarlıyor insan. Suyunu kuruta kuruta... Şu hayku geliyor aklıma:*

*Hıyarı kesmişler  
Suyu akıyor  
Örümcek ayakları çizerek*

Sanatçılar, çağlarının bu yeni beslenme biçimini yapıtlarında irdeliyorlar. Kuşkusuz bu sanatçılar, en çok bu yeni alışkanlıkların yoğun olarak yaşandığı ileri Batı toplumlarından çıkmıştır.

Görünümü ve tadı eş yiyeceklerin -robot dizileri gibi- neredeyse sonsuz sayıda üretilmesi Wayne Thiebaud tarafından da alaylı bir eleştiriyile ele alınmıştır. Onun birbirinin ardısına yürüyüşüyle sonsuza doğru ilerleyen kek ya da kavun dilimleri veya hamburgerleri bu alaya bir örnektir. Fazla şekerli oluşlarını vurgulamak için keklerini bir pastacının ustalığını taklit ederek boyadan kalınlaşmış bir fırçayla resmetmiştir.



Resim 3.3.2.: Wayne Thiebaud, Yemek Masası, 1964

Aynı kuşaktan Claes Oldenburg (doğumu 1929) da onun gibi yiyecek konusuyula takıntılı bir ilişkiyi sürdürmüş bir sanatçıdır. Bu ikisinin yapıtlarında Amerika basbayağı bir süt ve bal ülkesi gibi gösterilir. Bir yazısında Thiebaud alaycı bir dille şöyle yazar: "...yiyeceklerin beni çok ilgilendiren başka bir yanı daha vardır. Onlar dinsel törenlerde sunulan şeylere benzer, yani bir yiyeceği aslından daha fazla bir şey gibi yarattığınızda; çok sıradışı bir şey gibi süslenip stilize edildiğinde demek istiyorum. Bu, herhalde, bizim her zaman gerçekte yaptığımızdan daha fazlasını isteme saplantımızdan ileri geliyor."<sup>16</sup> Pop Art sanatçılarının "cornucopia complex" (bolluk saplantısı) çektikleri söylenmiştir ve bu, pek de haksız bir suçlama değildir.

<sup>16</sup> Sybille Ebert-Schifferer, Still Life A History, 378-379



Oldenburg'un sonradan birçoklarınınca örnek alınacak olan abartılı büyüklük ve parlaklıkta "made in USA" hamburger ve cheeseburger heykelleri de en büyük, en salçalı, en iştah çekici *fast food* yarışına katılır (ilk McDonald's dükkanının 1954'de açıldığını düşünelim); fakat daha yakından bakınca insan bunların yapay malzemeyle yapılmış olduğunu görüp tiksintiye kapılır.



Resim 3.3.3.: Claes Oldeburg, Pasta Vitriini, I, 1961-62

### 3.4. Erotik Çağrışımlar

Beslenme ve cinsellik; içgüdüleri kurumsallaştıran, uyarlayan, bastıran ve çoğunlukla örtbas eden bir toplumsal kurallar ağı içinde birbirleriyle ilişki içindeler. Cinselliğin ve beslenmenin tarihi, özgürlük ve baskı arasında, itki ve kontrol arasında bir kararsızlığı yansıtıyor, her ikisi de adeta birbirleriyle daha iyi karşılabilmek için birbirlerinden uzaklaşıyorlar.

Claude Lévi-Strauss, yamyamlık ve ensest tabularının ortak bir kökeni olduğunu öne sürüyor. Dionizyak geleneğe, şenlik boyunca beslenme ve cinsellik sıkı bir biçimde birbirine bağlıdır. Buna karşılık Eucharistie'de<sup>17</sup>, ekmeğe ve şarap sadece sembolik olarak orada bulunurlar ve cinsellik tümüyle törenin dışında kalır.

<sup>17</sup> Eucharistie: Katoliklerce, İsa'nın etini ve kanını temsil etmek üzere ekmeğe ve şarap kullanılarak yapılan kutsama ayini

Cinselliğe karşı bazı vaazların hiddeti, dini kökenli besinsel tabulara değinmeden geçmez: Bir din, etleri "pis" diye dışlar, bir başkası sütle kanın karışımını "şeytana ait" diye niteler. Katolik geleneğe baştan çıkarıcı elma Adem'le Havva'nın günahının merkezidir, ve Paris'in Üç Güzel'den birini seçmek ve güzellik tanrıçası Venüs'ü kutsamak için aynı meyveyi kullanması belki de bir tesadüf değildir. Toplumumuzun medya tarafından yansıtılan görüntüleri, ekonominin, beslenme alışkanlıklarının ve cinsel alışkanlıkların kesiştiği yerde oluşuyorlar.

Reklamlar da uzunca bir zamandır erotizmle boğaz düşkünlüğünü birbirine karıştırmak için ellerinden geleni yapıyorlar. Dondurmalar ya da diğer frigolar zevkle yalanıyorlar ya da çiftler tarafından dil darbeleriyle paylaşılıyorlar. Ve elbette çağımızın sanatçıları da bu konudan uzak durmuyorlar. Claes Oldenburg (doğ. 1929), 'temel düşünce' (elementary idea) üzerinde yoğunlaşır ve onu maddelerine, işlevlerine ve biçimlerine, özellikle de düşüncelerini 'şaşılası biçimde açık saçık şeyler anımsatacak bir nesne'ye dönüştürür. Oldenburg'un heykelleri dev boyutlarda diller cinsel organlar biçiminde gökten yıldırım düşercesine iner ya da dudak boyası, dondurmalar biçiminde göklere yükselir. Nesnelere ve tüketim maddelerine, insan zihninin işleyişi üzerinde bilinçaltı bir etki yapmak üzere sanata taşınır.

Dirimbilimciler, beynimizde kökü üç milyon yıl öncesine uzanan bir sürüngen beyni taşıdığımızı bildiriyorlar. Bu ilk beyin, ta atalarımızdan getirdiğimiz, erekliliği hiç değişmemiş bir işleve sahiptir: Açlığı, susuzluğu, (içgüdüsel) saldırganlığı ve çiftleşmeyi yöneten merkezlerin hipotalamusun çevresinde yerleştiklerini ve birbirleriyle etkileşim halinde olduklarını biliyoruz. Besin ve cinsellik sadece beynimizde değil, kalbimizde ve midemizde de birbirlerine kavuşuyorlar. Kant, duyu düzeyleri arasında bir ayrım yapmayı denemiştir. Kant'a göre tat ve koku, belirsiz oldukları ve akılla kontrol altına alınmaları çok zor olduğu için beş duyunun en değersiz olanlarıdır. Gerçekten de İnsanlığın besinsel ve cinsel tarihi, cinsellikle besinin arasındaki bu karşılaşmalarla doludur: Diyonizak günahlar, Petronius'un şölenleri, Rabelais'vari alem, iç organlara ait olmakla ortak olan bütün olaylar.

Kuşkusuz, pek çok sanat yapıtına cinsellik ve beslenme ve bunların arasındaki ilişki tema oluşturmuştur. Ama Flaman ressamlarından Hieronymus Bosch'un (yaklaşık 1450-1516) "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" olarak bilinen Madrid'deki üç kanatlı altar panosu çeşitli yorumlamalara neden olmuşsa da konumuz açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Bu panoda sevişme ve aç gözlülük; insanın

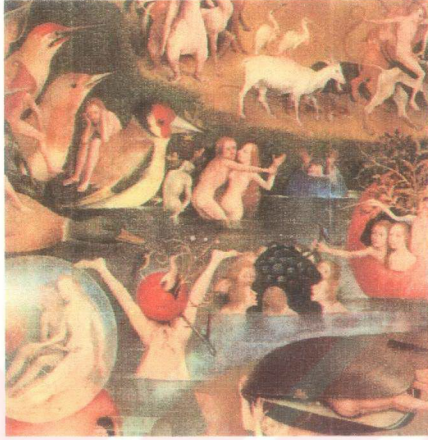


günahkarlığı için karanlık bir simgesel başvuru olmaktan çok, yeryüzünde olanları -ki bunlar Tanrı'nın dünyayı yok etmeye kalkışmasına nedendi- bütün açıklığıyla gözler önüne seriyor. Dev meyvaları aç gözlülükle tüketen, sevişen ve türlü eylemler içinde bulunan insanların betimlendiği bu yapıtın esin kaynağı, yeryüzünün tufan öncesi görünümüdür. Resimde konumuz bağlamında pek çok şey gösterilebilir. Ancak bu noktada, ön planda, ortada başında kocaman bir salkımla dev bir çileği ısırın adamın yer aldığı grup; suda dev bir üzüm salkımının çevresinde toplanarak kendilerine ziyafet çeken insanlar ve arka planda yine dev bir çileğin çevresinde toplanmış kalabalık, kadın ve erkeklerin keyifle başlarında taşıdıkları ya da sevişirken yedikleri pek çok elma ve kiraz özellikle dikkat çekicidir.



Resim 3.4.1.: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi (ayrıntı) , 1510 dolayları

Her türden kuş ve hayvanın doğaya son derece sadık bir biçimde betimlendiği bu eğlendirici ve düşsel nitelikli görüntülerde aynı zamanda insan ve hayvanların arasındaki yakınlığa da tanık oluyoruz. Kuşkusuz bu et-yememe çağında hayvanlarda bir insan korkusu yoktu. Bu çıplak erkek ve kadınların hayvansal içgüdülerini özgürce sergilemeleri, sevilen ya da tiksiniilen hayvanlarla kurdukları birlik, yakınlık duygusuyla örtüşmektedir. Bir grup insan yeryüzü bereketi nedeniyle dev boyutlara ulaşmış kuşlardan yiyecek alırlar. Bir başkası bir fareyi davet eder, büyük bir kalabalık da resmin ortasındaki çılgın geçit töreninde her türlü hayvanla eğlenirken betimlenmişlerdir.



Resim 3.4.2.: Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi (ayrıntı), 1510 dolayları

Ne var ki burada resmi kaplayan korku ve bunaltıdan çok bir neşe duygusudur. Ama bazı yorumcular resme hakim olan bu neşenin betimlenen figürlerin kayıtsızlığından ileri geldiğini öne sürüyorlar. Bu konuya ilişkin Kutsal Kitap tümceleri, Tufan'dan önce insanlığın gerçek günahının bir günah duygusu eksikliği olduğunu açıklıyorlar. "İnsanlar yargılanma düşüncesine sahip olmaksızın 'yemeye, içmeye ve kocaya varma'ya düşkünlüler: ne var ki bu düşkünlüleri, her zevk aracının bir işkence aletine dönüştüğü bir Cehennem bekliyordu"<sup>18</sup>.

Yeniden resme dönersek tüm bu yorumlamaların dışında, bu yeme-içme, sevişme ve bütünüyle kendini eğlenceye kaptırma konusunda Bosch'un canlandırmış olduğu imge dünyası kuşkusuz çok ilginçtir. Ancak böylesine yiyecek ve erotik çağrışımlar içeren konulara Flaman resminde sıkça rastlanır. Bu tür resimler sonraları araştırmacılar tarafında çeşitli yorumlamalara neden olmuştur. Örneğin Freud'un rüyalar üzerine yaptığı bazı yorumlar, tabloların yorumlanması için de ipuçları sunar. Örneğin, Freud'un "düşlem" analizi sırasında geliştirmiş

<sup>18</sup> E.H. Gombrich, Resimde Anlam Sorunu, 74.

olduğu “yer değiştirme” ve “yoğunlaştırma” kavramları görsel anlatılar için de geçerlidir. Bazı tasvirlerde fallik semboller savı açık bir önem taşımaktadır. Örneğin, Eddy de Jongh 16. ve 17. Flaman ve Felemenk gündelik yaşam sahnelerinde, kuşların, havuçların ve yabani havuçların böylesine sık görülmesinin bütünüyle bu şekilde yorumlanması gerektiğini öne sürmüştür.

Bedensel günahlar konusunda duyulan tasa, dönemin tüm Hıristiyan düşüncesinde yer alırdı ve bu, Katolik olsun, Protestan olsun hem resim siparişi verenler hem de koleksiyoncular tarafından paylaşılan bir şeydi. Din ayrımı gözetmeksizin tarımsal üretimle zengin olmuş yeni sınıflarla koleksiyoncuların ortak bir noktaları daha vardı ki o da köylülerin hor görülmesiydi. Bu sınıflarca köylüler, ahlaksal bakımdan aşağı ve iç içe yaşayışlarından ötürü kısıtlanma tanımayan cinsel ilişkileri, körü körüne maddecilikleri yüzünden ruhları tanrısal aften hiç bir zaman yararlanamayacak kişiler olarak görürlerdi. Birtakım bitkilere çoğu zaman yakıştırılan açık saçık anlamlar ya da pazardaki satıcıların, aşçı vb gibi mutfak işçilerinin davranışları hep bu bağlamda dikkate alınmalıdır. Ne var ki çelişkili bir biçimde, bu tür erotik çağrışımlar içeren Hollandalı [Nederland] pazaryeri ve mutfak resimleri üst sınıflarca derhal kabul görür ve onlar tarafından hemen satın alınırlardı. İtalya ve İspanya'ya satılan bu tür resimler oralarda da beğeni kazanır ve taklit edilirdi. İtalya'da Cremonalı Vincenzo Campi'de (1535/40-1591) hemen bu yeni türde resim yapmaya koyulmuştur.



Resim 3.4.3: Vincenzo Campi, Meyva Satıcısı, 1580 dolayları

Campi, Flamanların göndermede buldukları cinselliğe düşkünlüğü, resimlerinin çoğuna fazlasıyla sıkışık konumda oluşları, sahnelerini herhangi bir belli kente çerçeveleme yoluna gitmeksizin, büyük bir tutkuyla oturtmuştur. "Meyva Satıcısı" adlı tablosu doğanın dört öğesi ya da dört mevsim alegorilerini vermek üzere yapmış olduğu sanılan pazaryeri resimleri dizisinden bir örnektir. Tabloda bir salkım üzümün yukarı doğru kaldırılışı hareketi gibi geleneksel sonbahar resimlerinden gelen bazı çizgiler buluruz. Ne var ki Aertsen'in resimlerinde olduğu gibi, bunlarda da resmedilen tüm meyva ve sebze, o herkesçe bilinen erotik çağrışımları taşıdığı için ya da dönemin botanik kitaplarında, tıp kitaplarında cinsel istek ve gücü arttırıcı diye gösterilen şeyler olduğu için, bu resimlerin başka anlamlar da yüklendiği düşünülebilir.

İnsana bedensel zevk veren nesnelere işi gereği tutmak, ellemek zorunda olan insanların -pazarıcı kadınlar, kasap çıraqları, aşçıya yardım eden kızlar- genellikle cinsel tatları çağrıştırıp aşağı düzeyde olarak belirlenmesi, sonunda biçimi bozuk karikatürel figürlerin doğuşuna yol açmıştır. Resim niteliği bakımından, bunlar kendilerinden önce ortaya çıkmış olan Hollandalı öncülerinden ayrılmayı, kopmayı temsil eder. Bu tür resimlerde açıkça aşağı sınıf insanları yerilir. Bu yergilere, alaylara yiyecek üretim ve satışıyla ilgili kişilerin, en çok da pazarıcı kadınların, kasapların kabacasına gülünç kişiler olarak betimlenerek hedef olduklarını görüyoruz.

### 3.5. Şiddet

Gündeliğin sürekli şiddet tükettiğini, ancak bunun geleneksel dışa dönük şiddet temasına uymayan dolaylı bir şiddet olduğunu görüyoruz: gündelik haberler, cinayetler, kazalar, savaşlar vs. kitle iletişiminin tümü böyle gizli bir şiddeti içeriyor.

Kitle iletişiminin bize dünya gerçeklikleriyle ilgili verdiği bilgi ve haberler, aynı zamanda bu gerçeklikleri görme, bilme şokuna karşı da bir perde oluşturmaktadır. Tüketilen tüm imgeler, göstergeler, bize hiç bir zaman içinde bulunmadığımız ve bunun için de sorumluluk yüklenmek zorunda kalmadığımız güvenceli bir ortam sunarlar. Böylece gündelik yaşamın huzur içeren dinginliğinde, göstergelere sığınarak ve gerçekliğin yadsınması içinde yaşıyoruz. Gündelik yaşamda tekrar tekrar tükettiğimiz bu gizli şiddet artık dehşetini, etkisini yitirir, adeta sıradanlaşır. Gerçeklikle bu şekilde karşılaşmak, aslında kişinin kendi ölümlülüğünden kaçınması



anlamına da gelebilir. Bu tür imajların tüketilmesi kökü derinlerde gizlenmiş olan varoluşsal korkuları da engeller.

Ne var ki düşünürler refah toplumlarında şiddete ilişkin gerçek sorunun başka bir yerde kendini gösterdiğini ileri sürerler. Bu sözü edilen sorun; belli bir eşliğe ulaştığında bolluğun ve güvenliğin doğurduğu, gerçek ve denetlenemeyen şiddet sorunudur. Baudrillard, bunun artık başka şeylerle bütünleşen, tüketilen şiddet değil, ama refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez bir şiddet olduğunu ve amaçsız ve nesnesiz olmasıyla belirlendiğini öne sürer.

*Tehlikeli bir yığın bu. Tıkanmış bir bütünün içsel şiddetini içeren yani için için kaynayan, patlamaya hazır bir yığın. Şu an için bu yığının dışının saygı uyandıran ama aynı zamanda korkutan özelliklerini taşıdığını düşünüyorum: Üreyen, çoğalan, yayılması önlenemeyen... durdurulamayan... Bize meydan okuyor sanki yığın; direnişe geçmiş, mutfağın köşelerini zaptetmiş... Yığının bu meydan okuma biçimi, bir süre sonra vahşi bir güdüleme biçimine dönüşebileceği kuşkusunu uyandırıyor bende.*

*Bu rengarenk, capcanlı, yaşam dolu gündelik nesnelere oluşturduğu yığının altında şiddet gibi zarar verici, insanı yaralayan, bütünlüğünü bozan, kimliğini parçalayan, yoksayan, istenmedik, olumsuz bir olguyu aramak ilk bakışta çelişkili gibi görünebilir... Öyle ya bunca zamandır bize yaşam veren, bize besleyici özlerini, vitaminlerini sunan bu sebzelerin ve tanış mutfak aletlerinin şiddetle ne ilgisi olabilir ki? Ne var ki konuyu biraz irdelersek, yığını biraz eşelersek, onun hiç de görüldüğü kadar masum olmadığını anlayabiliriz*

*Bu yığını böyle için için kaynatan neydi? Yoksa sebzeler artık bize yaşam sunmak için kendi canlarını feda etmekten vaz mı geçmişlerdi? Ya da çok ileriye gittiğimizi mi düşünüyorlardı? Yaşamımızı sürdürmenin ötesinde bu mutfak katliamından "estetik bir haz" almamız mı katlanılmaz olmuştu onlar için? Amaç beslenmenin ötesine geçmişti sanki eylemimiz amacını aşmıştı. Mutfak tezgahının köşesine kısırlanmış kamı deşilen patlıcanlar... kesik kesik, dilim dilim doğranan kabaklar... vurula vurula başları ezilen, dövülen sarmısak dişleri... Yarılan, deşilen, patlatılan, derileri yakılan, can havliyle sıçrayan, kaçmaya çalışan, can*

çekişе çekişе istenilen biçime, kıvama, yoğunluğa kavuşturuluncaya kadar işkence gören zavallı sebzeler... Mutfak tam bir katliam merkeziydi benim için. Bu için için kaynayış bir karşı çıkışın, patlamanın, isyanın hazırlıkları mıydı yoksa?...

Onları ben kattettim. Kendimi nasıl da tatmin ettim onları sanata taşıyarak, kutsayarak... Ben onları betimlemekten haz alırken, onlarsa karşımda can çekişiyorlardı. Benim resmim onların ölümüyle gerçekleşti. Zaten natüromort da ölüme ilişkin değil mi? Nature-morte yani ölü-doğa... Ben bunları düşünürken yığın biraz daha çoğalmış, biraz daha yayılmıştı...

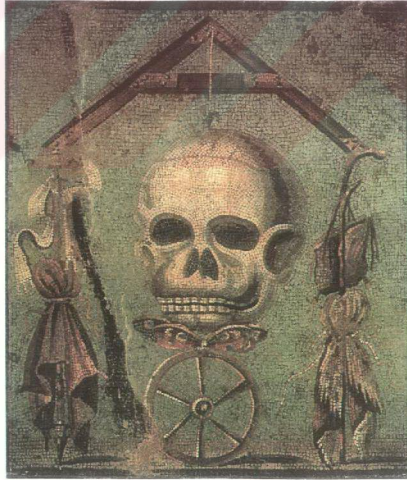




## 4. BÖLÜM: DÖNGÜ

### 4.1. Anımsatma

İnsan yaşamının kısıtlığı hiçbir yerde doğadaki çevrimsel döngünün izlenmesinde olduğu kadar canlı duyulmaz. Pompei'deki bir bahçe triclinium'una ait bir masadan alınmış bir mozaik, bakan kişiye ölüm karşısında herkesin aynı derecede savunmasız olduğunu açıkça anımsatırken bunu *carpe diem* (yaşadığın günün tadını çıkar) ruhu içinde yapar, yani tabloya bakan kişiyi dünyadan kaçmaya yüreklendirmez de, dünya nimetlerinden gerçek bir tad almaya çağırır. Dördüncü yüzyılda yaşamış Romalı şair Claudianus'un '*Omnia mors aequat*' (Ölüm herkesi eşit kılar) dizesi -mesaj bu kafatası mozaikinde sessizce yer alır- zamanında o kadar çok alıntılanmıştır ki, adeta bir halk meseline dönüşmüştür. İlkçağ sonlarında aziz Jean Chrysostome (~347-407) gibi ilk Hıristiyan vaizleri, bu tümceyi Hıristiyan ahlak öğretisine almışlar, oradan da, Ortaçağın Ölüm Dansı ile bağlantılı olarak, yaşamın boş olduğu [vanitas] teması türemiştir.



Resim 4.1.1.: Kafatası ve Dilenciyle Kral Simgeleri, İ. Ö. 79 yılından eski-Pompei'den mozaik

“Vanitas” Natürmortlarda belirtilen nesnelere hedeflenen şey, seyirciyi yaşamın kısıtlılığı ve kırılabilirliği üzerinde düşünmeye yöneltmekti: Kafatasları, zaman ölçen aletler (masa, duvar, cep ve kum saatleri), halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler vb., gibi lüks mallar maddi zenginliklerin boşluğunu ima ediyordu. Ve sonuçta, maddi şeylerin ölümlülüğüne, gelip geçiciliğe mahkum oluşlarının karşısında ruhun ölümsüzlüğünü vurgulayan göstergeler yer alıyordu Vanitaslarda: Olmuş bir buğday filizi ya da başağı. Bunlar, her ne kadar ölü olsalar da, ekilmelerinden – ekim gömülmeyle ima ediyordu – sonra yeşerecek olan yeni yaşamın çekirdeğini taşıyan şeylerdi. (Bu kategorilerin hepsine gönderme yapan Vanitas resimler pek azdır). İş şansına bırakmamak için de genellikle özdeyişler ekleniyordu: *vanitas;vanitatis, vanitas; vanitatis et omnia vanitas; homo bulla* [İnsan bir köpükten ibarettir]; *mors omnia vicit* [Ölüm her şeye üstün gelir], *memento mori* [Öleceğinizi hatırlayın]; *vesaire*.

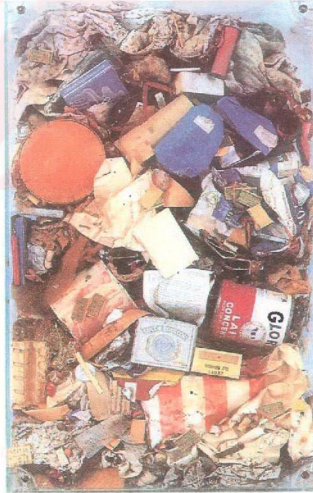
Ancak Vanitas natürmortlarda vurgulanan dinsel söylemler yaşamın geçiciliği ve ebebi yaşam rüyasının kışkırtılması, bu korkularla boğuşan insanları yatıştırarak için yeterli olmamıştır. Üstelik Hıristiyanlığın önerisi kurtuluş için kişinin kendisini kurban etmesi, bedenini çileye tabi tutması ve dünyevi hazlardan el çekmesi gibi yerine getirilmesi zorluklarla dolu bir yaşam sürmesiydi. Oysa gündelik yaşamın uğraşları insana ölümü ve öteki dünyayı unutturur. Gündelik yaşam kişiyi meşgul eder ve uğraştırır. Gündelik yaşamın uğraşları içinde insan güvenlik içindedir, ölüm korkusunu, yürek sıkıntılarını unutabilir. Bütün zamanların varlığa ilişkin çözümlenemeyen sorularıyla uğraşacak zamanı yoktur, yemek pişirilecek, çamaşırlar yıkanacak, çiçekler sulanacak, faturalar ödenecek, randevulara gidilecek, biletler alınacak. İnsan sonuçta ölüm ve sonrası gibi ürkütücü konuları düşünenecek zaman bulamadan yatma vakti geliyor ve ardından ertesi gün de benzer biçimde yapılması gereken bir sürü şeyle doluyor.

*Sonuçta bu yığın, ve yığında betimlenen nesnelere de, onların imgeleri de, imgelerin üzerinde yer aldığı tual de sanatçısıyla aynı akıbete uğrayacaklar: Yok olmaya... İster yenilip tüketilerek, ister bozulup çürüyerek, ister eskiyip atılarak... Belki yok olma biçim ve süreçleri*

*değişik olacak ama sonuç hiç değişmeyecektir. Ve kuşkusuz sanatçı bu yok oluşa karşı koymak isteyecektir...*

*"Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. Biz insanlar ölmemiz gerektiğini biliyoruz. Ne gariptir ki ölümden söz edebiliyoruz. Biliyoruz ki, her birimiz ölümlle yüzleşecek cesareti geliştirmeli. Bununla birlikte ona başkaldırmalı ve onunla mücadele etmeliyiz. Yaratıcılık bu mücadeleden gelir – yaratıcı edim başkaldırdan doğar"<sup>19</sup>*

Ne var ki gündelik yaşamın rutininde bilincimizin derinliklerine ittiğimiz bu korkular bazen sanat yapıtları aracılığıyla ortaya çıkarlar. Örneğin Arman'ın birikintileri ve ıvır zıvır yığınları, bütün bir tüketim toplumunun ortak yaşam öyküsünün korkularını, yürek sıkıntılarını yansıtmaktadır. O yeni yürek sıkıntılarını ise, görürüz ki, öteden beri tanış olduğumuz şeyler yani zamanın hızla akıp gitmesi tedirginliği ve ölüm korkusuymuş. Bunlarla ya öteberi biriktirerek ya da eski şeylerin yerine yenisini koyarak savaşıyoruz.



Resim 4.1.2.: Arman, Evin Çöp Kutusu, 1960

<sup>19</sup> Rollo May, Yaratma Cesareti, 56

Açılırsak, Arman'ın öte beriyi bir araya getiren yapıtları *vanitas* natürmortlarının yeni giysi içindeki karşımıza çıkmasından başka bir şey değildir. 1960 yılında yayınladığı *Realism of Accumulation* adlı kitabında bunu açıkça dile getirir: "Bana öyle geliyor ki, nesnelere üst üste yığmanın arkasında bir güvenlik isteği gizlenmektedir; öteberiyi yok etmek de zamanı durdurmaya çalışmaktır."<sup>20</sup>



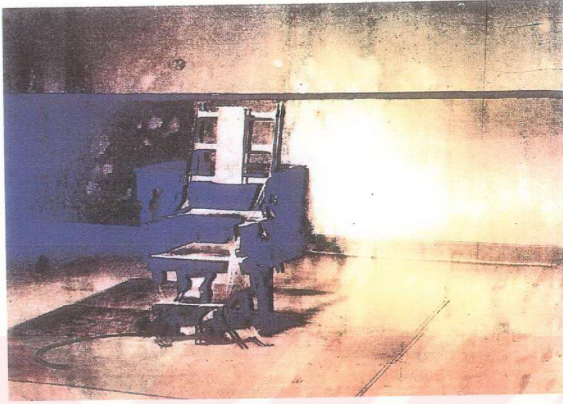
Resim 4.1.3.: Gerhard Richter, Kafatasıyla Mum, 1983

Bazen de Vanitas (yaşam boş bir şeydir) ve memento mori (ölümü unutma!) gibi eski temalar dünya nimetlerinin geçiciliğini belirten bir ya da birkaç klasik motif - insan kafatası, yanan bir mum, kitaplar, ağızlıklar, müzik enstrümanları- çevresinde yeniden icat edilmiştir. Andy Warhol ve Gerhard Richter'in Vanitas'ları gibi.

Warhol'un "Elektrikli Sandalyesi"yle birlikte belki de Vanitas natürmortu mantıksal uç noktasına ulaşmış olduğumuzu söyleyebiliriz; çünkü elektrikli sandalye sadece maddi nesneyi doğrudan doğruya insanın ölümlülüğüne bağlamakla kalmıyor; bu sandalye aynı zamanda ölümlülüğün de nedeni oluyor. Böylelikle Vanitas, özel ahlakla ilgili sorunların ötesine, kamusal, toplumsal ve kararlı bir şekilde siyasal sorunlara doğru çekiliyor. Warhol'da natürmortu (durdurulmuş yaşamı) buluyoruz; burada sandalye silahtır, insani söylemi tamamen susturan alettir.

<sup>20</sup> Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life A History*, 388





Resim 4.1.4.: Andy Warhol, Elektrikli Sandalye, 1987

#### 4.2. Artıklar Kırıntılar

Yere göz aldatıcı biçimde resmedilmiş yiyecek artıkları motifi Roma villalarında beğenilen, tutulan bir şeydi, ve önceleri, Bergamalı mozaik ustası Sosos'un su içen güvercinler motifi ile birlikte işlenirdi. Konu hem kutsaldı hem de mezarla ilgili bir yönü vardı. Plinius'a bakılırsa, bir yemeğin kalıntılarını süpürmek uğursuzlukmuş; Ovidius ise tanrıların sofrada hazır bulunduğunu ileri sürer. Hellenistik dönem Yunanlılar'da ve Etrüskler'de yere düşen şeylerin ölülere yiyecek diye yerde bırakılması inancı vardı.

Plinius (İ.Ö. 23-79), kendisinin bildiği en ünlü mozaik ustasının "Bergama'da 'süpürülmemiş oda'yı [oikos asarotos] yapan Yunanlı Sosos (İ.Ö. dördüncü yüzyıl ortalarıyla üçüncü yüzyıl arasında yapıt vermiştir) olduğunu söyler. Yapıtın adının böyle oluşunun nedeni odanın tabanında normal olarak süpürülmesi gereken ve sanki orada unutulmuş gibi bırakılmış olan yiyecek artıkları ve nesneler bulunmasındandır. Roma döneminden bugüne kadar korunabilmiş pek çok taban mozaığında, Sosos'un örneğini izleyerek sofa kalıntılarının resmedildiğini görürüz. Ancak bunlar başlangıçtaki anlamını yitirmiş olabilirler.





görünümü –bugün Napoli’de bulunan ve bir kafatasını gösteren Roma mozaïği gibi-başka bir ilkçağ adetini, sofradakilere ölümlü olduklarını hatırlatma adetini yansıtır.



Resim 4.2.2.: Kasenin Kenarına Tünemiş Güvercinler, İ.S. 2. yüzyılın ilk yarısı

*Yığın toparlandı, kaldırıldı... Yığından geriye kalan artıklar ve kırntılar... Bu belki de yeni bir başlangıç... İşte yok oluş ve yeniden doğuş... Peki ya artıklar? Onlar dönüştürülebilirlerdi, yok oluş önlenemezdi. Son kalan kırntılar iyi korunmalıydı. Atığın yeniden kullanılabilir nesnelere dönüştürülmesi, yeniden üretim için insanlık kollarını sıvadı son yıllarda... Anlam da korunmalıydı ama... Son kalan kırntılardan tekrar bir bütün yaratılmaya çalışılması gibi, artıklar kırntılar da konuldukları yerde ufalanıp yok olana dek parçası oldukları yığının içinden tersine çevrilmiş bir anlamla yeniden ortaya çıkacaktır belki de...*

*Bu bir döngüdür aslında. Gerçek yerini daha gerçek olan bir imgeye bırakarak ortadan kaybolurken, artıklar kırntılar; ister bir kuş ayağı, ister balık kılıcı ya da bir kabak dilimi olsun, yeniden dönüşüme uğrayacak; yeni anlamlandırılmaları açık olarak-daha uzun süre- varlıklarını koruyacaklardı. Kalabalık Roma şölenlerinden geriye kalan yiyecek artıklarının, zemin mozaiklerinin üzerinden ta yüzyıllar ötesine kalışları gibi...*

## 5. SONUÇ

Sanatta gündelik olanın, sıradan olanın değersiz görülerek dışlanması yeni bir durum değildir aslında. Ne var ki Modern çağda bu anlayış giderek değer kazanmış ve birtakım yeni yan anlamlar edinmiştir.

Modern çağla birlikte özerkleşen sanat, sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim, ve siyaset gibi söylemlerden de kendini ayırır. Sanat artık, doğayı, herhangi bir gerçekliği, değeri veya savı temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Yaşamdan olabildiğince artılması sonucunda, sanatın içeriği kendi biçimine dönüşür.

Karşı çıkılan şey, Modern çağda sanatın gündelik yaşam kültüründen uzaklaşarak yabancılaşması ve kendi sınırlı alanına kapatılarak yalıtılmış bir etkinlik olarak sürdürülmesidir.

Her şeyden önce, hiç bir insani etkinlik modern sanatın ileri sürdüğü biçimde gerçeklikten, pratikten uzak olamaz. İnsan, dışsal dünyanın bir parçasıdır ve o dünyayla sürekli etkileşim halindedir. Biz, doğayla, diğer insanlarla, nesnelere iç içeyiz. Sanat, insanlardan ve çevreden uzaklaşmak, onlarla araya mesafe koymak değil, tam tersine insanlarla ve çevreyle kaynaşmaktır. Zaten, her şeyden önce, bir insanın, olağanüstü bir çaba sarfetmeden diğer insanlardan ve çevreden kopuk yaşaması kolay değildir. Ayrıca, toplumsal etkileşim ve kültürel gelenek dünyası da dahil olmak üzere dış dünyayla bağlarını koparmış insan yabancılaşmıştır.

İnsan bir zihin-beden bütünüdür. Artık, günümüzde bu bilişsel ve duygusal ayrımının çökmekte olduğunu görüyoruz. Ve, yine sanat yapıtları yalnız zihne değil, bedene, duygulara vb. şeylere de hitap etmektedir. Ve ben, bir resim gördüğümde salt biçimine değil, neyi içerdiğine de bakarım. Ve bu durum arzunun yokluğunu değil, aksine işin içinde olduğunu gösterir.

Bu çalışmayı yaparken, aynı zamanda, tüm bu durumları yeniden sorguladım. Ve bu ikiliklerin ortaya koyduğu ölçüt ve değer yargılarını aşmaya çalışarak, sanat yapma eylemimi gündelik olanla, sıradan olanla birlikte ele almayı; düşünsellikle yaşanmış deney, kavramla heyecan arasına sınır koymamayı amaçladım.



Resim 5: Benal Dikmen, 'İsimsiz', 2004

## 6. KAYNAKLAR

- BARTHES, Roland (1996), Göstergeler İmparatorluğu, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1999), Göstergebilimsel Serüven, Çev. M. Rifat- S. Rifat, Kaf Yayıncılık, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (1997), Tüketim Toplumu, Çev. H. Deliceçaylı, F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (1998), Kötülüğün Şeffallığı, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (2002), Çaresiz Stratejiler, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (2003), Simülakrlar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BAUMANN, Zygmunt (2000 a), Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BERGİL, Mehmet Suat (1988), Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- BOBER, Phyllis Pray (2003), Kültür, Sanat ve Mutfak, Çev. Ülkün Tansel, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- BÜKER, S.-KIRAN (EZİLER) A. (1999), Reklamalarda Kadına Yönelik Şiddet, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille (1999), Still Life A History, Harry N. Abrams Inc., New York, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- GODFREY, Tony (1998), Conceptual Art, Phaidon Press Limited, London, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- GOMBRICH, E. H. (1995), Resimde Anlam Sorunu, Çev. Uşun Türkel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GREFE, Christiane (1994), Hamburger Çağı, Çev. Ogün Duman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GRIFFITHS, Jay (2003), Tık Tak, Çev. Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LABORIT, Henri (1990), İnsan ve Kent, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.



- LEFEBVRE, Henri (1998), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul.
- LEPPERT, Richard (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LLOYD, Genevieve ((1996), *Erkek Akıl*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LUPTON, Deborah (2002), *Duygusal Yaşantı*, Çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MAY, Rollo (2001), *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- MODLESKI, Tania (1998), *Eğlence İncelemeleri*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- OSTERWOOD, Tilman (1999), *Pop Art*, Taschen, Köln, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- PASINI, Willy, (2001), *Aşk ve Yemek*, Çev. Can Belge, İletişim Yayınları, İstanbul.
- READ, Herbert, (1974), *Sanatın Anlamı*, Çev. G. İnal- N. Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- RITZER, George, (1998), *Toplumun McDonaldlaştırılması*, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RITZER, George, (2000), *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ROBINS, Kevin (1999), *İmaj*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ROWELL, Magrit (1997), *Objects of Desire: The Modern Still Life, The Museum of Modern Art*, New York, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- SARTWELL, Crispin (2000), *Yaşama Sanatı*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SCHNEIDER, Norbert (1994), *StillLife*, Taschen, Köln, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- SENNETT, Richard, (1999), *Gözün Vicdanı*, Çev. S. Sertabiboğlu- C. Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- TİMUÇİN, Afşar (1998), *Estetik, İnsancıl Yayınları*, İstanbul.
- WEITMAN, Wendy (1999), *Pop Impressions Europe/USA, The Museum of Modern Art*, New York, Çev. B. Dikmen-Z. İlkelen
- WILLIS, Susan, (1993), *Gündelik Hayat Kılavuzu*, Çev. A. Bora- A. Emre, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.



## 7. ÖZGEÇMİŞ

1954'te doğdu.

1973'te T.E.D. Ankara Koleji'nden mezun oldu.

1977'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü'nden mezun oldu.

2000'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.

2000'de Marmara Üniversitesi'nde düzenlenen 2. Uluslararası Öğrenci Trienaline katıldı.

2000'de Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü Birinciliği, Sakıp Sabancı Vakfı ödülünü aldı.