

T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANAT DALI

ALEGORİK EVRENDE VANİTAS İZLEMİ

Fatma SOYDAN PINAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Neslihan KIYAR

KONYA– 2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatma SOYDAN PINAR	
	Numarası	124256001005	
	Ana Sanat / Sanat Dalı	Resim / Resim	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Neslihan KIYAR	
	Tezin Adı	ALEGORİK EVRENDE VANİTAS İZLEMİ	

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Fatma SOYDAN PINAR



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatma SOYDAN PINAR		
	Numarası	124256001005		
	Ana Sanat / Sanat Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Neslihan KIYAR		
	Tezin Adı	ALEGORİK EVRENDE VANİTAS İZLEMİ		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Alegorik Evrende Vanitas İzlemi” başlıklı bu çalışma 08/04/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Doç. Dr.

Neslihan KIYAR

Prof.Dr.

Hüseyin ELMAS

Dr. Öğretim Üyesi

Hatice Kübra ÖZALP

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihinin ilk yaratılarından günümüze kadar, sanat da diğer birçok olgu gibi inanç ile ilişkilendirilebilir. İnanç sistemi dâhilinde yaşanan hayatın bitişini simgeleyen “ölüm” kavramı da tarih boyunca sanat dilinin vazgeçilmez bir teması olmuştur. Dinsel değerler, toplumsal ve sosyo-kültürel olaylarla şekillenen ölüm olgusu ilk çağdan günümüze dek her toplumda farklı imgelerle sanat eserlerinde işlenmiştir.

Yaşam ve ölüm döngüsüne ahlaksal çağrılar yapan ve felsefi anlayışının günümüzde bile farklı reaksiyonlara sebep olduğu vanitas türü ise sanatta işlenen ölüm temasına bambaşka bir bakış açısı getirmiştir. İlk Çağ’dan süre gelen kutsallaşmış ve ilahi olan ölüm olgusu artık güncel nesnelere yüklenen alegorik anlamlarla topluma aksettirilmiştir. İnanç sistemiyle yoğrulan bu tür ölüm dışındaki her şeyin boş anlamsız ve gereksiz olduğunu naif bir anlatıyla ele almıştır. Beni “*Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*” adlı eser\metin konusuna iten sebep; bu türün içerdiği anlamsal boyutun hem kendi hayat görüşümle, hem de çalışmalarım ile bütünlük oluşturmasıdır. Belirli felsefi değere bağlı olan vanitas türüne ilişkin alegorik kavramların incelenmesi ve sanat tarihinde yer alan, vanitas türüne kaynaklık eden ölüm tasvirlerinin bilinmesi eserleri anlama yönünden önemli bir etkidir.

“*Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*” adlı araştırmayı seçtiğim günden itibaren bana güvenerek desteğini ve bilgilerini esirgemeyen ve bu süreçte anlayışla yanımda olan başta danışman hocam Doç. Dr. Neslihan KIYAR’a, hocalarıma, aileme, dostlarıma ve hayat arkadaşım Emre PINAR’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Fatma SOYDAN PINAR

Konya -2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatma SOYDAN PINAR		
	Numarası	124256001005		
	Ana Sanat / Sanat Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Neslihan KIYAR		
	Tezin Adı	ALEGORİK EVRENDE VANİTAS İZLEMİ		

ÖZET

Tanımlandırılmayan yaşanan fakat tadılmayan ölüm, tarih boyunca insanlar için gizemli bir bilinmez olmuştur. Bilinmezliklere cevap arayan ve içsel dürtüyle meydana gelen sanat için de, bu kavram haliyle vazgeçilemeyen bir tema oluşturmuştur.

14. yüzyıla gelene kadar ölüm teması, ölümsüzlüğe ulaşma, öte dünya huzuru, kutsallaşma gibi dolaylı olarak ele alınırken, bu yüzyılda yaşanan veba salgısıyla ölümün görsel izdüşümü farklılaşmış, doğrudan anlatımlarla özgün bir kimliğe bürünmüştür. İnsanlara fani olduğunu anımsatan; “Memento Mori”, iyi ölümün hastanın yatağında gerçekleştiğine inanılan; “Ars Morendi”, iskeletlerin dans ederek ölüme çağırdığı; “Danse Macabre” gibi kutsal sanat tasvirleriyle iskelete dönüşmüş ruhlar, haşaratların yediği çürümüş ölü bedenler yani ölümün gerçek yüzü yansıtılmıştır. Bu ürkütücü anlatımların tersine, 17. yüzyılda ölüme naif ve ahlaksal bir çağrı yapan “Vanitas” anlayışı eserlerde işlenmeye başlamıştır. Vanitas; Protestanlığın “Calvin” kültürüne dayanan, adını İncil’in Vaiz Bölümü’nden alan her

şeyin boş olduğuna dair bazı belirtke ve nişanelerin hüküm sürdüğü sanat temasıdır. Felsefi anlayışı Rönesans döneminde ortaya çıkmış, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatında özgün bir natürmort türü olarak belirginlik göstermiştir. Vanitas yaşam ve ölüm döngüsünü, alegorik dinsel çağrılar yaparak güncel nesnelere indirgemiş, toplumsal ahlaki bir metafor oluşturmuştur, yarattığı farklı reaksiyonlarla günümüz eserlerinde bile kullanılan bir tema olmuştur.

Araştırmada vanitasın, sanat hiyerarşisinde ki değişim ve gelişim sürecine değinilmiş, yaratı evresi analiz edilip, alegorik anlamları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma, vanitas türünü ilk anlatılarından post modernist yaklaşımlarına kadar geniş bir yelpazede değerlendirirken, sanat tarihi açısından nasıl bir düşünsel boyuta etki ettiğine yanıt aramıştır. Eser metni sonunda vanitasın güncel kaygılarıyla yorumlanan Fatma SOYDAN PINAR'ın resimleri kavramsal ve görsel kaynaklar ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Vanitas, Natürmort, Alegori



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatma SOYDAN PINAR		
	Numarası	124256001005		
	Ana Sanat / Sanat Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Neslihan KIYAR		
	Tezin Adı	VANITAS FOLLOW-UP IN ALLEGORICAL UNIVERSE		

SUMMARY

In spite of being experienced, death cannot be tasted and identified and it has been a mysterious puzzlement for humans since prehistoric times. The concept of death has also been an indispensable theme for art because the art itself tries to find answers to obscurity and arises from intrinsic drive.

By the early years of the 14th century, though the theme of death was handled indirectly as reaching immortality, peace of the life hereafter and sacralization, following the plague epidemic outbreak in the century, the visual projection of death changed and it started to have a genuine identity through direct expression. With the sacred artistic depictions like “Memento Mori” depicting the idea that the life is mortal, “Ars Moriendi” depicting the belief that for a patient, dying on his own bed is the best death and “Danse Macabre” depictions of skeletons that call for death while dancing, a more realistic idea of death with decayed and rotten corpses was shown. In contrast to these frightening expressions, “Vanitas” approach focusing on death

with a naive and ethical prospect was used in works of art. Vanitas is a kind of art that depends on “Calvin” culture of Protestantism and is named after ecclesiastes in the Bible and that has some marks and indications showing that everything is worthless. The philosophic approach of Vanitas originated during Renaissance and Vanitas became a more remarkable and a genuine kind of still life in art in Holland during the 17th century.

Vanitas depicts the cycle of life and death with daily objects by making allegoric religious definitions. It creates a social ethical metaphor and has been a theme used even in today’s works of art thanks to its distinct recreations.

In our study, we defined the change and development process of vanitas in artistic hierarchy, we analyzed the creation phase and studied allegoric meanings in detail. Our study looks into vanitas in a wide scale from the first expressions to the post-modernist approaches and we tried to find answers regarding how it affected intellectual aspect in the history of arts. At the end of the study text, the paintings of Fatma SOYDAN PINAR rendered by current concerns of vanitas were analyzed by conceptual and visual sources.

KEYWORDS: Vanitas, Still life, Allegory

GÖRSELLER DİZİNİ

G.1. Gabon Cumhuriyeti'nde Bulunmuş Ahşap Kwele Maskesi	8
G.2. Eski Mısır'da ölümsüz yaşam için diriliş Tanrısı, Tanrı Osiris	10
G.3. "Herakles ve Antioios'un Güreşi", Euphronios	11
G.4. Zafer Takı Mozaikleri	12
G.5. "Mementomori". Pompeii Mozaik.....	17
G.6. "Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları"	18
G.7. "William Harcingy Pierre Transi"	21
G.8. "John FitzAlan Kadavra Türbesi"	22
G.9. Maitre de Rohan. "Rohan Ailesinin Dua Saatleri Albümü"	23
G.10. Usta E.S. "Ümitsizlikle Ayartma"	25
G.11. Usta E.S. "Sabırsızlığın Ayartması"	26
G.12. Usta E.S. "İnançla Günaha Kışkırtma"	27
G.13. Anonim. "Ümitsizlik ayartması"	28
G.14. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 1- Başlangıç"	33
G.15. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 2- Ölü Müzisyenler"	33
G.16. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 3- Ölü, Papa, İmparator"	33
G.17. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 4- Ölü, Kardinal, Kral"	34
G.18. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Papa Elçisi, Dük"	34
G.19. GuyotMarchant. "Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Patrik, Başkomutan"	34
G.20. BerntNotke. "DanseMacabre"	35
G.21. BerntNotke. "DanseMacabre" Eser Detayı.....	36
G.22. HansHolbein. "DanseMacabre-Seyyar Satıcı"	37
G.23. HansHolbein. "DanseMacabre-Şövalye"	38
G.24. HansHolbein. "Mezardaki İsa"	40
G.25. PieterBruegel. "Ölümün Zaferi"	41
G.26. PieterBruegel, "Ölümün Zaferi" Eserinden Detaylar	42
G.27. HansBaldung- Grien. "İnsan Yaşamının Üç Çağı ve Ölüm".....	43
G.28. Albrecht Dürer. "St. Jerome"	46
G.29. Jan Mabuse. "CarondeletDiptych"	47
G.30. ClaraPeeters. "Bir Bayanın Vanitas Portresi"	49
G.31. BernardoStrozzi. "Eski Yosma, Vanitas"	50
G.32. Edwart Collier. "Kendi Portesiyle Vanitas Natürmortu"	58

G.33.BarthelBruynElder “Vanitas”	59
G.34.PieterBoel. “Büyük Vanitas Natürmortu”	60
G.35.Jacques de Gheyn “Vanitas”	67
G.36.Antonio de Pereda. “ Vanitas”	68
G.37.PeeterSionElder.“ Vanitas”	69
G.38.Balthasarvan der Ast. “Meyve sepetli Natürmort”	70
G.39.PieterClaesz.“ Keman ve Cam Balonu ile Vanitas”	71
G.40.Andriaenvan Utrecht.“Vanitas-Bir Buket ve Kurukafalı Natürmort”	72
G.41.EdwaertCollier.“Kafatası ile Vanitas Taçlandırılması”	75
G.42.Johann de Cordua “Vanitas-Büst”	76
G.43.Cornelis de Heem. “Müzik Aletleri ile VanitasNatürmortu”	77
G.44.CornelisNorbertusGysbrechts. “Stüdyo Duvarı ve Vanitas Natürmort”	78
G.45.EdwaertCollier “Vanitas”	79
G.46.SimonRenardde Saint-André. “Vanitas”	80
G.47.Jan vanKessel . “Vanitas”	81
G.48.PieterClaesz “Vanitas”	85
G.49.Philippe de Champaigne.“Vanitas”	88
G.50.EvertCollier.“Vanitas Natürmort”	91
G.51.Abraham van der Schoor. “Vanitas”	92
G.52.HarmenSteenwyck “İnsan Yaşamının Beyhudeliği-Vanitas”	94
G.53.Paul Cézanne“Kafatası Piramidi”	99
G.54.Vincent Van Gogh. “Sandalye ve Pipo-Vincent’in Sandalyesi”	101
G.55.Vincent Van Gogh. “Gaugin’in Sandalyesi”	102
G.56.Pablo Picasso “Kafatası, Pırasa ve Sürahi”	105
G.57.Georges Braque“Vanitas-I”	106
G.58.MaxBeckmann“Üç Kafatası ve Natürmort”	108
G.59.Salvador Dali. “Belleğin Azmi”	109
G.60.RenéMagritte “Beceriksiz”	110
G.61.Andy Warhol.“Büyük Elektrikli Sandalye”	115
G.62.AudreyFlack.“Marilyn”	118
G.63.DamienHirst.“Tanrı Aşkına”	121
G.64.James Hopkins.“Raf Ömrü”	123
G.65.Sam Taylor Wood.“Naütmort”	124

G.66. Fatma SOYDAN PINAR, “Döngü”	129
G.67. Fatma SOYDAN PINAR, “Beyhude Zaman”	131
G.68. Fatma SOYDAN PINAR, “Beyaz Karanlık”	133
G.69. Fatma SOYDAN PINAR, “Naif”	134
G.70. Fatma SOYDAN PINAR, “Yanılgı”	135
G.71. Fatma SOYDAN PINAR, “Dünyevi Sahtelik”	136
G.72. Fatma SOYDAN PINAR, “Güçler Dengesi”	138
G.73. Fatma SOYDAN PINAR, “Sonsuz Zenginlik”	139
G.74. Fatma SOYDAN PINAR, “Ruhun Ölümsüzlüğü”	141
G.75. Fatma SOYDAN PINAR, “Ebedi Uyku”	142



KISALTMALAR

Akt: Aktaran

Agy: Adı geçen yapıt

Bkz: Bakınız

ev: Çeviren

Ekt: Ekleme tarihi

G: Görsel

M: Metre

Cm: Santimetre

Dk: Dakika

R: Resim

St: Saint (Aziz)

T.Ü.Y.B.: Tuval zerine yağlı boya

T.Ü.A.B. : Tuval zerine akrilik boya

T.Ü.K.T.: Tuval zerine karışık teknik

A.Ü.Y.B.: Ahşap zerine yağlı boya

P.Ü.Y.B.: Panel zerine yağlı boya

Yay: Yayınevi

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	ii
Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu	iii
Önsöz	iv
Özet.....	v
Summary.....	vii
Görseller dizini	ix
Kısaltmalar.....	xii
1. BÖLÜM - GİRİŞ.....	1
1.1. GİRİŞ	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sayıtlılar	3
1.5. Sınırlılık.....	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	4
2.BÖLÜM –ÖLÜM TASVİRLERİ	5
2.1. Ölüm ve Sanat	5
2.1.1. İlk Çağ ve Antik Çağ’da Ölüm Teması	7
2. 1. 2. Orta Çağ’da Ölüm Teması	13
2.1.2.1. Memento Mori	15
2.1.2.2. Ars Moriendi – Ölme sanatı	24
2.1.2.3. Danse Macabre – Ölüm Dansı	30
2.1.3. Rönesans ve Barokta Ölüm Teması	38
3. BÖLÜM - VANİTAS VE İKONOĞRAFİK NESNELER	51
3.1. Vanitas.....	51
3.2. Alegorik Evren – İkonografik Nesnelere	61
3.2.1. Fanilik Nişaneleri	66

3.2.2. Dünyevi Nişaneler.....	73
3.2.3. Diriliş Nişaneleri	80
4.BÖLÜM - ANLATIM ARACI OLARAK VANİTAS	83
4.1. İlksel Yaklaşımlar	83
4.2. Modernist Yaklaşımlar	95
4.3. Postmodernist Yaklaşımlar	111
5. BÖLÜM – SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	128
5.1. Fatma SOYDAN PINAR’ın Resimlerine Düşünsel ve Biçimsel Yaklaşım ..	128
5.2. Değerlendirme ve Sonuç	143
KAYNAKÇA	149
SANAL KAYNAKÇA.....	157
GÖRSEL KAYNAKÇA	160
ÖZGEÇMİŞ	167

BİRİNCİ BÖLÜM–GİRİŞ

1.1. GİRİŞ

İnsanların doğumuyla eş değer olarak başlayan ölüm olgusunun görsel imgede devamlılığını sağlayan en büyük etken, algılanamaması, sadece kavram olarak düşünce boyutunda kalması, tarih boyunca gücünden ve büyüğünden hiçbir şey kaybetmemiş olmasıdır. İnsanlar tarafından güçlü bir fenomen olarak ilan edilen ölüm, ölümsüzlük ölümden sonraki hayat temaları yaşam ve ölüm sorunsalıyla şekillenerek hem dini inanç çerçevesinde hem de ölümlü- ölümlü anma ile ilgili amaçlarla plastik sanatlarda binlerce yıldır temsil edilmiştir.

İlk Çağ insanının doğaüstü bir gücün varlığıyla ilişkilendirdiği inanç sistemi ölüm ve ölüm karşısındaki davranış biçimlerini belirleyen en büyük etken olmuş, ölüm, büyü, totem ve ya belirli mitlerle ilişkilendirilmiştir. Yunan ve Roma sanatında ölüme adanan bu kutsallık insani bir kişileştirmeye bürünmüştür. Orta Çağ da ise, ölüm dini ve ahlaksal bir çağrıya dönüşmüştür. Fakat Orta Çağ'ın sonlarına doğru, yaşanan “Kara Ölüm” olarak adlandırılan veba salgınıyla, ölüm fikri tarihte hiç olmadığı kadar yaygınlaşmış, eş görülmemiş bir biçimde sanatsal bir odak haline gelmiştir. Vebayla ölümün her yerde açıkça görülebiliyor olması, ölüme karşı olan yeni yaklaşım ve temsil ediliş biçimlerinin doğmasına sebep olmuş, ölüm kültürel eserlere etkileyici bir biçimde yansıtılmaya başlanmıştır. Araştırmanın ikinci kısmını oluşturan bu süreç, İlk, Antik ve Orta Çağ ölüm temalarına kısaca değinilmesiyle başlayıp, vanitas türünün ortaya çıkışına etki eden Orta Çağ ölüm tasvirleriyle bütünleştirilerek kronolojik bir araştırmayla ele alınmıştır.

Rönesans ile birlikte her alanda yaşanan gelişmeler ölüm kavramını da değişime sürüklemiş, vanitas felsefesi, ahlaki tonları ve ayrıntılı sembolik mesajları ile izleyiciyi dünyevi zevklerden vazgeçmeye ve anlamlı bir manevi hayat sürdürmeye çağırmış, Orta Çağ da ortaya çıkan ürkütücü ölüm tasvirleri yerine ölüme bambaşka bir boyut ve görsellik kazandırmıştır. Araştırmanın üçüncü kısmını oluşturan vanitas felsefesi en yalın haliyle hiçliği temsil etmiştir. Ölümlü hayatla

ilişkilendirerek, yaşamın kısalığı ve geçiciliğini nesnelere hüküm sürdüğü alegorik bir evrende yansıtmış, izleyiciye dolaylı bir anlatım sunmuştur. Ölüm iskelet ya da çürümüş bedenlerden ötekileştirilerek günlük nesnelere bürünmüştür. Rönesans'la başlayan bu ötekileştirme, 16. yüzyılda yaşanan ekonomik faktörlerle de belirginlik kazanmış, toplumun her kesiminde oldukça güçlü bir reaksiyon yaratmış ve insanlar üzerinde derin bir psikolojik tepki oluşmasına sebep olmuştur. Vanitas felsefesinin görselliğe ilk izdüşümü, figürlü resimlerde, temayı güçlendirmek adına nesnelere yüklenen alegorik anlatımlarla başlamış, bu nesne alegorisi gelişerek natürmort tarzına dönüşmüştür. Alegorinin *Umberto Eco*'nun deyişiyle (2012: 627) "*figüratif veya mecazi veya gayri mecazi bir imge yoluyla "başka bir şey söyleme"*" olduğunu düşünürsek, toplumun sosyal ve ideolojik yapısıyla şekillenen vanitas türünün ikonografik nesnelere, alegorik evrende örtük bir kavram bütünlüğü oluşturmuştur. Bu kavram bütünlüğünün okunabilmesi ve eserin anlamlandırılabilmesi adına araştırmada nesnelere kullanım yönleriyle Fanilik, Dünyevi ve Diriliş nişaneleri olarak sınıflandırılmasını zorunlu kılmış, görsel anlatım süreçlerinde kullanım amaçları ve ifadeleri incelenmiştir.

Dini bir içeriği ve her daim gerçekliğini koruyan ölüm değerini, yansıtan bu tür zamanla sanatçılarca benimsenerek, sanat hiyerarşisinde farklı yorumlama ve izimlerde kendine yer bulmuştur. Vanitas türünün sanat tarihinde gelişim süreci 1550 yılında başlamış, 1880 dolaylarına kadar yaygın bir şekilde ele alınmış, sayısız sanat eseri üretilmiştir. Modern dünyada metalaşmanın ve duygusuzluğun anlatısı, Post-modern dönemde ise sıradanlaşan şeylerin reddi olarak eserlerde işlenmiştir. Natürmort türünde yükseliş gösteren vanitas, sanat tarihi sürecinde birçok sanatçı tarafından farklı malzeme anlatı ve görsellikte tasarlanmış, özgün bir ölüm anlatısına dönüşmüştür. Anlatım aracı olarak vanitas yaklaşımları araştırmanın son kısmını oluştururken, konu açısından önem taşıyan sanatçılar belirlenerek görsel örnekler temin edilmiş ve bu sanatçıların yapıtları paralelinde elde edilen bulgular değerlendirilmiş, konunun anlaşılması ve kavranması adına konuya açıklık getirilmesi hedeflenmiştir.

1.2.Araştırmanın Amacı

“*Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*” adlı yüksek lisans tez çalışmasında birincil amaç; ölüm temasının sanat eserlerinde işlenişini ve özellikle 17. yüzyıl Hollanda resim sanatında zirveye ulaşmış vanitas türünün içeriğini, özelliklerini ve günümüze değin süre gelen değişimini ele almaktır. Bunun paralelinde sanat tarihinde gölgede kalan bu türe özgü eserlerde kullanılan nesnelere, alegorik anlamları ve vanitas türü ile öne çıkan sanatçıların eserleri üzerinden incelemeler yapılacaktır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Ölüm temasının sanat eserlerine izdüşümünün ve sanat tarihi açısından bilinmeyen vanitas türünün incelenmesini, açıklanmasını ön gören bu çalışma, türün alegorik anlatımlardaki kimsenin bilmediği anlamsal boyuta değinmek, üzerindeki gizem perdesini aralamak; eserleri anlama ve eser eleştirisi yönünden farklı kazançları beraberinde getireceği için önemlidir. Bunun yanında sanat tarihinde fazla ismine rastlanmayan vanitas türünün araştırılıp incelenmesinin sanatçıları ve sanata meraklı insanların özümseyeceği önemli bir konu olduğu ve sonraki çalışmalara ışık tutacağı düşüncesi bu konu üzerinde araştırma yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

1.4. Sayıtlılar

Bu araştırma yürütülürken, aşağıdaki sayıtlılar göz önünde bulundurularak değerlendirilme yapılmıştır.

1. Araştırma metninde kullanılan bilgiler, toplanmış olan kaynaklardan alınmıştır.
2. Araştırma içerisinde ele alınıp değerlendirilen sanatçıları, sanat yaşamlarında ölüm temasını ele alan ve “vanitas” türünde eser veren sanatçıları olarak bilinmektedir.
3. Araştırmada kullanılan web kaynakları, 28.11.2018 tarihinde ziyaret edilerek ulaşabilirlikleri kontrol edilmiştir.

1.5. Sınırlılık

Yüksek lisans tez konusu, “*Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*” olarak belirlenmiştir. Çalışmada; sanat tarihindeki ölüm tasvirleri, 17.yüzyılda Hollanda resim sanatında özgünleşen vanitas türünün yeri ve önemi, ağırlıklı olarak alegorik kodları ve türe özgü resim örnekleri ele alınarak, konuya eğilim göstermiş olan sanatçılara eserleriyle aydınlatıcı bir işlev yüklenmiştir.

1.6. Araştırma Yöntemi

Genel kaynak tarama modelinin temel alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verilerin araştırma süreci içerisinde “doküman incelemesi” yöntemi kullanılmış, uygun metinler toplanıp düzenlenmiştir. Araştırmanın yurt içi kütüphanelerde ve ulusal/uluslararası sanal ortamlardaki elde edilen veriler toplanarak değerlendirilmiştir. Ayrıca konu ile alakalı bildiri, makale, ulusal tez veri merkezindeki tezlerin taraması yapılarak destekleyici bilgilerden yararlanılmıştır. Ayrıca araştırmada, konu kapsamına giren görsel materyallere ulaşılmış, metin içinde gerekli bölümlere yerleştirilmiştir.

Konu, araştırmanın ana hatları dâhilinde, ikinci bölüm;vanitas türünün temellerini oluşturan, belirli felsefi düşüncelerle ölümün eserlerde görselliğe kavuştuğu “*Ölüm Tasvirleri*”, üçüncü bölüm ise; “Vanitas” başlığıyla türün sanat tarihindeki yeri ve önemine değinildikten sonra bu türe özgü nesnelere alegorik anlamlarının incelenmesi adına “*Alegorik Evren - İkonografik Nesnelere*” olarak incelenmiştir. Türün sanatsal ifadelerine ilksel, modernist ve post modernist yaklaşımlarına değinmek amacıyla dördüncü bölüm “*Anlatım Aracı Olarak Vanitas*” başlığıyla ele alınmıştır. Araştırmanın son kısmında ise vanitas felsefesi ile şekillenen araştırmacının konu ile ilgili çalışmalarının düşünsel ve biçimsel analizi yapılmış, çalışmalar anlatı ve görselliği yönünden incelenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM - ÖLÜM TASVİRLERİ

2.1. Ölüm ve Sanat

Varoluşundan bu yana, insanların dizginlenemeyen tinsel duygularının bir sonucu olarak karşımıza çıkan sanat; inanç, kültür, gelenek gibi yaşamsal oluşumlarla, farklı yöntem ve yaratılarla can bulmuştur. Özellikle toplumun mihenk taşlarından biri olan inanç ve din, sanatın yaratı boyutunda da vazgeçilemeyen güçlü bir dinamizm oluşturmuştur.

Tarih boyunca din ve sanat arasında işlevsel bir bağ vardır. Dini inanın kişide bıraktığı ruhsal heyecan, estetik duygusunun ve sanatsal yaratının itici gücünü oluşturmuştur. İlahi düzenin gerçek izdüşümüne ulaşamayan imgelerini soyut ve ruhani halden, somut hale getirmek, din açısından sanatsal etkinliğin birincil amacı olmuştur. Sanat dinsel değerlerin yönlendirmesiyle beslenirken, din de kendi söylemlerini açıklığa kavuşturacak ve geçerli kılacak ifade biçimlerini sanatsal tasvirlerle sağlamıştır. Bu yüzden din ve sanat ilişkisi, doğrudan belirleyici ve anlamsal bir niteliğe bürünmüştür. Tarihin her döneminde din sanatın içeriğini, sanat ise dinin görsel dilini oluşturmuştur (Cam, 2012). Her dini inanın temelinde var olan yaşadığımız hayatın bitişini simgeleyen “ölüm” kavramı da tarih boyunca bu anlatım dilinin vazgeçilmez bir teması olmuştur.

Ölümün tanımı, canlı olan varlıkların, hayati faaliyetlerinin sona ermesi olarak bilinmektedir. Ölüm, doğumla başlayan yaşam sürecinin son bulmasıdır. Yaşam var olma ve var etme gücünü ölümden alır. Çünkü bu kısır döngünün devamlılığını ve yaşama bilincini sağlayan etken ölüm bilincidir. Yaşama dair her disiplinin, aslında her düşüncenin besin kaynağı ölüm olmuştur. Ölümün doğrudan doğruya tecrübe edilemeyen bir fenomen ya da kaçınılamayacak bir gerçek olması tüm kültürel disiplinlerin ilgi alanı olmuştur (Dursun, 2003).

“Kültürel bakımdan ölüm bir bilmecedir: Şurada kozmolojik düzenin doğal bir parçası olarak kabul edilmiş, burada bayağı bir şeytan düzeyine indirilmiş ve reddedilmiş, başka bir yerde bir armağan gibi tanrılaştırılmış ve kutlanmıştır. Ölümsüzlüğe bir geçiş olarak ya da

bilinmeyene yolculuğun başlangıcı olarak görülebilir. Ölüm geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek döngesini tamamlar ve her kültüre girer, ama rolü örtünçtür” (Baynes, 2002: 97).

Bu kavram karmaşasının asıl nedeni var oluş sorunsallığıyla ortaya çıkmış tüm manevi inançların ve arayışların özünde ölüm gerçeğinin olmasıdır. Çünkü her toplum inançları doğrultusunda kendine özel bir ölüm kavramı oluşturup, ölüme yeni bir kimlik kazandırmıştır. Bu sebeptendir ki, ölüm kavramı, toplumun tarih yapıları, köklü inanışları ve mitosları ile oluşup, kültür karakteriyle şekillenmiş her toplumda, her kültürde ve devirden devire değişiklik göstermiştir. Kimi zaman kutsanmış ilahi bir değer, kimi zaman ürkütücü ve korkunç bir eylem, kimi zamanda dinsel, ahlaksal bir çağrı olarak karşımıza çıkmıştır. Ölümün bu bilmecesi, bilinmezliklere cevap arayan ve içsel dürtüyle meydana gelen kültürel yaratının öznesi olan sanat için de, haliyle vazgeçilemeyen bir tema olmuştur.

“Özellikle sanatçılar, ölüm kavramının geleneksel, tanımıyla ve tanımlarıyla yetinmemişlerdir. Belki de tarih boyunca bir kısım sanatçıların ‘yaratma olgusu’ sırasında amaçladıkları şeylerden biri de ölümü tanımak, ölüme bir kimlik vermek, yaşamla arasındaki bağı ve iletişimi yakalamak, kurmak olmuştur. Yaşarken ölümü yaratmayı ve tatmayı; yaşamdan ölüme, ölümden yaşama köprü kurmayı, ölümün sunabileceği var oluş biçimlerini ‘yaşama geçirmeyi’ denemek istemişlerdir” (Bozkurt, 1993: 52).

Yaşamın çok boyutluluğuna, hareketliliğine ve renkliliğine karşın, ölümün hiçliğinin ve tek düzeliliğinin farkında olan sanatçılar bu dramatik zıtlığı düşünsel boyuttan üç boyutlu görsellere taşıyarak, güçlü bir anlatım dili oluşturma gereksinimiyle yaratım süreçlerine dâhil etmişlerdir. Ölüm çağlar boyunca toplumların dini inançlarıyla nasıl bir anlama büründüyse, sanatsal yaratı boyutunda o inanç doğrultusunda farklı imge, sembol ve şekillerde eserlere işlenmiştir (Umay, 1998).

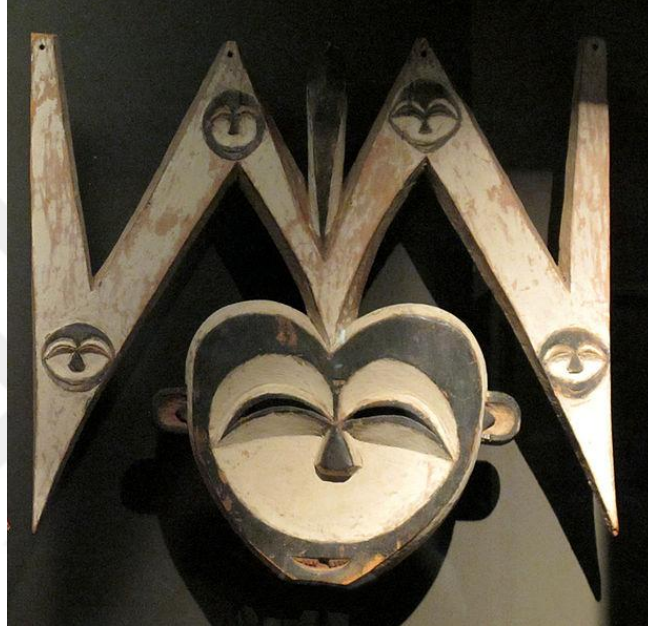
2.1.1. İlk Çağ ve Antik Çağ'da Ölüm Teması

Sanat tarihinin vazgeçilmez bir teması olan ölüm kavramı, İlk Çağ insanları için, farklı bir güçle kontrol edilen, yeri ve zamanı bilinmeyen doğum gibi mistik ve olasıdır. İlkel insanlar anlamlandıramadıkları ve savunmasız kaldıkları olaylar karşısında etrafında gördükleri güce “Mana” adını vermişlerdir. Bütün bu olayları ve faaliyetleri yaratan doğaüstü, gizil bir güce duyulan inanç bütün ilkel insanlarda görülmüştür. Bu çağlarda görünen büyü ve totem inancında mana düşüncesinin özünde ortaya çıkmıştır (Dursun, 2003).

“Mana, bilhassa kuvvetli, tesirli ya da toplum yönünden önemli şeyler ve şahıslarda bulunan, sessizce ve görünmeden idare eden saklı ya da gizli bir kuvvettir... Mana, ruhani ve majik arasında yüzen bir kavramdır. Mana, sınırları içinde, insanların menfaati için yapılmış olabilir ve ilkel toplulukta bir majik uygulamalar tekniği böyle bir işlem çevresinde gelişir. Mana ile ifade edilen kutsal, majik kuvvet, olumlu ve olumsuz bir şekilde kullanılabilir. Muskalar gibi mana bahşedilmiş şeylerin kullanılışı, insana kötü kuvvetler ve ruhların tehlikeli hücumlarından korunma imkânını verir.” (Smart, Tümer, 1982: 300).

İnsanın fizyolojik evrelerinden olan doğum ve ölüm de çağ insanı için, dışsal bir gücün varlığıyla açıklanmış, pek çok ayin ve inanç öğretisinin çekirdeğini oluşturmuştur. Ölüm karşısındaki çaresizlik ve ölümsüzlüğe ulaşmanın arzusuyla ebediyete ilgi duyulmuş, ilkel halklarda birçok inanış ruh ve beden düalizmine inanarak, ölümü bir seyahat, öbür dünyaya açılan bir kapı, dönüşüm ya da sonsuzluğa giden bir uyku hali olarak nitelendirerek ölümü ölümsüzlükle bağdaştırmıştır. Dinsel dikkatin merkezinde yer alan ölüm, ruhun bedenden ayrılması olarak düşünülmüştür. Fakat ruhu vücuttan bağımsız görmek tamamen ölmek anlamına gelmemiştir. Ölen kişilerin, başka bir dünyada yaşayıp, hayatta olanların üzerinde etkileri olduğu onları izledikleri ve yönettikleri düşünülmüş, ölüm kutsallaştırılmış, ölü bedenler korunmuş zarar görmesi engellenmiştir. Kutsallaştırılan ölümlerle birlikte, yeni hayata hazırlama girişimleri ve tanrılara ölümsüzlük adına yapılan kabul ayinleri düzenlemiş, yeni yaşam mekânları

hazırlama girişiminde bulunmuşlardır. İlk Çağ'da ölümün sanata izdüşümü de, bu eylemlerin oluşumuyla paralellik göstermiştir. Ölümün gücünü azaltmak ve onu yok edebilme inancı ile yapılmış büyüler, sembolik değerlerin yüklendiği boyalı totemler, diğer dünyanın kurtarıcısı olan kabul ayinlerinde kullanılan maske ve araç gereçler, kutsal mezar türleri ve heykelleri İlk Çağ insanının ölüme verdiği önemi kanıtlar niteliktedir (Sanal 1: Hüseyinkulu, 2010).



*Görsel 1: Gabon Cumhuriyeti'nde Bulunmuş, Boyalı Ahşap Kwele Maskesi.
Doğa Tarihi Müzesi, La Rochelle/Fransa*

İnsanın ölüm karşısındaki çaresiz durumu ve ölümsüzlüğü dayanan ebedilik inancı Antik Çağ'a geldiğimizde de devam etmiştir. Fakat bu çağda ölüm insanlar için ölümsüzleşme, tanrılaşma ya da tanrıya kavuşma sıfatına ulaşmıştır.

Antik Çağ'da ölüm temasını görsel sanatlarda en belirgin şekilde ele alan uygarlıklardan biri Mısır Uygarlığı'dır. Ölümü benimseyen ve öbür dünya inancına sahip olan bu uygarlığa ait birçok eser ölümden sonraki hayatta ruhu rahat ettirmek adına yapılmıştır. Firavunların ebedilik duygusunu tatmin etmelerini sağlayan, güçlerini ve devletin gücünü sembolize eden piramitler bu düşüncenin zeminini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, ölümden sonraki hayatta ruhun sığınağı olduğu düşüncesiyle ölü bedenlerini mumyalamak, diriliş esnasında ruhu korumak adına yapılmıştır. Mısır Uygarlığı'nda heykel sanatı da, ölümlle bütünleştirilmiş, yapılan

eserler yapıt olmaktan ziyade, hayat olarak değerlendirilmiş, böylece insanlar yaşamına devam ederken ölümü aldatmışlardır. Heykelerde kişinin özelliklerini yansıtmaya yönelme eğilimi, bu dünyada ölümsüz kalma düşüncesinden doğmuştur. Ölümün heykelden yapılmış bedeni büyük ve coşkulu törenlerde dolaştırılarak insanlara gösterilmiş, bu sanatı icra eden yontucular, bu dönemde ölümü somutlaştıran, yaşamı belgeleyen ve koruyan kişiler olarak düşünülmüştür. İnanca göre tasvirlenen heykel, öldükten sonra kişiye hayatını devam ettirme olanağı sunduğu için, bu sanat zorunlu bir ihtiyaç haline gelmiştir (Şanko, 2015).

Resim sanatının da geliştiği Mısır sanatında görülen alçak kabartmalar ve gömüt resimleri de ölüm ve öteki dünya bilinci üzerine yapılmıştır. Artık güçlü kişilerin, öte dünyada kendilerine hizmet etme amacıyla, uşakları, hizmetçileri ve eşyalarıyla gömülme geleneği çok acımasız bulunarak terk edilmiş, yerini kabartmalar ve gömüt resimlerine bırakmıştır. Bu da resim ve imge üreten sanatçıların çoğalmasına sebep olmuştur. Mısır uygarlığına ait papirüs kâğıtlarına çizilmiş '*Ölüler Kitabı (Öte Dünya Kılavuzu)*' adlı okumaları da ölümü ebediyetle bağdaştırdıklarını kanıtlamıştır. Ölümü sadece yaşanan bir olgu değil ayrıca bir hesaplaşma olarak da düşünmüşlerdir. Bu hesaplaşma ölümü yaşayan kişiyi değil, onun ailesi ve çevresini de kapsadığı için, ölü törenleri kusursuz yapılmıştır (Umay, 1998).

Bilinen ilk ölümler kitabı piramitlere yazılmıştır. Okumada öteki dünyada kişinin yaşantısı ve yaşarken atalarına sunduğu ayinlerin sorgulanacağı, büyük yargılar ve kişileştirmeler resmedilmiştir. Tanrıların takip ettiği sorgulama sonunda, iyi bir hayat yaşayan ve ayinleri kabul edilmiş kişi ölümlerin koruyucusu ve yargılayıcısı olan tanrı (*Osiris*) tarafından kişileştirilerek cennete konulmuş, kötü kişi ise yok edici ve büyük yiyici olan tanrı (*Amenut*) tarafından yutulmuş ve yok edilmeye mahkûm edilmiştir. Bunların yanı sıra ölümsüzlüğü ve öte dünya inancının göstergesi olan duvar resimleri de dikkat çekmiştir. Sanat eserlerinde yer alan bu ölüm anlatıları hep bir suret halinde gösterilmiştir. Kişileşmiş yani bedene bürünmüş tanrılar eserlerde, yaşayan bir insanın olağan halleriyle ele alınmış fakat tanrı tasvirlerinin baş kısımları karga, timsah, kuş gibi hayvanların görüntüleriyle temsil edilmiştir. Ayrıca bu

resimler, özel işaretler barındıran simgesel bir anlatımla ifade edilmiştir(Dursun, 2003).



Görsel 2: Eski Mısır'da ölümsüz yaşam için diriliş Tanrısı, Tanrı Osiris. MÖ 1275. Boyama Papürüs, 40x40cm. Britanya Müzesi, Londra/İngiltere

Mısır sanatının ölüm, ebedilik inancıyla ve ölümün çaresizliğiyle beslenirken, ideal insan tipinin önem kazandığı Yunan sanatında, ölümden sonra yeniden doğuşa, bedenleşmeye dair bir inanca rastlanmamıştır. Yunan inancında tanrıların dünyadan uzak bir yerde olmadığı, ölümlü insan görünümünde ve insanlar arasında, insan adetlerine uyarak yaşadığı düşünülmüş, insancıl bir anlayış hüküm sürmüştür. Öteki dünyayı ve ölümü bir nevi bu dünyadaki insanlar üzerinden anlatmışlardır (Can, 2012).

Ölüm çaresiz tutumundan sıyrılarak tanrılaşmaya açılan bir kapı, mitolojik efsanelerle kişileşen bir kavram olarak değişikliğe uğramıştır. Mitlerin toplum içerisinde oluşturduğu ortak simgesel dilin düşsele yani bireysel gerçekliği imkân vermesi Yunan kültüründe doğan birey merkezli düşüncenin temelini oluşturmuş, bu düşünceyle de tanrılar kişileştirilmiştir. Önceleri kişinin sureti ve ayrılmaz bir parçası

olarak hatta gölgesi suretinde ruha bağdaştırılan ölüm, Yunan mitolojisiyle, dişi ve erkek kişileştirmelere dönüşüp insanlaşmıştır. Bu kişileştirmelerde ölüm, kişinin karşı karşıya geleceği korkutucu ve kaçınılması gereken bir olgu olarak gösterilmiştir. Bu sebeptendir ki, Yunan mitolojisinde kişinin kendi ölümüyle karşılaşması yani kendi ölümünün farkına varması konu edilmiştir. (Önuçak, 2009).



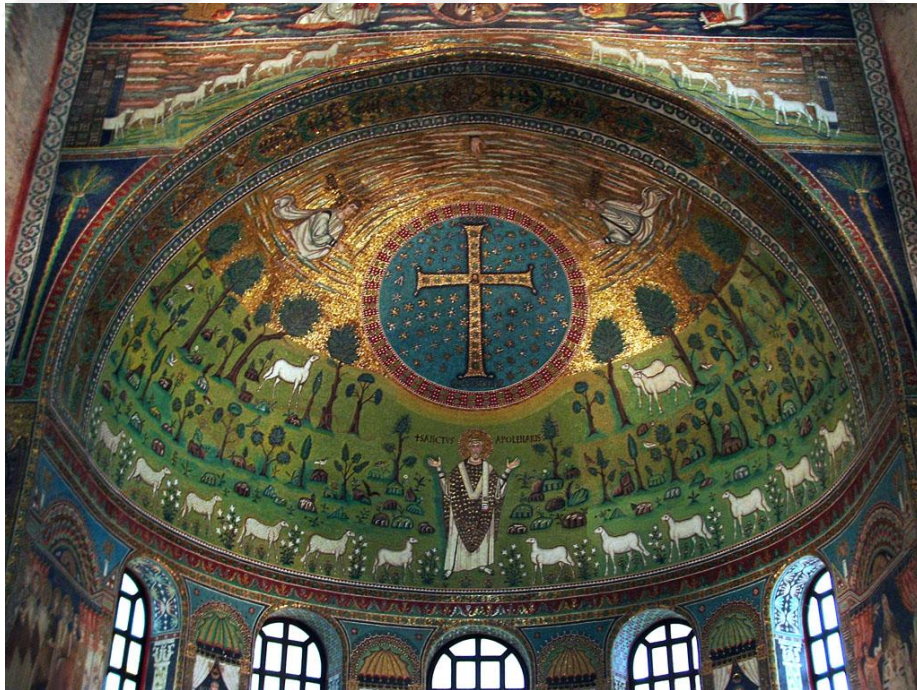
Görsel 3: "Herakles ve Antaios'un Güreşi", Euphronios. M.Ö. 515- 510.
Louvre Müzesi, Paris/Fransa

Kişileştirmenin vermiş olduğu ideal insan tipinin benzerliğini arama içgüdüsüyle eserler güçlü bir realistiklikle ele alınmaya başlanmıştır. Sanatçılar bu dönemde öleceğini bilen kişinin çektiği acıyı ve sıkıntıyı anlatma girişiminde bulunmuşlardır. Ölümün sanatsal faaliyetlere yansması da mitoslara adanmış eserlerde, ölümsüz tanrı büstlerinde ve heykellerinde kendini göstermiştir. Mısır sanatında duvarlara yapılan resimler bu dönemde günlük kullanılan nesnelere üzerine yapılmıştır. Özellikle bu döneme ait vazolar üzerinde görülen ölü gömme ve dinsel sorunlarla ilgili betimlemeler, mitos kahramanların serüvenleri Yunanların ölüm inancını günümüze taşımıştır (Can, 2012).

Roma sanatında ölüm teması Grek sanatının etkisi altına girmiş ancak, İ.S. 312'de Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi üzerine yeni bir ölüm teması ortaya çıkmış, buna bağlı olarak sanat anlayışı da değişmiştir. Grek sanatı dünyevi ve

insani değerlere bağlıyken, Hıristiyanlık öte dünyayı gerçek bir kurtuluş olarak düşünmüştür. Yunan inancı tanrıları insanlaştırırken, Hıristiyanlık Tanrı'nın tasvirini günah olarak kabul etmiştir. Bu dönemden sonra Romalılar sanat eserlerinde kiliseler, vaftiz evleri ve mezar kiliseleri dikkat çekmiştir (Sanal 2: Yaşar, 2001).

Ölüm teması bu dönemde ortaya çıkan ikon resimlerinde, mozaik olarak kilise duvarlarına yapılan kutsal kitap sahne tasvirlerinde ve resimli yazmalarda ele alınmıştır. Adnan Turani'nin (2010: 213) "*Dünya sanat Tarihi*" adlı kitabında yer alan; "*Beşeri âlem, sembollerle gösterilmeye başlanır. Görünmeyen dünya, kutsal kitaptaki sahnelerin tasvirleriyle, insani bir biçim alır.*" "*...Evliya Apollinaris'in muazzam bir haçın altında, çökmüş, Tanrı'ya dua ederken gösterildiği San Apollinare in Classe Kilisesi'nde, ölümlünün ölümsüzlüğe ulaştırılmak istendiği görülür. Bu tasvire bağlı olarak kompozisyon içine, İsa'nın tanrılaşmış olarak gösterilmesi için 12 kuzu resmedilmiştir. Bu kuzular havarileri simgeler.*" cümleleri dönemin ölüm temasının, kutsal aziz kişilerin ölüm ve ölüm sahneleriyle, öte dünyaya ait değerlerin simgesel tasvirleriyle ele alındığını göstermiştir.



Görsel 4: Zafer Takı Mozaikleri, 7.yüzyıl – 12. Yüzyıl.
Sant' Apollinare in Classe Kilisesi. Ravenna/İtalya

2.1.2. Orta Çağ'da Ölüm Teması

Ölümün dinsel anlatıları Orta Çağ'da katı bir boyut kazanarak sanata yansımaya devam etmiştir. Avrupa'da Hıristiyanlığın yayılmasıyla dini etkinlik, kilise ve inanca olan bağlılık ve skolâstik felsefe ölüm düşüncesinin, dine dayalı bir konuma gelmesine ve tamamen dinsel motifler üzerinden işlenmesine sebep olmuştur. Orta Çağ sanatçıları, doğaya benzeyen ve güzel şeyler yapmaktan ziyade, insan psikolojisini doğallıkla buluşturarak, dindar insanlara kutsal tarihin içeriğini ve bildirisini anlatma eğilimi göstermiştir. Ölüm olgusu, Hıristiyanlığın ağır bastığı Orta Çağ sanatının ilk dönemlerinde, dini aktarma adına yapılan eserler içerisinde dini temelli ve anlatının güçlendirilmesi adına ele alınmıştır. Ölüm temasına, resimli metin kitaplarında, kilise duvarlarında, Tanrı ile gelen kutsallaşmanın işlenmesinde, ilahi olanın yolunda dolaylı bir anlatımla başvurulmuştur. Fakat 14. yüzyıla gelindiğinde, tüm Avrupa kültürünü derinden etkileyen ve her yönüyle köklü değişimlere sebep olan veba salgını ile ölüm gerçek yüzünü göstermiştir (Şanko, 2015).

1348 – 1352 tarihleri arasında gerçekleşen “Kara Ölüm” olarak adlandırılan bu salgın, birkaç yıl içerisinde milyonlarca kişinin ölümüne hatta Avrupa nüfusunun üçte birinin yok olmasına sebep olmuştur. İnsanlar dehşetli ölümlere tanıklık etmiş, ölüm ürpertici ve korkunç yüzüyle ortaya çıkmış, herkes büyük küçük demeden ölüme teslim olmuştur. İnsanlarca hayatın ne denli çabuk son bulacağı ve ölümün kaçınılmaz, acımasız bir gerçek olduğu anlaşılmıştır (Dursun, 2003). Veba salgını kemirgenlere bulaşan pirelerin taşımış olduğu bir bakteri tarafından üç şekilde ortaya çıkmıştır. Bakteri, insanların lenf sistemini bozarak, kasıklarda ve koltuk altlarında ağrılı şişlikler göstermiş, akciğer iltihabına dönüşmüş ya da kan dolaşımının enjekte olmasıyla ölüme sebebiyet vermiştir. Kişilerde görülen kanlı ve iltihaplı şişlikler vebaya ‘Kara Ölüm’ denmesine sebep olmuştur. Dönem insanları, çaresi olmayan bu salgının Tanrı'nın günahkâr kulları için bir cezalandırma olarak gönderdiğine ya da altında karanlık güçlerin olduğuna inanmışlardır (Genç, 2011).

Ve banın önüne geçilmez ölümleri, insanların hayata gelme amacını sorgulamasına, huzurlu sağlıklı ve mutlu yaşama özlem duymasına sebep olmuştur. Ölüm fikri toplumun bütün yapısını değiştirmiş, insanların ölüme bakış acısını etkileyerek, farklı ifadelerle bürünmüş, yaşanan kayıp ve acılardan sonra her alanda gerçekleşen büyük değişimler, kültürel alanı da etkilemiştir. Ölü ve ölüm sürekli geliştirilen bir ana tema olarak sanat yapıtlarında işlenmiştir. Bu yüzyıla kadar, anlatıyı güçlendiren ölüm, bu yüzyıldan sonra, kutsallıktan, dinsel işlevden ve tanrılara atfedilen kutsal ölü bedenlerden sıyrılarak, kemik parçalarına, iskelete ve çürümüş bedenlere dönüşerek dolaylı anlatıdan, doğrudan anlatıma geçmiştir. Hatta tarih boyunca hiç bir dönemde, 14. yüzyıl da olduğu kadar ölüm fikrine vurgu yapılmamıştır. Orta Çağ insanı, korkunç ölümlerden sonra, yaşamın gelip geçiciliği hakkında daha çok bilinçlenip, hayatı ölüme eş değer olarak görmüştür. Dinsel bir dinamizmle var olan dönem sanatında da insan, Tanrı katında bir hizmetkâr olarak düşünülmüş, beşeri olan tüm özelliklerinden, bedenden sıyrılarak ölüme dönüşmüştür (Şanko, 2015).

Toplumun dogmatik bir değeri olan din, her dönemde insanların zihinlerine ve tinsel duygularına ölüm fikrini sabit bir şekilde işlemiştir. Ancak ve banın yaşattığı ölüm ve yıkımla, kutsal inançlara karşı saygısızlıklar ve kurallarına karşı başkaldırı artmış, dinsel hayatı yaşamak bile imkânsız hale gelmiştir. Bunun üzerine kilise, insanların düşüncelerine ve hareketlerine hâkim olmaya çalışan bir güç olmuş, halka yönelik vaazlar genişletilmiştir. Yeni bir temsil biçimi olan tahta-baskı yönteminin de keşfedilmesiyle, ölüm dolaysız ve kolayca kavranabilecek bir biçim verilmiş, dine hizmet amaçlı edebiyat ve sanata girmiştir. Sanatçıların üzerinde psikolojik bir etki yaratan ölüm teması sayısız eser ve felsefî bakışın çıkmasına sebep olmuştur. Ölüm, daha önceki dönemlerin mümince incelemeleri, keşişlerin ölüm üzerindeki derin düşünceleri, yücelik yüklenen ikon anlatıları yerine çok ilkel bir görüntü halinde yoğunlaşmıştır. Bu görüntü dinsel ve ölüme ilişkin fikirlerin bütününden sıyrılarak, yalnızca tek bir bakış acısını, yok olabilirlik ve geçicilik kavramlarını muhafaza etmiştir. Edebiyat temelli doğan bu görünümlük görselliğe bürünerek bütün dünyaya yayılan bir titreşimle iç karartıcı koro haline bürünmüş,

yaşamın her alanında güçlü bir reaksiyon yaratarak, insan duyarlılığını derinden etkilemiştir (Huizinga, 1997).

Sona ermekte olan Orta Çağ'da ölüme bir kimlik ve özgün bir anlatım kazandırılmış, ölüm obsesyon göstergeleri üç farklı başlıkla ortaya çıkmıştır. Dünyevi değerlerin hiçliğine, ihtişamın ya da zenginliğin ifadesiz kaldığına vurgu yapan ölüm tasvirleri farklı felsefe ve görselliklerle boyut kazanmıştır.

“Bunlardan birincisi şu soruyla ifade edilmektedir. “Dünyayı bir gün ünleriyle doldurmuş olanlar neredeler?” İkincisi insan güzelliğinin korkunç yok oluşunun seyrine ilişkin motiftir. Nihayet üçüncüsü, ölüm dansı motifidir: peşinden her yaştan ve mertebeden insanları sürükleyen ölüm”(Huizinga, 1997: 199).

Ölüm bu tasvirlerle bağımsız bir figür olarak dünyevi değerlerden sıyrılıp, insanın karşısına insana ilişkin olarak çıkmıştır. Ölümün yarattığı korkunun, kaygının ve üzüntünün işlendiği bu tasvir anlatılarının kişide uyandırdığı etkinin değişmemesinden dolayı günümüzde bile birçok sanatçı tarafından eğilim gösterilen bir konu olmuştur.

2.1.2.1. Memento Mori

Memento Mori terimi *“fani olduğunu hatırla”*, *“ölümlü olduğunu unutma”*, *“öleceğini hatırla”* gibi ifadeler halinde dilimize çevirebileceğimiz Latince bir deyiştir. Antik Çağ'da doğan ve bir uyarı ifadesi olan Memento Mori günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Bu terim tarihte ilk olarak Roma İmparatorluğunda kullanılmıştır. Zafer kazanan bir Roma generalinin, savaştan sonra zaferin onur ve gururuyla kibirli bir şekilde sokaklarda gezerken, arkasında duran bir kölenin seslenişi olarak ortaya çıkmış, Hristiyan dininin en önemli sembollerinden, İsa'nın ölüm simgesi olan defne çelengini başına tutan köle imparatora şu sözleri söylemiştir:

“Memento Mori”

(Fani olduğunu hatırla)

“Memento te hominem esse”

(Sadece bir insan olduğunu hatırla)

“Respice post te! Hominem te esse memento!”

(*Arkana bak! Sadece bir insansın, hatırla*)(Sanal 3: Mckay, 2012).

İşte bu ifade, yaşamın geçiciliği, maddesel değerlerin anlamsızlığı, kibir ve gururun boşluğu ve her şeyin kaçınılmaz ölümle sonlanacağı teması üzerine kurulan, zaman içerisinde toplumca benimsenip, sembolik bir dil oluşturarak, farklı şekil ve konseptlerle sanat eserleri içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Memento Mori tasvirlerinde ölümle yaşamın karşıtlığı ele alınarak, çoğunlukla iskelet tarafından temsil edilen ölümün can aldığı an ya da bedensel çürümeler işlenmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Memento Mori'nin ilk ikonografik anlatıları, Orta Çağ'ın vazgeçilmez mezar yazıtlarında görülmüş, daha sonra edebi terimlerle bir hayat felsefesi olup, edebiyatta ve sanatta güçlü bir anlatıya sahip olmuştur. Zamanla bu temayla doğan her anlatı, her deyiş ve her yapıt Memento Mori adıyla anılmaya başlanmıştır.

Tarihte ilk olarak, kişiye ölümlülüğü hatırlatma ve bu konu üzerine izleyiciyi teşvik etme eylemlerinin ne zaman çıktığı, Memento Mori tasvirinin ise toplum tarafından ne zaman ve nasıl bu denli benimsendiğine dair izah edici net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak Memento Mori tasvirinin, ölüme örgütleyici bir tanım kazandırması, toplum içerisinde yaşanan kültürel motivasyonlarla nihai bir artış gösterdiği düşünülmüştür. Toplum içerisinde bilinçlenen bireyin kendini tanıması, başarı ve kayıplarının farkına varması ölüm kavramına bakış açısını değiştirmiş, ölüm, yenilgi, başarısızlık ve kaybın tanımı olarak adlandırılmıştır. Diğer yandan geç Orta Çağ'da yaşanan demografik afetler, özellikle veba salgını ve getirdiği büyük kayıplar Memento Mori tasvirinin toplum yapısında zirveye ulaşmasına sebep olmuştur. Veba salgınıyla yaşanan nüfusun dramatik ve ürkütücü değişimleri uzun bir süre için ölümle yaygınlaşan görüntülerin bulunduğu böylesine şok edici sanat tasvirinin kabulünü açıklar niteliktedir. Memento Mori bu dönemde, iç faktörlerin teşvikiyle, suçluluk ve kültür değişimi karşısında bireyin kendini ve ölümü tanıması adına kolektif bir yapı üstlenmiştir. 12. yüzyılda geliştirilen bu konsept, Hıristiyan inancının yayılmasıyla, manastırların manevi pişmanlık düşüncelerinin korku kültürü içinde doğmuş ve kutsal değerlerle desteklenmiştir. İncil pasajları, kaçınılmaz ölümle sonuçlanacak, geçici insan varlığına odaklanmayı sağlayarak, dünyeviliği ötelemiş, dini değerlere odaklanmayı, ahlaki davranışlarla kişilerin inanç tınlerine dokunmayı

amaçlamıştır (Binski, 1996). Bu amaç doğrultusunda Memento Mori, sanatta ölümün temsilliğini üstlenmeye, ikonografik bir sembol olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Eskiden ölüm kaygısı, ebedilik inancı ya da öte dünya adına yapılan sanat eserleri, ölümü dolaylı ifade ederken, Memento Mori deyimi ölüme doğrudan bir anlatım sunmuştur. Ölüm eserlerde gerçek yüzüyle, kafatası ya da iskeletlerle ele alınmaya başlanmış, cehennem, cennet hatta Tanrı'nın bile ötesine geçerek öznelliğine kavuşmuştur. Hiçlik-varlık-geçicilik gibi kavramlara vurgu yapan Memento Mori'nin ilk görsel izdüşümlerine mezar yazıtlarında rastlandığını dile getirmiştik. Bu bağlamda, türe ait ilk örneklerden biri Napoli Ulusal Müzesi'nde bulunan kökleri Helenistik döneme ait olduğu düşünülen mezar rölyefi olarak, mozaik tarzında yapılan "Memento Mori" adlı yapıttır. Kafataslarının, iskeletlerin ve kemik parçalarının yansıtıldığı bu eserler dönem insanları için ölüme sunulan en büyük referanslar olmuştur (Sanal 4: Burkle, 2012).



Görsel 5: "Memento mori". Pompeii Mozaik. M.Ö. 30-14. Napoli Arkeoloji Müzesi, Napoli/ İtalya

Bu tasvirler ölümün eşitleyici doğası üzerinde düşündürmeyi amaçlarken, ölümün sebep olduğu bozulmayı ve çürümeyi göstermiştir. Dönemin Memento Mori anlatıları olabildiğince basit olup, ölümü ve ölüyü hatırd tutmak amacı gütmüştür. Hıristiyanlık inancının ilk dönemlerinde dinsel amaçlı yapılan mezarlar ve yazıtları, kime ait olduğunu belirtme arzusu taşımış ve çok sayıda yapılmıştır. 4. ve 5. yüzyıla gelindiğinde mezar yazıtları ve anlatıları hızla ortadan kaybolmuş ve kime ait olduğu belirsiz duruma gelmiştir. Fakat 13. yüzyılda Hıristiyanlığın yayılması dinsel duyguları tetiklemiş, azizlere yakın olmak amacıyla mezarların kilise yakınlarına yapılması yaşama ölümü tekrar yakınlaştırmış, mezarlar kişileştirilmiş, mezarlara resimler yaptırılmaya başlanmıştır. Öncelikle ölü, mutlu kişiler arasında cennete gitmeyi beklerken gösterilmiş, zamanla gerçekçi hale gelip kişinin hayattaki özellikleriyle aktarılmaya başlanmış, ölen kişi hayatta her hangi bir aktivite yaparken, sağlıklı ve sosyal sınıfına göre yansıtılmıştır (Dursun, 2003).



Görsel 6: "Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları". 13.Yüzyıl.
Arsenal Kütüphanesi, Paris Fransa/Giraudon

13. yüzyılda Memento Mori teması mezar tasvirlerinin yanı sıra, Orta Çağ'da başlayan, toplumun ahlaksal ve dini tutumlarıyla belirlenmiş kuralları, biçim ve konu aracılığıyla betimleyerek, seyirciyi eğitmeyi amaçlayan kitap bezemelerinde de işlenerek, resim sanatının temaları arasına girmiştir. Sanatçılar kitap bezemeleri yalnızca İncil kökenli dini konuları işlemek yerine, kişiyi bilgilendirme ve ölümü

aktarma adına Memento Mori temasını ele almıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Eserlerde ele alınan tasvirler, kişilerin çürümekte olan bedenleri, iskelete dönmüş bedenleri ile sağlıklı bedenleri karşı karşıya getirilerek, tövbe etmesi, ölümü unutmaması dillendirip, geçiciliğe ve yok oluşa atfedilmiştir.

13. yüzyılda ait Fransız şiirlerini toplayan “*Recueil de poesies françaises*” adlı eski el yazması kitabında yer alan “*Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları*” adlı resim (Bkz. G:6) ölümle yaşamı karşılaştıran Memento Mori deyiminin, ilk örneklerinden biri olarak kaynaklarda yer almıştır. Gözlem gücünün henüz gerçekçi bir biçimcilik yaratacak düzeye ulaşamaması esere şematik bir görünüm vermiştir. İskeletlerle temsil edilen ölüm, canlı bedenlerle karşı karşıya getirilerek yaşamla ölüm karşıtlığına, ölümün herkes karşısındaki eşit olduğuna vurgu yapmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

14. yüzyılda ölüm olgusunun kutsallıktan, gündelik bir hal alması üzerine, Memento Mori tasviri daha katı ve keskin bir görselliğe kavuşup, toplum içerisinde yaygınlık kazanmıştır. Ölümün sokaklarda evlerde olağan dehşetiyle sıradan bir hal alması ölüm ve yaşam sorgusuna sebep olmuş, insanlarda yaşama ve hayatta kalmaya olan aşk, iskeletlerin, kemik parçalarının, çürümüş bedenlerin sadece mezarlarda değil evlerde de girmesine neden olmuş, dünya ölüme eş değer sayılmıştır (Şanko, 2005). Yaşanılan bu melankolik durum Memento Mori’nin sembolik anlatısıyla bütünlük kurmuş, artık tasvirler hayatın tamamen içerisine girmiştir. Memento Mori bireysel ölüm deneyimlerini yansıtarak güçlü bir dinamizm oluşturmuş. Ortaya çıkan eserler, ölümün sebep olduğu kayıpları en etkileyici şekilde yansıtmıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan bütün ölüm tasvirlerinin temelini oluşturan Memento Mori 14. yüzyılda ölümün çeşitli obsesyonlarını aktaran ana bir felsefe olarak zirveye ulaşmış, bütün sanatları etkilemiştir.

“14. Yüzyılın sonlarına doğru, plastik sanatlar bu temayı ellerine geçirmişlerdir. Nitekim 1400’lere doğru, heykel ve resim, bu konunun işlenmesi için gereken gerçekçi ifade araçlarını elde etmiştir. Bununla birlikte, motif kilise edebiyatından popüler edebiyata geçmiştir” (Huizinga, 1997: 202).

Fakat içgüdüsel debdebenin verdiği doyumsuzluk ölümü somutlaştırmakta istenmiştir. Memento Mori, sadece mezar anıtlarında ya da kitap bezemelerinde değil, bir hayat felsefe olarak, edebiyat, resim, heykel sanatında görülmüş, farklı izm ve üsluptaki sanatçıları, hatta günümüz sanatçılarını bile etkisine alarak, vazgeçilmeyen bir tema olmuştur.

İlk Memento Mori örneklerinin basitliği, şematik ve naif anlatısının yanı sıra bu dönem eseleri, daha boyutlu, ayrıntılı ve renkli olarak ele alınmaya başlanmıştır. Ölüm belki de hiçbir dönemde yansıtılmadığı gibi, korkunç ve ürpertici bir anlatım sergilemiştir. Çürümüş bedenler, iskeletler, kemikler, ürkütücü hayvan tasvirleri kısacası ürpertici ölüm sahneleri, unutulmayan gerçeği her an akılda tutmak adına daha belirgin ve ayrıntıyla eselerde işlenmeye başlanmıştır.

“Bu dönem, aynı zamanda yok olabilmenin, cesedin çürümesinin somut temsilini de gözlerinin önünde tutacaktır. Orta Çağ çilekeşleri, kül olma ve yer kurtları düşüncesinden hoşlanmışlardır: Dünyanın küçümsenmesine ilişkin dinsel incelemelerde, bedenin çürümesinin dehşeti zevkle yer almaktadır.” “...Mezarlar 14. yüzyılın sonlarına kadar, çıplak ve çürümüş, el ve ayakları katılmış, ağızları açık, iç organları kurtlar tarafından yenilmiş cesetlerin korkunç çirkin görüntüleriyle bezenecektir. Hayal gücü, çürümenin toprağa dönüştüğünü ve çiçek vereceğini hayal etmek için bir çaba sarf etmeden, bu dehşet verici şeylerden hoşlanmaktadır” (Huizinga, 1997: 201, 202).

Korkunç görüntülerin toplumca benimsenmesinin tek sebebi ise, vebanın hayata dair ürkütücü duyguları tetiklemiş olmasıdır. Hatta güçlenen ölüm kimliğinin iğrenç anlatısı insanların inanç tinine dokunması üzerine hoş gitmeye ve talebin artmasına sebep olmuş, Memento Mori tasvirinin popülerliğini artırmıştır. Ayrıca anlatıları güçlendirmek adına tasvirler, varlık-hiçlik sorgusundan doğan *"Dünyayı bir gün ünleriyle doldurmuş olanlar neredeler?"*. *"İnsanların güzellik ve şanından geriye ne kalmaktadır? Bir anı, bir ad"* (Huizinga, 1997: 199, 201) gibi bazı şiirsel vecizelerle bezenmiştir.



Görsel 7: “William Harcingy Pierre Transi”. 1394.
Laon Müzesi, Fransa/Laon.

Memento Mori bu dönemde de, en belirgin şekilde mezar tasvirlerinde görülmüştür. *Transi* veya *Kadavra* mezarları olarak bilinen bu mezarlar, çift katlı ya da tek katlı lahitler olarak yapılmıştır. Realist şekilde ele alınan bu mezarlarda, kişinin ölümden sonraki çürüme evreleri, bazen kadavra bazen ise iskelet tasvirleriyle yansıtılmıştır. Eserlerde çoğu zaman ele alınan kişilerin ağızlarında, bedenlerinde ya da arka planda Memento Mori vecizelerinin bulunduğu şeritler yer almıştır. Çift katlı lahitlerde ise, bir katında, ölen kişi, sağlıklı yaşamında olduğu gibi ihtişamlı olarak ele alınırken, diğer katta, iskelete dönüşen, kemikleşen bedeni çoğu zaman kefene sarılmış ya da iç organları kurtlar, solucanlar tarafından kemirilirken tasvir edilmiştir. Ayrıca mezarlarda ölüm, kıyamet ve öte dünyayı anımsatan geleneksel semboller ve yazıtlar yer almıştır. Günümüz insanına korkutucu ve ürkütücü gelen bu fiziksel ölüm ve tasvirleri geç Orta Çağ insanının zihninde hayat kadar gerçek ve gerekli düşünülmüştür. Geçiciliğin alegorisiyle var olan Memento Mori tasvirleri, dinsel değere hizmet edip, birçok günah ve sapkınlığı engellemiştir. Ayrıca anıtlar, kişinin statüsüne göre değişiklik göstermiş, oldukça pahalı fiyatlara yapılmıştır. Hatta kişiye ait statüye göre anıt, kilise mezarlarına ya da katedrallere dikilmiştir (Sanal 5: Maiden, 2015).



Görsel 8: "John FitzAlan Kadavra Türbesi" 1435.
Arundel Kilisesi - Fitzalan Şapeli, Batı Sussex/İngiltere.

Memento Mori'nin resim tasvirleri ise, ruhbanlar sınıfının dışında kalanları aydınlatmak adına yapılan, dua kitabı niteliğinde ortaya çıkan kitap bezemelerinde ve Orta Çağ makalelerinde ele alınmış, Rönesans'dan sonra güçlü bir anlatım dili oluşturmuştur. Dua kitapları bu dönemde içeriğinden ötürü toplum tarafından çok popülerlik kazanmış, dine hizmet eden, dünyeviliği öteleyen Memento Mori deyişiyle anlatılarını güçlendirmiştir. Gotik dönemde ele alınan minyatür tarzındaki bu eserler, önceki dönemlere göre daha canlı renklerle ve realist olarak işlenmiştir. "Rohan Ailesinin Dua Saatleri" adlı albümdeki resimler dönemin ilkleri arasında sayılacak önemli bir Memento Mori örneği olarak gösterilmiştir. Tanrı'yı da betimleyerek resmeden bu Memento Mori'ler ölüm korkusu ve dehşet duygusu yaratmak için resmedilmiştir. Eserde Tanrı ve insanlar, ağızlarından çıkan şeritlerin üstündeki yazılar aracılığıyla konuşurulmuştur. İnsanların ağızlarındaki şeritlerde Tanrı'larına sundukları affedilme istekleri, Tanrı'ya ait şeritlerde ise günahlarının bağışlanmayacağını ifade eden yazılar yazılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).



Görsel 9: Maitre de Rohan. "Rohan Ailesinin Dua Saatleri Albümü". 1430-1435.
Milli Kütüphane, Paris/Fransa

Memento Mori deyimi birçok kaynakta, felsefi bir terim, Orta Çağ'da ortaya çıkan bir mezar teması ya da döneme ait şiirlere, yazıtlara verilen isim olarak geçmesiyle anlamsal bir karmaşa göstermiştir. Araştırmanın sonunda elde edilen verilere göre, bu terimin hayatın kısılalığına ve ölüm gerçeğine atıfta bulunan dinsel çağrı niteliği taşıyan, özel bir isim olduğu kanısına varılmıştır. Sanatsal yönden ele alacak olursak sadece mezar teması olarak değil, ölüme dinsel anlatıyla geçiciliği vurgulayan tüm sanatsal faaliyetlerin ve sanat eserlerini kapsayan özel bir türdür. Çünkü günümüze değin hayatın geçiciliğini vurgulayan eserler ve anlatımlar Memento Mori başlığı altında incelenmiş, sanatçılar resimlerine bu ismi vermiştir.

Hayatın kısılalığı ve geçiciliği üzerinde duran Memento Mori türü, vebanın etkisiyle Orta Çağ toplum içerisinde benimsenen sanatsal tasvirlerin çıkmasına sebep olmuş, çeşitlilik kazanmıştır. "Ars Moriendi (İyi Ölme Sanatı) ve "Dance Macabre (Ölüm Dansı)" tasvirleri bu çağda toplumsal bir yankı uyandırmıştır.

2.1.2.2. Ars Moriendi – Ölme Sanatı

Vebanın oluşturduğu dehşetli ölümler ve hasarlardan sonra, en iyi ölümün yatağında yatarken ve sevdiklerinin yanında olduğu zaman gelen ölüm olduğu inancı ortaya atılmıştır. Bunun üzerine 1415 – 1450 yılları arasında Fransa’da “*Ölme Sanatı (Ars Moriendi)*” ilgili yazılı resimli metinler yayımlanmıştır.

“Ölüm bir aile konusuydu ve çoğu durumda bütün bir topluluğu ilgilendiriyordu. Feodal kentlerin yoksul mahallelerinde son duaları ettirmekte olan rahibin peşine süreyle insan takılır, ölüm döşeğinin çevresine doluşurdu. “Ölme Sanatı” hem ölenlere, hem de başucundakilere cesaret vermek ve ölümü açıkça tasarlanmış olduğu gibi “doğal, gerekli ve evrensel” bir olay olarak kabul etmelerini sağlamaktı.”
(Neiman ve Goldman, 1999: 187).

Dönem içerisinde yaşanan savaşlar, teolojik değişiklikler ve özellikle kara ölümün verdiği kayıplarla, yaşamın kırılganlığı ve iyi ölüm mantığı insanlar arasında yaygınlaşmıştır. Ölüm, çok kötü fakat gerekli bir insan felaketi olarak kabul edilip, beklenir hale gelmiş, insanlar artık ölümden kaçmaktansa huzurlu ölmeyi düşlemiştir. Hıristiyan inancına göre ölümlerin kilise hâkimiyetinde olup, İsa’nın ikinci gelişine kadar sadece uyuduklarına inanılmıştır. Ölümün kendisinden, ölümün yöntemi ve zamanlaması kadar korkulmuş, en büyük endişeyi yaratan ise, uyarılmadan, zamansız ve ani gelen ölüm olmuştur. İyi ölüm, ölüm üzerine hazırlıklı, bilgili ve becerikli olmayı gerektirmiştir. Çünkü Orta Çağ insanlarınca belirli ritüelleri yerine getirmeden, itiraflarda bulunup günahları affedilmeden, ölmek istenmemiştir. Kilise hüküm ve konseyleri, inanç ritüelleri, ölmekte olan kişiye yapılan papazlık işlemi gibi konularda din adamlarını eğitmeyi önemsemiştir. Bu doğrultuda Ars Moriendi, başta genç papazlar eğitmek adına derlenmiş, ölümün hayatın merkezine ani inişiyle Hıristiyanlar tarafından süratle kabul görmüş, kısa bir süre içerisinde bütün Avrupa geneline yayılmıştır. Ars Moriendi insanın kendi ölümüne hazırlanmasını ve ölmekte olan kişinin etrafındaki kişilere yol göstermesini amaç edinmiştir. İlk amaçta kişinin ölüm hakkında bilinçlenmesine, ikinci amaçta

ise, ölüm hakkında bilgi vererek hem ölene hem etrafındakilere bilgi vermeyi hedeflemiştir (Dursun, 2003).



Görsel 10: Usta E.S. "Ümitsizlikle Ayartma". Gravür. 1460-1467.
Oxford Üniversitesi- Bodleian Kütüphanesi, Oxford/İngiltere

Ars Moriendi iki farklı versiyonda ortaya çıkmıştır. Birinci ve uzun olan versiyon muhtemelen, Constance Alman Konseyi'nce (1414-1418) anonim olarak Dominik Friar tarafından yazılmıştır. Bu eserde birinci kısmı, günahlardan sıyrılmış iyi bilgece hayat sürenin iyi ölümüne övgüler sunulmuştur. Yatağında yatan kişinin rahat bir ölüme kavuşması adına arkadaşları, ailesi, din adamları ve rahiplerle eşliğinde ziyaret edildiği ölüm anını işlemiştir. Hastaya kılavuzluk yapan bu kişilerin ölümü hasta ile beraber karşılayarak, huzurlu bir ölüme sebep olduğuna inanılmıştır. Bu kişilerin yanı sıra, Hıristiyan inancının mihenk taşı olan Hz. İsa ve Hz. Meryem'in sevgisiyle ölüyü yüreklendirdiğine, ölüme umutla bakması adına kişiyi teşvik ettiğine ve ölüm yolculuğunda kişiye refakat ettiğine inanılmıştır (Sanal 6: Thomas, 2013).



Görsel 11: Usta E.S. "Sabırsızlığın Ayartması" Gravür, 1450 dolaylarında.
B.Y: Ashmolean Müzesi- Baskı ve çizimler Bölümü. Oxford/İngiltere

Eserin en uzun olan ikinci kısmında ise, günaha kışkırtan, teşvik eden iblisler ve rahatlamasını, huzurlu olmasını sağlayan ilham melekleri teolojik erdemleri konu olarak tasvirlenmiştir. Ars Moriendi bu teolojik erdemlerle;

"Şeytanın ölmekte olan kişiyi çağırdığı ve kışkırttığı beş günahı ele almaktadır: dinin hakikatlerinden kuşku duymak, günahlar üzerine umutsuzluk, dünyada sahip olunan şeylere bağlılık, acılarından umutsuzluk ve erdemlerinden gururlanma. Her bir günaha çağrıda, bir melek şeytanın tuzaklarını defetmekte ve ölmekte olanı teselli etmektedir"(Huizinga, 1997: 213).

Bu bağlamda eser, kişinin günah ve sevaplarının karşılaştırılmalarına değinilerek öznel sorgulamayı konu edinmiştir. Eserin son iki kısmı ise, ölüme, ölüm anına dair uygun başucu davranışlarını içeren, ölmekte olan kişiye ve etrafında bulunan arkadaşlarına, ailesine talimatlar veren dualara yer verilmiştir (Sanal 6: Thomas, 2013).



Görse 12: Usta E.S. "İnançla Günaha Kışkırtma". Gravür. 1460-1467. Almanya.
B.Y: KupferstichkabinettBaskı ve çizimler Müzesi, Berlin/Almanya

Ars Moriendi'nin ikinci versiyonu ise, 1450 dolaylarında, birinci versiyonun, uzun olan, ikinci kısmındaki teolojik erdemlere ilişkin olarak uyarlanmıştır. Bu versiyon ağaç baskı tekniğiyle günah/yenilgi ve ilham/zafer zıtlıklarını gösteren resimleri içermektedir. Ars Moriendi Latince ve halk dilince yazılmış yazılı, metinli el yazma kitaplarında, tahta- baskı tekniğiyle basılan kitap ve yayınlarla günümüze kadar ulaşmıştır. El yazmalarıyla popülerlik kazanan eser, matbaanın bulunmasıyla bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Kaynaklara göre, 1490 yılına kadar popülerliği olan Ars Moriendi'nin Fransa, Almanya, İtalya, İspanya, Hollanda ve İngiltere'den gelen uzun versiyonun yaklaşık 100 sürümünün, Bodleian Kütüphanesi'nde kayıt altında tutulduğu belirtilmiştir (Sanal 6: Thomas, 2013). Ayrıca popülerliğinin son dönemlerinde yağlı boya eserlerde işlenen bir konu olmuştur.

(ilhamlar), yanlış yöne yönelmiş, ölmekte olan insanlardan, günahlarını hatırlamalarını ve alçakgönüllülükle Tanrı'ya dönmelerini talep eder. Ümitsizliğe yönelik kışkırtma, ölüm saatini, bir ahlaki davet ya da hesapların ödenmesi şeklinde belirlemektedir” (Dursun, 2003: 16,17).

Kişiyi günaha götüren ve günahlara sebep olan iblislerin eserde korkunç ve ürkütücü olarak ele alınması izleyiciyi olayın ciddiyetine sevk edip düşündürmüştür. İyi bir ölüm temenni edilse bile bilinmeyen ve adlandırılmayan her değer kişide korku duygusunu beslemiştir, ancak kişinin hazırlıklı ve inançlı bir hayat yaşamış olması kişiyi zaten kurtuluşa götürecektir. Çünkü Hıristiyan inancına göre ölüm, kişiyi dünyanın geçiciliğinden sıyrarak gerçek ebediyete götüren bir kurtuluş olarak düşünülmüştür. *“Sadece ruhun ölümünden korkulmalıdır, çünkü adil ve sadık insanların ölümü, Tanrı için değerlidir; Çünkü ölümler Tanrı'yla yakın olarak öldüklerine çok mutlu olurlar” (W.Atkison, 1922: 18, 19, Akt. Dursun, 2003:16).* Bütün bu karamsarlığın içinde eğer, kişi ilham meleklerinin seslenişini duyup, günahları adına af dileyip pişmanlık duyarsa, kişinin kurtuluşa ereceği anlatılmıştır. Hıristiyan inancına göre Tanrı'nın pişmanlık duyan kalbi affedeceği belirtilmiştir. Ayrıca Hz. İsa'nın ölen kişinin yanında bulunması kişiye sevgi, huzur ve güven verdiğine inanılmış, *“bütün güvenini sadece onun sevgisine ve onun ölümüne yönelt, başka hiç bir şeye güvenme, bu ölüme kendini tamamen ada, Yüce İsa'nın ölümünde kendini bütünüyle sarıp sarmala”*(Bruck ve I.Gusick, 1999; 384, Akt. Dursun, 2003:19) düşüncesi ölene aktarılırken, Hz. İsa inancın merkezine alınarak sevgisi yüceltilmiştir (Dursun, 2003).

Ars Moriendi ikonografisi, ölen kişinin dramının ve inancının ölçüldüğü ve inanç dâhilinde insanların neler yapması gerektiğini açıklayan, yol gösteren ilahi bir görsellik sunmuştur. Aslında kişi mantığı yerindeyken, kendi rızası ile şeytanın kışkırtmalarının üstesinden gelip, meleklerle verdiği tepkilerle, kaderini belirlemiştir. O karmaşa anında ölenin gösterdiği tutum günahlarının bağışlanmasına ya da tersi şekilde davranırsa bütün sevaplarının silinmesine yol açmıştır. Artık yargılayıcı Tanrı değil kişinin kendisi olmuştur. Ölüm artık kişisel bir biyografi olur ve kişinin kaderini belirlemiş böylece ölümü iyi ölme sanatıyla desteleyerek, kişisel bir ölüme dönüştürmüştür (Dursun, 2003). Aslında burada işlenen anlatı, hem inancı

değerlerinin bu denli yüceltmesi, hem de Tanrı'nın hiçe sayılması yönünden şaşırtıcı bir etkidir. Kişinin son anda bile ebedi hayatını belirleyecek olması dini inanç ritüellerini yerine getirmenin gerekliliğine soru işaretleri bırakmaktadır.

2.1.2.3. Danse Macabre

Ölüme ahlaksal olarak yeni bir kostüm ve kimlik kazandıran “Macabre” 14. yüzyılda ilk olarak Fransa’da kullanılmıştır.

“XIV. yüzyılda, acayip bir kelime olan "macabre" veya başlangıçta telaffuz edildiği haliyle "macabré" (ölümsel, ölüme ilişkin) çıkmıştır. Şair Le Fevre, 1376'da "Je fis de Macabre la dance " (ölüm dansı yaptım) diyecektir. Çok tartışmalı etimolojisi her ne olursa olsun, bu kelime özel bir addır. "Danse macabre" (Ölüm dansı) terimi daha sonraları türetilen olacaktır. Bu türetilmiş sıfat, bizim açımızdan öylesine karakteristik bir nüansa sahiptir ki, Orta Çağ'ın sonuncu yüzyıllarında ki ölüme bakışı bu kelimeyle niteleyebiliyoruz. Sonuncu kalıntılarını köy mezar kitabelerinde bulduğumuz bu "macabre" ölüm kavrayışı, Orta Çağ'ın sonunda bütün bir dönemin düşüncesinin ifadesi olmuştur. Ölümün temsiline, sanrılı ve fantastik olan yeni bir unsur, müthiş hayalet korkularından kaynaklanan bir titreme eklenmiştir. Egemen dinsel düşünce, bu unsuru ahlakileştirmiş, onu memento mori haline dönüştürmüştür, ama bu temsilin hayalet karakteri tarafından üretilen dehşeti hatırlatma özelliğini memnuniyetle kullanmıştır” (Huizinga, 1997: 208,209).

Macabre, ölümün çeşitli görünüşleri ve ayrıntıları üzerinde duran, ürkütücü ve acı verici biçimde betimlenen yazınsal ve sanatsal kompozisyon türü olarak adlandırılmıştır. Veba acımasızca toplumun tüm ceplerinde hayatlara son vermesi insanlar arasında büyük bir panik yaşanmasına sebep olmuştur. Hayatta kalmak için mücadele veren insanlar bu felaketin neden olduğuna sorgulamaya başlamıştır. Bu felaket kimine göre, Tanrı'nın cezası, kimine göre fakir halkın bulaştırdığı bir mikrop, kimine göre ise azınlıklara yapılan zulümlerinin bir karşılığı olarak düşünülmüştür. Vebanın yaşattığı kayıp ve acılarla insanların ölüme bakışlarını

değişmiş, evrensel olarak sanat eserlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Kilise duvarlarına yapılan iskelete bürünmüş ölüm tasvirlerinin çizildiği Danse Macabre anlatıları, dönem insanlarına ölümü hatırlatma konusunda önemli bir uyarı niteliği taşımıştır. Bir grup dans eden iskeletin resimsel ve ya heykeli yapılmış gibi ya da belirli çevreden ve meslekten, farklı yaşlardaki insanların kefen giyinmiş hallerinin mezar başında dans etmesini betimleyen bu tasvir, evrensel bir alegori olarak edebiyat, tiyatro, resim, heykel, halı ve kilim sanatında kendini göstermiştir (Sanal 7: Katla, 2013).

Orta Çağ'da Hıristiyanlığın yayılmasından önce bulunan ilkel toplumlarda, insanları dine çağırarak ya da ölüm kavramını benimsetecek bir kuruma ihtiyaç olmamıştır. İlkel toplumlarda ortaya atılan dini görüş ve ölüm olgusu oluşturan ilke ve kurallar insanların ortak bilincinde var olarak kültürel inançlarıyla bağlantılı gelişim göstermiştir. Hıristiyanlığın kabulü ile bu ilke ve kurallar görüş değişikliğe uğrayarak, kilise ve kilisenin yapımında rol oynayanlar tarafından düzenlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda pagan kültürünün ölüm, yaşam ve inanç doğrultusunda olan birçok düşüncesine karşı kilise tavrı almıştır. Pagan ritüellerinde insanların mezarlıklarda, ölümün yaşamı tazelediği inancı ile elleri kılıçlı, bedenleri çıplak şekilde kendilerinden geçerek dans etmeleri 1231 yılında Rouen Ruhani Meclisi tarafından yasaklanmıştır. Bu yasağın sonucunda, ölümlerle buluşulan bir merasimden ziyade, düşünmeye sevk eden, kendi ölümlülükleriyle dans ettiği düşünme temelli ve iç gözleme dayalı bir deneyime dönüşmüştür. İmana davet girişimlerine karşın toplumsal bir hicve dayandırılarak, ölümün herkes açısından eşit bir adaleti olduğu ve dünyevi şeylerin geçiciliğini hatırlatan Danse Macabre anlatısı böylelikle kısa bir zamanda sanat dallarına yayılmıştır (Önuçak, 2009).

Danse Macabre inanç çerçevesi içerisinde, kıyamet, cehennem, cennet gibi değerlerin ötesine geçmiştir. Ölüm anlatısı mezar rölyeflerindeki mahşer görüntülerinden, tanrılara sunulan ayinlerden, Tanrı'nın emirlerini yerine getiren bir haberci olmaktan uzaklaşıp, bağımsız bir figür haline gelerek, her adamı, kadını ve de çocuğu önce Tanrı adına çağırıp, daha sonra ise kendi egemenlik haklarını dayatmıştır. Her kesimden insana seslenip, toplumu tek bir statü altında toplamıştır.

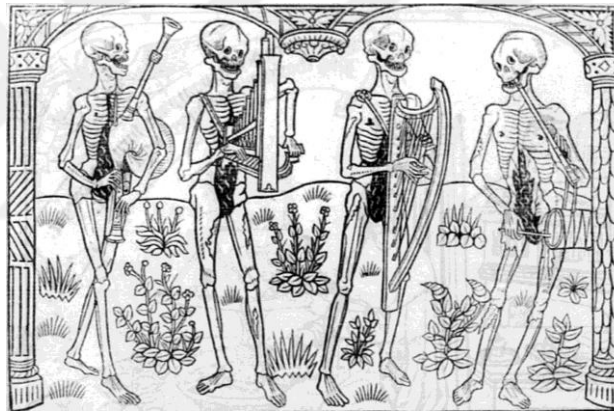
Artık efsanevi, olası dolaylı bir anlatım değil, bütün değerlerinden sıyrılarak katı bir gerçekliğe bürünmüştür (Illich, 2004).

Ölümün eşitliğini, dünyevi şeylerin boşluğunu ve geçiciliğini ifade eden Macabre'nin "... *Etrafında, tıpkı onun gibi ahlak korkuluğu ve ahlaka davet olarak kullanılabilen bazı bitişik kavramlar toplanmıştır*" (Huizinga, 1997: 209). Macabre bu anlatılarla hayatın geçiciliğine alegorik erdemlerle ve şiirsel vecizelerle iğneleyici bir anlatım sunmuştur. Ayrıca anlatısının hicivsellik, ona eşlik eden vecizelere de alaycı bir anlatım katmıştır. Kıyafetli ya da başlarından geçen geniş bir kumaşla kişiyi ölüme götüren iskeletler, kişinin canlı bedeniyle resmedilerek gerçekleşecek olan sonu hatırlatan dinsel bir çağrıya bürünmüşlerdir. İskeletler eserlerdeki hicivsel anlatılarında bazen bir müzik aletiyle dans etmiş, bazen insan yığınları üzerinden atla geçen bir mahşer atlısı olmuş, bazense elinde oku, orağı, tırpanıyla bir öküz ya da ineğe binmiş olarak resmedilerek farklı kimliklere bürünmüştür. Başlarda minyatür ve tahta oyma baskı teknikleriyle kamusal alana giren Macabre, zamanla duvar resimlerinde, tablolarında kullanılan güçlü bir tema olmuştur (Huizinga, 1997).

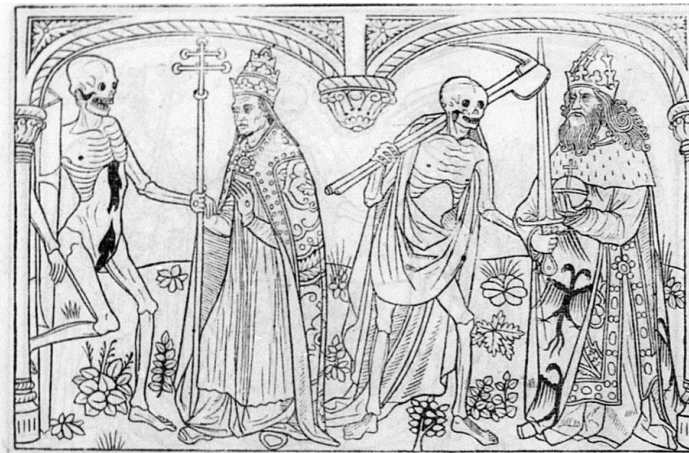
Danse Macabre temasının "*en eski temsili, Piza'daki duygulandırıcı Campo Santo freskosundadır. Berry dükünün 1408'de yaptırdığı Paris'teki Innocents kilisesinin cümle kapısındaki oymalar, aynı konuyu temsil etmekteydiler; bunlar bugün yok olmuşlardır*" (Huizinga, 1997: 209). Özellikle *Innocent* mezarlığında yapılan Macabre, 17.yüzyılda tahrip edilip günümüze ulaşmasa da, Orta Çağ'da en popüler olan temsil olarak kaynaklara geçmiştir. Birçok insan bu mezarlığın meydana getirdiği ölümsel buluşma atmosferinde, resimlerin altındaki şiirsel vecizeleri okurken, eşit bir demokrasiye sahip ölümlerle teselli bulup, sonunu hayal ederek korkup titremişlerdir. Bu resmi önemli kılan bir diğer etkense, günümüze ulaşan, büyük olasılıkla bu türün en ünlü temsili olan, Parisli yayıncı *Guyot Marchant*'ın 1485'te gravür tekniğiyle yayınlamış olduğu *La Danse Macabre*'nin temsillerini bu mezarlığın duvarlarından resmedip, günümüze taşınması olmuştur (Huizinga, 1997).



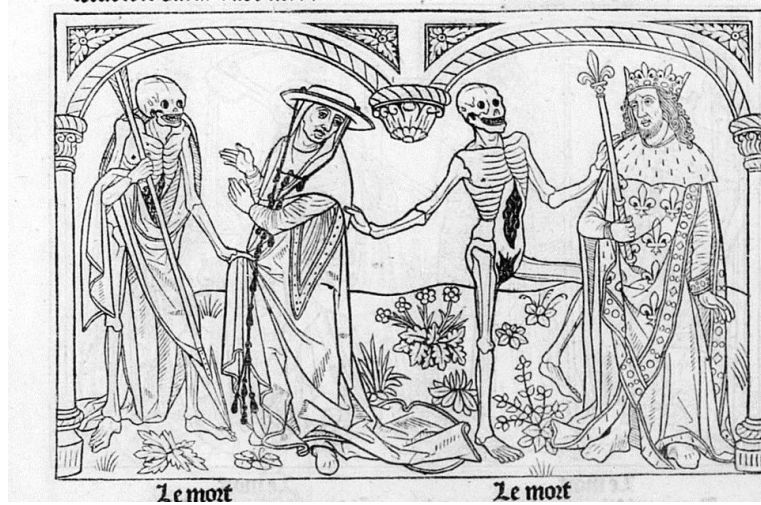
Görsel 14: Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 1- Başlangıç".İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa



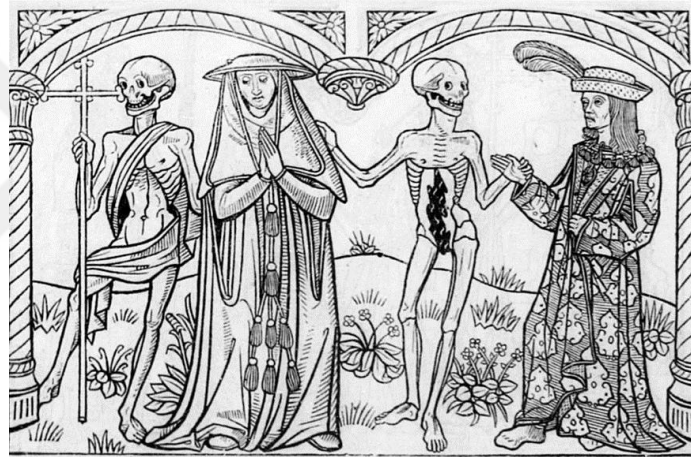
Görsel 15: Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 2- Ölü Müzisyenler".İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa



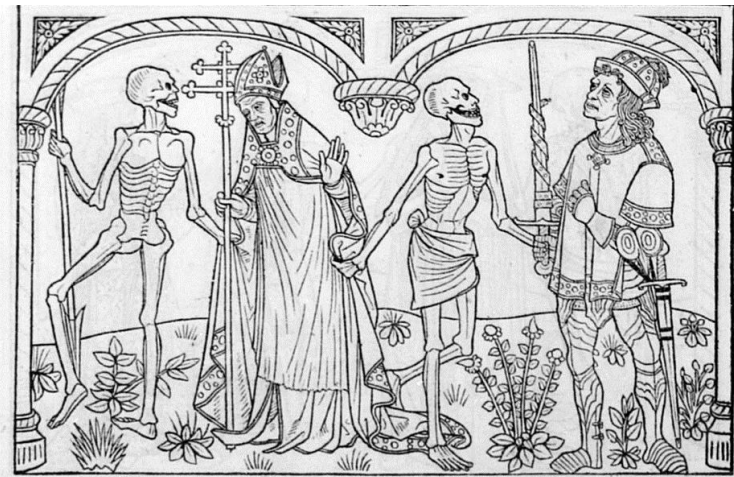
Görsel 16:Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 3- Ölü, Papa, İmparator". İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa



Görsel 17: Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 4- Ölü, Kardinal, Kral ".İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa



Görsel 18: Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Papa Elçisi, Dük ".İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa



Görsel 19: Guyot Marchant. "Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Patrik, Başkomutan". İllüstrasyon.1486.
Fransa Ulusal Kütüphanesi, Paris/Fransa

Macabre'nin ilk anlatılarında, canlıların ölümünü gerçekleştirecek olan başlangıçta ölüm değil ölü olarak işlenmiş yani ölüm dansı değil ölümler dansı olarak ele alınmıştır. Burada dans eden kişiler henüz iskelete dönüşmemiş, etleri dökülmemiş, karnı çökük ve oyuk bir ceset olarak tasvir edilmiştir. Büyük dansı yani kimlikleşen, iskelete dönüşen ölüm tasviri 1500 yılına doğru, *Holbein*'in gravür tasvirlerinde kendini gösterecektir. Aynı zamanda bu dönem tasvirleri, dünyevi şeylerin boşluğunu hatırlattığı ve toplumu eşitleyici bir kimliğe büründüğü için, eşyanın tabiatı gereği erkekleri temsil etmiş, kadın imgesine yer vermemiştir. Kadın figürü ise, *Guyot Marchant*'ın ilk yayınladığı Macabre'nin başarısının verdiği güçle, kadınlara yönelik bir ölüm dansı yapma fikrini gütmesiyle ortaya çıkmıştır. *Martiald Auvergne*'ye eserin dizelerini yazdırmış ancak kadın imgesi iskelete konan bir iki saçla tasvir edildiği için istenen anlatım dilini oluşturamamış, çürümeye dönüşen güzellik teması tekrar ele alınmıştır. Kadınların meslek yönünden de toplum içerisinde belirli üstünlükte olmaması, Guyot'u kadın hayatının genç, bakire, nişanlı, gebe gibi çeşitli dönemlerini anlatısına dâhil etmiştir. Anlatının sonunda ise, kayıp giden sevinç, zaman ve güzellik yakınmaları Memento Mori felsefesini vurgulamasına sebep olmuştur (Huizinga, 1997).



Görsel 20: Bernt Notke. "Danse Macabre". St. Nicholas Kilisesi.1463-1466. Estonya/Tallinn

Bernt Notke tarafından *Lübeck Meryem Ana Kilisesi*'nde bulunan ölüm dansı, türe ait diğer önemli örnekler arasında sayılmıştır (Bkz. G:20-21). II. Dünya Savaşı sırasında yok olan 1463 tarihli bu yapıtta, ölümün yönlendirdiği 24 çift figür gruplar halinde el ele tutuşup, ölüm dansını yaparken resmedilmiştir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Siyah beyaz kopyalarıyla günümüze ulaşan eserde iskeletlerle yansıtılan ölüm, günlük yaşam sahnelerinden esinlenerek ele alınmış, soyutlamalardan sıyrılmıştır. Paris Ölüm Dansı'nda bir haberci ve ya kişilerin nihai hallerinin bir temsili olan ölüm, Lübeck'in çalışmasıyla hayatın merkezine inerek

sosyal yaşamda resmedilmiştir. Bu eser büyük tepki uyandıran Han Holbein'in Ölüm Dans'ından 75 yıl önce resmedilmiştir (Önuçak,2009:109).



Görsel 21: Bernt Notke. “Danse Macabre”Eser Detayı. Anlatıcı, Ölü, Kardinal, Kral.

Ölüme asıl kimliğini kazandıran ve ölümün gerçek bir iskelete dönüştüğü Danse Macabre örneği, İsviçre Basel’de *Dominican Mezarlığı*’ndaki ölülerin dansı adlı eserden çok etkilenen, Rönesans ressamı Holbein’in oymabaskı tekniği ile yaptığı ölümün dansı kitap serisi, hiç şüphesiz yayınlanan en meşhur eser olarak kayıtlara geçmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).Hans Holbein 41 adet ağaç baskıdan oluşan, “The Dance of death” (Ölümün Dansı) adlı eserini, ilk olarak 1526 yılında Basel’de yapmış ancak eser 12 yıl sonra, 1538’de Lyon’da basılmıştır (Bkz. G:22). Geleneksel olan fresk tekniği Holbein çalışmasında yerini gravüre bırakmıştır. Anlatımın çok sade ve yalın olduğu bu çalışma bu sayede, kitaplara basılarak herkesin bireysel olarak görülüp inceleyebileceği bir hal almıştır. Bu eserle ölüm dansı yeniden tanımlanmış, artık ölüm insanların günlük hayatına girmiştir. Reform ve köylü isyanını yaşamış olan sanatçı, insanlar arasında yaşanan sınıf farkını, açgözlülüğünü, nefislerine düşkünlüklerini ve gücün kötüye kullanılmasına şahit olmuş, ölümün eşitlikçi demokrasiyle adaleti sağlayacağını tasvir etmiştir. Etləri dökülen ve iskelete dönüşen ölüm, herkesi kendi canlı bedenleriyle sarılıp dans ederken tasvir eden sanatçı, ölümün rütbe ya da güç tanımadan herkese her an gelebilecek anlık bir olay olduğuna vurgu yapmıştır. Ölümün uğursuz müdahalelerine karşın özel sahneler yüklemeyi düşünen sanatçı, 41 âdet olan baskı

grubuna, sonradan 8 adet daha ekleyerek seriyi 49 âdete yükseltmiştir (Aksoy, 2014:59).



Görsel 22: Hans Holbein. "Danse Macabre-Seyyar Satıcı". Ağaç Baskı. 1538

Holbein'in Danse Macabre serisi, Adem ile Havva'nın yaratılışından, günaha girip ölümlüğe düşüşüyle kovulmalarını ve ölümlü hayatların başlaması takip eden bir sıra izlemiştir. Serinin devamı ise, en yüksek dereceden başlayıp bütün sosyal sınıfı ele almış, ölüm bütün insanların hayatına girmiştir. Ölüm, günahkâr, erdemli, çalışmayan zengin, çok çalışan fakir kısacası hiçbir insan için ayırım göstermeden hayatlara müdahale etmiştir. Ölüm, papanın karşısında kardinal, zengin bir insanın etrafında hırsız, bir lordun uşağı ve ya bir çiftçinin at binicisi olarak çeşitli biçimlere bürünerek eserde yer almıştır. Ölümün dehşet verici bir olay olduğu eserde, zaferi kazanan ölüm ve çaresiz insanın kurtulma çabaları etkili bir biçimde yansıtılmıştır. Holbein, eserinde insanlarla ölümü yan yana koymakla kalmamış, yapmış oldukları günahları da yansıtarak hicivsel bir uyarı çağrısı yapmıştır. Ayrıca, bu eserde yer alan şiirsel vecizelerin, kutsal kitaptan alınmış hiçbir pasaja eşlik etmemesi, çağdaş tarihi duruma imalı bir gönderme yapıldığını göstermiştir. Ele alınan konularda, Eski-Ahit ile Yeni-Ahit'e göre iyileri ve kötülerini bekleyen farklı ölümlerin olduğu, filozofların, inançlı ya da inançsız yetkililerin görüşleri ve ölümün herkes için ne

denli gerekli olduğu yansıtılmıştır. Hiçbir Danse Macabre, Holbein'in eseri kadar duyarlı ve ayrıntılı ele alınıp bu kadar etkili sunulmamıştır (Dursun, 2003).



Görsel 23: Hans Holbein. "Danse Macabre-Şövalye". Ağaç Baskı. 1538.
Harvard Üniversitesi - Houghton Kütüphanesi, Massachusetts/ABD

Memento Mori tasvirinin bir devamı olarak ortaya çıkan Danse Macabre, ölüm içerikli birçok eser için, yalnızca çıktığı dönem içerisinde değil farklı isim ve içeriklerde birçok dönemde ele alınan bir konu olmuştur.

2.1.3. Rönesans ve Barokta Ölüm Teması

15. ve 16. yüzyıl da yaşanan, toplum yapısını etkileyen siyasi ve sosyal gelişimler sanat anlayışında da büyük değişimlere sebep olmuştur. Özellikle, bu dönemde yaşanan, Reform hareketleri, Otuz Yıl Savaşları, mezhep kavgaları ve yenilikçi hareketler sosyo-kültürel bir etki yaratırken, Rönesans ve Barok sanatında ölüm temasını şekillendiren etkenler olmuştur. Bireyi ilahi düzenin bir parçası olarak gören Orta Çağ anlayışı yerini, yenilikçi, bireysel mantığın ön planda olduğu düşünceye ve araştırmaya açık bir hayat görüşüne bırakması, ölüm olgusuna farklı bir boyut ve anlam kazandırmıştır.

Rönesans, Batı toplumlarında “yeniden doğuş” olarak adlandırılan, bir dizi, eğilimin ve çelişkinin yönlendirdiği, yeniden keşif, hırs ve değişimin hüküm sürdüğü, 1300’lerden 1600’lere uzanan gelişim dönemini kapsamıştır. Akademik kurumlardan çok, bireyselliğin başı çektiği, klasik geçmişe yönelik ilginin yeniden doğuşuna tanıklık edilmiş, Hümanizm konusu ilgi alanına hatta merkeze yerleştirilmiştir. Bu dönemde toplumsal, dinsel ve politik boyutlarda insan ilişkilerine yönelik sorular ruhani yetkilerin referansı ile değil, mantık, bilimsellik ve deney sonucu edinilen gözlemlere dayalı olarak yanıtlanmıştır. Rönesans’ın merkezinde, Klasik ya da Hümanist değerlerin Hıristiyanlıkla sentezi yer almış, Hümanizm, Rönesans’ın akılcılık, bilimsellik ve yeniden canlandırma fikirlerinin itici gücü olmuştur (Little, 2010).

Yaşanılan bu düşünsel devinimlerle, Rönesans insanı, dinsel bilinçten sıyrılıp, öznel bir kişiliğe sahip olmaya başlamıştır. Bu özneliğin en büyük etkileri ise, sanatla kendini göstermiştir. Orta Çağ sona yaklaştıkça sanat yaratısı, daha kırıncı, daha korkunç olmuş, bilim susturulmuş; sanat, dine dayanır görünerek büyük işler başarmaya başlamıştır. Rönesans ise, Orta Çağ’ın dogmaları karşın, insan ve dış dünya ilişkilerini değerlendirilmeye yönelmiş, insan artık bilgileri yenileyerek, bütün dogmalardan kuşkulandırmıştır. Din ve dünyeviliği birbirinden ayırarak, güçlü bir sezgiyle evrenin evrimsel bir gelişim süreci olduğu düşünülmüştür. Evrenin sonsuzluğu kavrandıkça, Tanrı birey sorunsallığı artmış, yaratının gücü sorgulanmıştır. İnsanın çok yönlü ve bilgili olarak nitelendirilmesi, varlığın ilkelerini, istemek, yapabilmek ve bilmek olarak düşünmüş, yaratı özneliğini ön plana atmıştır. Böylelikle soyut kavramlardan arınılmış, evren güzellikleri ilahi güzelliğe bağlanarak yansıtılmıştır. Örneğin, ressam Giotto ele eserlerinde klasik figür tiplerinden sıyrılarak, İtalyan güzellerini kutsal Meryem ifadesine bürüyerek resmetmiştir (Hançerlioğlu, 1987).

İlahi güzelliği evrende arayan Rönesans sanatı, hayatın birçok yönünü ele almasının yanı sıra varlığın sorgusuna sebep olan ölüm konusuna da farklı bir boyut getirmiştir. İnsanı merkeze alması ölümün de detaylı olarak incelenmesine sebep olmuştur. İlkel toplumlarda ve Orta Çağ sanatında toplumsal algı ve dini inanç

ilkeleriyle ölüm olgusu, ölümle ilgili olan ayinler, hayatın devamı, ölümsüzlük, bedenin çürümesi ve öte dünya düşünceleriyle şekillenip eserlerde yer almıştır. Fakat Rönesans’la ortaya çıkan hümanizm ve düşünce yapısındaki akılcılığın ışığında, dini inançların araştırılması ve dinin insan aklında ölçülüp değerlendirilmesi üzerine ölüm teması sanat eserlerinde öznel bir yaklaşımla ele alınmaya başlamıştır (Nasır, 2011). Bireyselliğin hayatın merkezine yerleşmesi, öz benlik arayışına sebep olmuş böylelikle ölüm olgusu, derinlik ve farklılık kazanmıştır. Ruhun oluşumunu da kendi benliğinde arayan insan, ölümün insanın eşsiz farklılığını ortaya koyacağına inanmıştır.



*Görsel 24: Hans Holbein. “Mezardaki İsa”. 1521-1522.
Ihlamur Ağacı Panel Üzerine Badana Boyası. 200x 30,5.
Basel Sanat Müzesi, Basel/İsviçre*

Rönesans döneminde ölüm temasını yoğun olarak işlendiği konu, ideal güzelliğe ulaşmış, kusursuz bir anatomi ve gerçekliği vurgulayan perspektifle yansıtılmış Hz. İsa’nın ölü beden tasvirleri yoğunlukla ele alınan bir tema haline gelmiştir (Aksoy, 2014). Hans Holbein’e ait, “Mezardaki İsa” adlı eserdeki çarpıcı ölüm imgesi konuya güzel bir örnek oluşturmuştur (Bkz. G:24). Gerçekçi bir tarzda yapılan eserde, daracık bir mezara yerleştirilen ölmüş İsa’nın çürümekte olan bedeniyle, ölümün korkunç ve ürkütücü tarafı değil, kutsallıkla verilen ideal vücut hatları ve ideal güzellik yansıtılmıştır. İsa’nın ölü bedeni doğrudan gösterilerek, kutsal olan yanlarının yanı sıra bedensel yapısı da gözler önüne serilmiştir. Anatominin kusursuz işlendiği bedenin sade biçimi ve uzun boyutu, yere paralel olarak uzanmış görüntüsü ölüm gerçeğine işaret etmektedir. Bu eser ölümün gerçekliği, eşitliği ve herkesi yakalayacağı anlatısını içermekte, öznel ve kutsal bir ölümü simgelemektedir. Bedeni kutsallaştırarak ilahi bir ölümün ele alınması dönem eserlerinde birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır (Nasır, 2011).

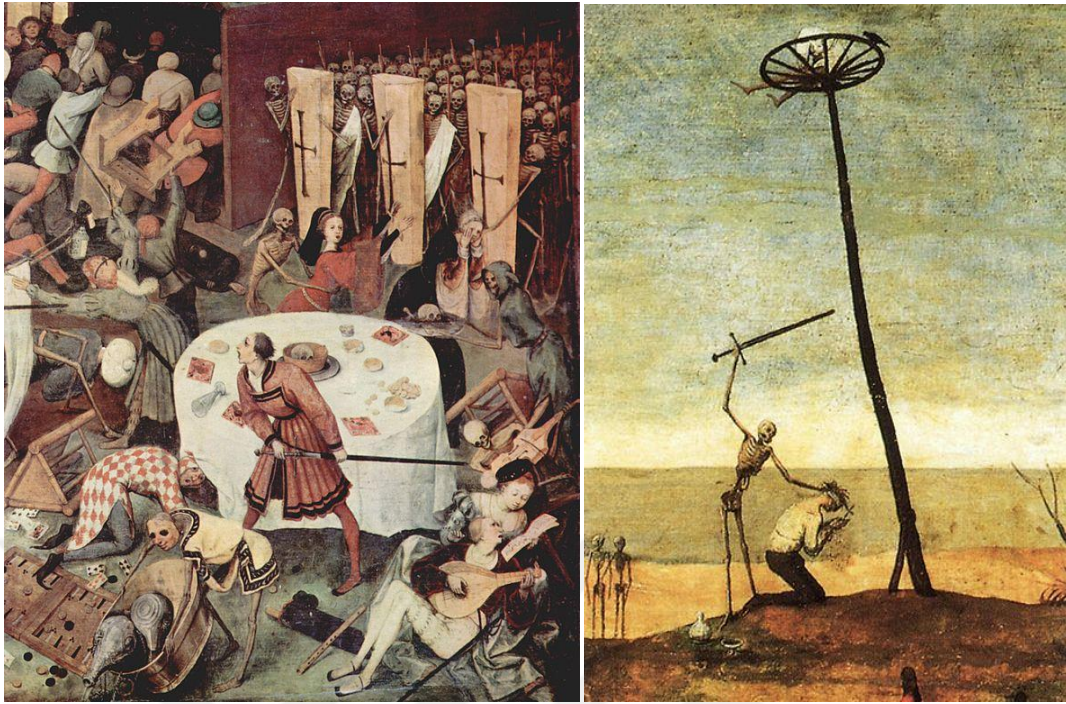
Bu dönemde ölüm temasını işleyen sanatçıları ve eserlerini ele aldığımızda, ölüm karşımıza dini kutsallığın yanı sıra, Hıristiyan inancında dünyevi zevklerden

uzak durmak ve ahretteki yerlerine odaklanmak için ahlaksal çağrı yapan, “*Memento Mori – Ölümlü Olduğunu Hatırla*” felsefesi ve bu türün bir uzantısı olan Danse Macabre (Ölüm Dansı) etkili olmuştur. Önceki dönemde yaşanan vebanın etkisini sürdürüyor olması, Reformla yaşanan dini kaoslar ve dinsel görüşlerin çeşitliliği toplumda büyük debdebelere sebep olmuş, yaşanan olumsuzluklar bu ölüm ritüellerini yeniden gündeme getirmiştir.

“ ... Orta Çağ'a ölüm anlayışı ve ikonografisi oldukça eğlenceli ve folklorik bir içeriğe sahipti. Orta Çağ'da varlığını sürdüren kolektif bir ölüm tiyatrosu henüz bireysel bilincin (daha sonrada bilinçaltının) derinliklerine gömülmemiş durumdadır. 15.yüzyıldaki ölüm anlayışı, krallar, piskoposlar, prensler, burjuvalar sonradan görmelerin katıldığı Mesihçi ve eşitlikçi şölen olma özelliği taşıyan Ölüm Dansı'nın sürdürülmesini sağlamaktadır. Bu şölende doğum, zenginlik ve iktidardan kaynaklanan eşitsiz düzene, herkes ölüm karşısında eşittir anlayışıyla meydan okumaktadır. Bu olay ölümün kolektif bir ifade biçimi ve saldırgan bir efsane olarak algılandığı son önemli olaydır(Baudrillard, 2001: 258)



Görsel 25: Pieter Bruegel. “Ölümün Zaferi”.1562. Ahşap Üzerine Yağlıboya. 117 x 162 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya



Görsel 26: Pieter Bruegel, “Ölümün Zaferi” Eserinden Detaylar

Danse Macabre, Rönesans döneminde ele alınırken, “Ölümün Zaferi” ve ya “Ölüm ve Genç Kız” gibi farklı adlandırmalar ve çeşitli künyelerle kendini göstermiştir (Aksoy, 2014:61). Bruegel’in “Ölüm Zaferi” adlı ünlü yapıtı dönemin en etkili Macabre anlatısı olmuştur (Bkz. G:25-26). Büyük bir kaosla resmedilen eser, ölüm tasviri olan yüzlerce iskeletin herkesi kasıp kavurduğu, insanların karşı koyamayıp ölümlle yüzleştiği bir anlatıya sahiptir. Memento Mori türünde eser veren, Hans Baldung Grien’in “İnsan Yaşamının Üç Çağı ve Ölüm” adlı eserinde (Bkz. G:27), gençlik simgesi olan güzel, genç kızlarla, savaşçı simgesi şövalyeleri ölümlle karşılaştırarak, hayatın kısıtlılığını insan bedeni üzerinde anımsatan dramatik sonuçlar elde etmiştir. Gençlik ve bu dünyaya dair her şey, geçicidir, tek gerçek ölümdür (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). Gençlik, yaşam, ölüm ve dünyaya dair her şey geçicidir ve tek gerçek ölümdür düşüncesiyle ele alınan bu tasvirlerin, bu dönemde önceki dönemlerde ele alınan şematik görünümünden sıyrılarak güçlü anatomik anlatılarla gerçekçiliğe yaklaştırıldığı görülmektedir.



Görsel 27:Hans Baldung- Grien. “İnsan Yaşamının Üç Çağı ve Ölüm”. 1540-1543. Ahşap Üzerine Yağlı Boya. 150,9 x 50,8 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya

Barok sanatı dinsel kargaşanın ortaya çıkardığı tek dönemdeki, farklı üslupları kapsayan bir sanat akımıdır. Protestan ve Katolik mezheplerinin arasındaki din çatışmalarıyla sarsılan Avrupa ülkelerinin, ulusal ve mezhepsel kimliğine göre Barok sanatı da çeşitlilik ve boyut kazanmıştır. Özellikle mezhep öğretilerini canlı, çekici kılma çabası ve kitlelere aşılama düşüncesi, kiliseyi, sanatın ikna ve baştan çıkarıcı gücünü kullanmaya yöneltmiştir (Krausse, Brug, 2010).

Barok sanatında, psikolojik, dinsel ve duygusal yönden hareket egemen olmuştur. Barok izleyiciyle arasındaki tinsel dürtüyü kapatmak istercesine hareketlilik sergileyerek, izleyiciyi dönüştürmek ve ikna etmek için sanatın ifadesel boyutunu kullanmıştır. Yanılsama, dönüştürme, aldatma gibi kavramlar Barok için etkinin temelini oluşturmuştur. Politik çıkarlar ve mezhep çatışmalarına boyun eğen

Barok eserleri, iktidarın ve tinsel tutuculuğun övgüsünü almış, yaratı boyutunda mezhep ritüelleri ile el ele ilerleyerek, sekülerleşen bir anlatıyla dinsel bir içeriğe bürünmüştür. Farklı ülkelerde farklı anılması ve farklı üsluplara sebep olması, içinde bulunduğu politik, dinsel ve kültürel çatışmalardan kaynaklanmıştır. Bu çeşitlik sanat tarihi içerisinde büyük gelişimler yaşanmasına ve farklı tür ve izmlerin doğuşuna sebep olmuştur (Little, 2010).

Barok sanatında böyle bir din karmaşası yaşanırken, dini değerlerin ana sorunsalı olan ölüm, kolektif bir ifade biçimi ve saldırgan efsane içeriklerinden arınmış, Azrail ve orağını, duvar saatini, mahşerin atlılarını, orta çağa özgü ürkütücü ve ölüm içerikli oyunlarını yitirmiş, devrimci hareketler ve toplumsal değişimlerle ölüm “sağa özgü”, bireysel ve trajik, “tutucu” bir düşünceye dönüşmüştür. Geleneksel, Hıristiyan ve feodal cemaatlerin çözülmesiyle, özellikle Protestanlığın Tanrı katına gönderip bireyselleştirdiği vicdanların kolektif törenselliğe son vermesi bireysel ölüm bilincini hızlandırmıştır. Dönemde etkili olan akılcı burjuvazi ve oluşmaya başlayan kapitalist sistem sayesinde de ölüm, paylaşılan bir şey olma özelliğini yitirmiştir. Kapitalist yönetime göre ölüm karşısında herkes tek başına görülmüş, elden ele dolaştırılmayan maddi zenginlikler gibi ölümden zamanla genel bir eşdeğerlik göstergesine benzetilmiştir. Bunun paralelinde dönem içerisinde cemaatler dünyevi girişimlerin, kilise ise bireysel bir kurtuluş politikasını savunmuştur. Bu iş önce imanla daha sonraysa eserler ve nişanların biriktirilmesi, yani sözcüğün gerçek anlamında nihai bir hesap anlayışına sahip ve eşdeğerlikten oluşan bir ekonomik içeriğe dönüşmüştür (Baudrillard, 2001: 257,259).

Avrupa hümanizminde ki bireysellik, kapitalist zihniyetin total biriktirme süreci ve modern sekülerleşme ile ölümden sonrası bir kenara bırakılmış, şimdi üzerine yoğunlaşmaya başlanmış, görsel bir konu teması olarak ölüm, cesetlerden sıyrılarak, soyutlanmış, kısalmış ve rasyonelleşmiştir (Leppert, 2002). Bu soyutlanma ve rasyonelleşmeyle ölüm simgesel seküler konular içerisinde alegorik bir kimlik kazanarak nesneleşmiş, figürlü olağan seküler görüntülerde dünyevi nesnelere bağlanan gizil anlatılara dönüşmüştür. Yaşanılan gelişmelerle hayat kısadır ve ölüm kabul edilmiş bir sondur düşüncesi yaygınlaşmış fakat mezhep inançlarının günah çıkartma ve son kutsamaya zaman tanımaması ölümü ani ve korkunç kılmış, bu

sebeple Memento Mori'nin ölümü yücelten ve dünyevi değerleri küçümseyerek faniliğe vurgu yapan sembolik anlatısı eserlerde kullanılan önemli bir içerik oluşturmuştur.

“Rönesans'tan başlayarak barok dönemde özellikle kuzey Avrupa'da bu sembolik anlatım sıklıkla kullanılarak, Hıristiyanlık dininin öğretilerini vurgulamayı amaçlamıştır. Kafatası, mum, kum saati, kadeh, meyveler gibi semboller hayatın faniliğini anlatmak amacıyla natüromort, portre, janr resimlerinde kullanılan bir tür geleneğe dönüşmüştür (Pasoare, 2009:86, Akt. Özgenç Erdoğdu,2018: 145).

Geleneğe dönüşen nesnelere yüklenen alegorik içerikli bu anlatım Avrupa toplumunda güçlü reaksiyonlara sebep olmuştur. Geçici doğanın ölümünü, dünyevi zevklerin boşluğunu ve herkese gelen ölümün kesinliğini bize hatırlatan bu nesnel anlatım Latince vecizelerde ve Ecclesiastes (Eski Ahit'te Süleyman'a yazılan kitap) İncil'inin başlangıcında yer alan “boşların boşu, her şey boş, hepsi kibir” gibi anlamlandırmaları barındıran “*Vanitas (Vanity)*” (Tuominen, 2014: 10) kelimesiyle tanınmaya başlamıştır. Vanitas kavramı önceleri Memento Mori felsefesinin bir uzantısını oluşturan alegorik bir içerikten zamanla eserlerde kullanılan yeni farklı bir ölüm ikonografisi olarak görülmüştür. Özellikle içerdiği anlamlandırmalar barok döneminin alegorik ve simgesel sanat anlayışıyla örtüşmüş, kavram sanat tarihinde belirginleşmeye başlamıştır.

Aslında Vanitas terimi sanat tarihinde ilk olarak Klasik Antik Çağ'da ve ilk Hıristiyanlık döneminde kullanılmaya başlanmış, insanın felsefi-dini bağlamda, dünyasal varlığına olan ilişkisini karakterize ederek tanımlanmıştır. Vanitas, bütün insan yapımı şeylerin özünde, bozulmaya, yok olmaya ve başarısızlığa mahkûm edildiğine dair düşünceleri içermiştir (Thierer,2014:1). Vanitas eserlerde kaçınılmaz bir değer olarak görünen ve mevkisi, statüsü ne olursa olsun her kişi için eninde sonunda gelecek olan ölümün anlatısı aynıdır, fakat görselliği değişmiştir. Eserlerde dünyevi güzellikler ve nesnelere itinayla ele alınmış, hatta isimleri dışında ölüm imgesini oluşturan tasvirlerle neredeyse rastlanmamıştır. Bu tema ile ölüm dünyevi

olan her şeyi küçümsemiş fakat aynı zamanda meşrulaştırmıştır. Vanitas ikonografisinin, yaptığı ahlaksal ve dinsel çağrı, ölümü diğer eserlerdeki iğrenç ve itici yönünden ayırıştırarak daha yumuşak ve dingin bir anlatıma bürümüştür. Kompozisyonlar ve kullanılan nesnelere izleyiciyi cezp ederken, anlamsal derinliğiyle de ahlaki yönde düşünmeye sevk etmiştir. Vanitasla ölümün anlatısı nesnel kimliklere bürünerek gizil bir görsel oluşturmuş, ölüm en belirgin haliyle kafatası imgesine ve alegorik gündelik nesnelere indirgenmiştir (Leppert, 2002).



Görsel 28: Albrecht Dürer. "St. Jerome". 1521. Panel Üzerine Yağlı Boya. 60x48 cm.
Ulusal Antik Sanat Müzesi, Lizbon/Portekiz

Metafor olarak kullanılan kafatası imgeleri Rönesans döneminde azizlerin resimlerinde, erken dönem portrelerinin arka yüzünde, mezarlarda (mezar heykeli) ve dini vizyonları gösteren resimlerde ve gravür baskılarda ele alınmıştır. Özellikle aziz St. Jerome'un görsellerinde kafatasının meditasyon aracı olarak kullanıldığı çalışmalar daha sonraki vanitasların yaşamları için örnek oluşturmuştur. Dürer'in St. Jerome'un 1521 tarihli resmindeki temsilinde (Bkz. G:28), kafatası, azizin ölümünden sonra kurtuluşun yanı sıra insan ölümünü hatırlamak için dini inanç

çerçevesinde güçlü bir meditasyon nesnesi olarak çalışma masasının ortasına uzandığı yere işaret parmağının altına yerleştirilmiştir. Belirli nesnelere yüklenen bu anlatılar dönem içerisinde düşük ülkelerdeki ressamalar arasında ortak bir nedenle haline gelmeye başlamıştır. Bu dönemlerde ki Memento Mori tasvirlerinin ana fikri ölümün kutsamalarını hatırlatmak olsa da aynı zamanda yaşamı hatırlatmıştır. Genel olarak bu tavırla, vanitas geleneğinin aslında, Memento Mori felsefesinde sunulan fikirlerin devamı olduğu söylenebilir (Tuominen, 2014: 40).



Görsel 29: Jan Mabuse. "Carondelet Diptych".1517. Panel Üzerine Yağlı Boya. 43 x 27cm.
Louvre Müzesi – Paris

Bu döneme tekabül eden. 16. yüzyılın ortalarında vanitas felsefesiyle ele alınan ve vanitas geleneğinin prototipi olarak kabul edilen en önemli örneklerden biri ise "Jan Gossaert"ın "Carondelet Diptych" isimli eserdir (Lorenzelli, Veca,

1981: 174). Eser dönemin din ve devlet adamı olan Carondelet'e ibret yöneliğinde bir çalışmadır. Önce portre olarak çalışmış olduğu iki kanatlı çalışmada sol kanatta Carondelet'in portresini dua edermiş gibi tasvir etmiş, sağ kanatta ise Hz. Meryem ve İsa'yı ele almıştır. Resmin çevresinde ise İncil'den ayetlere yer verilmiştir (Bkz. G:29). Sanatçı devlet adamının tutumundan ötürü panelin tersinde resmi aynı şekilde fakat vanitas felsefesiyle ele almış ve ölümün gerçekliğine gönderme yaparak sol kanatta meşhur devlet adamın çenesi dağılmış kafatasını tasvir etmiş. Sağ tarafta ise kişiyi netleştirmek adına devlet adamın değer verdiği (amblemi yada ceketi) eşyasını koyarak hayatın kısa ve ölümün herkes için var olduğuna dair bir anlatıda bulunmuştur. Eser kamusal bir eleştiri taşıdığı için, döneminde büyük yankı uyandırmış ve vanitas temasına olan ilgiyi arttırmıştır (Schnider, 2003:77).

Barok döneminde ise, Otuz yıl Savaşları'nın acımasızlığı ve yıkıcı veba salgını tarafından beslenen Vanitas, Avrupa sanatına neredeyse hükmetmiş, güzel olan her şeyin geçiciliğini düşünmekle gelen melankoli, dünyadaki yaşamı, ilahi olan yaşama yaklaştırmak için bir araç olarak görmüştür. Kişinin kendi başarısızlığı ile sürekli mücadele etmesi ve karşı karşıya kaldığında yaşadığı sessiz çaresizlik, erdem olarak keşfedilmiş ve vanitas tüm sanat dallarında yansıtılmaya başlamıştır. Özellikle bu açıdan mutlakiyetçi, gösterişli kibirlere karşı gelmek için tüm dünyevi şeylerin geçiş motiflerinde kullanılan bir tema haline gelmiştir (Thierer,2014:1). Önceki dönemlerde Memento Mori kavramının bir uzantısı olarak düşünülürken, bu dönemde eserler bu isimle anılmaya başlamış, kavram özerkleşmiştir.

Bu dönem sanatçıları arasında olan *Clara Peeters*'in "*Bir Bayanın Vanitas Portresi*"adlı tablosu (Bkz. G:30) bu temayla ele alınan bir çalışma olmuştur. Dünyeviliğin ve şaşanın hüküm sürdüğü eserde, isminin haricinde neredeyse hiçbir ölüm ibaresi gözlenmemiş, bir oto portre kimliği taşıyan eser güçlü bir atmosferde ele alınmıştır. Sanatçı gençliğini ve güzelliğini özenle canlandırırken, onun yanında bulunan objeler geçici olanı göstermek için düzenlemiştir. Eserin gösterişli doğasında model ihtişamıyla ve cazibesıyla salınırken eş zamanlı olarak yaşamın, zamanın, zevklerin, gençliğin ve güzelliğin geçici doğasına nesnelere atıf da bulunulmuştur (Goscilo, 2010: 294). Gösterişli doğasıyla dışa dönük bir izlenim

yansıtırken, temellinin dine dayanmasıyla düşensellik boyutuna bir etki bırakmayı amaçlamıştır.



Görsel 30: Clara Peeters. "Bir Bayanın Vanitas Portresi". 1613-1620. T.Ü.Y.B. 37,2 x 50,2 cm. Özel Koleksiyon

Bu doğrultuda *Bernardo Strozzi*'nin "*Eski Yosma Vanitas*" adlı eserde dönemin vanitas temelli ölüm temasını ele alan bir başka eserdir (Bkz. G:31). Eser olabildiğince ilginçtir, süslenen yaşlı bir kadının betimlendiği eserde ölüm gizli bir dille kendini açığa vurmuş, sanatçı bizi hayatın kısılalığını izlemeye davet etmiştir.

Kafatasları, saatler, müzik aletleri dönem içerisinde yaygınken sanatçı ölümün kasvetli vurgusunu sıra dışı bir eleştirme yoluyla ayna ve yaşlı kadın üzerinde odaklamıştır (Goscilo, 2010: 294). Yaşlanan ve buruşan bedeniyle, hala dünyevi süse önem veren modele ahlaksal ve dinsel örtük bir mesaj verilmiştir. İzleyici de, eserde dominant noktaya aldığı ayna ile hem kendi benliklerinin sorunsallığına hem de ahlaksal bir yaşam sürülmesi gerektiği bilincine varılmasını istemiştir. Her iki eserde de dünyevi değerlerin yüceltildiği, ölümün ise gizliden bir uyarı niteliği taşıdığı görülmektedir.



Görsel 31: Bernardo Strozzi. "Eski Yosma, Vanitas". 1637. 135 x 109 cm.
Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova / Rusya

Vanitas türü, 17. Yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise özellikle Hollanda sanatında benimsenmesi üzerine anlatılarda ayrıcalıklı olarak ele alınan bir ölüm teması haline gelmiştir. Bir sonraki bölümde, dönemin anlayışları üzerine soyutlaşan ve nesnelere dönüştürülen ölüm temasını içeren vanitasın, Memento Mori uzantısından tamamen arınarak alegorik göndermeleriyle öznelleşen sanat hiyerarşisinde ki gelişim süreci ele alınacaktır. Vanitas her dönemde dikkat çekip eserlere konu olmuştur ancak 17. yüzyıl Hollanda resim sanatında türleşmenin de verdiği özerklikle yeni bir natürmort türü olarak kimlik kazanmış, en parlak dönemini ve zirvesini yaşayıp, sanat tarihinde bağımsız bir tür olarak anılmaya başlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - VANİTAS VE İKONOĞRAFİK NESNELERİ

3.1. Vanitas

Adını İncil'in Vaiz Bölümü'nden alan ve "*1: 2, Boşların boşu, her şey boş*" gibi alegorik anlamları içeren, Protestanlığın "*Calvin*" kültüründen temellenen vanitas; sanat tarihinde özellikle 17. yüzyılda bazı belirtke ve nişanelerin hüküm sürdüğü, hayatın kısalığı, zamanın geçiciliği, ölüm, ebedilik ve fanilik gibi konuların görselleştiği bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır (Leppert, 2002: 91). Vanitas kavramı İncil pasajları ve Mukaddes kitaptaki referansları temel alan çok sayıda edebi, felsefi ve sembolik materyalin tortusu ile formüle edilmiş, Skolastik düşünceye değinen klasik bir gelenek haline gelmiştir (Stagno, 2014; 249).

Vanitas, ölümle ilgili bir tutumu ve on beşinci yüzyıldan on yedinci yüzyılın başlarına kadar uzanan sembolik ifadeleri içeren bir geleneği sürdürür. Aslında düşünüldüğünde vanitasın tarihi, bir kategori ya da gerçeklik fikri olarak temsil etme (dolayısıyla gerçeklik üzerine yargılama) ve nesnenin dönüşümünün göstergelerinin araştırılması arasında bir muhalefet ve uyum öyküsüdür. Onaylama ve suskunluk arasında ele alınan görüntü sisteminin hiyerarşik bir değer ve belirti sırası oluşturduktan sonra, her nesnenin taşıdığı sembolik başlığı temsil etme kapasitesi arasındaki bir özdeyiş hikâyesidir. (Lorenzelli, Veca, 1981).

Vanitas ya da Vanity kavramlarına olan ilgi ilk olarak 15. yüzyılda 1520'lilerin sonunda Kuzey Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Memento Mori felsefesinin mantıksal bir uzantısı olarak Rönesans ve Barok döneminde küçük ülkelerde, figüratif eserlerde ahlaki bir uyarı olup, kendine has nişanelerle, görsel bir manifesto oluşturmak, anlatıyı güçlendirmek adına yansıtılmıştır. 17. yüzyılda 1620-1650 yıllarında ise Batı Avrupa'da özellikle Hollanda resim sanatında tür resminin gelişmesiyle popülerlik kazanmıştır. Vanitas anlatısına ağırlıklı olarak ölü doğa eserlerinde rastlanması üzerine ölüm tasviri olan bu felsefe sanat hiyerarşisinde özel bir natürmort türüne dönüşmüş, zamanla hâkim olduğu alegorik dille özerkleşmiş, sanat tarihinde önemli bir tema olmuştur. Kilise ve mezheplerin dini resimleri yasaklaması üzerine dönem insanların manevi ihtiyaçlarını karşılayamaması, vanitas alegorisinin Calvinist teolojileri üzerinden beslenmesi ve dönemin seküler

alegorik içeriğiyle bütünlük sağlaması üzerine tür ilk olarak Hollanda'nın üniversite şehri ve sanat koleksiyonerlerinin pazar merkezi olan Leiden şehrinde yaygınlaşmaya başlamıştır (Sanal 8: Sanat Eğitimi Ansiklopedisi, 2016).

17. yüzyılda Hollanda resim sanatı en parlak dönemini yaşamıştır. Yaşanılan olumlu gelişmeler ve bağımsızlıkla gelen ekonomik refahın sonucu olarak belki de başka hiçbir Avrupa ülkesinde görülmeyen bir sanat (resim) üretimi ve pazarı oluşmuştur. Resim piyasası ve üretimi değişmiş ve birçok konuda uzmanlaşan adını sanat tarihine altın harflerle yazdıran önemli ressamalar yine bu dönemde boy göstermiştir. Türlerle dönük uzmanlaşmanın ilk defa görüldüğü bu yıllarda “Natürmort” (ölü doğa) türü de büyük ilgi görmeye başlamış, hatta “*natürmort, ilk kez on yedinci yüzyıl Hollanda Cumhuriyeti'nde kendi başına bir özne olarak tanınmıştır*” (Miegroet, 2012, Akt. Tuominen,2014, 39). Hollanda'nın ekonomik yönden zirveye gelmesiyle ticarete güçlenen bir orta sınıf burjuvazinin ortaya çıkması ve halkın büyük bir kısmının Protestan olmasından ötürü natürmort türüne olan ilgi artmıştır. Saray ve kilisenin sanat üzerindeki etkisi azalmış, sanat piyasası, zenginleşmiş olan halktan ilgi görmeye başlamıştır. Konu yönünden de birçok çeşitliliği beraberinde getiren natürmort türü yalnız dış gerçekliğe bağlı kalmayıp, Hollanda sanat tarihinde var olan ve her eserde kendini gösteren alegorik ve simgesel anlatımlarla da dikkat çekmiştir. Sanatçılar çalışmalarında hayatın gerçeklerini yansıtmının yanında, yaşamı, ölümü, zamanın geçiciliğini sorgulama gibi felsefi ve dinsel içerikli konuları da işleme eğilimi göstermişlerdir. Görsel yönden birebir yansıtılan eserlerin yanı sıra, birçok eserde bu tarz öznel endişeler üstü kapalı bir şekilde izleyiciye aksettirilmiştir (Maltaş, 2005).

17. yüzyıl Hollanda sanatı aslında, dinsel olgu etrafında değişim ve gelişim göstermiştir. Kilisenin ve hanedanlığın etkisinden sıyrılmaya başlayan sanatta, dünyevi günlük konular ele alınmaya başlanmıştır. Fakat yine bu dünyevi günlük yaşamın gerçekçi tasvirine yüklenen simgesel ve alegorik içerikle dinsel bir tema oluşturulmuştur. Eserler dönemin günlük yaşamına ayna tutarken izleyiciye ibret mahiyetinde doğru ve yanlış yaşam biçimlerini görsel yönden sunmaktadır. Çalışkanlık, içkiden uzak durmak ve iyi ahlakın insanı kurtuluşa götüreceğini ön gören dini inançlar ve ahlaki değerler sanat eserlerinde bu bağlamda;

“Hollanda resminde dini konuların resimlenmesine ilişkin yasak, dini veya ahlaki konuların günlük yaşam üzerinden ve sıradan nesnelere vasıtasıyla işlenmesini beraberinde getirmiştir. Post-ikonoklast tavırla ilahi konu sıradan nesnelere bağlamını kurmuştur. Doğrudan ifade edilemeyen, burjuva beğenisini ve yaşamını yansıtan nesnelere aracılığıyla dile getirilmiştir. Diğer taraftan Dünyevi ortamlar aynı zamanda muazzam bir sembolizm taşımaktadır. Bu sembolizmin kaynağı toplumsal olduğu kadar öznel de”(Önüçak Bozdurgut, 2013: 65).

Tam bu doğrultuda içermiş olduğu nesnel, ahlaki ve alegorik değerlerle dini mesaj veren vanitasın, Hollanda'nın seküler yansıtılan dini sanat anlayışıyla bağdaşması üzerine, bu kavram özellikle natürlük eserlerinde yansıtılan önemli bir tema haline gelmiştir. Vanitas alegorik içeriği ahlaki tonları ve ayrıntılı sembolik mesajları ile izleyiciyi dünyevi zevklerden vazgeçmeye ve anlamlı bir manevi hayat sürdürmeye çağırması, bu durum çeşitli nesnelere yardımcı ile temsil edilmiştir. İzleyicinin neyin iyi neyin sorun olduğunu düşünmesi için tasarlanan dini içerikler ve ahlaksız yaşam döngüleri, nesnelere cazibesi ve duyuları ile göz önünde bulundururken, aynı zamanda izleyiciden yaratılış mucizesini not etmesini istemiştir (Segal 1985, Akt. Tuominen, 2014: 22).

Aynı zamanda ölümün nesneleştirildiği sanat eserlerinde zirveye çıkan vanitas, zenginleşen toplumun dünya görüşüne yapılan bir eleştiri niteliğindedir. Toplumun refaha ermesi, sahiplenme ile ilgili güçlü bir his ve sahip oldukları şeylerle dolu bir titizlik yaratarak, Hollanda ve Flaman yaşamlarında hem koleksiyona hem de sanat üretimine yol açmıştır. Bu açıdan Vanitas geleneği, mülkiyete kınanması ve arzu edilen sonuç hakkında bir uyarı ile birlikte sahip olmaya dair kararsız bir sevgi duygusu yaratmıştır (Lorenzelli, Veca, 1981:172). Vanitas temasında sıradan nesnelere yüklenen alegorik içeriklerle ölüm meşrulaşmış, eserler ölüme seslenen yapıtlar haline dönüşmüştür. Her şey boştur ve gerçek olan sadece ölümdür ve bu ölüm er ya da geç herkesi yakalayacaktır. Önemli olan, insanın yaşamakta olduğu dünyayı ebedi bilmeden ve inancının ona sunduğu doğrularla yaşamaması gerektiğidir. Kısacası vanitas, yüzyıllar boyunca birbiriyle bağlantılı olan

sanat ve din ilişkisinde var olup, izleyiciye inanç çerçevesinde uyarıcı ahlaki bir metafor ve ruhani bir görsellik sunmaktadır.

Vanitasın Skolâstik düşünceyle klasik bir gelenek haline gelmiş, dönem resimleri incelendiğinde, özellikle yaratım sürecinde sanatçıların, eserlerini bu düşüncelere dayandırdığı gözlemlenmiştir. Oluşturmuş oldukları klasik temaları ve yükledikleri alegorik ifadeleri ile ele aldıkları nesnelere dış gerçeklerin görüntüsü ile işlerken, aslında sezilere dayanan gerçeği yâdsıma yoluna gitmişlerdir. Orta çağın büyük düşünürlerinden olan Platon;

görünen dünyayı yansıtmanın önemsiz bir iş olduğuna değinerek sözü ressama getirir ve ressamın da yaptığı işin ideaların bir yansıması olan eşyaların sadece görünüşünü yaptığını ve bunların hakikatte gerçekliliğinin olmadığını söyler. Ayrıca Platon mimesisin insanı hakikaten bir adım daha uzaklaştırdığını belirtir” (Platon, 2002. akt. Maltaş, 2005: 33).

“Platona göre; sanatkâr gözlerini, zekâsını ve kalbini tabiatın maddi ve ruhani eserlerinde bozuk ve eksik olan şeylerden çevirmek şartı ile sanatkâr olur. Gözlerini dünyanın güzelliklerine kapayan, cismani güzelliklerden alınan zevkten uzaklaşan insanın tabiatta var olan gerçek güzele ulaşacağını belirtmektedir. İçeriye bakan gözleri açabilmek için nefse girmek ve bu gaye uğrunda ruhu bir heykel gibi düzeltmek ve yontmak lazımdır. Göz evvela güneşin suretini almamış olsaydı asla güneşi görmezdi. Aynı veçhi ile ruh bizzat güzelleşmemiş olsaydı gerçek güzeli asla görmezdi. Durmadan ahlaksal mükemmelliğimizi ve güzelliğimizi arttırmalıyız, ancak bu şartla Allah’a kavuşmak mümkündür. Fenalıkla bilgisizlikle ruh cevherinden uzaklaşır ve maddenin çamuruna yuvarlanır, fazilette bilgi ile ruh bedenle birleşirken almış olduğu pislikten temizlenir” (Yetkin, 1935:44).

Platonun bu düşüncesi, nesnelere gerçekçiliğinin uç noktalara vardırımla dünyanın geçici ve fani olduğuna gönderme yapan vanitas türü ile

anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. İlahi ve ahlaksal mesajlar taşıyan vanitas türünün nesnelere göz alıcı ve hayranlık uyandıracak şekilde ele alması tabiatın var olan gerçek güzelliğin görülmesidir. Vanitas sanatçısının izleyiciden istediği de budur; lüks ve ihtişamlı görünen eşyaların arkasını ya da içini görüp ahlaki eleştiriye ulaşmasıdır. Vanitas sanatçısı izleyiciye anlamsız bir belirsizlik sunar; çünkü imge üzerinde derin düşüncelere dalması bu kargaşa ve anlam belirsizliğiyle sağlanır. Sanatçı bir yandan var olan görsel güzelliği aksettirirken diğer yandan bu güzelliklere sahip olunmasının gereksizliğini yadsımaktadır (Leppert, 2002: 92).

Vanitas türü ile ilahi inancın bünyesinde barındırdığı soyut değerler sanatçılar tarafından alegorik anlamlarla tasvir edilerek gözle görünen ve elle tutulan bir somut realite oluşturmuştur. Bu somut realitenin ilk sıralarında yer alan, inanç düşüncesi ile yoğrulan “yaşam ve ölüm” kavramları sanat tarihinde birçok eserde görülmüştür. Orta Çağ’ın sonlarından itibaren, ele alınan ölüm temalı Memento Mori, Macabre ve Ars Moriendi türlerinde sanatçılar, beden ölümü ile ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi hedefleyerek birçok eser yapmışlardır. Bu dönemde, sanatçılar ölümü, genellikle bedenin iskelete dönüşmesi süreci üzerinde yoğunlaştırıp, bedenin çürümesini yaratıcı bir şekilde dikkatle işleyerek, faniliği ve ölümü izleyiciye korku, iğrenme hissi uyandıracak şekilde ürkütücü bir çağırımla yansıtmışlardır. 17. yüzyıla gelindiğinde, ölüm realitesi yine odak noktasında var olmuşsa da, vanitaslarla zarif ve naif bir çağrı niteliğinde kalmıştır.

Vanitas'ın on yedinci yüzyılda ortaya çıktığı zaman en belirgin ayırt edici özelliği ihaledir: unsurların muhalefet edilmesi, sembolik olarak zıt aygıtlar: yaşam ve ölüm, plastisite ve mimari, ölüm ve ifadelerin geometrisi, yazıt, zamansal bir metinden alıntı, nihai zamansallık ve fazlalık insan kalıntılarının çözülme sürecini temsil eder. Mutasyon buluruz, organın dönüşümü- iç şeyler - elbette, bir aşamadan diğerine geçişi ve istikrarın bir geçişini işaret eden metamorfoz değil. Değişimin nesnelere, bir çiçek veya meyve ve hatta doğal görünen malzemelerdir (Lorenzelli, Veca, 1981:184).

Vanitas eserlerinin belli bir sipariş ya da kişisel istekle değil anonim piyasa için yapılması bu doğallığı gerekli kılarken, türü rekabet açısından tetiklemiştir. Uzmanlaşmanın hüküm sürdüğü bu yıllarda geçimini vanitasla sağlayan bir sanatçının ürettiği eser, büyük bir sanat piyasasında kendini beğendirmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla beğenilip alınma isteği uyandıracak eser, ölümün ve fiziksel çürümenin hüküm sürdüğü, görsel ve estetik hazı iten istikrarın geçişini işaret eden bir metamorfozla değil, izleyicinin haz duyacağı güzelliklerin altında yatan alegorilerle yansıtılmıştır. Resimlerde çürümüş meyveler, çiçekler kullanılmış ya da bazı kuru kafalar soğuk bir anlatımla ele alınmışsa da zenginliğiyle dikkat çeken alıcı kesim için itici bir izlenim taşımamıştır. İnsanlara kazanç sağlayan dinsel bir uyarının zaten itici bir şekilde ele alınması pek de doğru değildir (Leppert, 2002).

Esas önemli olan nokta ise, toplumlarda hoş giden, herkes tarafından çekici gelen ve yaşanan dünyaya ait nesnelere eserlerde izleyicide haz uyandıracak şekilde ele alınırken, izleyici eserde kendi sahip olduğu nesnelere buluşup bundan övünç duymuş, aynı zamanda da sanatçının vermek istediği gerçek mesaj izleyiciye ulaşmıştır. Vanitas eserler hem dinsel yönden hem de görsel yönden izleyiciyi tatmin etmiş, bu yönüyle büyük bir beğeni kazanmıştır. Hatta yapıldığı dönemde vanitas resimler oldukça yüksek meblağlara alıcı bulmuştur (Leppert, 2002).

Vanitas türünün bu dünyaya yapılan mali bir yatırım ve ilerisi için bir güvence olarak satın alındığı düşünüldüğünde kendi içinde bir paradoksu barındırdığı görülmektedir. Çünkü yapılan vanitas resimlerinin bu denli pahalı oluşu ve buna rağmen çok alıcı bulması bu türle ele alınan konu ve hedefle çelişmektedir. Yani kişi bu dünyayı maddi değerler uğruna ya reddeder ya da reddetmez. Kişinin belirli ücretle evini çerçevesiyle resimlerle süslemesi dünyayı reddetmek şöyle dursun buna niyetinin olmadığını göstermektedir. Vanitas yüksek meblağlara satıldığı da düşünülürse, tür mantıksal bir kaos içinde barındırdığını açıkça göstermektedir (Leppert, 2002:102).

Fakat bu mantıksal kaos zaten eserlerin görselliğinde de hüküm sürmektedir. Vanitas eserleri kompozisyon ve içerik açısından incelendiğinde hiç de bu dünyanın boş olduğuna değinmek gibi bir özellik taşımamaktadır. Aksine zengin, gösterişli ve

bilimsel nesnelere kullanılmasıyla bu dünyayı çekici hale getirmektedir. Vanitas eserler için önemli olan görsellikle sunduğu anlatımsal gerçektir. Alıcı bulmasının bir diğer sebebi de anlatımdaki güzellik ve çalışmalardaki ince işçiliktir. Vanitas eserleri;

“bir taraftan görünen dünyanın boşluğuna, resmedilen nesnelere üzerinden vurguda bulunurken, diğer taraftan bu nesnelere görüntülerini iştah çekici bir biçimde gözler önüne serer. Ama farklı bir yönden bakarsak, vanitas konulu natürmortlar, belki de insanın güzele (estetik) karşı duyguları uyandırarak ve bunları tatmin ederek, ardından mesajını iletme ister” (Maltaş, 2005:33).

Leppert (2002:87) ise bu yadsımayı şu cümlelerle açıklamıştır:

“Vanitas resimler incelendiğinde görsel yönden dine dönük hiçbir değer bulunmamaktadır. Fakat eserlere yüklenen alegorik anlamlarla verilmek istenen mesaj nihayetinde dünyeviliğin boşluğuna ve dinin gerekliliğine değinmektedir. Eserlerde ele alınan her bir nesnenin farazi ve ahlaki bir karşılığı bulunmaktadır. Alegorilerde verilen incelikli mesajlardaki, öğrenim ve hayal gücü ibareleri aslında toplumda öncesinden bilinen ve yerleşmiş bir bilinçtir.”

Zaten alegorik nesnelere, içerdiği anlamsal boyut vanitas değerlerine yüklenen yazılı vecizelerle birebir yansıtılmıştır. Bu vecizeler;

“vanitas: vanitas vanitatis et omnia vanitas; homo bullo (İnsan bir köpükten ibarettir); mors omnia vicnit (Ölüm her şeye galebe çalar), Memento Mori (Öleceğinizi hatırlayın)” (Leppert, 2002:92).

gibi anlamsal ifadeler içermiştir. Sanatçı vermek istediği mesajı kuvvetlendirmek adına, çoğu zaman anlamlandırmaları beklemeden vecizeleri eserlerinde konumlandırarak mesajını kesin yargılarla gözler önüne sermiştir.

1550 dolaylarında bağımsız bir tür olarak karşımıza çıkan ve 1620 – 1650 dolaylarında yaygınlık kazanan vanitas öyle bir gelişim gösterir ki, rekabetin yoğun

olduğu Hollanda sanat piyasasında özel vanitas sergileri düzenlenmesine sebep olmuştur. Canlı bir sanat piyasasında var olan vanitas yalnızca yağlı boya eserlerde değil, ağaç ve gravür baskılarda, dini diyalogların geçtiği kitaplarda ve illüstrasyonlarda kendini göstermiştir (Schnider, 2003). Vanitas türüne olan bu yoğun ilgi, modernizmle gerileme göstermiştir fakat dini bir içeriği ve her daim gerçekliğini koruyan ölüm değerini yansıttığı için tarih boyunca sanat hiyerarşisinde farklı yorumlama ve izmlerde kendine yer bulmuş, birçok sanatçının başvurduğu önemli bir tema halinde varlığına devam etmiştir.



Görsel 32 :Edward Collier. "Kendi Portesiyle Vanitas Natürmortu". T.Ü.Y.B.
35x30 cm. Özel Koleksiyon

Vanitas türünde Hollanda sanatında hüküm süren realitenin verdiği hazla nesnelere her birini saplantı derecesinde bir özenle ele alınmıştır. Realist ve incelikli bu nesnelere ve iletilen mesaj arasında anlatımsal bir bütünlük oluşturulmuştur. Vanitas eserleri figürlü ve figürsüz eserler olarak ele alınmış, figürlü eserlerde genelde devlet büyükleri ve melekler tasvir edilmiş, bazen de sanatçılar kendi otoportrelerine yer vermiştir. Bu eserler daha çok mitolojik-mistik etkiler uyandırmıştır

(Bkz. G:32). Durağan atmosferde ele alınan bu figürlü anlatımlar bir ya da iki modelle sınırlandırılırken, vanitas objeleri de anlatım içeriklerine göre eserlerde yer almıştır.

Vanitas ikonografisinin ağırlıklı olarak natürmort türünde yansıtılması alegorik değerler taşıyan nesnelere ön planda ve baskın şekilde kullanımına olanak sağlamıştır. Oluşum sürecine baktığımızda, türle ilgili ilk örnekler alabildiğince yalın ve sadedir. Yalnız kafatası, kum saati gibi vanitasın en belirgin nesnelere ve yazılı vecizeleri kullanılmıştır. Renk çeşitliliğinden kaçınılmış, koyu rengin ağırlıkta olduğu resimlerde mistik bir hava yakalanmaya çalışılmıştır. Monokrom bir renk bütünlüğüyle, durağın bir şekilde yansıtılan kompozisyonlar da ölümün çarpıcı yüzü ve sesiz çağrısı olabildiğince yalın, sakin ve ruhani bir şekilde anlatılmıştır (Bkz. G:33).



Görsel 33 : Barthel Brunn Elder "Vanitas". T.Ü.Y.B. 61 x 51 cm.
Kröller-Müller Müzesi, Otterlo/Hollanda

Vanitas türünün sonraki örneklerinde ise, ilk eserlerde olan yalınlık ve dinginlik yerini yoğunluğa ve harekete bırakmıştır. Anlatıdaki baskınlığı kırmak adına nesnelere farklılaşmış ve çoğalmış, hatta birçok anlatıda kullanılan nesnelere buldukları şehirlerin sosyal, kültürel, ticari ekonomi gibi toplumsal unsurlarından beslenerek çeşitlilik göstermiştir. İlk eserler birkaç tane nesneyle durağan bir atmosferde oluşturulurken, sonraki dönemlerde bu nesnelere birlikte hareketliliğe gidilmiştir. Nesnelere çoğu kez durağan kompozisyonların aksine simgeledikleri değerlerin altüst olduğunu düşündürecek biçimde karmakarışık ve birbiri üstüne devrilmiş olarak betimlenmiştir (Bkz. G:34). Renk çeşitliliğine gidilmiş, renkler canlanmış ve açılmıştır (Eczacıbaşı Ansiklopedisi, 1997).



Görsel 34: Pieter Boel. "Büyük Vanitas Natürmortu". 1663. T.Ü.Y.B. 207 x 260 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Lille/Fransa

Hollanda'da, Vanitas resim ilk olarak Güney İspanya'dan Kuzey eyalete kitlesel göçün bir sonucu olarak tüccar, zanaatkâr ve entelijansiya akışı olan Haarlem ve Leiden'de ortaya çıkmıştır (Tuominen, 2014: 41). Bu eğilimde eser veren en ünlü Hollandalı ressam, *David Bailly*, *Pieter Claesz Heda*, *Jan Davidsz de Heem*, *Harmen* ve *Pieter van Steenwyck*, *Philippe de Champaigne*'dir. Diğer yandan 17. yüzyılda en parlak dönemini yaşayan vanitas İspanya'da da yaygınlaşmıştır.

“Antonio Pereda, Juan de Valdes Leal gibi ressamın yiyecekleri konu alan Bodegonların dnyasal zevklerini öne çıkarmasına karşılık dinsel yanı ağır basan vanitaslar yapmışlardır” (Eczacıbaşı Ansiklopedisi, 1997: 1868). Hem görsel hem de alegorik yönden dikkat çeken bu tür zamanla bütün dünyaya yayılmış, modern sanatta bile uygulanan geniş bir repertuara sahip olmuştur. Ayrıca *Domenico Fetti*, *Bernardo Strozzi*, *Abraham van der Schoor* ve *Pieter Boel* gibi ressamın bu türde eserler veren diğerk önemli isimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vanitas eserlerine bakıldığında hangi coğrafyada, çağda ve ya toplumda üretildiğinin bir önemi olmamıştır. Çünkü her eser aynı incelikle ele alınıp, izleyiciye sunulmuştur. Anlatılmak istenen alegorik anlamlar bir bütünlük oluşturmakla birlikte her kültürde ve toplumda bilinen bir sezgiye gönderme yapmıştır.

Vanitas eserinin tam anlamıyla kavranıp çözümlenebilmesi için sanat eleştirisinin en önemli yöntemlerinden biri olan ikonografi ve ikonoloji yöntemine başvurmamız gerekmektedir. Özellikle güçlü alegorik didaktiklerle görsel bir şölen sunan vanitas eserlerinin okunabilmesi için kullanılan nesnelere içerdiği bu didaktiklerin alegorik ve simgesel anlamlarına da hâkim olabilmeliyiz.

3.2. Alegorik Evren - İkonografik Nesnelere

Alegori ve simgecilik sevgisi Orta Çağ insanı tarafından ortaya atılmış ve bağımlılık duyulan bir hal almıştır. Hıristiyanlık düşüncesinde Helenistik felsefenin en önemli akımlarından olan Stoacılığın geleneğine bağlı olarak gelişen Plâtonculukla kişi, düşünce boyutlarını geliştirip, evrene ve nesneye bakış açısını değiştirmiştir. Kutsal yazıların kitabı ve doğanın kitabı Tanrı tarafından gönderilen iki önemli kaynak olarak değerlendirilirken, evrenin çözülmesi gereken, engin bir şifre olduğu düşüncesi, gizli anlamların araştırılmasını ve bulunmasını ön görmüştür. Evreni bütünüyle tek parça olarak düşünen sanatçı, Tanrı'nın anlatısını ve istencini yakalamak için dışsal olgusallığın arkasına bakarak, büyük olanı her zaman küçük olanla yansıtır, bilinmeyeni bilinenle yorumlamaya çalışmıştır. Görünen her nesnenin özünde tinsel bir imlem yatmış, şahsa dönük deneyim ise bunun mutlak yetersiz bir yansıması gibi değerlendirilerek çeşitli anlamlarla yüklü olduğu

düşünülmüş, bunun bir sonucu olarak alegorik yorumlar yapılmaya başlanmıştır (B.Artz, 2006).

“Alegori” Yunanca “allos”(başka) ile “agoréuein” (pazar meydanı olan agorada halka açık konuşma) kelimelerinden oluşur ve “başka şey söylemek” anlamına gelir. Bu, retorik metaforla, ilk anda hemen anlaşılmayan ve kelime anlamından farklı olan soyut bir kavram, somut bir imge yoluyla ifade edilir. Bu imge genelde doğadan alınır ve bir insan, canlı veya cansız bir varlık veya bir eylem başka bir şeyin simgesi olarak kullanılır. Dolayısıyla alegori; figüratif veya mecazi veya gayri mecazi bir imge yoluyla “başka bir şey söyleme” anlamına gelir (Eco, 2012: 627).

Alegorik yorum kilise büyüklerinin kutsal metin yorum geleneğinden önce, Yunanlıların Homeros’u alegorik olarak incelemesiyle başlamıştır. Stoacı düşüncenin doğaya ilişkin gerçeklerin ilahi dönüşümünü görmeyi amaçlamasıyla ise gelenekselleşmiş ve yaygınlaşmıştır. Orta Çağ’da Hıristiyanlığın dogmatiklerine bağlantılı olarak, bir şiir ya da din metninde söylenenin farklı, gösterilenin farklı olması ilkesi, genel olarak gerek simgecilik gerek alegorik terimleriyle adlandırılmıştır. Karanlık çağ olarak adlandırılan yüksek Orta Çağ yılların da, şehirlerin çökmesi, kırsal alanların yok olması, veba salgını, kıtlıklar ve işgaller sebebiyle erken ölümlerin yaşanması alegorinin, Orta Çağ insanı üzerinde büyüleyici bir etki yaratmasına sebep olmuştur. Yaşanılan olumsuzlukların kişide kaygı ve güvensizlik yaşatması, alegorik yorumları güçlendirip yaygınlaştırmıştır. Çünkü alegorik yorum, dinsel yaşam, dini birlik, düzen ve sakinlik gibi güvenceler sunan toplumsal bir çözüm biçimi oluşturmuştur. Bu yüzyılla birlikte alegori ve simge dağarcığı, doğanın en korkunç yönlerinde bile Tanrı’nın bize, dünya düzeninden, doğüstü iyiliklerden, dünyada cenneti hak etmek için atılması gereken adımlardan bahsettiği bir alfabe haline gelmiştir. Hıristiyan düşünürler alegori yorumlarıyla, yeryüzü yaşamının olumlu yönlerini selamete götüren bir yol olarak, öne çıkarmaya çalışmıştır. Ayrıca her zaman kabul görmeyen dinsel öğreti gerçeklerini kavranmasını sağlayıp, öte yandan bilinçli işlenişleri nedeniyle, zor anlaşılacak öğretisel gerçekleri anlaşılır göstergelerle pekiştirmiştir (Eco, 2015).

Orta Çağ'ın sanatı dini öğretilerle beslendiği için alegorik ve simgesel anlatım eğitsel ortama zemin hazırlamıştır. Benimsenen bu alegorik anlatımın toplum içerisinde anlaşılabilir bir ifadeye bürünmesi üzerine, kilise dışındaki kişilerin edebiyatı olan resim sanatıyla okunabilir bir hal almış, eğitime yönelik kampanyalar başlamıştır. Böylelikle eğitim kuramı, kültür politikasının ifadesi olarak alegorik simgelemenin duyarlılık bütünü içinde yerini almıştır. Alegoriye yüklenen bu işlevsellik, bu örtük dilin sanat eserlerinde sıkça kullanılmasına yaygınlık kazanmasına sebep olmuştur. (Eco, 2015). Alegori anlatımlar, eserin temasal çeşitliliği açısından önemli vurguyu belirli anlamlandırmalar çerçevesinde görsel değerlerle üçüncü şahsa aksettirmeyi amaçlayarak resim sanatında özgün bir dil oluşturmuştur.

Alegorik resim, akla getirdiği açık ya da kesin bir anlamla, izleyiciden bir okuma, sezgisel bir yanıt beklemiş, örtük bir anlamlandırma sunmuştur. Alegorik anlatımın özellikle eser analizi çözümlenmelerinde açıklayıcı dil oluşturması, niteliklerini ve sembollerin araştırılıp incelenmesini, alegori konusunun yorumlamalarını genişletmiştir. İma ve metaforla eş değer kullanılan alegori, izleyicinin Klasik edebiyat, mitoloji ve özellikle Hıristiyanlığın öğretilerine ve geleneklerine ilişkin köklü bir bilgi birimini gerektirmiştir. Simgesel anlatımın sezgi ve duygusal yaklaşımının yanı sıra, alegori simgeyi de içine alarak, bilgi birimi ve zekâya dayandırılmıştır. Alegorik resim özellikle Rönesans'tan sonra kamusal ve özel olmak üzere iki ana eğilim göstermiştir. Kamusal alegori resmi, devlet ve yöneticileri ya da kiliseyi klasik geçmişin görkemi ve otoritesiyle betimleyerek, kilise ve devlete ilişkin düşünce yapımızı etkilemeyi amaçlamıştır. Özel eğilim ise, yaşam deneyimlerimize ilişkin dini ve ahlaksal değerleri anlamaya ve gerçekliği keşfetme yönünde gelişim göstermiştir (Little, 2010).

Alegori teriminin ruhu kesinleştirdiği, anlatımı canlandırdığı, üslubu süslediğine inanılmıştır. Simgesellikle dolu bu alegorik evrende, her şey yerli yerinde, her şey birbirine karşılık gelmiştir. Bir alegorimi anlamak, hem yorum çabasından doğan estetik yargıyı, hem de oranlılık ilişkisini kavramayı sağlamıştır. Yorum çabası önemlidir çünkü her metnin söylemi ve göstergesi farklı olmuş anlamlandırmayı beraberinde getirmiştir (Eco, 2015). Eserlerde alegorik bir anlatım

kullanılarak, hem çoklu anlam düzeyleri kurulmuş, hem de ilginç ve gizemli bir biçim yaratılmıştır. Anlatımın içerisinde bulunan kozmik imaj, yaratıyı tetiklediği için, en derine ulaşılarak ruhani ve mistik olanın sınırlarında dolaşp, gerçeğe ve yaşamın derinliklerine girmeyi amaçlamıştır. Resimsel dil açısından bakıldığında alegori yorumlaması, resim sürecinde düşüncenin somutlanması, düşüncenin resimsel dile aktarılması yönünden önem taşımaktadır. Yorumlamanın yapılabilmesi için kullanılan anlatımın ve sembolik değerlerin bilinmesi gerekmektedir (Giderer, 1993). Orta Çağ'da başlayan ve okuma görselliği olarak yaygınlaşan bu örtük anlatım dili, Rönesans ve Barok döneminde de yoğun şekilde işlenmiş, Romantizmle simge ve alegori ayrımıyla farklı anlatımlara bürünmüştür.

Alegorik ve simgesel anlatı, 17. yüzyıl Hollanda dönem sanatçıları içinde halka yol göstermek, gizli olanı açığa çıkarmak, dini inancı güçlendirmek ve birliği sağlamak adına yaygınlaşmıştır. Özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve 17. yüzyılda kaleme alınan kitaplarda bu anlamsal ifadeler çizimlerle birlikte verilerek o dönem sanatçıların yararlandığı sözcükler olarak kullanılmıştır. Dönem sanatçıların hassasiyetle yaptığı gerçekçi görünümlere rağmen eserler, dikkatli ve gizli bir kurgu ve plan şemalarına göre düzenlenmiş, sembolik ve alegorik özelliklere sahiptir. Özellikle alt sınıfa hitap eden bu anlatım diline, 17. yüzyılda yaygınlaşan ve serbest piyasa için yapılan tür resimlerinde sıkça rastlanmıştır. Tür resimlerinin içinde gelişen ve natürmort türünün bir çeşidi olarak karşımıza çıkan vanitas da bu anlatım dilinin ciddi örnekleri bulunmaktadır (Yücel, 2007).

Vanitas resimlerde kullanılan nesnelere gerçek hayattan bir parça gibi görünse de izleyiciye sunduğu anlam yönünden öznel değerlerinden kopartılmıştır. Kullanılan her nesne vanitas türünün yapılmasındaki derin manaya göre düzenlenmiş ve bu alegorik anlatımla izleyiciye sunulmuş, sanatçı maddi olanla manevi doyumunu vermek istemiştir. Alegorik anlatımla eser üzerinden nedensel bağlar kurarak inanç çerçevesinde izleyicinin resimde bulunan nesnelere arkası görebilmesi hedeflenmiştir. Bu görsel sunumun içinde verilen anlamsal ifade vanitas resimlerini kuşatan olağanüstü yaratıcı alegorik didaktiklerle sağlanmıştır. Tikel nesnelere kullanıldığı alegorik anlatıma göre iyi ya da kötü, hatta bazen iyi bazen kötü yanına vararak tanımlanmıştır. Vanitas içerisinde belli bir nesnenin varsayımsal bir karşılığı

ve ahlaki bir anlamı olmuş, bu şekilde nesnelere uygulanan özdeşleştirmeler hem somut (kafatası: ölüm) hem de çok belirsiz (yusufçuk: yeniden diriliş) anlamları içine almıştır. Bu anlamlandırmalar ne kadar derinleşirse derinleşsin özünde basit bir ikililikler dizisine (iyi-kötü \ ölümlü- ebedi hayat) ulaşmıştır. İmge temayı sadece resmetmekten yetinmeyip, alegorik ilişkilerin saptanmasını aşan bir meydan okuma sunmuştur (Leppert: 2002:102).

Vanitasa özgü eserlerde, genellikle ölümü temsil eden kafatası, zamanı ölçen aletler (masa, duvar, cep ve özellikle kum saatleri), sönük lambalar veya çok az ışık yayan ya da sönmüş ama halen dumanı tüten mumlar, bir veya birkaç eski yıpranmış kitap, en canlı halde veya solmaya başlayan çiçekler, çürümeye başlamış olgun meyveler, nadir bulunan dünyevi hayatın boşluğunu ve zenginliklerini simgeleyen nesnelere (mücevherler, deniz kabukları, cüzdanlar, gümüş levhalar, altın sikkeler, enstrümanlar vb.), ilmin ölüm karşısında hiçbir getirisi olmadığını aktaran boş mürekkep hokkaları ve kalemler, boyaları kurumuş palet ve bazen de diriliş ve sonsuz yaşamı simgeleyen buğday, mısır, sarmaşık gibi alegorik nesnelere kullanılmıştır (Hauser, 2001- Leppert, 2002 - Kammen, 1982).

Vanitas eserlerde kullanılan bu nesnelere çok çeşitli ve birçok farklı anlamlarda olsalar da, temelde hepsi ortak “ölüm” paydasında birleşirler. Hayatın kısılalığını, gelip geçiciliğini, boş bir hayal ve beyhude olduğunu anlatan, farklı bir bakış açısıyla ölümü aktaran vanitas resimlerinde kullanılan nesnelere, keskin bir şekilde dünya hayatı ile insan tarihinde göze çarpan tüm sanatsal eserleri temelden etkileyen ölümü birbirinden ayırmayı başarmıştır. Bu ayırımın hissedilmeden verilmesi ve ölümün çağrısının naifliği nesnelere yüklenen anlamsal değerlerle sağlanmıştır.

Pietro Lorenzelli ve Alberto Veca'nın kaleme aldığı “Vanitas (Zamanın Sembolizmi)” (Lorenzelli, Veca, 1981:185) adlı kitap da vanitas nesnelere sınıflandırılması hakkında, natürmort yorumlaması ve natürmort türünü kronolojik temel bir referans noktası haline getiren sanat tarihçisi ve İsveçli Profesör Ingvar Bergström'un “sınıflandırmaya gitmeden önce kavramsal bir nitelik aradığı” dile getirilmiştir. Bergström; Dünyevi malların ve hayatın kendisinin geçişine sabit referansta bulunan çevresinin en yaygın ve değerli unsurları (tasarım tablosu, yemek

kalıntıları vb.) göz önüne alındığında, 17. Yüzyıl Hollanda yaşam tarzının bir amacı olduğu, bu nedenle Hollanda gerçekçiliğinin gerçek önemine bakılması gerektiğini vurgulamıştır. Bununla birlikte bir tür hareketsiz yaşam sabit bir resim döngüsü ve doğrudan yaşamın geçişine atıfta bulunan belirli nesnelerin açık bir tekrar içermesi vanitas objelerinin sınıflandırılması sağlayacağını belirtmiştir. Bergström vanitas imgelerini, insan yaşamının kısılalığına doğrudan gönderme yapan zaman ve geçiciliği vurgulayan nesnelere, dünya zevklerine, düşkünlüklerine ve zenginliklerine atıfta bulunan dünyevi nesnelere ve son olarak da ebedi hayatı ve yeniden dirilişi içeren diriliş nesnelere olmak üzere üç kategoriye ayırmıştır (Lorenzelli, Veca, 1981:185).

3.2.1. Fanilik Nişaneleri

Vanitas sanatçıları kullandıkları nesnelere bazen izleyiciye ölümü ve faniliği direk yaşatırken bazen de sahip olunan değerlerin ve zamanın geçiciliğine insan yaşamının kısılalığına ve kırılabilirliğine göndermelerde bulunmaktadır. Anlatılarından yola çıkarak fanilik nişaneleri olarak adlandırabileceğimiz bu nişanelere baktığımızda;

Kafatası, şüphesiz bu sıralamada ilk başta yer alacaktır. Çünkü hemen hemen her eserde irili ufaklı görülen kafatasları, birinci derecede ölümü çağrıştırdığı için birincil kullanıma açık bir nesne olarak görülmüştür. Kullanıldığı her eserde dominant noktaya yerleştirilmiş ve ölümün anımsatıcısı ilan edilmiştir.

Vanitas geleneğinde, kafatasının türbülans noktasında, sıkça karmakarışık ve sık sık dengesiz bir şekilde dengelenmiş ve çevresindeki nesnelerin miktarı ve heterojenliği ile boğulan bir bileşim içine yerleştirilmiş olmasına rağmen, tanımı gereği kesin, hareketsiz ve statik kalmıştır. 14. ve 15. yüzyılda ele alınan Macabre konusunda zamanın saldırısını ifade eden insan vücudu, cilt, leke ve kemiklerle ele alınmış, 17. yüzyılda Vanitas da kafatası, zamansal bir sürecin nihai sonucu olarak yansıtılmış, zamanın eylem izleri ve insan kalıntılarından arınmıştır. Erken stil resimleri, anatomik olarak incelenmiş çene kemiğini içeren tam bir kafatası şeklinde yeniden yapılandırmaları içerse de, zamanla bu yapay eklemler terk edilmiş,

sadece kafatasları ve ön kemikleri kullanılmıştır (Lorenzelli, Veca, 1981:173).

Eserlerde kullanılan kafatasları bazen bütün incelikleriyle ve hassas bir şekilde ele alınıp; temiz, sakin, dingin bir ölümü simgesini temsil ederken; kimi zaman da ölümün dehşet dolu yüzünü gözler önüne sermektedir. Örneğin; *Jacques de Gheyn*'in küçük "*Vanitas*" resmi (Bkz. G:35) en yalın ve sade esaslara yer vermektedir. Diğer eserlerin aksine bu eserde, dingin ve ruhsal his uyandıran bir kafatası kullanılmıştır. Dehşet içeren Orta Çağ ölüm temalı resimlere göre, ürkütmeyen ve seyirciyi düşünmeye sevk eden haliyle bu resimler, sanat adına daha yumuşak bir döneme girildiği fikrini akıllara getirmektedir. Bu eserde kafatası, insanları haz konusunda ikaz eden açık, sembolik bir anlam taşımaktadır ve birçok farklı vanitas eserde "Memento Mori" (Öleceğinizi Hatırlayın) mesajını aktarmak için kullanılmıştır.



Görsel 35 : *Jacques de Gheyn "Vanitas". 1603. A.Ü.Y.B. 82.6 x 54 cm.*
Metropolitan Sanat Müzesi, Newyork/Abd

Ressam *Antonio de Pereda*'nın küçük ve basit "*Vanitas*" resminde ise (Bkz. G:36) ölüm seyirciye sakin bir havada değil, Orta Çağ eserlere benzer bir şekilde

dehşet ve korku uyandıran bir tarzda sunulmuş, üç kafatası olabildiğince yakın planda ve ürkütücü şekilde ele alınmıştır. Eserde ele alınan kafatasları, diğer eserlere göre, seyircide daha ürkütücü ve korkunç bir his uyandırmaktadır. Eser; beden çürüme ihtimalini, güzel şeylerin ne kadar boş ve anlamsız olduğunu, gerçeğin yok oluş sürecini gözler önüne sermektedir (Leppert, 2002: 94).



Görsel 36: Antonio de Pereda. "Vanitas". 1640. T.Ü.Y.B. 31 x 37 cm. Zaragoza Güzel Sanatlar Müzesi, Zaragoza/İspanya

Özellikle kafatası kullanılan eserlerde, kafataslarının kime ait olduğu anlaşılmamaktadır. Kemik yapısının standartlığı, ölümünde toplum içerisinde hiçbir fark gözetmeksizin herkese eşit olduğunu anlatmaktadır. Eserde yer alan kafatasında kullanılan herhangi bir nişane yoksa (taç ya da defne yaprakları gibi), çiftçilere mi yoksa asilzadelere mi ait oldukları konusunda hiçbir dikkat çekecek unsur yer almamıştır. Bu da, ölümün hayatın oyuncularını eşitlediği gerçeğini gözler önüne sermektedir. Tanrı'nın gözünde herkes eşittir. Yoksul-zengin, güçlü-zayıf herkes eşit, ölüm ise, engel ya da statü tanımayan bir güçtür (Leppert, 2002:95).

Vanitas eserlerde *saatler*, *mumlar* ve *lambalar* zamanın anlamsızlığını ve geçiciliğine atıfta bulunan alegorik anlamlarla eşleştirilmiştir. *Saat* aslında akan zamanın bir nişanesi olmuştur (Bkz. G:37). Genel olarak, hayatın yavaş akışı karşısında güçlü bir direnişi bildiren, kum saatleri dikkat çekerken, yer yer cep, duvar

ve masa saatlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Kısacası saatler, zamanın akıp gitmekte olduğunu ve insanın gerçeği görmek için vaktinin daraldığını, hayatın bir gün beyhude geçen bütün zamanlara rağmen gerçeğe yüzleşmesine sebep olacağını göstermiştir.



Görsel 37: Peeter Sion Elder. "Vanitas". 1624. T.Ü.Y.B. 64,20 x 80 cm.
Özel Koleksiyon

Anlamsal işleviyle aynı değeri taşıyan diğer nesnelere ise genelde tercih sebebi olan *mumlar* ve *lambalardır*. Halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar ve lambalar ile bir şeyler için geç kalmanın hiçbir getirisinin olmayacağı yansıtılmıştır. Sembolik açıdan mumun, ışık, ölüleri selamlama ve dini adak anlamları vardır. Belirli bir zamanı tutmak, belirli bir dönemi simgelemek, ışık tutmak içinde kullanılmıştır. Yanan mumlar doğumu, sönmüş mumlarda ölüme işaretler. Ayrıca mum duygusal zevkleri ve kısa ömrü de simgelemiştir. Mum hayatın kendisi gibi ele alınırken, yanma süreci ise insan yaşamını ifade etmiştir (Tüzün,2004:15).

Ayrıca, geçicilik anlamının aktarımında, bir anlığına var olan ve çabuk sönen *sabun köpükleri* ve *baloncukları* da eserlerde yer almıştır. Bu nesnelere "insanın geçici doğasını ve kırılabilirliğini" ilan etmiştir (Lorenzelli, Veca, 1981:185). İnsanın

bedeni bir an var olan, kısa ve çabuk yok olamaya mahkûm sabun köpüklerine benzetilmiştir (Bkz. G:37). Kırılganlıkları, kısa ömürlülüğü ve aniden var olabilmeleri yaşam ve ölümün ani belirsizliğini temsil etmiştir.



Görsel 38: Balthasar van der Ast. "Meyve sepetli Natürmort". 1622. T.Ü.Y.B. 49,5 x 81,3 cm
Kuzey Koralina Tarihi Devlet Müzesi, Kuzey Koralina/ABD

Vanitas eserlerde fanilik nesnelerin yanı sıra aynı anlatıya sahip, *kertenkele*, *kurt*, *sinek* ve *salyangoz* gibi hayvanlar, ömürlerinin kısalığı sebebiyle vanitas iletişiyle anlamsal bir bütünlük oluşturmuştur. Hayatın güzelliğini simgeleyen bir çiçek demetinin üzerine konmuş küçük *karasinekler*, yada insanın iştahını kabartan bir meyve sepetine iliştirilmiş, *kelebekler* ve ya *kertenkeleler* sürüp giden hayatın çok kısa olduğuna işaret etmiştir (Bkz. G:38). Kelebeğin doğadaki kısa varoluşuyla ruha benzetilmiş, kertenkele ve sinek ise dünya güzelliklerinin basit bir kandırmaca olduğu düşüncesiyle, bozulmaya ölüme çağrışım yapmıştır (Meral, 2007). Nadir rastlanan *salyangozlar* ise, yumuşak bedenini saran ince kabuğun kolay kırılabilirliğiyle yaşamın bir anda yön değiştirebileceğini simgelemiştir. Sürünerek yavaş hareket eden salyangozun tembelliği ölüme karşı duyarsız olup, günah işleyen insanın tembelliği ile kişileştirilmiştir.

Vanitas eserlerde *aynalarda* önemli bir yer tutar. Aynalar geçmişi, şimdiki ve geleceği yansıtır. Ayna Hristiyan inancına göre Tanrı'nın gözü anlamındadır.

Vanitas eserlerinde ise kişinin Tanrı tarafından izlendiğini, gelecek ve geçmişin ayrıntılarını simgelemiştir. Hayatı ve kişinin yaşamını gözler önüne sererek gerçekleri yansıtmış, kişiyi dünya uykusundan uyandırdığı düşünülmüştür. Ayrıca aynalar, yedi günahın biri olan kibire göndermeler yapmak için kullanılmıştır. Kişiye taşıdığı bedenin ölümle son bulacağı gerçeğini unutmaması gerektiği anlatmıştır (Tüzün,2004:7,8). Aynaların yanı sıra aynı alegorik anlamların yüklendiği *cam yada ayna küreleri* de eserlerde yer almıştır (Bkz. G:39).



Görsel 39: Pieter Claesz. "Keman ve Cam Balonu ile Vanitas". 1628. P.Ü.Y.B. 39 x 59 cm. Alman Ulusal Müzesi, Nürnberg/Almanya

Temelde vanitas eserler ruhun ölümsüzlüğünü ve bedenin ölümünü içeren simgesel değerleri kapsamıştır. Bir vazonun içerisinde en gür hallerinde ve solmaya başlayan *çiçekler*; hayatın geçiciliğini, yaşlanmayı ve yok olmanın süre gelen halini ve bu halin bir çiçeğin solma süresi kadar kısa bir sürede gerçekleştiğini anlatan önemli fanilik nişaneleridir (Bkz. G:40)

"Çiçeklere kısacık ömürlerinin olması nedeniyle, dünyadaki tüm yaratıkların faniliğini gösteren bir ahlaki metafor olarak bakılmıştır. Bu bağlamda kullanılan çiçekler, bir estetik "Memento Mori" (ölümü hatırlatan şey- Bir gün öleceğinizi unutmayın) işlevi görür. Bu nedenle Bruegel bir eserinin altına şu cümleleri yerleştirir. "Çok hoş görünen ama gün ışığının altında solup giden şu çiçeğe bakınız. Tanrı'nın

sözüne işaret ediyor; ebedi olan yalnızca Tanrı'dır. Gerisi hep yalan.”
(Maltaş, 2005:31).



Görsel 40: Andriaen van Utrecht. "Vanitas-Bir Buket ve Kurukafalı Natürmort ". 1642. T.Ü.Y.B. 67 x 86 cm. Özel Koleksiyon

Hıristiyan inancın da çiçek iyi işlerin sonuçlarını, acı, tatlı yaşanan anları simgelemiştir. Hatta her çiçeğin simgesel özelliği vardır. Hıristiyan inancında dinsel yönden, *gül*; hayırseverliğin, ilahi aşkın, bağışlanmanın ve merhametin, *beyaz zambak*; ebedi sevginin, saflığın, iffetin, cennet mutluluğunun ve günahsızlığın, *karanfil*; ilahi aşkın, *menekşe*; alçakgönüllülüğün, gizliliğin sembolü olarak değerlendirilmiştir (Tüzün, 2004:10,15). Bu simgesel anlatımlar vanitas eserlerinin alegorik anlamlarıyla bütünleştirilerek eserlere yansıtılmıştır. Kullandığı yerler bile birer anlatı ve döngü oluşturmaktadır. Ayrıca 1630'larda Hollanda da lale ticaretinin yaygınlaşması, *lalenin* eserlerde yer almasına sebep olmuştur. Ender ve pahalı olan lalelerin belli bir burjuva ve aristokrat kesimine hitap etmesi vanitas türünün eleştirel boyutunda kendine yer bulmasına sebep olmuştur. Lale borsasının çökümüne kadar (1637) bu çiçek, lüksün ve zenginliğin geçiciliğine gönderme yapan vanitaslar için vazgeçilmez bir nesne olmuştur (Leppert, 2002).

Çiçeklerin yanı sıra vanitas türünde kullanılan *meyvelerde* dikkat çekmektedir. Eserlerde meyveler olağan ya da çürümüş ve çürümekte olan halleriyle resmedilmiştir. “*Olgun meyveler, mecazi zenginlik ve refah anlamında doğurganlığı, bolluğu sembolize*” (Sanal 9: Beauty, 2011) etmiş, çürümüş ve çürümekte olan meyveler aynı çiçekler gibi bu dünyanın geçiciliğine ve kısılalığına göndermeler yapmıştır. Olağan hallerde ele alınan meyveler ise, yusufçuk ya da naif bir kelebeğe, bazense bazı haşarat ya da kurtlarla resmedilerek, varlığın hiçliğine ve yeniden doğuşa atfedilmiştir.

Meyvelerin eserde kullanılışlarında ve yerleşmelerinde Hristiyanlık açısından yüklenen sembolik değerlere dikkat edilmiştir. Her meyve içerdiği anlamla eserlerde yer almıştır. Bu meyvelere değinecek olursak, özellikle *elma* dikkat çeker. Elma, bilgelik, sevgi, verimlilik gibi güzel anlamlara gelirken, ölüm, şehvet, kötülük gibi kötü anlamlara da gelmektedir. Dünyasal mutluluğun ve kutsal bilgi ağacının meyvesidir. Âdem ve Havva ile zayıflık, yasak ve lanet, İsa ve Meryem ile günahattan kurtulmaya ve kurtuluşa atfedilmiştir. Hristiyan geleneklerine göre ölümcül olan elma meyvesinin panzehiri olarak *üzüm* meyvesi dikkat çekmiş, dirilişi ve İsa'nın kanını simgelemiştir. Dinsel temalara göre adaletin, uzun ömürlülüğün sembolü olan *armut* ise Hristiyanlıkta, İsa'nın aşkını simgeleyen meyvedir. *Şeftali* iyi şans, mutluluk, ölümsüzlük ve evlilik sembolü olarak kullanılırken, Hristiyan inanç çerçevesinde ise, kurtuluş ve erdemin sessizliğini ifade etmiştir. Aynı inancın diğer kutsal meyvesi ise *nardır*. İsa'nın cennetten taşıdığı hediye, Tanrı'nın kutsayışı olarak ele alınmıştır (Tüzün, 2004:10,15). Ölüme dikkat çeken vanitas eserleri bu fanilik nişaneleri ile dinsel boyutta güçlü bir anlatıya kavuşmuştur.

3.2.2. Dünyevi Nişaneler

Vanitas eserleri genel olarak incelediğimizde her nesnenin anlatısı ölümdür fakat sanatçılar eserlerinde sadece ölümü anlatan nesnelere değil dünyeviliğin kazançlarıyla mecazi anlatımlarda bulunmuşlardır. Bu nesnelere ilk bakışta olağan gerçekçiliği ve lüks halleriyle izleyicide ölüm hissini uyandırmamıştır.

Sanat tarihçisi ve İsveçli Profesör Ingvar Bergström dünyeviliği anlatan simgelerin kanonik Ortaçağ bölünmesini

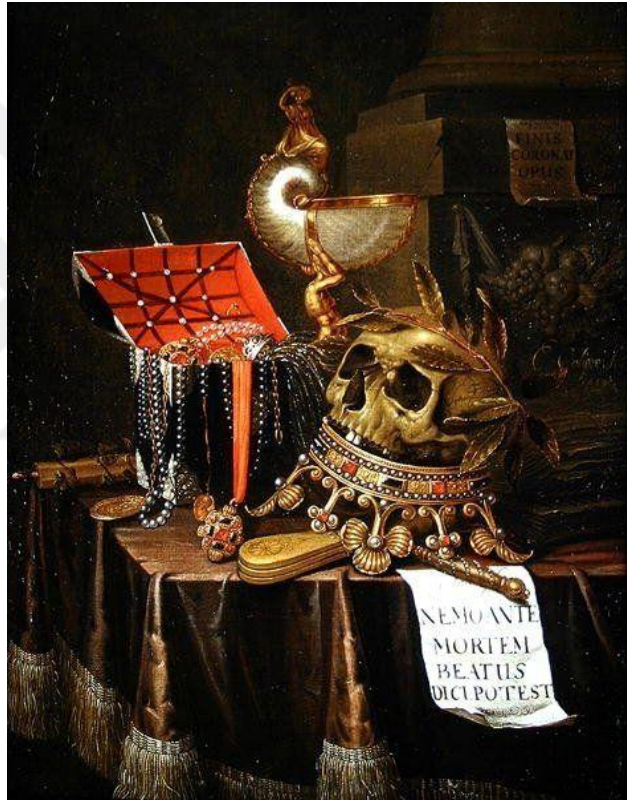
yansıttığını işaret ederek düşünceli yaşam, pratik yaşam ve zevk yaşamı arasında üç alan ve üç insan faaliyetini simgelediğini belirtmiştir. Bunların ilki, bilimselliğe atfedilen nesnelere (kitap, bilimsel aletler vb), ikincisi güce, zenginliğe, kibre ve iktidarlığa gönderme sunan nesnelere (cüzdan, taç, mücevher vb.) ve son olarak da çeşitli duygu ve zevklere göndermeler sunan (oyun kartı, şişe vb.) nesnelere (Lorenzelli, Veca, 1981:185).

Dünya zenginliğinin yüceltilerek anlatıldığı bu nesnelere aslında dünyevi değerlerin ya da kazançların beyhudeliğine değinilmiştir. İzleyici bu nesnelere sahip olduğu değerleri bulur ve haz duyar fakat sonuç olarak bu nesnelere vanitasın temel mantığı ölüm gerçeği izleyicinin kaçınılmaz gerçeği olur.

Dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini aktaran pratik yaşamı simgeleyen kanonik nesnelere *altın sikkeler, kadehler, mücevherler, cüzdanlar, senetler vb.* birçok nesne vanitas eserlerde sıklıkla yer almıştır (Bkz. G:41). Bu nesnelere verilen alegorik anlam, bu hayatın içindeki değerli sayılabilecek şeylerin geçiciliğidir. Dünyada sahip olunan hiçbir kazanç insanlar için fayda etmez ve bir gün yok olmaya mecburdur. Eserlerde ele alınan çoğu zaman *boş ya da kırılmış olan kadehler* her şeyin yok olacağına göndermeler sunmuştur. Şöyle ki *cam kırılma*nın, boş kadeh ise ölümün sembolüdür. Hayatın bir kadeh gibi çok çabuk devrilip, yok olabileceğine işaret etmiştir. Aynı zamanda kadehler ve kimi eserlerde görünen *şişeler* kötü ahlakın, sarhoşluğun yanlış olduğuna ahlaksal çağrışımlar yapmıştır (Sanal 9: Beauty, 2011).

Vanitas türünde altın, senet, mücevher, cüzdan, sikke ve ya para gibi zenginlik nişanelerinin kullanılması ise refaha eren Hollanda Cumhuriyeti'nde zenginliğin ve abartının bir eleştirisi olarak kendini göstermiştir. Elde edilen kazanç ölüm karşısında insana hiçbir yarar sağlamayacaktır. Mücevher ve *mücevher kutuları* ya da altınlar eserlerde *takı ve kozmetik, makyaj içermiş, makyaj ise, narsizim ve kibir gibi ölümcül günahlara bağlanmış, şaşanın, paranın, güzelliğin ve özellikle kadınsılığın gereksizliği ve itirazlığına simge* (Sanal 9: Beauty, 2011) oluşturmuştur. Alegorik anlatısına karşın; refaha eren ve zenginlikleriyle gururlanan fakat ahlaki değerlerine

sahip olan orta sınıf burjuvazisinde bu nesnelerin eserlerde yansıtılması vanitas eserlerine olan ilgiyi artırmıştır. Kullanılan bu değerler gerçekteki gibi en ince ayrıntıları ile resmedilmiş, özellikle nesnelerin maddesel özellikleri (altın, gümüş vb.) sanatçılar tarafından titizlikle ele alınmıştır. İzleyiciyi görsel boyuttan aynı reel açıdan etkilediği gibi etkileyerek, sahip olunan mal varlığının uyandırdığı doyumunu somutlaştırmıştır. Fakat bu nesneler eserlerde, dünyevi nişaneler olarak, Tanrı adına kişinin sahip olduğu asıl gerçek olan kazançlarının farkında olması adına yorumlanmıştır.



Görsel 41: Edwaert Collier. "Kafatası ile Vanitas Taçlandırılması". 1689. T.Ü.Y.B. 47 x 36.3 cm. Özel Koleksiyon

Deniz kabukları, istiridye ve inci 17.yüzyılda ender bulunması ve değer verilen bir mal varlığı olması nedeniyle zenginliğin ve mükemmelliğin alegorisidir. Kadehler, altın sikkeler, cüzdanlar ve senetler dünyevi zenginliğin, zevklerin ve düşkünlükleri simgelerken, bu nesneler ise nadir bulunması ve güzellikleri ile maddesel zenginliklerin göstergeleridir. Fakat değerinin hiçbir önemi olmadığı zenginliğin ve ahlaksızlığın inanç çerçevesinde bir kazanç sağlamadığı düşüncesiyle bu nesneler vanitas eserlerinde yer bulmuştur (Bkz. G:42).



Görsel 42: Johann de Cordua "Vanitas-Büst". 1665. T.Ü.Y.B. 55 x 43 cm.
Pau Güzel Sanatlar Müzesi, Pau /Fransa

İncil'de de bahsedildiği gibi birey; "Annesinin karnından geldiği gibi, yine çırılçıplak dönecektir....ve varlıklarından hiçbirini yanına almayacaktır (Eccl.5:15)." (Cumming, 2006: 197).

Ayrıca bu nesnelere Hıristiyan inancına göre İsa ve Meryem'i simgeleyen bir gösterge ve bir işaret olup, kurtuluşu simgelemiştir. İncinin İsa'nın ruhunu ya da insan ruhunu temsil ettiğine inanılmıştır (Tüzün, 2004:11).

Zenginliğin eleştirisi olarak kabukların ve incilerin yanı sıra *ipek kumaşlar* resmedilmiştir. İpek bu dönemlerde en kıymetli, zor elde edilen ve değerli bir kumaştır. Kibir ve gururla övünen insanların ne denli boş bir inanışta olduklarına alegorik göndermeler yapmıştır.

Vanitas türüne özgü eserlerde, *müzik aletleri* ve *kitaplar* da kullanılmıştır. *Ud*, *keman*, *gitar*, *hokka* ve *kalem* gibi nesnelere geçici zevkleri ve hevesleri olan yaratıcı çabaların anlattığını üstlenmiştir (Bkz. G:43). Müzik aletleri, duyguları zevkleri işaret ederken; kitap ve kalemler insan bilgisinin aralığını temsil etmiştir. Her ikisi de bu hayatın lüksü ve günahı olarak görülmüştür. Müzik aletleri, değerli zamanları boşa harcattıran etkinliklerin alegorisi olarak resmedilirken, müzik şehvani hazlarla ve zamanın Calvinist vaizlerince şehvani duyguları harekete geçirdiği için yasaklanıp,

lanetlenmiş olan dansla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca müzik ve ses dolgunluğu hayatın, sessizlik ise ölümün göstergesi olmuştur. Kitap ve kalem ise fani şeylerin mahkûmiyetinin karşısında farazi bir panzehir gibi ruhun ebediliğinin göstergeleri olarak kullanılmıştır. Ruhani açıdan doyuma ulaşmayan bir birey için dünyevi bilginin anlamsız olduğu düşünülmüştür. Ve dinsel açıdan doyumsuz kalan bir ruhun bu dünyanın zevkleriyle ilgilenmesi mantıksız ve boş bir hareket olarak nitelendirilmiştir (Leppert, 2002:100).



Görsel 43: Cornelis de Heem. "Müzik Aletleri ile Vanitas Natürmortu". 1662. T.Ü.Y.B. 153 x 166,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam Müzesi, Amsterdam/Hollandda

Aynı zamanda kitap; kader, yazgı, asıl gerçek, bilgelik gibi anlamlara da gelmiş, Hıristiyanlıkta ilahi bilge ve asıl gerçek anlamlarını da simgelemiştir (Tüzün, 2004). Vanitas eserlerde kitap nesnesi bu iki anlamlandırmanın etrafında şekillenmiştir. Kimi eserlerde bilginin ve dünyanın boşluğunu simgelerken, kimi eserlerde ilahi bilgiyi ve kutsal değerleri ifade etmiştir. Bu nesnelerin yanı sıra zevk yaşamının aralığını simgeleyen kanonik nesnelere *oyun kartları, zar, fırça ve paletler* kendini hayata kaptıran insan için bir uyarı niteliğinde alegoriler sunan vanitas nesnelere (Bkz. G:44).



Görsel 44: Cornelis Norbertus Gysbrechts. "Stüdyo Duvarı ve Vanitas Natürmort". 1668. T.Ü.Y.B. 152 x 118 cm. Danimarka ulusal Galeri, Kopenhag/Danimarka

Vanitas türüne ait kimi eserlerde alışılmış natürmort nesnelерinin yanı sıra *miğfer*, *kılıç*, *kalkan* ve *gülle* gibi dünyevi gücün simgesi olan savaş aletleri görülmüştür (Bkz. G:45).

Bu nesnelерin alegorisi ise, savaşın ve ardından gelen zaferin ne kadar boş olduğu, güçlü kolların bile ölümü yenemediğine işaret etmiştir. Vanitas eserlerde dikkat çeken bir diğеr nesnede olabildiğince şaşalı ve gösterişli olan *imparatorluk taçlarıdır*. Bilindiğı üzere taç imparatorluğın, devletin ve gücün simgesidir. Ancak bu değеr vanitas türünde aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır. Eserlerde en ince ayrıntıları ile gösterişli biçimde ele alınan taçlar, dünyevi değеrlerin geçiciliğine, paranın, statünün ve iktidarın bile ölüm karşısında bir hiç olduğuna işaret etmiştir. Bu değеrlerle, emperyalist gücün açgözlülüğüne, bütün dünyaya hâkim olma çabasının ne denli boş bir davranış olduğuna göndermeler yapılmıştır. Nice güçlü imparator ve kral ölümüne yenilmiştir ve yenilecektir. Taçların yanı sıra aynı iletiyi taşıyan dönemin ve ya geçmişin *büyükleri*, *imparatorları* yahut *krallarının heykelleri* ya da *portre resimleri* de eserlerde yer almıştır.



Görsel 45: Edwaert Collier "Vanitas". 1669. T.Ü.Y.B. 33 x 46,5 cm.
Denver Sanat Müzesi, Colorado/ABD

Rönesans ve reformun hareketlenmesiyle çeşitli değişiklikler yaşayan batı dünyası bilimsel yönden büyük gelişmelere şahitlik etmiştir. Coğrafi keşifler ve bilim alanında yaşanan gelişmeler bütün insanları etkileyerek hayata bakış açılarının değişmesine sebep olmuştur. Hayatın geçiciliğini ve dünyevi olan her şeyin boşluğunu vurgulayan vanitas türünde eser veren sanatçılarda bu gelişimin etkisine kapılan insanlara belirli göndermeler yapmak için eserlerinde *bilimsel aletlere* yer vermişlerdir.

Bu aletlerin başında *dünya küreleri, haritalar, cetveller, güneş saatleri, büyüteç, pusula* vb. gibi birçok bilimsel alet pratik yaşam aralığını simgeleyen nesnelere eserlerde yer almıştır. Getirisi ne kadar büyük olursa olsun bilim ölümden güçsüzdür ve ölüm geldiğinde hiçbir bilimsel faaliyetin kişiye bir faydası yoktur. Ya da dünya merakı, keşifler, geziler bu dünyaya ait, yedi ölümcül günahtan olan kibire ve zevke düşkünlüğe sebep olacak değerlerin, dinsel yönden bir getirisi yoktur. Hatta bu anlatıyı güçlendirmek için nadirde *olsa insan vücudunun zayıflığı, kırılabilirliği ve hastalıklarını nedenli basit ve çaresiz olduğunu anlatmak* için eserlerde *tıbbi malzemelerde* kullanılmıştır (Sanal 9: Beauty, 2011).

3.2.3. Diriliş Nişaneleri

Vanitas eserlerinde dünyevi ve fanilik nişanelerinin yanı sıra, inanç çerçevesinde şekillenen ruh beden düalizmi mantığında ruhun ölümsüzlüğü ve dirilişi simgeleyen nesnelere de yer verilmiştir. Diriliş nişaneleri olarak sınıflandırılan bu nesnelere vanitas, izleyiciye ölümü hatırlatırken, fiziksel dünyanın ötesine bakmayı, ahrete ve ruhun ölümsüz kalacağı sonsuzluğa göndermeler sunarak hatırlatmalarda bulunur.



Görsel 46: Simon Renard de Saint-André. "Vanitas". 1650 Dolaylarında. T.Ü.Y.B. Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon/Fransa

Vanitas eserlerde işlenen, *buğday filizi* veya *başığı*, *sarmaşık dalları* diriliş ve yaşam döngüsünün simgelemiştir. Eserlerde genellikle ölümün birinci anlatısı olan kafataslarının etrafında yer almıştır (Bkz. G:46). Ölümün sonunda gerçekleşecek dirilişle, ölümsüz olan ruhun huzura kavuşacağı anlatılmıştır. Bu dünyanın boşluğunu ifade eden vanitaslar da, öteki hayat ve getirilerine bu nesnelere değinilmiştir. Bunun alegorik boyutunu Leppert (2002: 87) kitabında "*vanitaslar da; olmuş bir buğday filizi ya da başığı, bunlar ne kadar ölü olsalar da ekilmelerinden*

ekip gömülmeyi ima ediyordu-sonra yeşererek olan hayatın çekirdeğini taşıyan şeylerdi'' sözleriyle açıklamıştır.

Eserlerde nadirde olsa *kutu ve sandıklar* yer alır. Bu iki nesne yeniden doğuş, ikametgâh, kurtuluş, ruh ve sığınak anlamlarını simgelemiştir. Vanitaslarda ise, ruhun ölümsüzlüğü ve dirilişi ifade etmiştir. Bu dünyanın değerlerini boş verip, asıl olan gerçeğe sarınılmasını ruhun dirilip ebedi ikametinde huzurlu olması sağlanmalıdır (Tüzün, 2004:13).



Görsel 47: Jan van Kessel . "Vanitas". 1665-1670. T.Ü.Y.B.20,3 x 15,2 cm.
Ulusal Sanatlar Galerisi, Washington/ABD

Yusuŕçuk ve kelebek dirilişin ve ruhun alegorisi olarak vanitas eserlerinde işlenmiştir (Bkz. G:47). Kısa ömürleri ve narin yapılarıyla insan bedeninin acizliğine, yalan dünyanın boşluğuna ve gerçek ahret yaşamına atfedilmişlerdir. Hiç son bulmayacak ebedi yaşamın huzurlu ve güvende olması için iman ve imanın getirdikleriyle yaşanmanın insanı kurtuluşa götürdüğünü anımsatırken yeniden diriliş ve imanın önemini vurgulamışlardır.

Işık bir nesne değil, sanatsal bir öğedir, fakat anlamsal ve sembolik açıdan belirli değerleri yansıttığı için çalışmalarda dikkat çekmiştir. Hıristiyanlıkta ışık sonsuzluğun sembolüdür. Ayrıca;

Hıristiyan geleneğinde inanç, yardımseverlik ve şükran duasıdır. Kutsal kitap ışığı getirendir ve İsa "Dünya'nın ışığıym" der. Hıristiyan ve İslami geleneklerde, ilahinin, bilimin ve kültürün sembolü oluşunu sürdürür"(Tüzün, 2004: 8)

Vanitas anlatılarında ise ölüm gerçek sonsuzluktur. Bu sebeptendir ki vanitas eserlerinde baskın bir ışık vardır. Özellikle bu ışık ana temaya yani ölümün gerçek yüzü olan kurukafalara yansıtılarak ele alınır. Koyu ve karmaşık arka planları bu dünyayı, ışık aydınlıkla sonsuz ve gerçek hayatı karşılar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM – ANLATIM ARACI OLARAK VANİTAS

17.yüzyılda vanıtas türüne özgü en temel eserler arasında yer alan çalışmalar, sanat eserlerini inceleme ve analiz etme yöntemleriyle incelendiğinde, dönemsel farklılıklarla birbirinden ayrılıp, evreleşmesi üzerine, 3 ana başlık altında toplanması gerektiğini göstermiştir.

İlk dönem 1550-1880 tarihleri arasında karşımıza çıkan, önceki bölümlerde detaylandırılan geleneksel türdeki örneklerin dâhil edileceği dönem olarak belirlenmiştir. Modernist dönem 1880-1960 yılları arası sanayi ve endüstri gelişimlerinin verdiği metalaşma ve duygusuzlaşma ile değişen sanat anlayışının hüküm sürdüğu dönemde üretilen vanıtas eserleri diğer bir aşamasını oluşturmuştur. Post modern dönem ise, vanıtasın sıradanlaşan şeylerin reddi ve eleştirisi mahiyetinde hem özel, hem kamusal bir eleştiri olduğu dönem olarak çalışmanın çerçevesini belirleyen bir etken olmuştur.

4.1. İlksel Yaklaşımlar

Vanıtas ya da Vanity kavramlarına olan ilgi ilk olarak 15. yüzyılda 1520'lilerin sonunda Kuzey Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Memento Mori felsefesinin mantıksal bir uzantısı olarak Rönesans ve Barok döneminde, figüratif eserlerin ahlaki bir uyarısı olup, kendine has nişanelerle, görsel bir manifesto oluşturmak ve anlatıyı güçlendirmek adına figürlü çalışmalar içerisinde kullanılmıştır. 17. yüzyılın başlarından Hollanda Altın ağ boyunca ise, Hollandalı realist sanatçılar tarafından Roma Katolikliği ve Katolik karşı reform sanatına tepki olarak ve Kuzey Avrupa'daki Protestan Reform sanatının yeni sade estetiğini karşılamak üzere rafine edilmiştir. Hıristiyan sanatının bu formu, 1620-1650 yıllarında ise, ülkenin Katolik İspanya'nın sömürgeci egemenliğine karşı ayaklanmasının ardından Hollanda'da özellikle Protestan vatandaşlar arasında anlatısıyla büyük popülerlik kazanmıştır. Kilise ve mezheplerin dini resimleri yasaklamasından dolayı dönem insanların manevi ihtiyaçlarını karşılayamaması, vanıtas alegorilerinin Calvinist teolojileri üzerinden beslenmesi ve seküler alegorik bir izdüşüm sağlaması Hollanda'da ki bu popülerliğin ana kaynağını oluşturmuştur. Bu popülerlik ilk olarak Hollanda'nın Birleşik Eyaletlerindeki Leiden'de ortaya çıkmış daha sonra insanlığın ahlaksızlığını

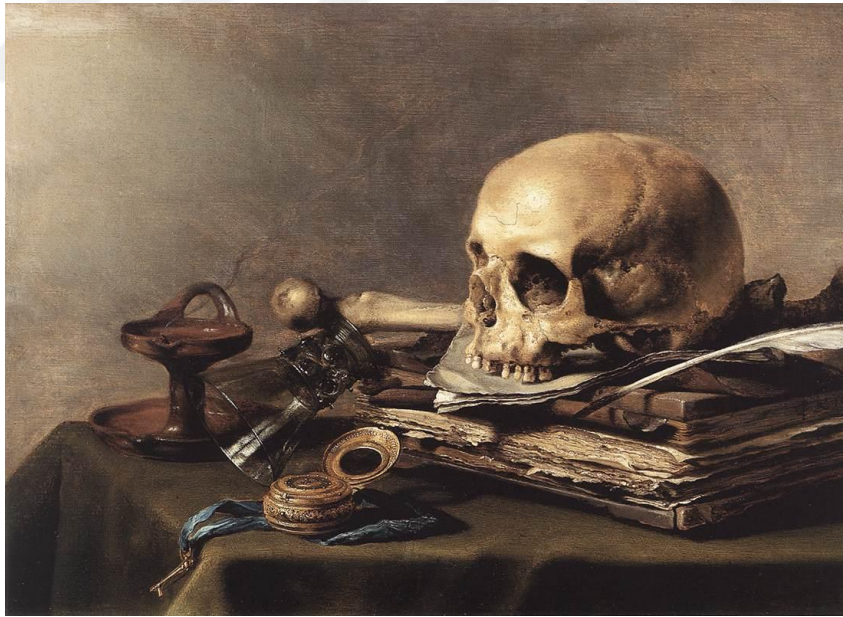
vurgulayan ahlaki kural geliştiren önemli bir Calvinist öğretisi olarak tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır(Sanal 8: Sanat Eğitimi Ansiklopedisi, 2016). Hollanda resim sanatında tür resminin geliştiği dönemde zirveye ulaşan vanitas anlatısına, ağırlıklı olarak ölü doğa eserlerinde rastlanması üzerine ölüm tasviri olan bu felsefe,sanat hiyerarşisinde özel bir natürmort türü olarak anılmaya başlamıştır. 1620-1650 yıllarında sayısız vanitas eseri üretilmiş, vanitasın bu geleneksel yaklaşımı 1880 yıllarına kadar devam etmiştir. 1620-1880 yılları arası üretilen eserlerin anlamsal ve içerik açısından bütünlük oluşturması bu dönem eserlerinin geleneksel ve ilksel yaklaşımlar olarak incelenmesini sağlamıştır.

İlksel yaklaşımlar olarak adlandırdığımız bu bölüm eserleri, tamamen vanitas alegorileriyle yoğularak toplumsal bir enformasyona girmektedir. Gerçeklik bu dönemde, dini sembolleri oluşturmak adına manipüle edildiği için, ahlaki değerlere gönderme yapan vanitas resimleri de, toplumun dikkatini çekebilecek realistikle ele alınarak büyük bir reaksiyon oluşturmuştur. Alegorik anlatıları olan her nesne olabildiğince ince ayrıntılarıyla resmedilmiştir.

Vanitas resimlerin ilk örneklerinde, genellikle zarafet ve hassasiyetle ölüme ithaf edilen birkaç nesneyle (genellikle kitap, birkaç kâğıt parçası ve kafatası) resmedilmiştir. Bu eserler, büyük bir etki, kasvetli bir havayla monokromatik kompozisyonlardan oluşturulmuştur. İlerleyen yüzyıllarda ise diğer nesnelere dâhil edilip, ruh aydınlatılmış, paletler çeşitlendirilmiştir. Nesnelere genellikle, temsil ettikleri alegorinin nihai sunumuna göre eserlere yerleştirilmiştir. (Sanal 10: Britannica Ansiklopedisi, 2015). Vanitas natürmortlarında, kullanılan nesnelere Hıristiyan inancın alegorik anlatılarına ve canlı sanat piyasasına göre yön almış, şehir ve ülkelere göre değişiklik göstermiştir. Örneğın, bir üniversite kasabası olan Leiden şehrinde sanat koleksiyoncuları bulunmasıyla sık sık kurukafa ve kitaplar tercih edilirken, bir pazar merkezi olan Lahey’de geleneksel Hıristiyan anlamlarıyla balıklar, Amsterdam’da yoğunluklu olarak çiçekler kullanılmıştır. Yüzeylerin ve nesne dokularının titizlikle işlenmesi ise dönem ustaları için bir bahane haline gelmiştir (Sanal 8: Sanat Eğitimi Ansiklopedisi, 2016).

Eserlerde ele alınan nesnelere, kullanılan alegorik karşılıklarının yanı sıra, biçim ve doku farklılıkları vurgulanarak kompozisyonların plastik yapısı güçlendirilmiştir. Renk kullanımını ise, başlarda canlı ve parlak kullanılırken, zamanla soft ve pastel bir hal almaya başlamıştır. Eserler ölümün korkunç ya da ürpertici tutumuna karşın, aktif ve naif bir atmosferde ele alınmıştır.

Hollanda'nın altın çağı olarak nitelendirilen dönemde tür resimlerinin ortaya çıkmasıyla özgünlük kazanan vanitas resimleri, canlı sanat piyasasında tercih edilmiş, sanat tacirlerinin, burjuva ve orta sınıf insanının beğenisine sunulmuştur. Bu canlı piyasasının sunduğu, aktif satışlar, müzayedeler ve koleksiyonerlik ile ilk dönem vanitas eserleri, çabuk üretilme adına çok küçük ebatlarda işlenmiştir. Küçük ebatlarda ele alınmasına karşın bu denli realist yapılması hayranlık uyandırmış, toplum tarafından sanatçının başarısı buna göre derecelendirilmiştir. Artan talebe karşılık sanatçılar yapmış oldukları kompozisyonları farklı açılarda, farklı renklerde defalarca çalışmış, birbirine benzeyen birçok eser ortaya çıkmıştır.



Görsel 48: Pieter Claesz "Vanitas". 1630. T.Ü.Y.B. 39,5 x 56 cm.
Mauritshuis Kraliyet Resim Galerisi, Lahey/Hollanda

Hollanda altın çağ döneminde de ölü doğa ressamı olarak ün salmış Pieter Claesz'in "Vanitas" adlı eseri türün ilksel yaklaşımları arasında sayılabilecek, önemli bir eserdir (Bkz. G:48). Almanya'da doğan Pieter Claesz 1617'de sanatını aktif olarak sürdürdüğü, Hollanda'nın Haarlem şehrine yerleştikten sonra, tür resimlerinin

yaygınlaşmasıyla önemli Hollanda natürmort ressamlarından biri olmuştur. Yaşamı hakkında fazla bir bilgi edinemediğimiz sanatçı, 17. yüzyılda yaygınlaşan “*ontbijt*” denilen kahvaltı türünün yaygınlaştığı dönemde eser vermeye başlamış, butürle ün salmış, *Florish van Dijck* ve *Florish van Schooten* adlı ressamların kompozisyon ve estetik kurallarından etkilenmiştir. Ancak çok geçmeden, ışık kullanımı ve doku hassasiyetine verdiği önemle kendine has özgün tarzına kavuşmuştur (Maltaş, 2005:11,15).

Pieter Claesz eserlerine ruhunu katarak, sessiz, sakin ve kontrollü olduğunu hissettirmiştir. Resimlerini kurgularken tüm duyularıyla kendini konuya odaklayarak, ışık oyunları ile izleyiciyi mistik bir atmosfere sürüklemiştir. Haarlem’e yerleştikten sonra, Protestan inancıyla hareket etmesi üzerine, hemen hemen her resmine sembolik anlamlar yüklemiştir. Sanatçının eserleri görsel bir şölenle sunduğu bu alegorik anlamlardan soyutlansa bile, izleyiciyi birçok anlam yükleyebileceği etkileyici bir atmosfere sürüklemiştir (Meral,2007:52,53).

Sanatçı Haarlem’de ki erken dönem çalışmalarında canlı ve parlak renkler kullanmıştır. Ancak daha sonra güçlü lokal renkleri yerini, soft ve bir birine yakın renklere, ağırlıklı olarak az yoğunluklu valörlerin hassas zıtlıklarını içeren monokrom armonilere bırakmıştır. 1630 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya olarak dikdörtgen bir formda yapmış olduğu vanitas natürmortu da bu soft renklerin hâkim olduğu sakin ve durağan bir atmosferle kendini göstermiştir. Felemenk’te bu tür natürmortlarla ün yapan sanatçı, bu resimlerinde neredeyse tek rengin tonlarıyla betimlenen nesnelere mistik bir uyum duygusuyla izleyiciye sunmuştur. Gri, yeşil ve kahverengi renklerin hüküm sürdüğü vanitas eseri de genel monokrom bir yapıya sahiptir ve Avrupa’da kitap ve sanat pazarlarına ilginin arttığı bir dönemde resmedilmiştir (Maltaş, 2005:13,14).

Bu renkleri anlattığı ölüm temasına psikolojik etkiyi artırmak içinde kullanan sanatçı, nesnelere ışık yansımalarını yakalayarak tüm özelliklerini kusursuz bir şekilde, her ayrıntısıyla işlemiştir. Kompozisyonlarını kurgusal bir zarafetle muazzam bir görsellik sunan Claesz, eserde kullandığı her nesneyi belirli bir düzen ve düşünce içerisinde tuvale yerleştirmiştir. Kompozisyonlarda olağanüstü bir hayal gücüyle

düzenlenen bu günlük nesnelere yapay bir ışıkla betimlenmiş, bu ışık alegorik mesaj veren nesnelere üzerine yansıtılmıştır. Eserin belli objeler dışındaki kısmı karanlık gölgeler içinde eriyip kaybolmuştur. Güçlü bir ön arka ilişkisiyle yansıtılan eserde valörlerle vurgulanmak istenen, masa üstündeki kurgu olmuş, sanatçı izleyici gözün başka bir alana kaymasını engellemek istemiştir. Kompozisyon düzeni izleyiciyi güçlü bir şekilde ölüm temasına yoğunlaştırmıştır (Yücel, 2007:33,36).

Vanitas eserinde ışığın en güçlü aydınlattığı obje, eski kitap tomarlarının üzerinde olan ve eserin dominant noktasını oluşturan kurukafaya yansıtılmıştır. Bu izleyiciyi ölümün alegorik anlatıma yönlendirmiştir. Hemen yanında yer alan ucu mürekkepli beyaz tüy kalem kitaplarla aynı kaçış noktasında yer alarak, dünyevi bilgilerin gereksizliğine göndermeler sunmuştur. Ayrıca bu düzlem sanatçının kompozisyon kurgusunu dikkate aldığını göstermiştir. Kafatasının arkasında yer alan kemik parçası ise, saflığın, mükemmelliğin özellikle kişisel bilgi ve aydınlığın sembolü olan cam kadehi masaya devirerek, ölümün bütün gerçekleri değiştirebileceğine vurgu yapılmıştır. İnsanın dikkatli yaşamasını, ruhun saflığını dünyasal zorluklara rağmen korunması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Aynı düzlemde yer alan yağ lambası, kafatası gibi ölüm sembolü olup, bir gün bedeninin ölüp gideceğini, saat ise önceki bölümde bahsedildiği gibi akan zamana atıfta bulunulmuştur. Eserde hareketliliğe sebep olan ve mavi bir kurdeleyle bağlı olarak gösterilen anahtarlar, cennetin ve yeryüzünün bilgeliğine gönderme yapılmıştır (Yücel, 2007:33,36).

“Kurtuluş işareti de olan anahtarın bir dine giriş ve kabul töreni anlamı da vardır. Anahtar ayrıca, Matta İncilinde bölüm 16.19'a göre İsa'nın Aziz Petrus'a "Sana göklerin hükümranlığının anahtarlarını vereceğim; yeryüzünde her ne bağlarsan, göklerde de bağlanmış olacak" sözüyle ilgili olarak kullanılmıştır. Ruhsal temizliğin gereklerinden olan barışma olgusu ve yeryüzünde yapılan iyi işler, kişiye gökyüzünde cenneti vaat etmektedir. Sanatçı bu durumu aynı zamanda İncil'deki bu cümleyle bağlantılı olarak ta düşünmüştür” (Yücel, 2007: 35)



Görsel 49: Philippe de Champaigne. "Vanitas". 1671. P.Ü.Y.B. 28,6 x 37,5 cm.
Tesse Güzel Sanatlar Müzesi, Le Mans/Fransa

Pieter Claesz'in obje yoğunluğuyla sunduğu bu mistik atmosferin yanı sıra, Philippe de Champaigne'nin "Vanitas" adlı eseri bize soğuk ve yalın bir atmosfer sunmuştur (Bkz. G:49).

Champaigne 1602'de Brüksel'de doğmuş, Jacques Fouquières'in yanında resim eğitimi görmeye başlamasıyla, 1621'de Paris'e yerleşerek, Fransa Barok sanatının ünlü ressamları arasına girmiştir. 1628 yılından sonra Kraliçe Marie de Médicis'in ressamı olup, birçok saray ve dini kuruluş için resimler yapmış, daha sonra XIII. Louis ve Kardinal Richelieu koruyuculuğuna girip ünlü kişilerin portrelerini yapmıştır. Yoğun istek üzerine birçok yardımcının çalıştığı bir atölye kurmuş, 1648'de kurulan Resim ve Heykel Akademisi'nde öğretim üyeliği ve rektörlük yapmıştır. Champaigne çalışmalarında, 17. yüzyıl İtalyan resmi ile Flaman baroğunun özelliklerini taşımıştır. Barok sanatının abartıcı tutumundan kaçınan sanatçı, resimlerinde ölçülü renk kullanımı, akıcı kompozisyon düzeni ve çarpıcı bir gerçekliği yeğlemiş, eserlerinde 17. yüzyıl Fransız akılcı düşüncesinin genel yapısını yansıtmıştır. Champaigne devlet yönetiminde çalıştığı için genellikle portre çalışmaları, saray resimleri ve yoğun bir ruhaniliği vurgulayan dini resimlerle tanınmış nadiren farklı konularda çalışmalar yapmıştır. Özellikle, 1648 yılında eşinin

ölümünden sonra en azla yetinmeyi ilke edinen “*Jansenist*” tarikatına üye olması üzerine hayat ve sanat görüşünde değişiklikler olmuştur. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1983).

Jarsenizm Descartes’in akılcılığı ile Augustinus’un Tanrı anlayışını birleştirmek adına Hollandalı piskopos Cornelius Jansenius tarafından başlatılan öğretinin adıdır. Jarsenizm, insanın günahlarla yüklü doğduğunu ancak Tanrı’nın bağışlamasıyla kurtuluşa erebileceği düşüncesiyle doğmuş, irade hürriyetini reddetmiştir (Sanal 11: Yıldırım, 2005). Champaigne bu tarikata bağlandıktan sonra dinsel resimlerine yaklaşımı değişmiş, farklı eserler üretmeye başlamıştır. Vanitas kavramına bu dönemde eğilim gösteren sanatçı önceleri figüratif resimlerde bu değeri işlemeye başlamıştır. 1648 yılında yapmış olduğu “Pişman Magdalen” isimli eserini alışagelmiş vanitas objeleriyle ele almıştır. Vanitasın özgün bir natürmort olarak ele alınmaya başlamasından sonra ise incelediğimiz eseri resmetmiştir.

Eser en yalın gerçeklikle ölüme sade ve naif bir çağrı yapmıştır. Sığ ve sınırlı bir alanda işlenen eserde, üç nesne neredeyse bir birbirine degecek şekilde konumlandırılmıştır. Bakış acısını dümdüz karşıda odaklayan sanatçı izleyiciyi ölümlerle karşı karşıya getirmiştir. Sanatçı izleyici doğrudan vanitasın ana anlatıcı kafatasında kilitlemiş, kafatasının göz çukurlarına bakıp ölümün körlüğüyle karşılaştırmıştır. Aynı doğrultuda ele alınan lale ve kum saati bakışı, geniş açıyla tek bir düzlemde tutmuştur. Panel üzerine yağlı boya olarak çalışılan eserde renk kombinasyonu oldukça etkilidir. Champaigne ölçülü renk kullanımıyla eser koyu bir fonda, tüm gerçekliğiyle izleyiciye yönelmiştir. Ölümün soğuk yüzü soğuk renklerle sağlanırken, şu an canlı olan çiçek de sıcak renklerin tonsal kırılmaları dikkat çekmektedir. Burada ki anlatı önemlidir, çünkü şuan canlı fakat solabilme ihtimali olan çiçek kişinin kandiği kendi dünyeviliğini simgelemiştir. Champaigne bu üç nesneyi tek düzlemde tutmak adına kullanmış olduğu musalla ya da mezar taşı ise işin ciddiyetine güçlü bir anlatım sunmuştur (Leppert, 2002).

“Ama bütün bunlar bir yana, tipik temsilleri bağırsak yiyen besili kurt ve kemirgenler olan Orta Çağ ölüm resimlerine göre çok mesafe kaydetmiş durumdayız burada. Kafatası çok eski ve tertemiz. Kum saati, aslında

akan zamanı gösteren bir nişane olsa da, aynı zamanda belirgin biçimde faydacı, aşına ve sıcak; hâlbuki çürüyen cesetler için aynı şey söylenebilir miydi? En muteber lale olan alacalı lalenin enfes görünüşü gözlerimize bayram ettiriyor; en azından dikkatimizi çekebilecek başka hoş nesnelere olmadığı için böyle bu. İmgeye bakarken şunu görüyoruz: Dikkatimizi en az çeken şey kum saati. Kompozisyon gözlerimizi güçlü bir biçimde ortadaki ana olaya, yani kafatasına doğru yönlendiriyor. Gelgelelim lalenin canlı rengi, vazodan yansıtılan parlak ışıltının da yardımıyla, bakışlarımızı merkezden alıyor. Philippe de Champaigne'nin resmine hâkim olan şey yalınlık; fakat resmin retorik türünün müphemliğiyle dolu aynı zamanda. Lalenin renginin gözlere yaşattığı haz, kafatasının çektiği dikkati kendi üzerine toplamak için ciddi bir yarışa girmiş. Kafatası dikkat çekiyor çünkü hem kompozisyonun ortasında yer alıyor hem de esasen insanları haz konusunda ikaz eden bariz bir simgesel işlev görüyor. Bakmak, iki taraftan birini seçmek demektir'' (Leppert, 2002: 88-89).

Hollandalı ressam *Edwaert Collier*'in "*Vanitas Natürmort*" adlı eseri ise, Champaigne'nin yalın ve durağan anlatısına karşın, güçlü bir hareketlilikle ele alınmıştır (Bkz. G:50). Alegorik nişanelerin hüküm sürdüğü eser, diğer eserlerin aksine yönümüzü, dünyevi eşyaların yanlılığını yakalamak adına ölümden ziyade, geçiciliğe ve dünyeviliğe çevirmiştir.

Edwaert Hollanda altın çağında, dünyanın kibrine karşı göndermeler yaptığı vanitas natürmortları ve trompe l'oeil tekniğiyle yaptığı natürmort eserleriyle ün yapmış önemli bir ressamdır. Kariyerine Hollanda'da başlayan sanatçı, 1693 yılında natürmortun artan popüleritesinden yararlanmak üzere Leiden'den Londra'ya taşınmış, burada sayısız eser üretmiştir. 17. yüzyılın son on yılında, Londra'da profesyonel bir sanatçı olarak mali başarı sağlamıştır (Yip, 2015). Resmi gerçek gibi görme yanlısamasının uç noktalara varılmasını sağlayan trompe l'oeil tekniğini kullanan sanatçı eserlerini olabildiğince gerçekçi ve ince ayrıntılarıyla resmetmiştir. Sanatçı koyu bir fonda ele aldığı çalışmalarını kalabalık bir atmosferde sunarak güçlü bir dinamizm sunmuştur.



Görsel 50: Edwaert Collier. "Vanitas Natüermort". 1705. T.Ü.Y.B. 124 x 98 cm.
Özel Koleksiyon

Vanitas Natüermort'u olarak adlandırdığı eseri de bu yoğun atmosferde işlenmiştir. Eserin mekânsal hacmi, yüzeydeki ışık oyunları, katıksız teknik çizim, monokrom bir renk bütünlüğü ve karmaşık biçimsel kompozisyona bakıldığında ressamın incelikli üslubunu gözler önüne sermektedir. Eserde sanatçı ölümü ve yaşamın beyhudeliğini anlatmak adına kullanılan kafataslarının ürkütücü görseelliğinin yerine, insanların kibirlerine gönderme yapan şaşalı bir anlatım sunmuştur. İzleyen tarafın erişmiş olduğu maddi zenginlik sanatçının anlatısının temelini oluşturmuştur. Eserin yoğun atmosferi izleyicide merak uyandıracak şekilde resmedilmiştir. Kitaplar, dokümanlar, altınlar, mücevherler, kral tacı gibi beyhude servetin nişaneleriyle ele alınan eser, o denli hassasiyetle işlenmiştir ki, alegorisinde soyutlandığında sanki dünya servetini yüceltir gibi bir izlenime bürünür.

İmparatorluk tacı ve belirgin şekilde kâğıt parçalarının üzerindeki gösterilen vanitas vecizeleri resmin merkezinde ve ön planda tutulmuştur. İncelikle işlenen ve şık bir zenginliğin tadına varıldığı imparatorluk tacı eserin odak noktasını oluşturmuştur. Paranın, statünün ve iktidarın bile ölüm karşısındaki geçiciliğine vurgu yapan sanatçı, emperyalist gücün kibrini, açgözlülüğünü ve dünyaya hâkimolma çabasını sorgular bir kimliğe bürünmüştür. Tacın hemen yanı başında yer

alan, İngiltere kralı I. Charles'ın minik portesi ise tacın kimliğe bürünmesini sağlamıştır. Tacın ışıkla da öne çıkmasının haricinde masanın üstünde gözlerimizi hiçbirinin üzerinde odaklayamadığımız birçok nesne dikkat çekmektedir. İzleyici bu görsel şölenin içinde sürekli etrafı inceleme hissi duymuş, ince ayrıntılarıyla işlenen bu nesne yığını ölümün durgunluğuna karşıt bir dinamizm oluşturmuştur. Savaşlara bir kılıçla, taçla irtibatla, zenginliklere altın ve mücevherle gönderme yapan sanatçı, yazmış olduğu “Nemo Ante Beatus Dici Potes” (Kimse ölmeden mutlu olamaz), “Sic Transit Gloria Mundi” (Bu zafer gibi dünyada geçer) vecizeleriyle ölümün zorunluluğunu ve gerçekliğini gözler önüne sermiştir. Bu cümlelerin anlamı açıktır, izleyici bağlamlaştırmalara bile ihtiyaç duymamıştır. Ancak başka bir yerde sanatçı, ince işçiliğinin verdiği hazla kitabın arasından sarkıtığı ve kendi sözlerini yazdığı bir kağıt parçasında ki, “Finis Coronat Opus” (Son çalışmaları taçlandıran) vecizesiyle, taç ve mücevherlere ekstra bir vurgu yapmıştır. Sanatçı eserde ölümü yüceltirken, üretmenin hazzına da değinmiştir (Good, Batchelor, Moore, 2012).

Collier'in dünyevi şeylerle oluşturduğu kurgusallık, *Abraham van der Schoor*'un “*Vanitas*” adlı eserinde kemik ve kafataslarının oluşturduğu yoğun kümenin görselliğine bırakır (Bkz. G:51).



Görsel 51: Abraham van der Schoor. “*Vanitas*”. 1640-1672. T.Ü.Y.B. 63,5 x 73 cm. Rijks Müzesi, Amsterdam/Hollanda

Sanatçı, boşluğu ve beyhudeliği ölümlülüğe bağlayan sembolik objeler yığıyla güçlü bir anlatım sunmuştur. Collier'in canlı olarak sunduğu dünyevilik vurgusu burada tekrar kasvetli ölümün ellerine geçmiştir. Kafataslarının sayısı boşluktaki hacmi, yüzeylerine düşen ışık gölge oyunları çizimdeki ustalık ve karmaşık kurgu bize, sanatçının eserde anatomik ve sanat bilgisini çok iyi kullandığını göstermektedir. Abraham, vermiş olduğu anlatıyı öyle bir kurgusallıkla sunar ki, ölümün yüzü ve herkes karşısındaki eşit demokrasisi kullanılan renk valörleriyle ve kafataslarının yerleştirilmesiyle izleyiciyi körü körüne gerçek derinliğe çekmiştir. Bilinen vanitas nişanelerinin yanı sıra, “*resmin asıl dikkat çeken görsel öğeleri insan kemiklerinden oluşan bir küme (en altı kafatası, bir çene kemiği, ve anlaşıldığı kadarıyla - soldan sağa – bir kol kemiği, bir kalça kemiği ve bir de incik kemiği)*” (Leppert, 2002: 91) olmuştur.

Kemikleşen kafatasları, bireysellikten sıyrılmıştır, ölümün statü ya da mevki gözetmeden herkes için kaçınılmaz gerçek olduğu, tek bir paralelde yansıtılmasıyla gözler önüne serilmiştir “*Van der Schoor kafataslarını her ne kadar grotesk açılardan vermeye çalışmışsa da, kafatasları masanın üstünde neredeyse gelişiğüz bırakıldıkları izlenimi*” (Leppert, 2002: 91) vermiştir. Işığı kompozisyonun merkezindeki kafatasında toplayan sanatçı arzuladığı odak noktasını oluşturmuş bireyselleşen ölüm, öznelliğinden sıyrılarak her kişiye bulaşmıştır.

Işığın oluşturduğu bu görsel odaklaştırma *Harmen Steenwyck*'in “*İnsan Yaşamının Beyhudeliği*” adlı eserde daha bariz ve belirgin bir şekilde görülmüştür (Bkz.G:52).

Diğer esere nazaran burada ışık ustalıklı belirgin bir şekilde işlenmiş, eserde vurgu da, ön arka ilişkisi de ışıkla sağlanmış ve yansıtılmıştır. Kullanılan açık koyu değerlerle izleyicinin merkezdeki ana temaya konsantrasyonunu sağlamıştır. Hıristiyanlık inancında ışığın sembolü sonsuzluktur, burada kullanılan ışıktaki gerçek sonsuzluk olan ölüme atfedilmiştir.



Görsel 52: Harmen Steenwyck "İnsan Yaşamının Beyhudeliği-Vanitas". 1640. T.Ü.Y.B. 39 x 51 cm. Ulusal Galerî Londra/İngiltere

Sanatçı kafatasını resmin repoussoiri ilan etmiştir. Kafatası eserde öyle bir konumdadır ki, bütün dünyevi nişanelerin alegorisini oluşturan nesnelere arasına yerleştirilmiş, hayat içinde ölüm nasıl varsa o amaçla kompozisyonda yerini almıştır. Sanatçı burada umursanmayan ölüme, dünyanın insana verdiği hazza ve rahatlığa göndermeler yapmıştır.

Kompozisyon açısından belli bir denge kurmak için kullanılan nesnelere sanatçı tarafından biçimi ve boyutu düşünülerek seçilmiştir. Resmin genelinde yoğunluk, sağ tarafta toplanmış olmakla birlikte, sol taraftaki boş alan izleyicinin manevi varlığını temsil eden bir dinlenme alanı olmuştur. Nesnelere tertemiz ve olağan bir titizlikle, en ince ayrıntısına kadar işlenmiş ve maddesel özelliklerine bağlı kalınmıştır.

"Harmen bu eserinde farklı göndermelere de yer vermiştir. Bilinen vanitas nesnelere yanı sıra bu eserde, esere diyagonal hareket kazandıran ve en ince ayrıntılarına kadar ele alınan bir Japon kılıcı kullanmıştır. Bu dünyeviliği simgeleyen nesne aslında güçlü kolların bile ölümü yenemediğine işaret etmektedir. Diğer gizli bir mesajını da sanatçı kullanmış olduğu hacimsel yönden olabildiğince büyük olan

testide kullanmıştır. Eser yakından incelendiğın de testi üzerinde bir Roma İmparatoru'nun yüzü seçilebilmektedir. Burada ise sanatçı ölümün yok ettiğı dünyevi gücü ve zaferi anımsatmaktadır” (Cumming, 2008;197).

4.2. Modernist Yaklaşımlar

18. ve 19 yüzyılda yaşanan Sanayi ve Endüstri Devrimi ile meydana gelen sanayi ve teknoloji alanındaki gelişmeler, toplum yapısını etkileyerek insanların sadece çalışma yaşamlarında değil, duyu ve düşüncelerinde de değışimler yaratmıştır. Eski dönemlerin bilindik klasik düşünceleri, yerini modern bakış açısına bırakmıştır. Uygarlık seviyesinin yükselmesiyle endüstriyel gelişmelerin yanı sıra, yeni inançlar, tutkular ve beğeniler ortaya çıkmıştır. Endüstrielleşme ve makine toplumun merkezine oturmuştur. İşlevselliğinin büyük bir kısmına makineler egemen olmuş, daha önceleri görülmeyen, süratli ve seri üretimler gerçekleştirilmiştir. Toplumsal yapıda ise, makineleşmenin hızı, duyu ve düşünce yönünden insan ilişkilerinde değışimlere sebep olmuştur. Disiplinli, seri ve maraton düzene sahip olan endüstri üretimi, insanları bu hızla büyüyen çarkın bir parçası haline getirmiştir. Toplumun değışmeyen fikirleri güçlerini kaybetmeye başlamıştır. Feodal ilişkiler ve toplumsal yapı bozulmuş, bu hareketli dış koşullarla birey yalnızlaşmış tek başına kalmıştır. Endüstri değersiz kıldığı ve kapsamı altına aldığı insanı, bir makine gibi duygusuzlaştırmıştır. Endüstri dönemi kısaca bir meta dünyası yaratarak, insanları ve sosyo-kültürel ortamı duygudan ve düşünceden sıyırmıştır (Şişman, 2006).

Endüstri dönemi, toplumsal yaşamdan ve duygudan beslenen sanatta da etkileyerek modern sanat anlayışını doğurmuştur. Modern dünyanın geçmişten bütünüyle farklılaşması sanatta yeni boyutların açılmasına sebep olmuştur. Modern sanat bir özerkleşme, özgünleşme ve soyutlama serüveni olarak görülmüştür. Sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek ve keşfederek kendini yeniden doğurması gerektiğı düşünölmüştür. Bu düşünce bazında, sanatta farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Bazıları için sanat, ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmiş, bazıları içinde teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi olarak ele alınmıştır. Modern sanatta, sanatın ne ve ne için olduğuna, neyi desteklediğine dair

sorular sormaya başlamıştır. Bu süreç boyunca sanatsal faaliyetler ve kültürel eleştiri birbirlerini yakından takip ederek belirleyici roller üstlenmişlerdir. Modern akımlar bu endüstriyel ortamda oluşan metalaşma ve kişide oluşan psikolojik etkiler üzerinde durmuştur (Little, 2010).

“Modern sanatta metafizik arayış devam etmekle birlikte muhatap değiştirmiştir. Artık özne nesnenin görüntüsünün ardındaki gerçekliğin muhatabıdır. Hatta gerçekliğin ta kendisidir. Kökleri Hollanda geleneğinde bulunabilecek olan yaklaşım bu sefer şeylerin formunu, öznenin keşfinden sonra öznenin zihne ait kılmıştır. Şeylerin gerçeklikleri öznenin zihnindedir ve öznenin dışındaki şeylerin görüntülerinin kaynağı ve şeylerin doğası öznenin zihnindedir. Bu modern sanatın özne merkezli yapısını kurar ve resim sanatı artık görüntünün kabul edilmiş gerçekliklere bağlı olarak kurulmasından vazgeçerek resimsel görüntü ve gerçeklik, öz ve biçim sorunlarıyla uğraşır. Modern sanat göz ve tin arasındaki bir ilişkinin sonucu olarak estetik bir yöntemle ortaya çıkarken etikle de ilişkisini bir süreliğine koparır. Modern resim sanatı gerek estetik gerekse anti-estetik olarak sanatçının nesnel gerçeklik algısının bir ürünüdür. Haliyle yapıtların esas niyeti ve gerçekliği de sanatçının zihnindedir ve bağlamı itibariyle de kendi atölyesinde izlenmelidir” (Önüçak Bozdurgut, 2013: 63).

Ekspresyonistler duyguları ve zihnin durumlarını doğa biçimlerinin çirkinlikleri ile ifade etmişler; Fovistler, biçimleri kaybeden, aşırı renkçilik içindeki neşe veren bir dinamizmle eserlerini oluşturmuşlar; Kübistler, nesnelere parçalayıp, sanat anlayışının mantık süzgecinden geçirerek biçimlerin temsili doğasını ele almışlardır. I. Dünya Savaşı'nın acıları yaşanırken ortaya çıkan Dadaizm, burjuva toplum içindeki toplumsal rolünü araştırması gerekip gerekmediği konusunda mücadele vermiş, giderek tüm kural ve geleneği inkâr ederek sanatı reddeder hale gelmiştir. Dadanın anarşist anlayışına karşın, Sürrealistler sanatın özünün sorgulanması gerektiği, gerçeği ister özel türde isterse evrensel olarak keşfetme anlayışına sahip olmuştur. Endüstrinin hızlı gelişimi Psikanalizin bulunmasını sağlamış, bilinçaltı keşfedilerek, ruhsal bozukluklar üzerine yeni buluşlar

gerçekleştirilmiştir. Bu gelişim sanatta figürü sıyrarak soyut bir anlayışın hüküm sürmesine sebep olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise, soyutlamanın yerini, soyut dışavurumculuk almış ve resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaşmıştır. Yoğun ve ciddi yıkımlar karşısında sanatta varoluşçu felsefe anlayışı hüküm sürmeye başlamıştır. Sanatçılar dünyanın anlamsızlığı ve insanın yalnızlığını anlatma girişiminde bulunmuşlardır(Şişman, 2011).

Metalaşan ve duygudan yoksun bu dönemde ölüm teması, modern dünyanın, nesnel dünyayı kullanarak ortaya çıkardığı bozulma ve kimliksizleştirme, metalaştırma ve duygusuzlaştırma gibi değerlerle görselleştirilerek ele alınmıştır. Bu bozulma en çok ölüm düşüncesinde kendini göstermiştir. Modern zamanın bir makine gibi duygusuzlaştırdığı birey, kendini hayatın sıradanlıkları arasında var olduğunu düşünmesinden ölümü, hayata dair olmayan kaza niteliğinde bir olay gibi düşünerek günlük hayatından uzaklaştırmıştır. İkel toplumlardan bu yana gelen ölüm olgusu, engellenemeyen bir güç, kutsallaşma ve insanların kendilerini hazırlamak zorunda oldukları bir şey gibi görünürken, üretime bağlı bu dönemde meta üretiminin gelişmesi ve genelleşmesiyle ölüm yaşamın doğal bir sonucu gibi görünmüş ve sıradanlaşmıştır. Ölümün ve ölümlülüğün üstesinde gelemeyen, çare bulamayan modern dünya, bu büyük gerçeği göz önünden ve zihinde uzaklaştırma yoluna gitmiştir. Ölümde artık nesnel dünyanın bir verisi gibi düşünülerek, metalaştırılmıştır (Çelik, 2011).

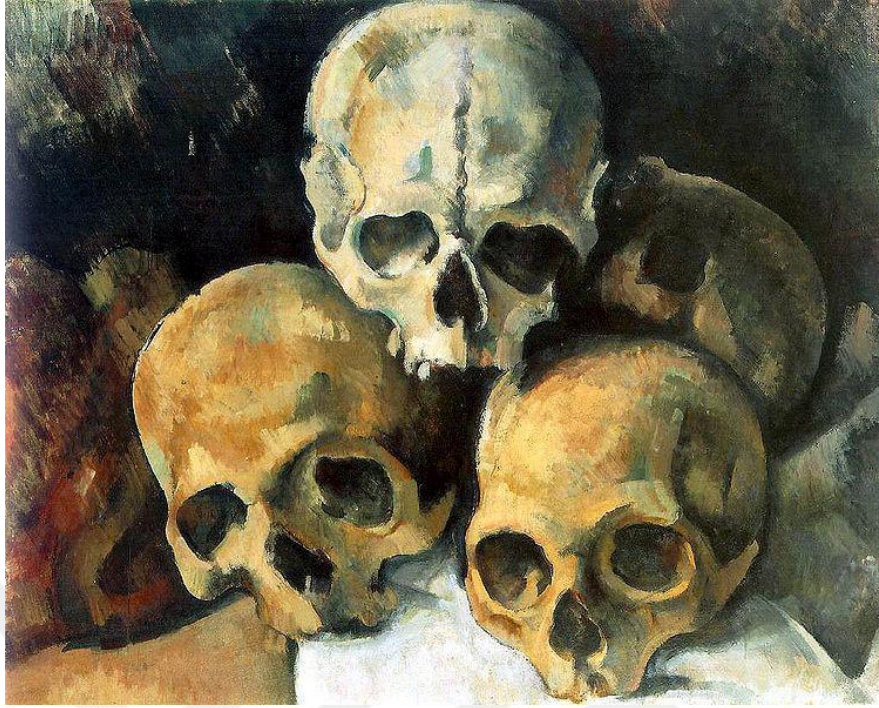
Ölüm olgusundan beslenen vanitas türü de, metalaşan ölüm düşüncesiyle 17.yüzyıldaki gibi etkili olmasa da çalışmalara yön vermiştir. Her şeyin değişimine ve gelişimine rağmen ölüme engel olunamamıştır, buda eserlerde vanitas temasının işlenmesine sebep olmuştur. Ancak modernizm döneminde vanitasın konu başlığı boyut değiştirmiştir. Kullanılan nesnelere ahlaki onur nişanesi olarak ilan edip kutsallaştırılan 17. yüzyıl vanitas eserlerine göre, modernist vanitaslar daha belirgin, belki de daha vicdanlı bir materyalizmi canlandırmıştır.

Sanat tarihinde değişimin en belirgin biçimde görüldüğü modern dönemdir. Modern dönemde vanitas eserlerinin de, hem görselliği hem işlevselliğinin değişmiş olması şaşırtıcı değildir. 17. yüzyıl vanitaslarında imgeler maddi dünyaya ilişkin ortak bir

bilgi, edinin ve nasıl bir hayat yaşandığını arşivleyip, belgeler nitelikteydi. Eserlerdeki nesnel anlatı doğrulanmaya elverişliydi. Fakat modern dönemde vanitas mantığının hüküm sürdüğü eserlerde, kullanılan nesnelere, nesnel veriler olma özelliğini yitirmiş, resme, kendine özgü manevi bir yük getirerek, resmi bir protestoya dönüştürmüştür. Nesnelere kullanılışı ve anlatısı yine tek gerçek ölüm olgusudur fakat izleyiciye aksettirilmesi modern anlayışlarla sağlanmıştır. 17. yüzyıl vanitas eserleri, dünya malının anlamsızlığına yapılan bir eleştiri olarak ele alınmasına rağmen, nesnelere yüceltir ve fetişleştirmiştir. Özellikle ince işçiliklerine dikkat çekilerek, maddi yüzeyde gözle görülür bir şekilde yoğunlaştırdıkları insan emeğine göndermeler yapılmıştır. Özgünleşen sanat anlayışıyla, dünyanın giderek metalaşmasının göstergesi olan modern sanatta, nesnelere yalnızca nesne olma özellikleriyle ele alınmıştır. İlkel vanitaslar da sanat yapıtı kadar dikkat çeken nesnelere ve sanatkar tavırları en üst seviyede tutulmuş, anlatıdan çok izleyiciye görsel sunum yaşatılmıştır. Bu dönemde ise, nesne ikinci plana düşerek sanat anlatısı ve öğeleri ön plana çıkmıştır (Leppert,2002).

Nesnelere yüceltilerek anlatımının kaybolduğu modern vanitas eserlerinde, nesnelere olağan halleriyle ele alınmış fakat ayrıntılı görselliklerini kaybetmişlerdir. 17. yüzyılın sonlarında natürmortun en gözde uzmanlık formlarından biri olan resmi gerçek gibi görme yanılsamasını uç noktaya vardiyan trompe l'oeil üslubu, haliyle bu dönemde özgünleşerek realistiğini yitirmiştir. Nesnelere kompozisyon açısından, ne formu, ne oranı nede rengi yani hiçbir sanat öğesi önemli olmamış, tinsel dürtüler ve sanatsal öğeler ön plana çıkmıştır. Sanatçılar eserlerini içlerinden geldiği gibi yapmaya başlayarak özgünleşmiştir. Bu durum eserleri üslup ve teknik yönden değişikliklere sürüklemiş, nesnenin gerçekliliği, doğaya, renge, ışığa, duyguya ve heyecana göre değişiklik göstermeye başlamıştır.

Sanat tarihinde büyük bir öncü olan ve kendisinden sonra birçok sanatçıyı etkileyerek yeni yollara sürükleyen *Paul Cézanne*'nin "*Kafatası Piramidi*" adlı eseri bu devinin önemli bir göstergesi olmuştur (Bkz. G:53).



Görsel 53: Paul Cézanne "Kafatası Piramidi". 1898-1900. T.Ü.Y.B. 39 x 46,5 cm.
Özel Koleksiyon

Cézanne tuval yüzeyini tasarlanacak ve biçim verilebilecek bir alan olarak ele almış, simgesel ve tinsel anlamı yakalamak uğruna düz renk alanları boyayarak, doğalcı bir tasarım üzerine odaklanmıştır (Little, 2010). Gerçeklikten uzaklaşan sanatçı, ışık gölge etkileşimiyle tonlama ve hacim kazanan eserler üretmiştir. Eserlerinde renk valörleri ve leke katmanlarıyla derinlik ve hacim duygusu yaratmıştır. Cézanne 1867-1907 yılları arası, yani son dönem çalışmalarında kafatası objesine ağırlıklı olarak önem vermiştir. Sanatçının bu dönemde depresif ruh halinde ve kendi yaklaşan ölümü üzerine takıntıda olduğu, arkadaşlarına yazmış olduğu mektuplarca bilinmektedir ki, bu ruh hali sanatçıyı ölüm konusuna yakınlaştırmıştır. Cézanne bu dönemde, hayatı monoton ve anlamsız bulmuş, münzevi yaşamayı yeğlemiştir (Sanal 12: Genel Tarih, 2012).

Kafatası Cézanne'nin repertuarında insan zihnini tefekküre çağıran bir obje olmuş, sanatçının kafatası içeren natürmortları ya da figürlü resimleri Memento Mori ve vanitas olarak sınıflandırılmıştır (Medina, 1995). Kafatası Piramidi adlı eserde bu ruhsal durumun ve sınıflamanın bir yansıması olarak yorumlanabilir. Portakallarını, elmalarını bir kenara bırakan sanatçı dört adet kafatasını istiflenmiş, piramit görüntüsüyle ele almıştır. Eserde kafatasları portreleri anımsatan bir tarzda izleyiciye

karşıdan bakarken, alt çeneleri yokken çizilmiştir. Aslında sanatçı çizmiş olduğu kafataslarında kendi ölümlülüğünü betimlemiş, sakalından kapanan çenesini kafataslarından da çıkarmıştır. Cézanne vanitas konusuna iten bir başka etken ise, dindar bir Katolik bilgini olmasıdır. Bu dönemde kafataslarının ve ya kafatası resimlerinin Katoliklerin evlerinde belirgin bir şekilde yer alması ve inanç öğretilerinin bu mantığı desteklemesi sanatçının vanitas imgesi olan kurukafalı birçok eser üretmesini sağlamıştır (Sanal 13: Wikipedia, 2015).

Sanatçı anlatısında, koyu arka planın karşısında soluk bir ışıkla naif bir görsellik sunmuştur. Derinlik yansımaları renk kullanımıyla oluşturan sanatçı, sıcak ve soğuk renklerin kombinasyonuyla muazzam bir ön arka ilişkisi yaratmış, ilk kez bir objeyi bu denli izleyiciye yakın işlemiştir. Doğalcılığı savunan sanatçı, kafataslarını basit geometrik biçimlere indirgemiş, hiçbir sanatsal tavrı ya da anatomik değeri önemsememiştir. Onun için tek gerçek tinsel dürtü ve özgün yaratı olmuş, renkler ve leke yüzeyde hissiyata göre yoğunlaşmıştır. Ölüm uğruna yapılan eser Cézanne'ın lekeci üslubuyla hareketlenmiş, durağanlıktan, yüceltilen anlatılarından sıyrılmıştır. Cézanne'ın ortaya çıkardığı, renk ve leke atmosferi, kendinden sonra gelecek olan sanatçıları da etkilemiş, yeni izm ve üslupların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu sanatsal devinimlerle Modern eserlerde imge, görsel bakımdan özel bir hale gelmiş, imgelerin bağlantıları belirsiz hatta keyfi ve hayal edilebilecek ama doğrulanamayacak şekil ve ilişkiler üzerine kurulmaya başlamıştır. Bu dönemdeki nesnelere, maddeciliğin verdiği hazzı çağrıştırmaktadır ve önemsizdir. Çünkü nesneyi anlamlandıran ve önemli kılan insandır. Nesnelere yücelten 17. yüzyılvanitas eserlerine karşı, modern vanitaslar dönemin getirileriyle nesneyi kişileştirmiştir. Kimlik kazanan nesne kendi anlamsal boyutundan sıyrılarak sanatçı ya da izleyici tarafından özümsemiştir. Hatta kimi eserlerde tinsel yönden izleyiciyi kötü etkileyen kafatasları ortadan kaldırılmıştır. Çünkü duygusal aşırılıklarla karakterize edilen modern vanitas eserlerinde ölüm ikinci plana atılarak, eserler tinsel, yumuşak ve duygusal bir anlatıya bürünmüştür. Kişisel eşyalar, alegorik değerli nesnelere sanatçıların ruhsal yönden şahsi birleştirmeleriyle eserlerde yer almıştır.



Görsel 54: Vincent Van Gogh. “Sandalye ve Pipo-Vincent’in Sandalyesi” 1888. T.Ü.Y.B. 92 x 73 cm. Ulusal Galeri, Londra/İngiltere

Cézanne’nin başlatmış olduğu renk ve leke atmosferinden etkilenen Van Gogh’un “Sandalye ve Pipo” adlı eseri kimlik kazanan nesnelere görsel bir sunumunu oluşturmuştur (Bkz. G:54). Vanitasın ana teması olan ölüm artık, kafatasıyla değil, yokluk ve aitlik hissiyle yansıtılmış, anlatıdan çok, nesne yüceltilmiştir.

Van Gogh en son empresyonist serginin yapıldığı 1886 yılında Paris’e gitmiş ve gördüğü yapıtlar sanatçının üslubunu ve sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Önceki çalışmalarında görülen kasvetli ve karanlık atmosfer yerini, empresyonistlerin renklerine bırakmış, parlak ve canlı renkleri paletinde kullanmaya başlamıştır. Olağanüstü bir hızla çalışan ressam, renkleri bir nesneyi tanımlamak amacıyla değil, tinsel dürtüsünün hissiyatını ifade etmek amacıyla kullanmıştır. Aşırı evhamlı ve duygusal bir kişiliğe sahip olan Van Gogh, dünyayı nasıl görüyorsa tuvallerine de bu kişisel izlenimi yansıtmıştır. Fırça hareketleriyle ün yapan Van Gogh, ışığı kullanışıyla ve özgün üslubuyla kendinden sonraki birçok sanatçıyı etkilemiştir. Yalnızlığı ve sanatsal bir topluluğa üye olma isteğiyle sanatçı, arkadaşı

olan Gauguin'in her zaman yanında olmasını istemiş, 1888 yılında Gauguin'i yanına gelmeye ikna etmiştir (Hollingsworth, 2009:430).



Görsel 55: Vincent Van Gogh. "Gauguin'in Sandalyesi" 1888. T.Ü.Y.B. 90,5 x 72,5 cm. Van Gogh Müzesi, Amsterdam/Hollanda

Sandalye ve Pipo adlı eserinde bu dönemde oluşturmuştur. Öyle ki, iki resim olarak planladığı yapıtın diğer resminin Gauguin'e ait olması bunu kanıtlamıştır (Bkz. G:55). İki resim karşılıklı asıldığında sanki iki arkadaşın sohbet ettiği izlenimini taşımıştır (Leppert, 2002). Aralarındaki uyumsuzluğu da düşünürsek belki de bu tutum duygusal olan Van Gogh'un arkadaşlığa ve yalnızlığa gönderdiği bir manifesto olmuştur.

Bu iki resimde, ilk başta göze çarpan iki sandalyenin de bambaşka renkte ve özellikte olduğudur. Van Gogh kendi sandalyesini gün ışığını hatırlatan açık tonlarda ele alırken, Gauguin'in sandalyesini daha kasvetli ve karanlık bir yapıda ele almıştır. Van Gogh'un kahverengi zeminde duran sandalyesi olabildiğince sade ve yalınken, Gauguin ki, süslü ve prafan bir iskeletle tasvir edilmiştir. Dolayısıyla sandalyelerin betimlenmesi, Van Gogh'un hem kendisini hem de Gauguin'i nasıl algıladığını gözler önüne sermiştir. Muhtemelen, yaşamı boyunca köy hayatını aristokrasiye tercih eden Van Gogh kendisini, yoksul işçi sınıfının bir mensubu gibi görürken,

Gauguin temsil ettiği hayatın zevklerine yakın duran dünyevi bir görüş olmuştur (Sanal 14: Hulsker, 2014).

Van Gogh'un eserindeki bu yokluk teması, yüceltilen nesnelerin kimlikleştigiine dair çok önemli bir örnektir. Van Gogh için mütevazı şekilde betimlediği sandalyenin kendisi değil, piposuyla ve tütün kesesiyle anlatılan kişinin ta kendisidir. Sandalyenin önemi betimlediği kişiden kaynaklanmış, nesne kişileşmiş, bir bedene ve bir aitliğe dönüşmüştür (Leppert,2002). Esere duygusal yoğunluğunu katan Van Gogh belki de özlem duyduğu fakat sağlamlaştırılmadığı dostluğunu bu kişileştirmeyle ölümsüzleştirmiş, yaşamına dâhil etmiştir. Nesnelerin eserde yerleştirilme açısı düşünüldüğünde her an oturulmaya hazır gibi görünmesi bu tezi daha da güçlendirmektedir. Eserde ki duygusal izlenim, sanki bir gün ölecek insanların arkada bıraktıklarını, anılarını ve yaşantılarını resmetmiş, şahsı ilelebet yaşatmayı hedeflemiştir.

Modern dönemde ortaya çıkan, Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlarda eser veren sanatçılar da vanitas türüne eğilim göstermiştir. I. ve II. dünya savaşları, toplumsal yapıdaki değişiklikler ölüm olgusunun bu akımlar içerisinde ele alınmasına sebep olmuştur. Vanitas bu dönemde Ekspresyonizmin duygusallığı, Kübizmin biçimselliği, Dadaizm'in alaycı anlatısı ve Sürrealizmin bilinçaltı yansımalarıyla bütünleşip farklı bakış açılarıyla resmedilmiştir. 17. yüzyıl vanitas eserlerinin yücelttiği ölüm artık, olası bir durum, çaresizlik, alaycı bir hal ve imgede değişen boyutlarla eserlerde kendini göstermeye başlamıştır. Dönem eserlerinde, plastik bağımsızlığa ulaşmak istenmiş, resimsel bir gerçeklik oluşturma yoluna gidilmiştir. Tinsel aşırılıklarla karakterize edilen modern vanitas eserlerde, kullanılan nesneler arasındaki ilişki, biçimsel deformasyonlara uğratarak, normal fiziksel ilişkilerinden koparılmıştır. Önemli olan anlatı ya da görsellik değil tinsel değerler ve sanatsal öğelerdir.

Yaşanan savaşların ve sanayileşmenin getirdiği olumsuzluklar, karma karışık olan insan ilişkileri, kentlerde meydana gelen gelişmeler ve makineleşmeyle yaşamın hızlanması, köleliğin her çeşidi ahlaksal ve toplumsal bütün değerleri alt üst etmiştir. Bundan ötürü varoluşçu felsefeden etkilenen görüş sanatta etkili olmuştur. Dönemde

ortaya çıkan sanat akımları da, bu durumun değişmesi ve toplumun yeni bir yapıya kavuşması için sanatı tüm gereçleri ve araçları birleştirerek ele almışlardır. Sanatçılar, dünyanın anlamsızlığı ve insanın kendine has yaşantısı, yalnızlığı ve ruh halleriyle ilgilenmişlerdir. Bu dönemde Ekspresyonist sanatçılar, silah ve ateş seslerinin olduğu ölümlü bir savaşın ortasındadır. Böyle dehşet ve ölüme yakın duran bu akım yaşanan bu dünya ve öteki dünya arasındaki gerilime daha çok ilgi duyarak, huzursuzluğu ve gerçeği arama yoluna gitmiştir. Bu dehşet içeren dönemde Kübistler de, fizyolojik bir çaresizlik olan ölüm olgusunu, farkı bir bakış açısı sunan sanatsal üsluplarıyla ele alarak güçlü bir anlatı sunmuşlardır. Dadaizm, bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşla tahrip olduğuna inanarak, ölümle dalga geçerek, her şeyin yok olacağına, tek kalıcı değerın para olduğu inancını benimsemişlerdir. Yaşamı değiştirmeyi ön gören Sürrealist akımı ise, her hangi bir canlının başlangıcı ve sonu üzerine düşünceler sunarken ölümle yüz yüze gelineceğinin bilincindedir (Umay, 1998).

Ölüm kavramının bu değişken yapısı, vanitas eserlerin anlatısına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu dönem vanitas eselerde anlatı, çoğu zaman vanitas felsefesiyle bağdaştırılırken, birçok eserde ise yaşananları umursamamanın verdiği hazla dünyayla, otoriteyle ve savaşla dalga geçmek gibi fikirlerle sentezlenmiştir. İnce ayrıntılarla titiz bir şekilde resmedilen, ölümün yüceltiği yumuşak ve naif bir anlatıya sahip vanitaslar, artık olabildiğince yüzeysel, karışık ve yoğun bir atmosfere bürünmüşlerdir. Renkler canlı ve parlakken, renklerin ağırlaşp koyulaştığı görülmektedir.

Yarattığı imgelerin gerçek nesneyle bağlantılarını koparan *Pablo Picasso*'nun "*Kafatası, Pirasa ve Sürahi*" adlı kübist tarzda yansıttığı eser modern vanitas türünün boyut değiştiren halini yansıtmıştır (Bkz. G:56). Burada vanitas nesnelere, resim düzleminde parçalı yüzeyler dizisine dönüşmüştür.



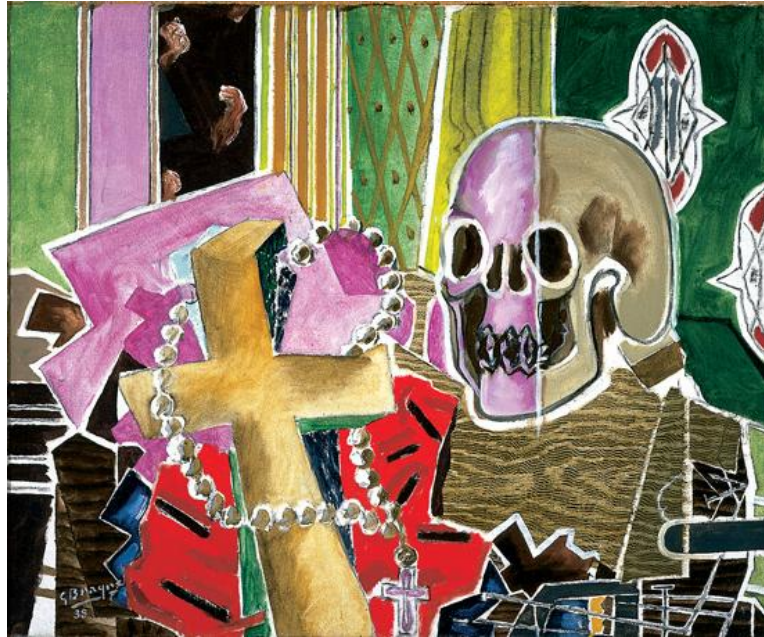
Görsel 56: Pablo Picasso "Kafatası, Pırasa ve Sürahi". 1945. T.Ü.Y.B. 73 x 115,9 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, San Francisco /Kaliforniya.

Georges Braque ile birlikte Kübizm'in kurucusu olan Picasso, tek rengin tonlarıyla ilgilenmiş ve renk kullanımında güçlü karşıtlıklardan kaçınmıştır. Eserlerinde imge ifadeden ve temsilden sıyrılmış, natüromortun ya da kişinin simgesi olmaktan çıkmış, yalnızca kendini temsil eden bir nesne olmuştur (Hollingsworth, 2009). Sanatçı tuval üzerindeki görüntüyü parçalara ayırarak, izleyiciye birden fazla bakış açısı sunmuştur. Kafatası, pırasa ve Sürahi adlı eserinde bu çözümlenme ve parçalanma görülmektedir. Soğuk ve temiz renklerin ağırlıkta olduğu eser, nesnel dizilimiyle paralel bir denge kurmuş, keskin kontur ve çizgilerle resmedilmiştir. Mekân ve nesnel tamamen kurgusaldır, nesnel neredeyse yerleştirildikleri çevreden ayırt edilemez bir hal alıp desensel bir yüzey oluşturmuştur.

Sanatçının II. Dünya Savaşı'nın verdiği zararlar, pek çok kişinin ölüm ve ölümüne şahitlik etmesi, onu ölüm ve yaşam konularıyla meşgul olmaya itmiştir. Picasso bu eserinde, insan varlığının geçiciliğini simgeleyen vanitas geleneğini izlemiştir. Eser siyasi direniş, umutsuzluk ve melankoliyi bir anlamda birleştirerek, ölüme ve çaresizliğe giden toplum için güçlü meditasyonlar içermiştir. Kullanılan nesnel arasında ölümün korkunç yüzü kafatası simgesi olmuştur. Picasso'nun eserlerinde insan kafatası, yaş, savaş, kıtlık ve veba ile gelen çaresizliğin ölümünü simgelemiştir. Eserde yer alan nesnel daha önce vanitas türünde görülmeyen nesnelere aittir. Sürahi ve pırasa sanatçı için köylü yaşamının naifliğini kutlar ve gözler

önüne serer. İnsanlar beklide bir öğünlük yemek için savaşmak zorunda kalmış ve ölümle yüz yüze gelmiştir. Aynı zamanda bu nesnelere direnen insanlar için zor günlerin yaşanacağını anlatmaya çalışmıştır. Picasso, siyasi değerlerin ve kazanç ilkesinin sebep olduğu savaşların masum insanları haksız olarak ölüme sürüklemesini manifesto etmiştir. Savaşa ve kayıplarına büyük öfke duyan sanatçı eserde kullandığı soğuk renklerle savaşa karşı duyduğu soğuk hisleri izleyiciye aksettirmiştir. Saflığın rengi olan beyaz rengin eserin geneline hâkim olması da, otoritelerini ve toplumun maddi zevkleri ve guruna karşı, olabildiğince sade ve masum yaşayan köylülere gönderilen bir atf olabilir. Eser durgun ve dingin bir atmosfere sahiptir. 17. yüzyıl natürmortlarının şaşalı, kutsallaştırılmış ölüm anlatılarının realist tarzına karşın, Picasso realistikten uzak, yüzeysel ve kübist bir anlatıyı yeğleyerek, her an gelebilecek ölümün sade sıradan ve masum insanları bile ele geçirebileceğine, büyük yıkımlara sebep olacağına değinmiştir. Picasso içinde bulunduğu ruh haliyle bu dönemde sayısız vanitas imgesi işlemiştir (Sanal 15: MutualArt, 2010).

Picasso'yla birlikte kübizm ufkunu açan *Georges Braque*'de vanitas temasına eğilim göstermiştir. "*Kafatası, Haç ve Tespih*" adlı eser dönem içerisinde ölümün adil olması adına ahlaki bir zorunluluk sunmuştur (Bkz. G:57).



Görsel 57: *Georges Braque* "Vanitas-I" . T.Ü.Y.B. 1938. 54,3 x 64,4 cm. Kreeger Müzesi, Washington /ABD.

Braque I. Dünya Savaşı'nda savaşımış, savaşın ruhsal ve toplumsal etkisini derinden yaşamıştır. *Vanitas I* adlı eserini de son on yılda 1938 yılında tamamlamıştır. Bu resim tamamlandığında Hitler iktidara kadar yükselmiş, Avrupa başka bir savaşla çalkalanmaya başlamıştır. Braque de yapmış olduğu bu eserle aykırı insan ölümüne ahlaki bir tefsir sunmuş, aydınlık paleti, inancı ve güveni ile ölümün gerçek yüzünü göstermiştir. Vanitas konusuna eğilim gösteren sanatçı aslında insanlara Katolik inancına dair bir selamlama sunmuştur. Sanatçı insanlara, varoluşluğun temel nedenlerini sorgulayan Vaiz kitabının, hayata sunmuş olduğu soruları yöneltmeye çalışmıştır. Asıl gerçeğin ne olduğuna yönelen bu bakış açısı, parayı, iktidarı, bilgiyi ve şöhreti küçümserken, ölümün herkes için soğuk ve ürkütücü bir son olduğunu göstermiştir (Sanal 16: Sinclair, 2014).

Braque'ın bu cesur ve yoğun renkli natürmortu ilahi alegorik menüsünden seçtiği birkaç nesnenin birleşmesinden oluşmuştur. Bu eser sanatçının 1938 yılından sonra 6 yıl boyunca yapacak olduğu, vanitas temalı resimlerinin ilki olmuştur. Braque vanitas temasıyla savaşın sebep olduğu ölümleri işlemiş, ölüm simgesel objelerinin yanı sıra, ruhsal sıkıntı çeken insanlara, Hıristiyanlığın nihai umuduna yönelik simgesel nesnelere de yer vermiştir. Braque ölümün gerçek yüzünü kafatasıyla ele almıştır. Odak noktayı oluşturan tahta haç ve ona sarılı olan tespih ise, alışılmadık vanitas nesnelere olarak karşımıza çıkmaktadır. 33 adet boncuktan oluşan tespih, geleneksel olarak İsa'nın dünyevi yaşamını ve Hıristiyan tutkusunu yansıttığının yanı sıra inanç yolunu da simgeleyerek izleyiciyi gizil yönden duaya yöneltmiştir. Sanatçı Hıristiyanlıkta kutsal olan renkleri tercih etmiş hatta savaşın olumsuzluğunu da bu renklerle aktarmıştır. Örneğin arka planda yer alan mor ve kırmızı gibi renkler Hıristiyanlıkta ki kutsal günlerin yanı sıra, Hıristiyan şehitlerinin kanını da simgelemiştir (Sanal 17: Carmean, 2012).

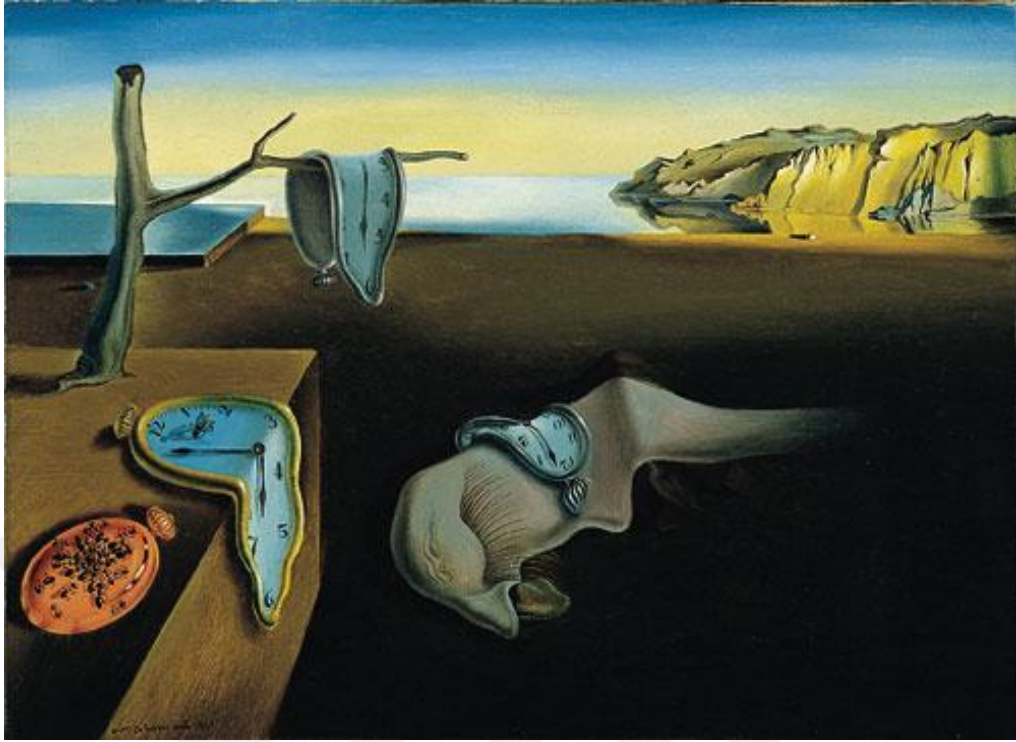
II. Dünya savaşının son aylarında Almanya'dan kaçıp Amsterdam'a sığınan *Max Beckmann*'da eserlerinde vanitas temasını dışavurumcu tarza ele alan önemli bir ressam olmuş, "*Üç kafatası ve Natürmort*" adlı eseri bu temanın özgün bir anlatısını sunmuştur (Bkz. G:58).



Görsel 58: Max Beckmann "Üç Kafatası ve Natüermort". T.Ü.Y.B. 1945. 52,2 x 89,5 cm.
Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston/ABD.

Geçiciliği ve ölümü simgeleyen Beckmann eserinde geleneksel vanitas objelerini, tuvalini düzleştirmiş bir alan olarak ele alıp yüzeysel bir anlatım sunmuştur. Siyah rengin ağır olarak kullanıp, tek düze bir şematiklik yaratmış, hiçbir estetik kaygı gütmemiştir. Sönmüş bir mum, oyun kartları ve kafataslarıyla, sanatçı geleneksel vanitas temasına modern bir anlatım getirmiştir. Nazilerin egemenlik uğruna yaptıkları zulümleri ve sonucunda yaşanan savaşları, eziyeti, sefaleti, açlığı ve yok olan hayatları ifade etmek isteyen sanatçı, vanitas temasına yönelme gereksinimi duymuştur. Karanlık koyu ve kirli renklerin, kaba ve sert lekelerin hüküm sürdüğü eser, ölümden doğan kasvetli havayı ilk bakışta hissettirmektedir. (Sanal 18: Museum of Fine Arts Baston, 2016).

Fakat eserde yer alan kafataslarının duruşları ve ifadeleri eserin anlatısına ironik bir tutum sergilemiştir. Sanki sanatçı içinde bulunduğu durumu anlamsız ve saçma bulmuş, alaycı bir tavır takınmıştır. Belki de iktidarın bir oyun gibi insanları harcamalarına, zevkleri uğruna ölüme sebep olduklarına dair bir uyarıdır. Eserin genelinde yansıtılan grotesk etki, bu alaycı ve ironik tutumu kanıtlar niteliktedir. Sanatçının bu dönemde Naziler tarafından yaşadığı kısıtlamaları, acıları ve yasakları da göz önüne alırsak, bu tutumun çok normal olduğunu da düşünebiliriz.



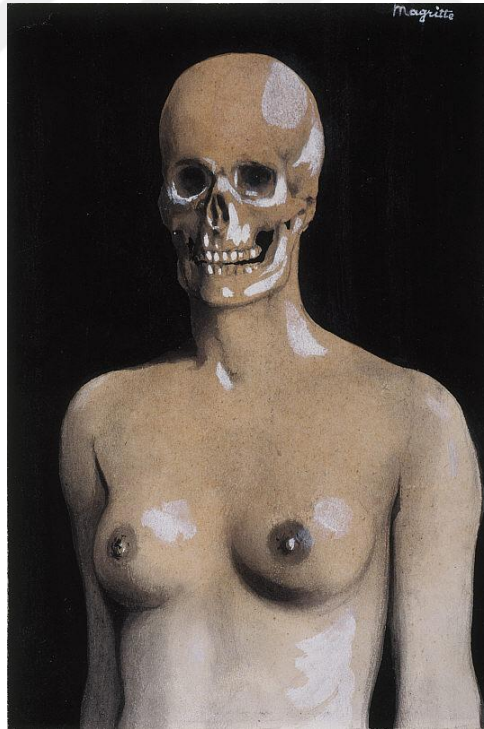
Görsel 59: Salvador Dali. "Belleğin Azmi". T.Ü.Y.B. 1931. 24 x 33 cm.
Çağdaş Sanat Müzesi, New York/ABD.

Salvador Dali'nin "Belleğin Azmi" adlı eser de vanitas temasından temellenmiştir (Bkz. G:59). Dali Müzesi yetkilisi William Jefett araştırmalarında ve görüşlerinde, eserin nesne yerleşkelerini ve kurgusunu araştırdıktan sonra bir manzara tablosunun natüremort geleneğiyle aslında nasıl bir ifade taşıdığını düşünmüş ve bazı açıklamalarda bulunmuştur (Sanal 19: TheDali, 2014).

"Belki de, bu tablonun en rahatsız edici yönü, iki farklı saat üzerinde duran karıncalar ve sinektir. Nesnelere ve canlı böceklerin varlığı, cansız tabiat tablolarındaki geleneğe taş atmaktadır. İşaret edildiği gibi, hafıza uykuda öne geçtiği için, saatler bozulmuş olan zamanın geçmesini sembolize etmektedir. Ancak böcekler, tablonun daha zor algılanan bir anlamını canlandırmaktadır; zaman ölümün varlığını ortaya çıkartır. Hollanda ve Flaman resim ve natüremort tablolarındaki sineklerin yaptığı gibi, burada da sinekler bozulmayı sembolize etmektedir. Bu bakış açısıyla, Belleğin Azmi eserinin, modern momento mori ve vanitasın en çarpıcı örneklerinden biri olduğu anlaşılmaktadır" (Jefett, 1990: 899-900, akt. Sanal 18: TheDali, 2014).

Bilenen en önemli eserlerden biri olan Belleğin Azmi adlı tabloda Dali, görsel imgeyi düş tadında ele almıştır. Her nesne gerçek formunda değil, bilinç dışı haliyle resmedilmiştir. Eser incelendiğin de geleneksel vanitas natürmort anlayışının dışına çıkıldığını vanitas felsefesinin özgün bir tema biçimi aldığı görülmektedir. Zaman, mekân ve form Dali'nin rüya uzantılarıyla biçimlenmiş, artık görsel izdüşüm, realite, yapı ve doku formu gibi sanatsal öğeler önemini yitirmiştir.

René Magritte'nin "Beceriksiz" adlı tablosu da gençlik ve ölüme ürkütücü bir atıfta bulunan vanitas türünün sürrealist bir sürümüdür (Bkz. G:60). Bilinçdışı bir görselliği farklı unsurlarla birleştiren ince boyalı eser Magritte'nin çalışmalarına tipik bir örnek oluşturur. Boyalı kâğıt üzerine monokrom bir renklendirmeyle çizilen eser, genç bir beden ve onun çürümüş kafatası ile gençlik ve ölümü karşı karşıya getirmiştir. Boyamanın Magritte'nin büyük hayranı olduğu, İngiliz Sürrealistler grubunda yer alan dönemin ünlü jazz sanatçısı George Melly ait olduğu da bilinmektedir (Sanal 20: İskoçya Ulusal Galeri, 2014).



Görsel 60: René Magritte "Beceriksiz". Kağıt Üzerine Guaj. 1935. 20 x 13,6 cm.
Özel Koleksiyon

Belçikalı sanatçı Magritte gerçeküstücülüğe farklı üslubuyla bambaşka bir bakış acısı getirmiştir. Magritte sanatın özünü gizem temasıyla bütünleştirerek

kendine has felsefi bir yaklaşım sunmuştur. Gerçeküstücülüğün bilinçdışı ve tesadüfî yaklaşımlarının yanı sıra, sanatçı her zaman akılcı ve mantıkla hareket etmiştir. Magritte kullandığı her nesnenin farklı bir anlamı olduğu, her nesnenin gerçek ötesinde bir ifadeye sahip olduğunu düşünmüştür (Türker, Çokokumuş, 2014). Nesnelere kendi anlamlandırmalara iterken ölümü bu denli gerçek ve dolaysız anlatması şaşırtıcı ve ilginçtir. Kopkoyu bir arka planda ele alınan eser, ölümü dolaylı anlatımlardan sıyrarak doğrudan, direk bir görsellikle izleyiciye sunmuştur. Ölümün karşısındaki çaresizliğimiz, durağan haliyle gözler önüne serilmiştir.

4.3. Post-Modernist Yaklaşımlar

Post-modernizm, Modernizmin sonrası ve ötesi anlamını taşıyan, yeni bir felsefi konseptin, düşüncenin, üslubun ve yeni bir söylemin adıdır. 1960'ların sonlarına doğru, fikir, ekonomi ve sanat gibi birçok alanda filizlenen post-modernizm, modern düşünceye ve kültüre ait, standartlaşmış temel bakış açılarına ve anlamlandırmalarına karşı bir eleştiri mahiyetindedir. Post-modernizm modernizmin bir parçasıdır, fakat ortaya çıkardığı fikirler modernizme zıt bir mantık oluşturacak düzeyde sert ve keskin olmuştur. Post-modernizm sosyal, iktisadi ve sanatsal alandan insanlığı kurtarmayı hedefleyen yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmıştır (Şahin, 2012).

“Post-modernizm belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir harekettir(Kızılçelik, 1986, akt. Okat Özdem, Geçit, 2013: 154).

“Postmodernizm çeşitli sanat biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumun kültürel egemenidir.” (Best ve Kellner,1998: 224).

Post-modernizm modernizmin sorgulanmadan kabul ettiği, herkes tarafından sahiplenilen, tekdüze ve kuralcı olan, toplumun geleneksel bir kültür, değer ve anlamlandırma hiyerarşisi oluşturma ve kabul ettirme yöntemini zayıflatıp, reddetmiştir. Post-modernizmin mihenk taşı canlandırmacılıktır, gerçeklik yerini

kurmaca düzenlemelere ve alaycı düşüncelere bırakmıştır. Çünkü Post-modernizm sanatı, evrenselliği ve zaman ötesi oluşuyla değil, herkes tarafından kolay ulaşılabilen, sanatçı tarafından çabuk elden çıkabilen, kusurlu, sıradan, yerel ve geçici olması yönünde ele almıştır (Little, 2010). Post-modernizm ile sanat, büyük değişikliklere uğramış ve sarsılmaz gerçekleri yerle bir olmuştur.

Postmodernistler, Modernizmin fazlaca 'akademik düzeyli' ve 'yüksek' sanat anlayışı yerine, 'alçak' ve 'gündelik' kavramlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Postmodern metinler ve imgeler de radikal dönüşümü yansıtmıştır (Şahiner, 2008: 194, Akt. Kıyar, 2010:33).

Modernizmin sanat, yapılan yeniliklerle dünyasını değişmesi uğruna çaba göstermiş, Post-modernist yaklaşım ise, dünyanın gerçekleriyle, eski ve yeniye birleştirmeyi bütünleştirmeyi amaç edinmiştir. Post-modernizmle, sanayi ötesi tüketim toplumuna geçilmesi, sanatın tüketimi artırma işlevi üstlenmesine sebep olmuş, post-modernistler sanatı popüler kültürle birleştirerek tüketilir hale getirmiştir (Şahin, 2012). Yaşanılan bu devinim, sanat dünyasında farklı eğilimlerin oluşmasına zemin hazırlamış, günlük yaşamda karşılaşılan hazır nesnelere, mekanik ve elektronik aletler, kitle iletişim araçları, pazarlama ve reklam iletileri, sanat eseri ile etkileşimli, kavram odaklı işlere dönüşmüştür.

Post-modernizm düşüncesiyle şekillenen anlayışlarla vanitas konusu ele alınan önemli bir değer olmuştur. Ancak bu dönemde tamamen anlatısından uzaklaşmıştır. Ölüm tüketim toplumu içerisinde yok olan, bazen basit bir sonuç bazense toplumun yücelttiği anlamsız bir olgudur.

"Nedeni de artık 'zararsız' olarak görülmesidir. Bauman'a göre bunun nedeni günlük yaşamın, artık ölümün sürekli bir provası olmasıdır. Öncelikle prova edilen şey, insanların elde edebileceği şeylerin kısa ömürlülüğü ve gelip geçiciliğidir. Dolayısıyla da her gün prova edilen ölümlülük, ölümsüzlüğe dönüşür. 'Zamanı gelince geçilecek olan Köprü'yü, yaşamın 'Köprüler' haline getirmesi, o 'Uğursuz Köprü'nün korkusunu siler. Elbette bu süreç içinde ortaya çıkan bazı toplumsal görünüm, yukarıdaki duruma eşlik etmektedir. Bauman'a

göre bunlardan biri ölümden konuşma ve ölümü seyretmenin derecesel olarak zayıflamasıdır. Yakınların ölümleri hala sarsıcı olup, gözden uzak tutulmaya çalışılırken, özellikle Medya aracılığıyla evlere kadar giren ölüm, 'ötekiler' in ölümü olarak sıradanlaştırılmıştır. Bu sıradanlığı içinde ölüm, dikkat çekmeyecek ve derin duygular uyandırmayacak kadar 'aşına'dır(Bauman, 2000a: 227-228, Bauman, 2000b: 222, Akt. Nazlı, 2006:11).

Böylelikle anlatısının ölüm değil de, ölüme sebep olanların eleştirisi haline gelen Post-modern vanitaslar, her akıma göre üslup, içerik ve teknik yönden değişiklik göstermiştir. Kullanılan nesnelere akım özelliklerine göre değişiklik ve çeşitlilik göstermiştir. Fakat değişmeyen tek nesne ölümün simgesi haline gelen kurukafa olmuş, neredeyse her eserde kendini göstermiştir. Bunun sebebi, toplum yönünden sıradanlaşan değerlerin reddini ve eleştirisini ön planda tutan post-modernistler için etkili bir nesne olduğudur. Post-modernist vanitaslarda, bilindik nesnelere yanı sıra, tüketim maddeleri ve kitle iletişim araçları da kullanılmıştır. Hatta bu dönemle beraber tamamen özgür bir tema haline gelen vanitaslar resim sanatı haricinde heykel, fotoğraf ve seramik sanatında da ele alınmıştır.

Artık vanitas anlatımları, ürkütücü biçimde, hem özel hem de kamusal hale gelmiştir. Eserler şahsa, otoriteye ve iktidara toplumun yapısında oluşan olumsuz değerlere göndermeler yapmak adına şekillenmiştir. İmge, güçlü bir dinamizmle, bazen bir gösterge, bazense tehditkâr bir üslubu benimsemiştir. Dönem vanitas eserleri, özel ahlaksal çağruların ötesine geçerek, kamusal, toplumsal ve kararlı bir şekilde siyasal sorunlara doğru çekilmeye başlamıştır. Anlatı artık ölümün gerçek yüzü değil, ona sebep olan değerlere göndermeler yapmıştır (Leppert, 2002). Anlatıyı oluşturan nesnelere Vanity (hiçlik) felsefesiyle şekillenip, öznel anlatımlara dönüşmüştür.

Vanitas imgesinin post-modernist tutumda sanata ilk iz düşümü Pop-art'la olmuştur. Pop-art, II. dünya savaşından sonra yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler, duyguya bağlı ve romantik olan değerlerin, terk edilmesini sağlayarak, makineleşmenin ve üretimin artmasıyla, tüketimi arttıracak reklam içerikli eser

üretimlerini kapsamaktadır. Pop-art İngiltere ve ABD’de eş zamanlı olarak ortaya çıkmış, dergiler, afişler, resimli romanlar, resimler pop-sanatla kullanılmaya başlamıştır (Şişman,2012).

“Yine aynı şekilde buzdolabında duran kola şişelerini, konserve kutularını, 20. yüzyılın en ünlü sinema yıldızı Monroe’yu, Walt Disney’in en tanınmış sembolü Mickey Mouse’u kısacası Amerika damgalı her ürünü tüketen zihniyetin (izleyici), sanatçı ile uzlaşma içinde olması muhtemeldir. Gerek elle yapılan gerekse fotoğraf yoluyla oluşturulan bu görüntüler son derece kolay algılanabilir, gösterişli ve ucuz olarak tasarlanmıştır. Bu yolla, film ve müzik dünyasının yıldızlarını ya da modern dünyanın teknolojik aletlerini gösteren imgeler vitrinlerden taşarak işyerlerine, evlere ve oralardan da kitle iletişim araçlarının verdiği zevklere düşkün gençlerle etkileşime girmiştir. Tıpkı, Richard Hamilton’un kolajı gibi. Aynı zamanda pop sanat, insanların kültür içinde yer alan ve onları pazarlayan sistemin ve onun ürünlerinin/imağlarının altındaki hayallerin, formal değerlerin, dini doktrinlerin de satışa çıkarıldığını unutmalarını engeller. Söz konusu satın alınan bu ideolojik ürünlerin altındaki mantığın sorgulanması gerekliliğini haykırır”(Yılmaz, 2006: 181, Şahiner, 2008: 140-144, Akt. Kıyar, 2010: 69,70).

Akım içerisinde karşımıza çıkan vanitas eserlerde bu doğrultuda ele alınmıştır. Özel ahlakla ilgili sorunların ötesine, ölüm kimliğinden sıyrılarak kamusal, toplumsal ve siyasal sorunlara doğru çekilmiştir. Ölümü çağrıştıran nesnelerin yerini bu dönemde, ölüme sebep olan nesnelere almaya başlamış, ölüm hazır nesneyle boyut değiştirip yeniden ele alınmıştır. Sanat eserini reklamlaştıran, tüketimin bir parçası haline getiren pop-art, ölümü de böyle bir görsellikle ele almıştır. Pop-art vanitas eserlerde, insan hayatının sonuna iyimser bir tema ile yaklaşan 17. yüzyıl anlatısına karşın, kendi kendini ilan eden ve finansal otoriteye bağlanan bir anlatıyla şekillenmiştir. Eserler, neo-liberal, kapitalist ve ekonomik sistemin bir parçası olmuştur.

Pop- art sanatının öncülerinden *Andy Warhol* psikolojik anlamda düşünüldüğünde herhangi bir istekten ve ölüm korkusundan kendini arındırmak için sanat yapmak istediğini dile getirmiştir. Ölüm imgeleriyle ele aldığı yapıtları, toplumda olan ölüm haberlerinden, intiharlardan, araba kazalarından temellendirmiş, fotoğrafları yan yana getirerek oluşturduğu bu eserler o dönem gazetelerde yayınlanmıştır. Warhol, ölüm serilerini, bilinen ünlü ölümleri ve kimsenin bilmediği insanların ölümleri olarak ikiye ayırmıştır. Makineyi ölüme sebebiyet veren bir faktör olarak gören insanlar, basit yollarla ölümden kaçış yolu aramışlar, ölüm imgesini kaynağı bir gazete haberi ya da fotoğraf olmuş, değer yargısı değişmiş ve sıradanlaşıp, soyutlaşmıştır(Özdemir ve Koca, 2013).

“Warhol”un yaptığı çalışmalarda Lars Nittve şöyle yazmaktadır:
“Ölüm ve sonuçta özgün olanın, dolayısıyla orijinalin ve kopyasının ölümü Warhol”un sanatının ana teması gibi görünüyor. Tuvallerine bastığı resimler, resimlerin resimleri; sanat krallığına tanıtılmadan önce kitle iletişim araçlarının bütün kanallardan geçilmiş eve güzelce süzölmüş” (Baykam, 1994:250,251, Akt. Nasır, 2011:38,39).



Görsel 61: *Andy Warhol*. “Büyük Elektrikli Sandalye”. 1967. 137,2 x 188 cm.
 Tuval üzerine akrilik boya ve serigrafî mürekkebi. *Andy Warhol Güzel Sanatlar Vakfı, Newyork/ABD.*

Warhol'un “*Büyük elektrikli Sandalye*” adlı eseri de bu tutumla yaratılmış, bir eleştiri mahiyetinde ölüm ve vanitas konusunu uç noktalara taşımıştır (Bkz. G:61). On eserlik serinin bir parçasını oluşturan bu eser, çekilmiş bir fotoğraftan esinlenilerek oluşturulmuştur. Yağlı boya ve serigrafi mürekkebi kullanılarak yapılan eserin büyük bir kısmı baskı yöntemiyle çoğaltılmıştır. Tek bir nesnenin anlatısının hüküm sürdüğü eser, belli bir düşünce ve düzen içinde kurgulanmıştır. Sanatsal öğelerden uzak,

“Hem ürkütücü, hem de işkenceyle idam sonundaki gibi toplumsal psikolojiyi kontrol altına alma istemiyle paralellik göstermesi açısından kamusal bir iştir. Başka bir deyişle devletin toplum düzeni için uyguladığı suç ve cezanın kişileşmiş ikonudur (Kıyar, 2014:56,60).

Sanatçı, büyük ölçekle ele aldığı yakın çekimli ölüm odasıyla, kaygılı bir samimiyet sunmuştur. Eserin oluşturulduğu orijinal fotoğraf kadrajın da, oda tavanın bir kısmının dâhil edilmesiyle geniş açılı bir görünümle yansıtılmış, seyirci, eser üzerinde göz gezdirmeden, bu odak noktasına kilitlenip soğuk ölüm odasına dâhil edilmiştir. Sandalyenin sonraki kurbanı bekliyor olabileceği ya da üzerinde can veren vücudun yeni kaldırıldığı ve sıradakinin getirileceği bir anı sergiler gibi çarpıcı iletiler taşımaktadır. Sanatçı eserinde, olabildiğince şaşalı ele alınan burjuva yaşamları, yemek odaları yerine, insanı henüz hayattayken pişirmek için tasarlanmış bir buluşu ele almıştır. İnsanların bir düğmeye basarak ölüme sebep olan aleti üretmesi ve üretilen bu alet ile de insanların yaşamına son verilmesi, garip ve şaşırtıcıdır(Sanal 21: Graham-dixon, 2002).

Eser vanitas türünde ortaya çıkan diğer bütün eserlerden farklıdır. Önceki vanitas eserle de ele alınan öznel anlatımların yanı sıra, bu eser hem öznel hem de kamusal bir anlatıya sahiptir. Nesneleşen ölüm anlatıları bu eserle iskeletleşmiş insan kemiklerinin ötesine geçerek ölümü direk nesneye bağlamıştır. Eser insanların karşına çıkan engellenemeyen kutsal ölümü değil, insanların sebep olduğu bir ölümü simgelemiştir. Leppert “*Sanatta Anlamın Görüntüsü – İmgelerin toplumsal İşlevi*” adlı kitabında bu eser hakkında şunları dile getirmiştir (2002:101,102).

“Warhol şu ironiyle oynuyor gibidir: Batı tarihinde sandalye, oturarak konuşan eski filozoflarda, teolojik dogmaları dile getiren papalar ve idare heyeti başkanlarında olduğu gibi otorite ve iktidarın göstergesidir. Elektrikli sandalyede harfiyen bir iktidar vardır ama bu iktidar, üzerinde oturan adamdan (nadiren kadından) kaynaklanan değil, onların içinden geçen bir akım biçimindeki bir iktidardır ve oturanların ortadan kaldırılmalarıyla sonuçlanır. Elektrikli sandalyenin mekânı - ihtişamlı ortaçağ kilisesine ya da bunun seküler karşılığına değil - bir garaja ya da bir dükkâna benzemektedir. İmgenin foto-jurnalistik kalitesi de - gerçekte bir fotoğrafın üzerinde oynanmış halidir - bunu pekiştirir. İmge teknik, mekanik ve operasyonel bir dinamizmi, aynı anda hem elektrikselsel hem de tehditkâr bir güç anlamını öne çıkarır. Belki de Warhol’la birlikte vanitas natüremortun mantıksal uç noktasına ulaşmış oluruz; çünkü büyük elektrikli sandalye sadece maddi nesneyi doğrudan doğruya insanın ölümlülüğüne bağlamakla kalmıyor, bu sandalye aynı zamanda tamda ölümlülüğün nedenidir. Böylelikle, vanitas özel ahlakla ilgili sorunların ötesine, kamusal, toplumsal ve kararlı bir şekilde siyasal sorunlara doğru çekiliyor. Warhol’da natüremortu (durdurulmuş hayatı) buluyoruz: burada sandalye silahtır, insani söylemi susturan alettir.”

Pop-art’ın yarattığı, fotoğrafın saptadığı imajların sanata izdüşümü, 1960’larda ve 1970’lerin başında ABD’de Hiperrealizm sanatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Pop-art sanatçıların keşfettiği fotoğraftan yararlanma görüşü Hiperrealizmle zirveye taşınmış, seçilen imge canlıymış gibi resmedilerek, yeni bir gerçekçi taval resmi oluşturulmuştur. Hiperrealizm de gerçekliğin ve benzerliğin yanılsmaya varan biçimlemeleri, resimle fotoğrafı ayırt edilemeyecek bir görselliğe kavuşturmuştur. Hiperrealistler, özgün anlatıdan, piktüral etkilerden uzaklaşmışlardır. Ayrıca akım sanatçıları üç boyutlu ifadelerden kaçınmış, heykel betimlemelerine karşı çıkmış, üç boyutlu ifadenin hiperrealizmi anlatıdan uzaklaştırdığına inanmışlardır (Turani, 2010).

Hiperrealizm, yorumdan uzak, öznelikten kopartılmış fotoğraf gibi net odaklı eserleriyle, 20. yüzyılda vanitas temasını natüremort türünde ele alan tek akımdır. Bu

çalışmalarda, gerçekliğin ele alınması ve yanlısamanın realistiği ilke haline getirilmiştir. Tüm gerçekliğiyle ele alınan akım vanitas eserleri nesne, görsellik ve anlatı yönünden 17. yüzyıl vanitas tablolarıyla benzerlik gösterirken, nesne yönünden farklılık kazanmıştır. Konvansiyonel vanitas nesnelерinin yanı sıra ruj, parfüm gibi çeşitli makyaj malzemeleri, ünlü portrelerinin bulunduğu fotoğraflar, gösterişli pasta ve yiyecekler gibi günlük yaşamı ve tüketimi simgeleyen nesnelер yer almaya başlamıştır. 17. yüzyıl natürmortlarının geçiciliği simgeleyen ve izleyiciyi görsel yönden rahatsız eden çürümüş meyve ve solmuş çiçekler, artık yerini canlı ve gösterişli yiyecekler, meyveler ve çiçeklere bırakır. Mistik, dinsel ve tinsel ağırlıklı bir atmosferde ele alınan vanitaslar, artık olabildiğince canlı ve sıcak renklerle ve ışıklı atmosferlerde ele alınmıştır. Akım vanitas eserlerinde yaşam ve ölüm karşıtlığı bir arada yansıtılmıştır (Saygı, 2009:6,8).



Görsel 62: Audrey Flack. "Marilyn". 1977. T.Ü.A.B. 96 x 96 cm.
Louis K. Meisel, Newyork/ABD.

Audrey Flack'ın vanitas serisinde yer alan "*Marilyn*" adlı eser bu akımla ele alınmış, modern bir vanitas türüdür (Bkz. G:62). Flack, maddi nesnelерle ve incelikli üslubuyla tarihsel vanitas türünün kapsamını genişletmiştir. 17. yüzyıl sanatçılarında etkilenerek, modern nesnelерini fiziksel dünyaya uygun renkli ve

canlı ele almış, yaşam ve ölüm olgusuna yeni bir pencere açmıştır. Marilyn yaşam ve ölüme, ünlü bir hatıra sunup, meditasyon olarak hizmet vermiş, yapıtta hem konvansiyonel vanitas nesnelere (mum, kum saati vb.) hem de modern nesnelere (bir fotoğraf, bir takvim vb.) kullanılmıştır. Ancak geleneksel vanitas natürmortlarının aksine, Marilyn ile film yıldızının rolünü sanatçı rolüyle ilişkilendirip bir kamu insanı oluşturulmuştur. Böylelikle yapıt aynı zamanda bir oto portre özeliği taşımıştır. Buna ek olarak sanatçı, nesnelere üç boyutlu efektler oluşturmak ve realistliği uç noktaya taşıma adına trompe l'oeil tekniğini kullanmış, nesnelere ve üslubunun etkinliğini ortaya çıkarmıştır. Flack eski gelenekleri canlandırmak isterken, Marilyn ile müstehcen bağlantıları provoke etmeyi amaçlamıştır. Marilyn eseri türün köklerini, maddi dünyayı ve sanatçının kendi üslubuna hayranlık duyduğunu hissettirmektedir, ölümden ziyade dünyeviliği zenginleştirmektedir. Flack resmin sınır ötesine uzanan nesnelere ve kurgusal düzlemleriyle mekânsal ilişkiler ve kişisel referanslar sunup sembollerini sekronize etmiştir (Sanal 22: Maurer, 2013).

Marilyn döneminde çok büyük bir üne sahip olmuş, seks ve güzelliğin temsili olmuştur, fakat Flack onun kısa ömrüne ve geçici güzelliğine dikkat çekmiştir. Kullanmış olduğu ruj, parfüm, takı gibi kozmetik nesnelere düşüncenin alegorik sembolünü oluşturmuştur. Kesildiği için ortamda çürümeye mahkûm olacak meyvelerde her an gelebilecek ölümü temsil etmiştir. Aynada Marilyn yansıması ise onun kusurlarının görsel bir sunumudur ve daha da önemlisi bu güzelliğin değersiz olduğuna gönderme yapılmıştır. Kompozisyonda Marilyn yanı sıra onun kardeşine de yer vermesi geçmişe anılara yönlendirerek, esere bireysellik katmıştır. Flack'a göre parça güzellik kesinlikle geçicidir, kısa sürelidir ve her zaman mutluluğa yol açmamıştır. Marilyn bu denli şöhretken intihar ederek ölmesi, sanatçının bu tezini kuvvetlendirmektedir. Flack Hiperrealizmle maddenin özüne inerken, kendisine çok farklı fikirler ilham olmuş, maddesel ve tüketimin zirve yaptığı dünyada gerçek güzelliğin içe dönük olduğunu vurgulamıştır (Sanal 23: N.C, 2009).

1960'lı yıllarda sanatta nesneye olan bağımlık sorgulanmaya başlanmış, sanat maddi bir nesneden çok, bir fikir ya da bir kavram olduğunu öne süren düşünceler ortaya çıkmıştır. Düşüncenin ön plana geçmesiyle, yapıt maddi varlık etkisini büyük

oranda yitirmiş, resmin dışlandığı bir dönem başlamıştır. Kavramsal sanat olarak ortaya çıkan bu düşünce yapısı, beden kullanımıyla gerçekleştirilen Performans/Happenning türünde gösteriler, resim ve heykel sanatından kopup geleneksel tutumun ötesine uzanan Yerleştirme/Entalasyon/Environment türünde düzenlemeler, galerinin ve müzenin ötesine geçip, hem fiziksel, hem ideolojik sınırları aşan açık alanda gerçekleştirilen çevre sanatı türünde projeler ve bunlara benzer alternatif biçimler, izleyici estetikten önce zihinsel bir sürece sürüklemiştir. Sanat artık, herhangi bir sanat dalının egemenliğinden sıyrılmış, disiplinler arası çoğulcu bir anlayışa sahip olmuştur. Kavramsal sanat ilk olarak Sol LeWitt'in "Artforum" adlı dergide "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlığıyla yazdığı yazıda, bu tür eserlerin kavramsal yanına vurgulanması üzerine kullanılmaya başlanmıştır (Antmen, 2003: 193, Akt. Kıyar, 2010:74).

Kavramsal sanata göre, sanatı ortaya koyan ve biçimlendiren fikri anlamak, sanatı ve iletisini anlamamanın özünü oluşturmuş, sanat yapıtını hiç görmeden de anlamak mümkün hale gelmiştir. Sanat yapıtının kurgusun da kullanılan teknik malzeme önemsenmiş, gerçek yapıt, onu kuran, işleyen, araştıran fikir ve dil olmuştur. Sanatçının amacı ve izleyicinin tepkisi yapıtın bütüncü parçalarını oluşturmuştur. Böylelikle Kavramsalcılık, sanatta kullanılan malzemeleri ve bu tür yapıtların yapım yöntemlerini köklü bir değişime sürüklemiştir (Little, 2010).

Kavramsalcılar, sanatı sanatçının niyetinin göz ardı ettiğini, nesnelerin önemsizliğini bunun yanında estetik düşüncesinin nesnenin işlevine yabancı olduğunu dolayısıyla sanatla estetiğin ayrılması gerektiğini savunmuşlardır. Kavramsal sanata kafa yoran bir sanatçı, ortaya koyduğu işin tinsel heyecanından kaçınmış, duygu ve keyiften uzak, önceden yapılan planlanan, akla dayanan işler ortaya çıkarmıştır. Yapıtta malzemeye yapılan vurgu mümkün olduğunca sanatçı tarafından kontrol edilmiş, vurgu ve düşünce iki boyutta aksettirilebiliyorsa, üç boyutlu bir iş yapmak gereksiz görülmüştür (Kıyar, 2010:74).

"Kavramsalcılık, sanatın ticaretleşmesini de eleştirir, Kapitalist bir ekonomide ticari değer alıp satılabilen nesnelere, özellikle mevcut ve toplumsal düzenlemeleri destekleyen ve onaylayanlarla ilintilidir. Bir

nesneyi “sanat” olarak tayin etmek onun maddi değerini artırmanın güvenli bir aracı olabilir; böylece alınıp satılabilir ve olağanüstü yüksek rakamlara sigorta edilebilir. Kavramsalcular sanat yapıtının maddi bir nesne değil, bir fikir olduğunu savunurlar; bu ticarete engel olabileceklerini ya da en azından bunu sorunsallaştıracaklarını umarlar. Sonuç olarak Kavramsalcular, kavramı sanat yapıtının üstüne çıkararak sahipliğin toplumsal statüye ve kültürel otoriteye çevrildiği süreci bozmaya çabalarlar” (Little, 2010: 132, 133).

Sanatın bir kavram olduğunu savunan, nesnelerin anlatısından sıyrılan kavramsal sanat, vanitas iletilisini artık başka bir anlatıyla karşımıza çıkarır. Büyük kitlelere hitap eden videoların, film karelerinin, fotoğrafın, yerleşke ve performansın anlamsal yönden güçlülük kazandığı yeni Kavramsalcular içinde vanitas önemli bir tema olmuştur. Anlatıdan ziyade fikrin öne geçmesi, konvansiyonelvanitas değerlerine köklü bir değişim sunmuştur. Eserlerin kullanılışı, akım ve içeriğe göre farklı iletilere bürünmüştür.



*Görsel 63: Damien Hirst. “Tanrı Aşkına”. 2007. Platin, Elmas, İnsan Dişleri
Beyaz Küp Galerisi, Londra/İngiltere.*

Bu aşamada, vanitas teması sanat yapıtlarına taşıyan, klasik güzellik anlayışına ters düşerek, ölüm, çürüme ve hastalıkları cam vitrinlerde ya da değerli taşlarla süsleyen *Damien Hirst*’ün vanitas temasına çarpıcı ve şok edici bir etki

yaratmayı amaçlamıştır. Hirst, hiçbir sapma ya da üstünü kapama görülmeyen işlerinde yaşam-ölüm sorunsalına ve doğaya yabancılaşmaya hem biçim, hem de içerik olarak vurgu yapmıştır. 2007 yılında yapmış olduğu “*Tanrı Aşkına*” adlı eser 50 milyon sterlin gibi bir rakamla, sanat eserine ödenmiş en yüksek ücret unvanını taşıyan, çağdaş bir vanitas yapıtıdır (Bkz. G:63). 1700’lerde yaşamış bir insanın kafatasının kalıbını çıkaran sanatçı, kafatasının platin kopyasını alıp üzerini pırlantalarla kaplamıştır. Kapitalist düzene bir gönderme ve maddi gücün ölüm karşısındaki çaresizliğini vurgulayan sanatçı, aynı zamanda ahlaksal ve dini çağrı yapan vanitas kafataslarının bohem havasının aksine ölüme şaşalı bir yüceltme sunmuştur (Şanko, 2015).

Kavramsal sanat bünyesinde ortaya çıkan, geleneksel anlayışlardan uzaklaşan Enstalasyon/Yerleştirme sanatında birçok eser vanitas temasıyla ele alınmıştır.

“Çağdaş sanatın kendine has türlerinden biri olan Enstalasyon, açık havada ya da kapalı bir mekânda sunulan, taşınabilir ya da mekâna özgü olan, belirli bir hacim kaplayan ve izleyici katılımını önemseyen bir sanat dalıdır. Bu sanat türü, 1970’lerde şekillenmeye başlayan izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde ‘yaşamayı’ düşüncesini içine almaktadır. Anlam, neden ve ilişkiler bütünü olan Enstalasyon sanatı, özne ve nesne birlikteliği içinde algılanmalıdır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan Enstalasyon sanatı, 1980’lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında yaygın bir sanat türü olmuş ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte daha da yaygınlaşmıştır. Sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan enstalasyon sanatı, çok geniş bir alana yayılmış, çok farklı biçimlerde ve sanat tarzlarıyla bir arada olabilmektedir. Günlük ve doğal malzemelerin yanısıra günümüzde video, ses, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni mecralardan da yararlanan melez (hibrid) bir tarzdır”(Özel Sağlamtimur, 2010).

Enstalasyon sanatı fiziksel var olan bir mekânı kendisi ve anlatısı üzerinden vurgularken, aynı zamanda hayali bir mekân yaratmayı da hedeflemiştir. Sanat eserinin gösterimi ve sergilenmesi üzerine yoğunlaşan sanat, çok geniş bir alana yayılmış, farklı düşüncelerle ve farklı sanat tarzlarıyla birleşmiştir. Özellikle sanatçıların yeni bir şey yaratma çabasıyla, kullandıkları mekân ve malzeme sınırlarını tanımlamaları Enstalasyon sanatında güçlü bir dinamizm oluşturmuştur. Enstalasyon sanatı, sanal gerçeklik, etkileşim, müdahale, mimarlık, iç mekân tasarımı, atmosfer oluşturma, performans, proje gibi kavramlarda kapsamaya başlamıştır (Süzen, 2010).



Görsel 64: James Hopkins. "Raf Ömrü". 2006. Karışık Medya. 160 x 190 x 30 cm. Özel Koleksiyon

Enstalasyon sanatında vanitas temasına karşı önemli bir düzenleme yapan James Hopkins'in "Raf Ömrü – Vanitas Serisi" yerleşkesi ise, anlatısı yönünden, bu temaya yeni kavramlar ve analizler önermiştir. Sanatçı günlük ve medya nesnelerini raflara rastgele yerleştirerek kurukafa görüntüsü ve ya yanılması oluşturma fikriyle bir dizi yaratmıştır (Bkz. G:64).

James Hopkins eserinde, biçimsel ilkeleri keskin ustaca yaklaşımı ve sembolik perspektif görüntüleri ile izleyiciye ikonografik bir görsellik sunar. Her

şeyden önce, nesnelere heykelleştirilmiş, belirli bir denge ve biçim içerisinde optik yanılsama, farkındalık, algı ve alegorik bir içerik yansıtır. Modern gerçekliğin değişen doğasını ve istikrarsızlığını yansıtmak için çarpıcı bir anlatıyı yeğler. Modern yaşamın temsil sınırlarının duyarsızlığına karşın, bilinçli tarihsel kavramları eğitilmiş dil oyunları kullanarak klasik gelenekleri olan vanitas türüne dair bir görselleştirmeye yönelir. Raf düzenlemelerinde kullanılan nesnelere, geçiciliği ve gündelik hayatı simgeleyen değerlerdir. 17. yüzyıl vanitas natürmortlarıyla anlamsal boyuttan aynı alegorik anlamları taşırlar. Eserde kullanılan aynalar, raflar, şişeler, kadehler, plaklar, müzik aletleri, şamdanlar, dünya küreleri ve mutfak gereçleri gibi nesnelere düzenlemeleriyle oluşturulan bir kurukafa insan var oluşunun geçiciliğine yapılan bir uyarıdır. Eserde kurukafa değeri belirli bir yerden bakıldığında gözlemlenmektedir. İzleyici nesnelere anlamlandırıp, yaşamın günlük değerlerini gözlemlediğini sanırken dikkatini çeken kurukafa ilevanitasiletisine ulaşmış olur (Sanal 24: Annibali, 2008).



Görsel 65: Sam Taylor Wood. "Natürmort". 2001. Dvd Video. 35mm film .3.44 dk.

Sam Taylor-Wood'a ait "*Natürmort*" adlı eser (Bkz. G:65) post-modern anlayışta hüküm süren video enstalasyonu ile ele alınan bir çalışmadır. Düzenlenen resimsel bir kompozisyonu belirli bir zaman diliminde ele alarak sinemanın kompoze tekniği ile birleştirip, videosal bir uzam oluşturur.

Eser, vanitas değerinin can bulduğu izleyiciye durağan kompozisyonu natürmort türünü temel alarak, zamanın ölümüne, yaşamın geçiciliğine ya da ölümün zamansızlığına işaret eden fotoğrafları, video ile harmanlar. Sanatçı, hayata dair varoluşçuluğun ve ölümlüğün üzerinde düşünceler sunarak, geçmişle bugünü birleştirmenin alternatifli bir örneğini oluşturmuştur. Bu anlatı doğrultusunda gerçekliliğin özgün bir dilimine odaklanan sanatçı, varoluşla yok oluşun çarpıcı izlenimine dair bir farkındalık sunmuştur. Tüm disiplinleri bir arada kullanarak, bir anlatı düzlemi kurgulamıştır. Sanatçının kanser hastalığını iki kez yenmesi üzerine yapıtlarında hayatilik ve ölümlülük ikilemi arasında şekillenmiş, acı, yitim, keder ve varoluş gibi duyguların oluşmasına ve bu olgularla güçlenen vanitas türünün referanslarına yönelmesini sağlamıştır. Bu sebepten Wood'un eserlerinde dönüştürme sürecindeki fiziksel değişim, bu temanın doğduğu ve özgün bir tür olduğu natürmort türünde şekillenir. Wood oluşturduğu videosal uzamda, filmin zaman ayarlarıyla oynayarak hayatın ve ölümün zaman olgusuna bir referans sunar. Genel olarak eserde dikkat çeken kısım, vanitas olgusunun kutsallaştırılmış, marjinal ve renkli anlatısının yanı sıra sanatçının videosuna kattığı olgu, yaşama ve tinsel olana dair farklı bir ikonografi oluşturma isteğidir. 17. yüzyıl vanitas türünde eser veren sanatçılar, kutsallıkla bütünleşerek, yaşam ve ölüm arasında sıkışmış bir ifadeyi yansıtip akla dair, hatta biçimsel kutsallaştırılmış ve mitolojikleştirilmiş bir anlatı gütmüşlerdir. Modern çağın en iyi tekniklerinin kullanarak oluşturulduğu yaşamsallığın en iyi ifadesini barındıran bu eser ise, sanatçının dediği gibi, hareketli olma sorunsalı ve öbür tarafa geçisin anahtarını sunar. Eser izleyiciye iki farklı bakış açısı sunar. Var olan meyvelerin zaman olgusu tarafından çürüyerek, bozularak yok oluşu ve bu sürecinde olağan halin yeni küfler, çiçekler ve bakteriler üretmesi ve toza dönüşmesi, zaman döngüsellliği sorgulanarak, yaşam ve ölüm diyalektikliği sentezler ve yeni bir bakış açısı sunar (Albayrak, 2009).

Sanatçı eserlerine dönük düşüncelerini şu sözlerle dile getirir;

“İnsanların kriz anlarına nasıl tepki verdiğiğine bakmak ilgimi çekiyor. Endişenin fiziksel belirtilerini incelemek istiyorum. Kanseri yenmek, yapıtımı inanılmaz derecede etkiledi. Bu deneyimi iki kez yaşamak zorunda kaldım. O zamana dek yaptığım işler yine elem ve acı doluydu. Ama (kanseri) sonrasında başka bir düzey kazandı, bir ölümlülük duygusu, insan olmanın ne demek olduğuna dair bir duygu. Filmlerin bazıları, gerçekten de hareketli fotoğraf gibi, bazı fotoğraflarsa gerçekten filme benziyor. İkisinde de öbür tarafa geçiş var. Hepsi bir şekilde birbirlerine karışıyor” (Albayrak, 2009: 35,37).

Öyle görünüyor ki vanitas teması post-modernist dönemde de ölüm reaksiyonu ile şekillenmiştir. Kimi zaman kutsallaştırılmış ölümü alaycı bir kimlikle ele alsa da, sonuç olarak yaşam-ölüm sorunsalını işleyerek ölümü ve fani hayatı simgelemiştir. Hatta vanitas o denli ilgi uyandırmıştır ki, resim sanatının yanı sıra heykel, seramik, fotoğraf ve illüstrasyon gibi birçok sanat alanında, sanatçıların tarafından ele alınan bir tema haline gelmiştir. Adı geçen sanatçıların yanı sıra, araştırmalar sonucunda, *Herman Henstenburgh, Jean Labourdette, Trafford Parsons, Magnus Gjoen, Elizabeth Zanzinger, Raffaele Abbate, Conor Walton, Daniel Sprick, Martinho Correia, Otto Dix, Nelson Shanks, Jean Labourdette, Paul Casagrande, Philippe Pasqua, Simon Costin, Fernando Vicente, Katherine Stone, Guido Mocafic, Cindy Wright, Juliette Bates, Anthony J. Waichulisve Gabriel Orozco* gibi birçok sanatçının davanitas temasını eserlerinde ele aldığı görülmüştür.

Görsel plastik sanatların hangi alanında ya da hangi akımında olursa olsun, günümüz eserlerinde bile bu güçlü tema vazgeçilmeyen bir değerdir. Çünkü ölüm kavramı, duygulardan beslenen sanatçı için önemli bir tema olmuş yaratıcı tetiklemiştir. *Rollo May* “*Yaratma Cesareti*” adlı kitabında (1998: 56) ölümün yaratma cesaretini şu sözlerle açıklamıştır:

“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 başkaldırıdan doğar.”

Ölümlü dünyada her kişi ölümün gerçekliğiyle yüzleşmiş, ölümle burun buruna gelmiş ya da toplumda meydana gelen toplu ölümlere şahitlik etmiştir. Hatta vanitas temasına yönelen birçok sanatçı ölümü yakından yaşamış, toplu ölümlere ve çok yakınlarının trajik ölümlerine tanıklık etmiştir. Pablo Picasso ve Braque’ı dünya savaşının sebep olduğu ölümler, Van Gogh’un karamsar ruh hali ve ölüme yakınlığı, Dali’nin bilinçaltı ölümleri ve Gala’yı kaybetmesi, Warhol’un medya aracılığıyla tanık olduğu ölümler ya da Taylor’un yaşadığı kanser hastalığı gibi unsurlar adı geçen sanatçıların vanitası bir ifade biçimi olarak seçmelerini sağlamış olabilir.

Vanitas türünün ölümle bağdaştırılması bu türün tarih boyunca eserlerde işlenmesine olanak sağlamıştır. Ve hatta çeşitli günümüz sanat anlayışlarında vanitas hala özelliğini koruyan önemli bir tema ve sanatçıların aktarımına yardımcı önemli bir yol olmaya devam etmektedir. Öyle görünüyor ki, sanatçılar hayatın baş döndüren sahteciliği ve geçiciliğine karşın ölümün gerçekliğini sorgulayarak, ahlaksal bir hatırlatma yapmayı çabalamış, bu geçiciliği geride bıraktıkları ve ilelebet yaşayacak olan eserleri ile ölümsüzlüğe sürüklemişlerdir.

BEŞİNCİ BÖLÜM - SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1. Fatma SOYDAN PINAR'ın Resimlerine Düşünsel ve Biçimsel Yaklaşım

İnsan yaşamının trajik bir olgusu olan ölüm varoluş kaygısı ve yok olma korkusu ile kendini göstermektedir. Ölümün varoluşsal gerçekliği insanı geçici ve kısa olan varlığını sorgulamaya itmektedir. Vanitas türü de bu sorgulamadan temellenen bir tür olarak sanat tarihinde yer almıştır. Ölüm ve var olma sorunsalından beslenen vanitas birçok nişane ve belirteçlerle ölüm gerçeğine somut bir yaklaşım içermektedir.

Vanitas felsefesiyle şekillenen çalışmalar ölümün eşitliğini vurgulamak adına yaşam ile ölüm arasındaki değişimi ve anlamsızlığı temsil edebilme gücüne sahip olan çürüme süreci üzerinde şekillenmiştir. Çürüme süreci, varlık ve yaşam analizi için odak noktası olmaktadır. Bu bağlamda imgesel yaklaşımlarla ele alınan insan portrelerinin ölüm sonrası oluşan kimlik süreci, çalışmaların çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çürüme görüntülerinin izleyici üzerindeki ilk etkisi sahip olduğu yaşamın son bulması düşüncesiyle şekillenen, bilinmezliklere gebe ölüm korkusudur. Bu bilinmezlik ise lekesel, soft ve flu bir arka planla izleyiciye aksettirilmiştir. Çalışmalarda ölüm belirsizleşerek metaforik bir biçim almış, imge ifadeden, temsilden sıyrılmış, natürmort türünden koparak görsel açıdan öznel bir anlatıma kavuşmuştur. İmgelerin bağlantıları hayal edilebilecek fakat doğrulanamayacak figüratif soyutlamalar üzerine kurgulanmaya başlamıştır.

Yapılan çalışmalarda insan figürlerinin portre kadrajlarında kalmasının nedeni ise; insanların anılarında diğer öğelere oranla daha karakteristik ve belirgin bir imge yaratmasıdır. İnsan anatomisinde iskelet ve kas sistemi her bireyde aynı iken yüz hatları farklı kimlikler sağlamaktadır. Bu da bizi vanitas felsefesinde yer alan bütün farklılıklara rağmen ölümün, ölümlülüğün ve yok oluşun herkes için aynı olduğu fikri üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Çürümüş derinin altında görünen kas, damar, tendon ve diğer dokular bireyselliğin önüne geçerek, kimlik, ırk, renk sosyal statü, mensup olunan din ve ya inanış gibi dünyevi belirleyicilerin anlamsızlığına gönderme yapmaktadır. Ölümün ardından çürümeye başlayan bir

vücut süreç dâhilinde tanınmaz hale gelecek ve yok olacaktır bu durum ölümün karşısında her şeyin boş ve anlamsız olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Vanitas felsefesinde ölüm belirsizleşerek metaforik bir biçim alır, ölümün görsel anlatısı alegori içeren nesnelere indirgenerek yansıtılmıştır. Tez içerisinde fanilik, dünyevi ve diriliş nişaneleri olarak ele alınan bu nesnelere çalışmaların anlatısını güçlendirmek adına kompozisyonlar içerisinde entegre edilerek yansıtılmıştır. Bu entegre işleminde nesnelere neredeyse fondan ayırt edilemez bir hal alıp desensel bir yüzey oluşturulmuştur.



Görsel 66: Fatma SOYDAN PINAR, "Döngü", 2019, 90x100cm, T.Ü.A.B.

Vanitasın fanilik nişanelerinden en belirgin ve baskın olan kafatası nesnesinden esinlenerek ortaya çıkarılan "Döngü" (Bkz. Görsel 66) isimli çalışmada canlılar üzerindeki ölüm döngüsü tasvir edilmiştir. Dikey kompozisyon olarak tasarlanan çalışmada, çürüme sürecinde bir portre, insan ve hayvan kafatası, canlı ve

çürümekte olan çiçekler, yeni sönmüş dumanı üstünde bir mum ve baloncuklar yer almaktadır. Sıcak bir renk olan turuncunun valörleriyle oluşturulan fon içerisine yerleştirilen kurgusal yapının dominant noktasını, beden çürüme ihtimalinin, güzel şeylerin boş ve anlamsız olduğunun, gerçek yok oluş sürecinin alegorisi olan çürüme sürecindeki portre oluşturur. Diğer nesne ve imgeler portre etrafına resimde hareket ve ritim oluşturmak adına dengeli bir şekilde kurgulanmıştır. Çalışmada imge görsel bakımdan özel bir hale gelmiş, imgelerin bağlantıları belirsiz hatta keyfi şekil ve ilişkiler üzerine kurulmuştur. Vanitasın fanilik anlatısında konvansiyonel bir kimliğe bürünmüş kafatası imgeleri, canlı ve solmakta olan çiçekler, mum ve balonlar fon içerisine entegre edilerek neredeyse fondan ayırt edilemez bir hal alıp desensel bir yüzey oluşturmuştur.

Hayatın geçiciliğinden, yaşlanma ve yok olmanın süre gelen halinden esinlenerek kurgulanan çalışmanın tinsel anlatısı, genel olarak ölümün her canlı için kaçınılmaz tek gerçek olduğu düşüncesiyle şekillenmiştir. Yaşayan her canlı doğada sürekli bir değişim halindeyken ölüm bu değişimin son evresidir. Hiçbir canlı bu nihai sondan kaçamaz ve hangi canlıyı ne zaman nerde ve ne şekilde yakalayacağı bilinmez. Çalışmada bu bilinmezliğin anlatısı yok olma sürecindeki portre ve nesnelere arasında konumlandırılan koyu değerle ele alınarak, yaşam ve ölümün hassas zıtlığı vurgulanmıştır. Ölüm her canlı için eşit bir kimliğe sahiptir. Bu düşünceyi anlatmak adına, hayatında önemli bir kimliğe sahip olduğunu gösteren taç ile resmedilen kafatası, birçok hayvana göre daha güçlü olan ayı kafatası ve çürümekte olan insan portresiyle statü, tür, yaşam biçimi gibi değerlerin ölüm karşısındaki anlamsızlığı ve çaresizliği vurgulanmıştır.

Çalışma anlamsal işleviyle aynı alegoriyi taşıyan çiçek, mum ve baloncuk nişaneleriyle zenginleştirilmiştir. Sönmüş ama dumanı tüten mum vanitas felsefesinde bir şeyler için geç kalmanın hiçbir getirisi olmayacağını, duygusal zevkleri ve kısa ömrü simgelemektedir. Çalışmada mum, hayat olarak düşünülürken yanma süreci ise canlı yaşamını ifade etmektedir. Çiçekler, kısacık ömürlü, hassas ve kırılabilir olmaları nedeniyle tüm canlılar için faniliği gösteren ahlaki bir metafordur. Güzellik, canlılık ve yaşam geçici ve yalan tek gerçek ölüm ve yaratıcıdır. Kullanılan baloncuklar ise, canlılığın kısa ve çabuk yol olmaya mahkûm olduğunu

yansıtmaktadır. Bu nesnelerin fonla bütünleştirilerek ele alınıp keskin konturlarla belirginleştirilmesinin arka yapısında, varoluşun ve ölümün keskin, ani ve belirsizliğine yapılan sorgusal yaklaşım yer almaktadır. Çalışmada izleyici adına, yaşam ve ölümün ani belirsizliği zamanın geçiciliği üzerine düşünerek hayatını, gününü ve ölümü anımsaması için düşünsel bir arka yapı hâkimdir.



Görsel 67: Fatma SOYDAN PINAR, “Beyhude Zaman”, 2019, 80x90cm, T.Ü.A.B.

Fanilik nişanelerinden hayatın ve zamanın geçiciliğine gönderme yapan saatlerden esinlenilerek oluşturulan “Beyhude Zaman” (Bkz. Görsel 67) adlı bir diğer çalışma, sarı, beyaz ve kırmızı kahvenin hâkimiyetinde oluşturulan sıcak ve yalın bir atmosferde ele alınmıştır. Çalışmada çürüme sürecinde yaşlı bir insan portresi ve deformasyona uğramış eski bir saat formu yer almaktadır. Portre merkez noktada konumlandırılırken, saat formu kompozisyonu dengelemek adına sağ alt köşeye yerleştirilmiştir. Açık koyu ton uyumu, sıcak ve nötr renklerin zıt dağılımı da çalışmanın renk dengesini oluşturmaktadır. Az yoğunluklu valörlerin hassas zıtlıklarını içeren monokrom bir renk dağılımıyla oluşturulan çalışma renk düzeni,

leke dağılımı ve dokularla ölümü ikinci plana atarak tinsel yumuşak ve duygusal bir anlatıya bürünmüştür.

Çalışma tinsel açıdan; yaşam, ömür, canlılık, yaşanmışlık, varoluş ve yok oluş kavramlarının zaman olgusuyla bütünleşerek ölümün bir simgeye dönüşümünü görsel olarak ele alma girişiminden oluşturulmuştur. Bu görselliğin en belirgin göstergesi olarak insanın hayat serüvenindeki ölümüne en yakın zaman dilimi olan yaşlılık süreci üzerine yoğunlaşmıştır. Belli bir yaşa gelen insan yaşamını hayatını ve zamanını sorgulayarak kendini ölüme daha yakın hissetmekte, yaşamı ve yaptıkları için pişmanlık duymaktadır. Hayatın beyhude geçen bütün zamanlara rağmen gerçekle yüzleşmesine sebep olacağı ve geç kalmadan gerçeğin algılanmasına göndermeler yapan saat alegorisi de bizi bu bağlamda anlatıda sabit tutmaktadır. Gerçek ve sonsuz uykunun zamanı gelmeden kişinin kendini ve hayatını sorgulaması gerekmektedir.

Zaman kavramından esinlenilerek faniliğe öznel bir vanitas içeriği yüklenen “Beyaz Karanlık” (Bkz. Görsel 68) adlı çalışmada varoluş, zaman, ölüm ve yaşam kavramlarına imgesel ve alegorik bir yaklaşım içermektedir.

Dikey bir kompozisyonda tasarlanan çalışma sıcak renklerden sarı, nötr renklerden beyaz, siyah ve grinin valörleriyle oluşturulmuştur. Sarı renk çürüme sürecinin niteliğini, siyah ton ise, ölümün karanlığı ve bilinmezliğini gösteren öznel bir yaklaşımdır. Lokal renklerinden sıyrılan tasvirler, açık koyu kontrastlığıyla belirginleşip, dengeli ve güçlü bir hareketlilikle ele alınmıştır. Dikey düzlemde bir insan bedeni ve resmin dominant noktasını oluşturan bir karga betimlemesiyle oluşan çalışma, nesne dizilimiyle paralel bir denge kurmuştur. Kurgusal imge yapısı flu olan fona entegre edilmiş, yüzeysel bir anlatım sunulmuştur. Simgesel ve tinsel anlatımı yakalamak adına lekesel renk alanları boyanarak doğalcı bir tasarım üzerine odaklanılmıştır.



Görsel 68: Fatma SOYDAN PINAR, “Beyaz Karanlık”, 2019, 80x120cm, T.Ü.A.B.

Çalışmanın tinsel yaklaşımına değinilecek olursak, yaratılış gereği, hayatın uzun olması ya da yaşam içerisinde kazanılan deneyim gibi etmenlerin ölüm olgusunun önünde geçersiz sayılmasından esinlenilmiştir. Eserde vanitas nişanelerinin arasında yer almamasına rağmen karga figürünün kullanılması, yaşama uzun süre tanıklık etmesine karşın her canlı için kesin hüküm olan ölümden kaçamayacağı düşüncesiyle şekillenmiştir. Bir diğer neden ise, karganın geçmişten günümüze değin doğadaki biyolojik varlığının dışında, karanlık bir tarafı bulunan bir canlı olarak nitelendirilmesidir. Yokoluşu başlamış bir şekilde resmedilen insan figürünün yanında, yine tüyleri ve diğer vücut bileşenlerinden bazıları yok olmuş bir biçimde kendine yer bulan karga figürü, hayatın karanlık patikalarından derin kutsal

ve aydınlık ormana geçen insana eşlik etmektedir. Her iki figürün yönü aynı doğrultuda fakat yaşam süresinin daha uzun olduğu düşünülen karga insandan daha geridedir. Var oluş süresinin kaçınılmaz son olan ölüm için hiçbir farkı yoktur.



Görsel 69: Fatma SOYDAN PINAR, "Naif", 2019, 100x100cm, T.Ü.A.B.

Yaşlanma ve bedeninin ölümünü anlatan "Naif" (Bkz. Görsel 69) adlı diğer bir çalışma da, yok olmanın süre gelen halinin bir çiçeğin solma süresi kadar kısa bir sürede gerçekleştiği düşüncesiyle betimlenmiştir. Çalışmada çürümekte olan bir bayan portresi ve portreye entegre edilen çiçek demeti yer almaktadır. Monokrom bir renk bütünlüğü ve karmaşık, biçimsel kompozisyonla ele alınan çalışmada nesnelere ve portre lekesele kurgulanan fonla birleştirilerek desensel bir yüzey oluşturulmuştur. Soft ve birbirine uyumlu, yeşil ve kahverengi tonlarının incelikli zıtlıklarını içeren valörleriyle ele alınan çalışmada soğuk renk olan yeşilin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Açık ve koyu kontrastlığı çalışmanın geneline dengeli bir biçimde dağıtılmıştır. Kompozisyon da porte kısmı, durağan ve sakin ele alınırken, çürüme görüntüsü olan damar ve damarlarla bütünleşen çiçekler ritim ve devingenlik

oluşturmuştur. Çiçeklerin kısacık ve naif ömürleriyle tüm yaratılanların faniliğini simgeleyen ahlaki bir metofor oluşu çalışmanın tinsel anlatısını desteklemektedir.

Vanitas eserlerde çiçeklerin yanı sıra ömürlerinin kısıllığı sebebiyle aynı anlatıya sahip, *kertenkele*, *kurt*, *sinek* ve *salyangoz* gibi hayvanlara da yer almıştır. Sinek ve arı tasvirleriyle şekillenen “Yanılgı” (Bkz. Görsel 70) adlı çalışmada vücudun kırılganlığı ve ölümlüğün bir göstergesi olarak tasarlanmıştır. Kare formda ele alınan kompozisyonda, dikey bir hareketle konumlandırılan bir insan bedeni, onu dengeleyen yatay bir düzlemde de birbirine paralel arı ve sinek tasvirleri yer almaktadır. Turuncu rengin valörleriyle betimlenen çalışma mistik ve belirsiz bir fonda ele alınarak yalın bir anlatım içermektedir. Tek rengin ağırlıklı olarak kullanılması tek düze bir ifade ve yüzeysel bir anlatım sunmuştur. Koyu tonlarla ele alınan insan ve hayvan görselleri açık bir fonda yansıtılarak açık-koyu kontrastı sağlanmıştır.



Görsel 70: Fatma SOYDAN PINAR, “Yanılgı”, 2019, 100x100cm, T.Ü.A.B.

Çalışmaya tinsel açıdan bakıldığında ise, yok oluşu simgeleyen bedene konmuş sinek, dünya güzelliklerinin basit bir kandırmaca olduğu düşüncesiyle beden bozulması ve ölüme çağrışım yapmaktadır. Çalışmanın dominant noktasını oluşturan vanitas türüne göre alışagelmelik öznel betimlemeyle ele alınan, iş bölümü ve örgütlü çalışmasıyla bilinen arı ise, dünyevi değerlerin, çalışmanın, keşfin ya da dünya malı için yapılan azmin anlamsızlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Dünyaya ait her şey ölüm karşısında güçsüzdür.



Görsel 71: Fatma SOYDAN PINAR, “Dünyevi Sahtelik”, 2019, 100x100cm, T.Ü.A.B.

Vanitastüründe fanilik nişanelerinin yanı sıra dünyevi değerlerin ya da kazançların beyhudeliğine mecazi anlatımlarda bulunan nesnelere kullanılmıştır. Dünyevi nişaneler olarak nitelendirilen bu nesnelere arasında yer alan mücevher, altın, inci gibi değerli nesnelere esinlenerek oluşturulan “Dünyevi Sahtelik” (Bkz. Görsel 71) adlı çalışma dünya malının ölüm karşısındaki anlamsızlığından esinlenilerek oluşturulmuştur. Kare formunda ele alınan çalışma sıcak renk olan

kahverenginin valörleri ve yer yer buna kontrast oluşturacak mavinin renk nüansları ile oluşturulmuştur. Çalışmada açık-koyu, sıcak-soğuk, büyük-küçük kontrastlığı belirgin bir şekilde ele alınmıştır. Dikey bir kompozisyonla ele alınan çalışmada çürümekte olan bir insan portresi, kafatası, çiçekler, incili bir mücevher ve kuş tüyleri bulunmaktadır. Resmin dominant noktasını oluşturan çürüme sürecindeki portrenin dikey yerleşkesi, zeminde yer alan yatay nesne kümesi ile dengelenmiştir.

Çalışmanın tinsel yaklaşımı, vanitas düşüncesi içerisinde yer alan dünya değerlerinin, zenginliğin, makyajın, süs ve kibrin anlamsızlığını temsil etmektedir. Çürüyen bir vücutta ya da artık çürüyecek eti kalmamış bir kurukafa üzerinde makyajın ya da diğer dünyevi süslerin bir önemi yoktur. Çok iyi tanıyanların bile artık bir diğer insandan ayırt edemeyeceği hale bürünen bir vücut dünyevi hayatın aslında ne kadar anlamsız olduğunun göstergesidir. Ölümün gücü karşısında herkes eşittir ve dünyevi bütün değerler anlamsızdır. Çalışmada göz kapakları kapalı ve yüzünde hafif bir tebessüm bulunan suret yavaşça kuruyan bir çiçek gibi sakin ve dingin bir ölümü simgelemektedir. Ölüm çoğu zaman dehşet vericiyken bazı canlılar için yeni bir başlangıcın habercisidir bu anlamı ile dünyanın anlamsızlığının farkına varan fani ölümün karşısından sakin ve dingin bir şekilde durabilir. Fani kimliğini ve dünyadaki tanınırlığını kaybeden birey için ölüm belki de en saf anlamı ile bir arınmadır. İster arınma ister kaçınılmaz son olsun ölüm için dünya değerleri boş ve geçici bir sahteliktir.

Dünyevi nişanelerin alegorik anlatımı sadece maddi değerleri değil yaşama dair bütün değerleri sorgulamıştır. Vanitasın dünyevi nişanelerinde yer alan miğfer, kılıç, kalkan, gülle gibi bazı savaş aletlerinden esinlenilerek oluşturulan “Güçler Dengesi” (Bkz. Görsel 72) adlı çalışma da zaferin, gücün, savaşın, hâkimiyetin ve bunlara benzer dünyevi kudretlerin anlamsızlığı alegorisinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Çalışmada yer alan imgesel düzenlemede sıcak bir renk olan kahverenginin ve soğuk bir renk olan mavinin valörleri ile oluşturulan renk dağılımı, güçlü bir dinamizm içermektedir. Kare formundaki çalışmanın dominant noktasında, dikey yerleşkeyle ile ele alınan çürüme sürecine girmiş yapılı bir savaşçı yer almaktadır. Buna paralellik ve yataylık kazandıracak kalkan ve kılıç bedeninin arkasına yerleştirilmiştir. Eserin ön planında ayrıntı ve ince detaylara yer verilirken arka kısım flu kullanılarak

fonla manipüle edilmiştir. Resmin ön planında yer alan kurgusal yapı koyu renklerde ele alınırken fon açık ve net olacak şekilde bırakılmıştır.



Görsel 72: Fatma SOYDAN PINAR, "Güçler Dengesi", 2019, 100x100cm, T.Ü.A.B.

Çalışmanın tinsel içeriğinde, ölümün karşısında hiçbir varlığın ya da gücün duramayacağı düşüncesi sabittir. En güçlü insanlar, düşmanlarına korku salan efsanevi savaşçılar dahi ölüm ile karşı karşıya gelmiş ve nihayetinde fani dünyadan yok olmuşlardır. Tarihte birçok insan kendini bu dünyanın faniliğine kaptırılmış ve kısa yaşamının hiç bitmeyeceğini düşünmüştür. Maddi varlıklarının ve sahip oldukları diğer güçlerin illüzyonunda kaybolmuşlardır oysa birçok inanışta olduğu gibi öğretiler hep bu dünyanın geçici olduğunu ölümün ise kalıcı olduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışmada da güçlü bir savaşçının yok oluş karşısındaki duruşu resmedilmiştir.

Düşmanlarına korku salan kılıcı ölüm karşısında hiçbir işe yaramaz, onu ölümcül darbelerden koruyan kalkanı artık önemsiz ahşap ve metal parçalardan ibarettir. Kafatasını koruyan miğfer yüzünün çürümesini engelleyemez. Güçlü kolları hareketsiz, kasları ve damarları ortaya çıkmış ve ölüm karşısında savunmasız durumdadır. Savaş alanında belki de kilometrelerce uzaktaki ayrıntıları bile görebilen gözleri artık bu dünyadaki hiçbir faniliği göremez, göz kapakları hareket etmez görebileceği tek şey artık ölümün karanlığıdır.



Görsel 73: Fatma SOYDAN PINAR, "Sonsuz Zenginlik", 2019, 90x100cm, T.Ü.A.B.

Zor bulunmasıyla dünyeviliğin anlamsızlığına işaret eden inci, istiridye gibi nişanelerden esinlenilerek oluşturulan "Sonsuz Zenginlik" (Bkz. Görsel 73) adlı çalışmada dünyanın aldatıcı zenginliklerine ve güzelliklerine gönderme yapan bir alegori içermektedir. Dikdörtgen formda ele alınan çalışma dikey bir kompozisyona sahiptir. Çalışma soğuk bir renk olan mavinin nüanslarıyla oluşturulmuştur. Fonda ise, bu net keskinliği dengelemek ve yumuşatmak adına nötr bir renk olan beyaz kullanılarak, açık koyu dengesi sağlanmıştır. Çalışmanın merkez noktasına dikey bir

konumla yerleştirilen çürüme sürecindeki insan portesi resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Baskın olan bu dikeylik zeminde yer alan yatay konumlanan ve küme halinde ele alınan deniz kabukları, istiridyeye, inci gibi nesnelere dengelenmiştir. Ele alınan bu nesnelere lokal renklerinden sıyrılarak, fonla ayırt edilemez bir hal alıp desensel bir yüzey oluşturulmuştur.

Deniz kabukları ve istiridyeler değer verilen varlıklar olmaları sebebiyle zenginliğin ve mükemmelliğin alegorileri olarak görülmüştür. Vanitas eserlerde kendine yer bulan bu varlıklar dünyanın geçiciliğini simgelemektedir. Ayrıca sert kabuklarının altında yumuşak ve savunmasız bir yapıya sahip vücutları ile ölümlülerin kırılabilirliğine de bir gönderme mahiyetine sahiptirler. Sonsuz Zenginlik isimli bu eserin tinsel anlatısı da, yok olmaya başlayan insanın etrafını sarmış şekilde bulunan muhtelif deniz kabukları dünyevi hayatın geçici zenginliklerinin peşinden gitmek suretiyle kendini kaybetmiş bireylere ahlaki bir metafor oluşturmaktadır. Derisinden sıyrılıp vücudunu meydana getiren bileşenlerin ortaya çıkması bireyin sonsuz bir gerçeğe adım adım yaklaştığını göstermektedir. Etten, kemikten, diğer doku ve sıvılardan meydana gelen insan çürüyerek yok olur iken peşinden gittiği zenginliği simgeleyen nesnelere dünyada yaşamını sürdürmeye devam edecektir. Bunlar ile birlikte dünyanın geçiciliği canlı varlıkların ölümlülüğünden kaynaklanan bir paradoks olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vanitas türünde fanilik ve dünyevi nişanelerin yanı sıra inanç çerçevesinde şekillenen öte dünya ve dirilişi anlatan bazı nesnelere de bulunmaktadır. Bu bağlamda ruhun ölümsüzlüğü ve diriliş nişanelerinden olan kelebekten esinlenilerek oluşturulan “Ruhun Ölümsüzlüğü” (Bkz. Görsel 74) adlı çalışma ölümsüz olan ruhun huzuru ve öteki dünya bilinciyle şekillenmiştir. Çalışmada nötr renk olan beyazın oluşturduğu fonda, sıcak renk olan kahverengi ve soğuk renk olan mavinin valörleriyle oluşturulmuş, farklı renklerle de lekeli bir anlayışın hüküm sürdüğü görülmektedir. Kare formda ele alınan çalışma dikey bir kompozisyona sahiptir. İmgenin kurgulanması, bu dikeyliği dengeleyecek çapraz bir yerleşmeye sahiptir. Çürüme sürecinde olan porte ve kelekeler ve ağaç dalları çalışmada hareket ve devingenlik sağlarken, fonun yalınlığı bu harekete denge oluşturmuştur. Ayrıca bu denge imgeler üzerindeki koyu tonlar ve fonda bulunan açık tonla desteklenmiştir.



Görsel 74: Fatma SOYDAN PINAR, “Ruhun Ölümsüzlüğü”, 2019, 100x100cm, T.Ü.A.B.

Çalınmanın tinsel içeriği, bedenın kırılğanlığı ve yok olmasının ruh adına anlamsız olduğu alegorisinden şekillenmiştir. Beden var olur, yaşar ölür, çürür, yok olur fakat ruh ölümsüzdür. Ayrıca toprak altında çürüyen beden kendi varlığını kaybeder fakat böcekler ya da bitkiler gibi diğer canlıların bedeninde yeni bir var olma sürecine geçerek farklı bir diriliş mantığına bürünür. Bu yönüyle bir canlının sonu olan ölüm diğer bir canlının hayata başlaması şeklinde bir döngüye dönüşür.

Diriliş nişanelerinden buğday filizi ve başaklarının alegorisinden esinlenilerek oluşturulan “Ebedi Uyku” (Bkz. Görsel 75) adlı çalışmada izleyiciye ölümü hatırlatırken, ölümlü fiziksel dünyanın ötesine bakmayı, ahrete ve ruhun ölümsüz kalacağı sonsuzluğa işaret etmektedir. Çalışma dikdörtgen formda yatay bir kompozisyonda ele alınmıştır. Resmin genelinde sıcak renklerin hüküm sürdüğu görölmektedir. Çalışmanın dominant noktasında çürümekte olan bir porte yer almaktadır. Nesne dizilimi porteyle paralel bir denge kurarak keskin kontur ve

çizgilerle resmedilmiştir. İmge görsel açıdan özel bir hale gelmiş, imge bağlantıları fonla bütünleşen şekil ve ilişkiler üzerine kurulmaya başlamış, yüzeysel bir anlatım sunulmuştur.



Görsel 75: Fatma SOYDAN PINAR, "Ebedi Uyku", 2019, 100x120cm, T.Ü.A.B.

Çalınmanın tinsel anlatısında, porteyle bütünleştirilen buğday filizleri ve başaklarla, diriliş ve yaşam döngüsü simgelenmiştir. Birincil anlatı olarak ölümü simgeleyen çürüme süreci ele alınırken, ekildikten sonra yeşerecek yeni hayatın tohumları olan diriliş nişaneleriyle ölümsüz olan ruhun huzura kavuşacağı, öteki hayat ve getirileri üzerinde durulmuştur. Buğday filizinin tohum haliyle gömülmesi insanın gömülmesine, yeşererek yeniden topraktan var olması ise dirilişe gönderme sunmaktadır. Tüm inanışların temelinde yaşamını verimli, ahlaklı ve güzel geçiren insanların ruhlarının öte dünyada huzura kavuşacağı düşünülmektedir. Vanitasfelsefesi de bu düşünceyi desteklerken hayatın büyüüne kapılmayıp gerçek olanı anımsamak üzerinde durmuştur. İyi ve verimli geçen bir günün sonunda nasıl mutlu bir uykuya dalıyorsak, iyi ve huzurlu geçen bir yaşamda mutlu bir ölüm getirir.

5.2. Değerlendirme ve Sonuç

Dinsel değerlerle, toplumsal olaylarla ve sosyo-kültürle şekillenen ölüm olgusu ilk çağdan günümüze dek her toplumda farklı imgelerle sanat eserlerinde işlenmiştir. İnsanların doğumuyla eş değer olan ölüm olgusu sanatçıların hem bu dünyayı hem öte dünya bilincini benimsemeleri üzerine şekillenmiştir. “*Alegorik Evrende Vanitas İzlemi*”adlı tez bu bağlamda, ölüm olgusunun süreç içerisinde bürünmüş olduğu sanat tasvirlerinin, vanitas felsefesinin ve bu felsefenin eserlerdeki işleniş yönlerine dair sanatsal okumasının yapıldığı bir çalışmadır.

Ölüm sanat tarihi boyunca kimi zaman kutsanmış ilahi bir değer, kimi zaman ürkütücü ve korkunç bir eylem, kimi zamanda dinsel, ahlaksal bir çağrı olarak karşımıza çıkmıştır. Fakat 14. yüzyılda yaşanan veba salgınıyla, ölü ve ölüm sürekli geliştirilen bir ana tema olarak tercih edilmiş, naif çağrısından sıyrılmıştır. Araştırmada, ölümün eserlerde yeni bir kimlik kazanıp, özgün bir anlatıya hâkim olduğu saptanır. Eskiden anlatıyı güçlendiren ve özellikle kutsal olana atıf amaçlı ele alınan ölüm bu yüzyıldan sonra, çürüyen bedenlere bazense bedenlerden sıyrılarak iskelete dönüşmüş, dolaylı anlatımdan doğrudan anlatıma geçmiştir (Şanko, 2015).

Orta Çağ’da yeni bir kimlik ve özgün bir anlatım kazandırılmış, ölüm obsesyon göstergeleri üç farklı başlıkla ortaya çıkmıştır. Dünyevi değerlerin hiçliğine, ihtişamın ya da zenginliğin ifadesiz kaldığına, inanın, ahlakın güzel bir ölüm getireceğine vurgu yapan ölüm tasvirleri farklı felsefe ve görselliklerle boyut kazanmıştır. İlk olarak; günümüzde bile hüküm süren, “Memento Mori” ‘fani olduğunu hatırla’ felsefesiyle ortaya çıkan tür, insanların ölüm karşısında ne kadar aciz olduğunu ve ölümün günü geldiği zaman herkesi ele geçirebilecek güçte olduğuna dair nişaneler taşır (Huizinga, 1997). Araştırmalar sonucunda, bu felsefi bakışın bütün ölüm tasvirlerini kapsayan geniş bir anlatıya sahip olduğu saptanmıştır.

Hem ölenlere, hem de başucundakilere cesaret vermek ve ölümü gerekli, doğal ve evrensel bir olay olarak kabul etmelerini sağlayan, insan güzelliğinin korkunç yok oluşunun seyrine ilişkin motifler taşıyan; “*Ölme Sanatı(Ars Moriendi)*” da ikinci büyük ölüm tasviri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransa’da ağaç baskı yöntemi ile yapılmış, yazılı resimli metinler olarak ortaya çıkan ölme sanatı, ölen

kişinin dramının ve inancının ölçüldüğü ve inanç dâhilinde insanların neler yapması gerektiğinin açıklayan, yol gösteren ilahi bir görsellik sunmuştur (Neiman ve Goldman,1999).Bu tasvir dönem insanının ölüme bakışını göstermektedir. Fakat eserler incelendiğinde, iyi ölümün çağrısını yapan bu tasvir eserlerinin, adına karşın ürkütücü ve soğuk bir anlatıya sahip olduğu görülmektedir. Yatağın etrafında ele alınan ruhların imgelemi ürkütücü korkunç ve bir bilinmezlikle ifade edilmiştir.

Üçüncü Ölüm tasviride her yaştan ve mertebeden insanı peşinde sürükleyen; “Ölüm Dansı (Danse Macabre)” motifidir. Araştırmada görülüyor ki; Macabre, ölümü inanç çerçevesi içerisinde, kıyamet, cehennem, cennet gibi değerlerin ötesine geçirerek, gerçek kimliğine kavuşturmuş, hayatın geçiciliğine alegorik erdemlerle ve şiirsel vecizelerle iğneleyici, alaycı bir anlatım katmıştır. Eserlerde ölüm ahlaksal bir çağrı yaparken, hicivsel tarzda ele alınması ile sanki bu anlatısının ötesine geçerek, ölümle alay eden bir imayı takınır. Bunun yanı sıra, müzikle ruha dokunan iskelet ölüm tasvirlerinde verilen ifade ve davranışlarla sanki ölümün insanlarla dalga geçtiğini de düşündürmektedir. Başlarda minyatür ve tahta oyma baskı teknikleriyle kamusal alana giren Macabre, zamanla evrensel bir alegori olarak, duvar resimlerinde, tablolarında, heykel sanatında, halı ve kilimlerde kullanılan güçlü bir tema olmuştur (Huizinga, 1997).

Orta çağın sonlarından itibaren ölümün görsel izdüşümünde, beden ölümü ve ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getiren imgeler, mezar modelleri ve beden iskelete dönüşme süreci üzerinde durulmuştur. Ele alınan ölüm temalarında, beden çürümesi, ürkütücü, korkunç, kimi zaman da çürümüş gözenekler ve bu gözeneklere giren haşaratlarla iğrenç bir şekilde ele alınmıştır. Fakat Rönesans’la ortaya çıkan Hümanizm, düşünce yapısındaki akılcılığın ışığında, dini inançların araştırılması ve dinin insan aklında ölçülüp değerlendirilmesiyle ölüm olgusu, sanat eserlerinde nesnel bir yaklaşımla ele alınmış, ölüm cesetlerden sıyrılarak, soyutlanmış, kısalmış ve rasyonelleşmiştir (Leppert,2002). Yapılan araştırmalar ışığında dönem içerisinde Memento Mori ve Danse Macabre ölüm tasvirlerinin eserlerde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Reformla yaşanan karışıklıklar ve dinsel görüşlerin çeşitliliği, Katolik ve Protestan inancında günah çıkartma ve son kutsamaya zaman tanımadığı için ölümün ani ve korkunç olması, Hıristiyanlığın dünyevi zevklerden uzak durmak,

yüz çevirmek ve ahretteki yerlerine odaklanmak gibi ahlaksal çağrılar içermesi Memento Mori ve Danse Macabre anlatılarıyla örtüşmüştür. Fakat ele alınış yönleriyle ilk çağdaki anlatılardan çok daha farklı işlendiği görülmektedir. Sanat alanında yaşanan gelişmeler ve hümanizmle, iskeletler anatomik değerleri güçlü, bazen ete kemiğe bürünmüş bir figür olarak, yaşama yakın, ifadeleri baskın ele alınmaya başlamış kimi zaman büyük kurgular ve kompozisyonlar içerisine gizli bir yerleşkeyle yansıtılmıştır. Modern Avrupa Hümanizminin gelişmesi, modernleşmeyle dünyeviliğin insan hayatlarında daha çok belirginleşmesi, ekonomik gelişmelerle değişen hayat felsefeleri, dini inanışlar ve yaşam tarzlarının farklılık göstermesiyle ölüm bambaşka bir kimliğe bürünür. Artık ölüm “*vanitas (vanity)*” adındaki yokluk ya da hiçlik anlamına gelen, yaşanan bu değişimleri yadırgayan, hayatın kısalığına ve her şeyin değersizliğine göndermeler yapan nesnel ve öznel bir anlatıya kavuşur.

17. yüzyılda, Batı Avrupa’da, özellikle de Hollanda’da ortaya çıkan vanitas; Protestanlığın “Calvin” kültürüne dayanan, adını İncil’in Vaiz Bölümü’nden alan ve “1: 2, Boşların boşu, her şey boş” gibi alegorik anlamları içeren bazı belirtke ve nişanelerin hüküm sürdüğü bir sanat tasviridir (Leppert,2002). Vanitas anlayışı Rönesans döneminde ortaya çıkmış bir felsefi anlayıştır ancak 17.yüzyıl Hollanda resim sanatında natürmortun özgün bir türü olarak eserlerde işlenerek zirveye ulaşmıştır. Vanitasla ölümün artık bütün çirkin ifadelerden sıyrılarak nesnel bir anlatıya büründüğü gözlemlenmiştir. Vanitastüründe eser veren sanatçıların, tüm insanlığın endişesi olan; ölüm, zaman, geçicilik gibi evrensel konuları ve bunların arkasında yatan sembolik anlamları taşıyan nesnelere de eserlerinde sorgulamaya dönük bir duyarlılık gösterdikleri anlaşılmıştır. Çalışmada ele alınan vanitas, türe özgü eserler ve bu eserlerde kullanılan nesnelere sembolik analizleri bizi, “Ölüm” temasının ortaçağ eserlerdeki korkutucu ve itici yönünden ziyade; naif ve asıl gerçek olduğunu yansıtan eserler olduğu kanısına ulaştırmaktadır. Vanitastürü ile günlük hayattan bir parça olarak görülen nesnelere sanatsal yönden sembolik anlam değerinin olduğunu bilmek ve seyircide belli bir duyguyu aktarmayı amaçlamış olması vanitas natürmortu klasik ve basit bir tür olmaktan uzaklaştırmaktadır. Vanitastürünün, sanatçıların gündelik hayattan, çoğumuza göre, anlamsız ve

dikkatimizi bile çekmeyen nesnelere resmederek, seyirciye ulaşması dikkat çekicidir. Vanitastürünü bilmeyen ve bu türe özgü eserlerde kullanılan nesnelere sembolik anlamlarının farkında olmayan bir seyircinin; esere bakarken aklına gelen sadece o düzleme bırakılmış birkaç küçük eşyanın varlığıdır. Vanitasdeğerinin bizlere sunduğu ise; en sıradan gibi görünen ve herkesin bildiği nesnelere resmederek ve bu nesnelere sembolik anlamlar yükleyerek, “ölüm” teması çerçevesinde insani varlığımızı ele alıp sorgulamaktır.

Bununla birlikte vanitas nişaneleri kimi eserlerde belirgin bir şekilde kullanılmışken, kimi eserlerde salt bir ölüm temasının hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Kullanılan nesnelere alegorik içeriklerinin bilinmemesi durumunda sıradan ve gündelik nesnelere yapılan bir düzenleme olan eserler, alegorik anlamlarının okunması halinde çok farklı bir arka yapıya sahip olmaktadır. Araştırma dâhilinde alegorik anlamların ve vanitas nişanelerinin anlamlandırılmasının ve bilinmesinin eser okumalarındaki önemi dikkat çekmektedir. Aslında bu da bize, yapılan kurgulama, imge, sanatsal öge, kompozisyon gibi plastik değerlerin öneminin, eserin arka yapısının içinde yatan anlatısında gizli olduğunu göstermektedir. Çünkü araştırma gösteriyor ki; bir eserin, üslup ve sanatsal açıdan, ekol ve kişisel eğilim açısından incelenmesinden ziyade sağlam bir eser okumasının yapılabilmesi için arka yapısında yatan içeriğin anlamlandırılması gerekiyor. Bu düşünce ilevanitas felsefesinin ilksel eserlerdeki realist, gerçekçi yaklaşım yerini, modernist ve post-modernist eserlerdeki, özgün dışavurumcu yaklaşıma bıraktığı tespit ediliyor.

Araştırma kapsamında, sanat serüveni incelenen, 17. yüzyılda ortaya çıkan ve günümüz sanat anlayışına değin varlığını sürmüş vanitasın, aslında natürmort türü olarak zirveye ulaşsa da, birçok izm, kişisel eğilim ve üslup açısından odak noktası olması onu sabit bir natürmort türü olmaktan kurtarmaktadır. Ortaya atıldığı dönemden başlayarak günümüz sanatlarına kadar olan yolculuğundaki biçimsel değişiklikler vanitasın, öznel, alegorik anlamları olan, ölüme nesnel yaklaşım sunan bir ölüm tasviri ya da ölüm felsefesi olduğu düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Tez kapsamında yapılan bireysel resim çalışmalarında farklı dönemler ve zaman dilimleri içerisinde ortaya çıkmış eserler incelenmiş ve vanitasın bir ölüm tasviri ya da bir ölüm felsefesi kanısına varılmasıyla, felsefe içerisinde yer alan nişaneleri kullanmak koşuluyla, soyutlamaların hüküm sürdüğü yenilikçi bir üslup yorumlaması yapılmak istenmiştir. Buradan hareket ile ölüm çürümeye başlamış, derisinden sıyrılmış, vücut bütünlüğü bozulmuş portreler ile vurgulanırken dünyevi, fanilik ve diriliş nişanelerine de yer verilerek vanitas yaklaşımı tamamlanmıştır. Çalışmalarda kullanılan figüratif soyutlamalar, vanitas felsefesine, nişanelerine anlatı ve öğretilerine yoğunlaşarak gelişim süreci olarak devam etmektedir. Vanitas anlayışının araştırma ve çalışma konusu olarak seçilmesinin nedeni öncelikle hayat ve inanç felsefesi ile örtüşmesi, daha sonra geçmişte olduğu gibi günümüz toplumunda da bireylerin zenginlik, güç, gösteriş gibi dünyevi varlıklara gereğinden fazla önem vermeleri ve ölümü sonsuza dek yaşayacakmışçasına unutmalarıdır. Ayrıca günümüz dünyasının tüketim sorunu ve çevreye olan duyarsızlığı da bu konu ile ilgili çalışmaların yapılmasında itici bir güç olmuştur. Çevresindeki her canlı bir şekilde o çevrede yaşayan bireylerin dolaylı ya da direk etkisi ile yok olurken söz konusu bireylerin bu duruma kayıtsız kalmaları ölümün unutulduğunu ya da gereği kadar ciddiye alınmadığını açık bir şekilde göstermektedir. Kısacası, vanitas felsefesinin yaşamakta olan ve kendini dünyaya kaptıran insanoğluna yaptığı seslenişten esinlenilerek oluşturulan çalışmalar, çağımızın metalaşmış tavrı ve duygusuz bağlılarına yapılan genel bir eleştiriyi kapsamaktadır.

Sonuç olarak vanitas yalnızca yağlı boya eserlerde değil, ağaç ve gravür baskılarda, yazılı vecizelerde, dini diyalogların geçtiği kitaplarda, illüstrasyonlarda kendini göstermiş, bunun yanı sıra; enstalasyon, video ve kavramsal sanat gibi yenilikçi sanat akımlarında güçlü bir tema olmuştur. Hatta vanitas kavramı ölüm temasının gücüyle, sadece resim sanatında değil heykel, seramik ve fotoğraf sanatlarında konuya özgü eserler üretilmesine kaynak oluşturmuştur. Araştırmada, dini bir içeriği ve her daim gerçekliğini koruyan ölüm değerini yansıtan bu türün, tarih boyunca sanat hiyerarşisinde farklı yorumlama ve izmlerde hatta günümüz eserlerinde bile önemli bir değer olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca günümüzün materyalist yaşam biçimi içerisinde insanlara bu dünyanın geçici ve boş ölümün ise

mutlak bir son ve gerçek olduğunu hatırlatacak bir öğreti değerinin de bulunduğu ne sürülebilir. Çalışmanın sonunda, ölüm temasının sanat eserlerine izdüşümünün ve sanat tarihi acısından gölgede kalan vanitas türünün incelenmesi ve açıklanması, sanat eğitimi veren kurumların ğrenci ve eğitmenlerinin konu hakkında bilgilendirilmesi ve bu konuda ileride yapılacak araştırmalara ışık tutması açısından önem arz ettiği anlaşılmıştır.



KAYNAKÇA

- Akbulut, Durmuş (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstiklal Kitabevi, İstanbul.
- Akkaya, T. ve Beksaç, E. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, Mehmet (2014). *Rönesans Resim Sanatı'nda Ölüm Teması*.Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Albayrak, Ahmet (2009). Sam Taylor Wood'un Yapıtlarındaki İkon Video Olgusu ve Disiplinlerarasılık.*Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 33-42.
- Altred, I Xavier Barral (2011). *Sanat Tarihi*. Çev: İsmail YERGUZ, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2.Basım). Sel Yayıncılık, İstanbul. Akt: Kıyar, Neslihan (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Artz, Fredrick B. (2006). *Ortaçağların Tini*. Çev: Aziz YARDIMLI, İdea Yayınevi, İstanbul
- Baudrillard, Jean (2001). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- Bauman, Z. (2000a). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*.Ayrıntı Yayınları, İstanbul. Akt: Nazlı, Aylin (2006). *Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm*, *Sosyoloji Dergisi*, 16, 1-15.
- Bauman, Z. (2000b). *Postmodern Adventures of Life and Death*, *Modernity, Medicine and Health*. (Ed: G. Scamber), Routledge. Akt: Nazlı, Aylin (2006). *Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm*.*Sosyoloji Dergisi*, 16, 1-15.

- Baykam, Bedri (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Çev: Püren Özgören, Literatür Yayınevi, İstanbul. Akt: Nasır, Nurten (2011). *Tarihsel Süreçte Resim Sanatı Bağlamında Çürümenin Ele Alınışı ve Görsel Yorumlar*, Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Baynes, Ken (2002). *Toplumda Sanat*. Çev: Yusuf ATILGAN, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Best Steven ve Kellner, Douglas (1998). *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Binski, Paul (1996). *Ortaçağ Ölüm: Ritüel ve Temsil (1.Baskı)*, Çev: Mehmet Soydan, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Bozkurt, Bülent (1993). Sanat, Aşk ve Ölüm. *Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*,01, 52.
- Bruck, Edelgard E. Du ve I.Gusick, Barbara (1999). *Death and Dying in the Middle Ages*, New York, Peter Lang. Akt: Dursun, Olcay (2003). *Ortaçağ'dan Günümüze Resim Sanatında Ölüm Kavramı*, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Cam, Fatih (2012). Kuantum Fiziği Bulgularıyla Sanat – Din İlişkisi Üzerine Düşünceler,*Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 09, 55- 69.
- Can, Hilal (2012). *Resimsel Kurguda Dışsal ve İçsel Gerçeklik*, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Cömert, Bedrettin (2008). *Mitoloji ve İkonografi*, De Ki Basım Yayın, Ankara
- Cumming, Robert (2008). *Görsel Rehberler Sanat*, Çev: Ayşe Işın Önol – Aslı Çetinkaya, İnkılap Kitapevi Baskı Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş. İstanbul.
- Dursun, Olcay (2003). *Ortaçağ'dan Günümüze Resim Sanatında Ölüm Kavramı*. Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

- Eco, Umberto (2012). *Ortaçağ Barbarlar-Hıristiyanlar-Müslümanlar*. Çev: Leyla Tonguç Basmalı, Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Eco, Umberto (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev: Kemal ATALAY, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Cilt:1-2-3, Yem Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Özkan (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*. Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul.
- Erten, Oğuz (2012). *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*. Artam Antik A.ş. Kültür Yayınları, İstanbul.
- Genç, Özlem (2011). Kara Ölüm: 1348 Veba Salgını ve Ortaçağ Avrupa'sına Etkileri. *Tarih Okulu*, 10, 123-150.
- Giderer, Birsen Gültekin (1993). *Resimde Alegori*. Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Eser Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Goff, Jacques Le (2006). *Ortaçağ'da Entellektüeller*. Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Çev: Erol- Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Good, Caroline. Batchelor, Tim. Moore, Peter (2012). *Dead Standing Things: Still Life (Ölü Duran Şeyler: Natürmort)*. Çev: Mehmet Soydan, İngiliz Sanat Evi, İngiltere
- Goscilo, Helena (2010). *The Mirror in Art: Vanitas, Veritas, and Vision. Studies in 20th & 21st Century Literature*, 34(2), 7.
- Hançerlioğlu, Orhan (1987). *Düşünce Tarihi*. Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hauser, Katherine (2002). *Woman's Art Journal*. 22, (No.2 Autumn, 2001 - Winter, 2002), 01-30, Çev: Mehmet SOYDAN, Woman's Art Inc. Yayını
- Heaton, Herbert (1995). *Avrupa İktisat Tarihi İlkçağdan Sanayi Devrimine*. Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

- Hollingsworth, Mary (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. Çev: Doç. Dr. Rengin Küçükerdoğan, Banu Ergüder, İnkılap Kitapevi Baskı Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş. İstanbul.
- Huizinga, Johan (1997). *Ortaçağın Gün Batımı*. Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitapevi, Ankara.
- Illich, Ivan (2004). “Ölüme Karşı Ölüm” *Cogito Ölüm: Bir Topografya Odak: Oksidentalizmin İki Yüzü*. Yapı Kredi Yayınları, 40, 107-120.
- İpşişoğlu, Nazan – Mazhar (2010). *Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi*. Hayalbaz Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Jeffett, William (1990). *International Dictionary of Art and Artist: Art*. (Uluslararası Sanat ve Sanatçılar Sözlüğü: Sanat), James Vinson, Ed. St. James Basım Çev: Mehmet Soydan, Akt: The Dali Lesson Plan Clocking Ert: 15/01/2016 <http://thedali.org/wpcontent/uploads/2014/03/LessonPlan-Clocking.pdf>
- Kammen, Michael (Ert: 07/12/2012). *Reviews in American History*. Çev: Mehmet Soydan. 10-4. The Promise of American History: Progress and Prospects (Dec. 1982), 1-27, Johns Hopkins University Press Yayını.
- Kıyar, Neslihan (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Kıyar, Neslihan (2014). Edilgen Dokunaklığa Karşı Eylemsel İfade. *Rh+ Art Magazine Dergisi*, 108, 56-60.
- Kızılçelik, Sezgin (1986). *Postmodernizm Dedikleri*. Saray Medikal Yayıncılık, İzmir. Akt: Okat özdem, Özen ve Geçit, Erdem (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36, 152-174.
- Krausse, Anna- Corala ve BRUG, Anja. (2010). *NTV Bilgi Küpü-Görsel Sanatlar*. Çev: Nurettin ELHÜSEYNİ, Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık ve Tic. A.Ş. İstanbul.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev: İsmail Türkmen,

Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Little, Stephen (2010). ...*İzmler Sanatı Anlamak*. Çev: Derya Nüket Özer, Yem Yayın, İstanbul.
- Lorenzelli, Pietro ve Veca, Alberto (1981). *Vanitas – II Simbolismo Del Temposim*. Galleria Lorenzelli, Bergamo –İtalya.
- Maltaş, Mehmet Şah (2005). *17.Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Natürmort*. Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mandales, Chad (1986). *American Art Journal*. 18, 3 (Summer, 1986), 51-62, Kennedy Galleries Inc.
- May, Rollo (1998). *Yaratma Cesareti*. Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Medina, Joyce (1995). *Cézanne And Modernism The Poetics of Painting (Cézanne ve Modernizm Boyama Şiirselliği)*. Çev: Mehmet SOYDAN, Devlet Üniversitesi New York Basım, Amerika. Ert:12/02/2016.
Ebook:https://books.google.com.tr/books?id=2xDST8dSWdoC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Meral, Esra (2007). *Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere*. Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nasır, Nurten (2011). *Tarihsel Süreçte Resim Sanatı Bağlamında Çürümenin Ele Alınışı ve Görsel Yorumlar*. Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Nazlı, Aylin (2006). *Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm*.*Sosyoloji Dergisi*, 16, 1-15.
- Neiman, Carol ve Goldman, Emily (1999). *Ölümden Sonra Yaşam*. Çev: Gülden ŞEN, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

- North, Michael (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. Çev: Taciser Ulaş BELGE. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Okat özdem, Özen ve Geçit, Erdem (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36,152-174.
- Oktay, Emin (1964). *Tarih*. Atlas Yayınevi, İstanbul.
- Önüçak Bozdurgut, Ayşe (2013). Flaman Resmi Bağlamında Gerçekliğin Post- İkonografik Resmi Olarak Fotografik Görüntü. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 61-74.
- Önüçak, Ayşe (2009). *Tarihöncesi Dönemden Ortaçağa Farklılaşan Ölüm İmgesi*. Güzel Sanatlar Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Özdemir, Fatih ve Koca Binnaz (2013). Makine Olarak Andy Warholl. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (Cilt: 2) 6,239-253
- Özel Sağlamtimur, Zühal (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (Cilt: 10) 3,213-238.
- Özgenç Erdoğan, N. (2018). *17. yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri*. Ulakbilge, Cilt 6, 21, 143-159.
- Platon (Eflatun)(2002). *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyuboglu – M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. Akt: Maltaş, Mehmet Şah (2005). *17.Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Natürmort*. Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Read, Herbert (1960). *Sanatın Anlamı*. Çev: G. İnal ve Nuşin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Saygı, Sevil (2009). 17. Yüzyıldan Günümüze Natürmort Nesnesinin Değişen Görünümleri. *Altamira Dergisi*, 15, 6, İstanbul.
- Schneider, Norbert (2003). *Still Life*. Taschen Yayınları, Köln.

- Smart, Ninian ve Tümer, Günay (1982). Tarih Öncesine Ait Dinler ve İlkel Dinler.*Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (Cilt: 25) 1, 297-323
- Süzen, Hatice Nilüfer (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemleri.*Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6,147-162.
- Stagno, Laura (2014). *The Status of Art in a Vanitas Perspective. Case Studies in Genoese Painting*.*Ikon*, 7, 249-262.
- Şahin, Hikmet (2012). Postmodern Sanat, *İdil Dergisi*, (Cilt:1) 5, 90-111
- Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu* (1. Basım).Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul. Akt: Kıyar, Neslihan (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Şanko, Lucia (2015). *Çağdaş Sanatta Ölüm Kavramı*. Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şişman, Ahmet (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Thierer, Martin (2014). *Vanitas*. Verlag für modern Kunst, Almanya.
- Tuominen, Minna (2014).*The Still Lifes of Edwaert Collier (1642–1708)*. Felsefe Bölümü, Tarih, Kültür, ve Sanat Çalışmaları, Sanat Tarihi Doktora Tezi, Helsinki Üniversitesi, Helsinki Üniversitesi, Finlandiya
- Turani, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*.Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turhanlı, Halil (2015). *Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı Sanat ve Sinema Yazıları*. Encore Yayınları, İstanbul.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi (1983). Anadolu Yayıncılık, İstanbul.
- Türker, Halil İbrahim ve Çokokumuş, Benan (2014). Gerçeküstücülük, Rene

Magritte'den Jerry Uelsmann'a. *Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13, 121, 140.

Tüzün, Melihat (2004). *Rönesans'tan Barok'a Dini ve Tarihsel Konulu Eserlerdeki Natüromort Nesneleri*. Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Umay, Zeki (1998). *Ölüm Kavramının Görsel İmgeye Dönüşüm Süreçleri ve Uygulamaları*. Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

W. Atkinson, David (1922). *The English Ars Moriendi*. New York, Peter Lang.
Akt: Dursun, Olcay (2003). *Ortaçağ'dan Günümüze Resim Sanatında Ölüm Kavramı*. Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Yetkin, Suut Kemal (1935). *Filozofi ve Sanat*. Vakit Gazete-Matbaa- Kütüphane, İstanbul.

Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme*. Ütopya Yayınevi, Ankara. Akt: Kıyar, Neslihan (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Yip, Hannah (2015). "...they no power have, unlesse to dye": Margaret Cavendish's 'Of the Shortnesse of Mans Life, and his foolish Ambition' (1653) and Edward Collier's *Still Life with a Volume of Wither's 'Emblemes'* (1696). Çev: Mehmet SOYDAN. III, 201-212

Yücel, Melissa Melek Ezgi (2006). *17.yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SANAL KAYNAKÇA

- Sanal 1: HÜSEYİNKULU, Güneş (2010). “*Body World’s Ölüme Tanıklık – İlk Çağdan Günümüze Ölüm Kavramı*”
<https://guneshuseyinkulu.wordpress.com/2011/12/12/body-worlds-olum-taniklik-ilk-cagdan-gunumuze-olum-kavrami/>
 Erişim Tarihi: 15.09.2015
- Sanal 2: YAŞAR, Yasemin (2001). “*Ölüm Düşüncesinin Sanata Etkisi Üzerine*”
<http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=16> Erişim Tarihi: 15.09.2015
- Sanal 3: McKAY, Brett ve Kate, (2012), “*Memento Mori: Art to Help You Meditate on Death and Become a Better Man*”
<http://www.artofmanliness.com/2012/10/29/memento-mori-art/>
 Erişim Tarihi: 18.09.2014
- Sanal 4: BURKLE, William Steve (2012). “*Memento Mori – The Symbol of The Skull With Crossed Bones*”
<http://www.freemasons-freemasonry.com/skull-bones.html>
 Erişim Tarihi:18.09.2015
- Sanal 5: MAIDEN, Carlos (2015). “*Las Esculturas Transi*”
<http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/18432162/Las-esculturas-Transi.html> Erişim Tarihi:20.09.2015
- Sanal 6: THOMAS, Simon (2013). “*Ars Moriendi – The Art of Dying*”
<http://bav.bodleian.ox.ac.uk/news/ars-moriendi-the-art-of-dying>Erişim Tarihi:20.09.2015
- Sanal 7: KATLA, (2013). “*The Futility of All; An Introduction to vanitas Art*”
<http://heathenharvest.org/2013/01/08/the-futility-of-all-an-introduction-to-vanitas-art/> Erişim Tarihi:19.09.2015
- Sanal 8: Sanat Eğitimi Ansiklopedisi (2016).
<http://www.visual-arts-cork.com/definitions/vanitas-painting.htm>Erişim Tarihi:20.01.2016
- Sanal 9: Beauty, (2011). “*Vanitas still life Symbolism*”
<https://viola.bz/vanitas-still-life-symbolism/>Erişim Tarihi:05.01.2017

- Sanal 10: Britannica Ansiklopedisi (2015).
<http://global.britannica.com/art/vanitas-art> Erişim Tarihi: 05.01.2016
- Sanal 11: YILDIRIM, Ömer (2005). “Janseniusçuluk Nedir?”
http://www.felsefe.gen.tr/janseniusculuk_nedir_ne_demektir.aspErişim Tarihi:10.01.2016
- Sanal 12: Genel Tarih (2012). “Pyramid of Skull”
<http://totallyhistory.com/pyramid-of-skulls/> Erişim Tarihi:15.01.2016
- Sanal 13: Wikipedia (2015). “Pyramid of Skull”
https://en.wikipedia.org/wiki/Pyramid_of_Skulls
 Erişim Tarihi:15.01.2015
- Sanal 14: HULSKER, Jan (2014). “Vincent Resimler” Çev: TAŞKIRAN İnanç,
http://www.vggallery.com/international/turkish/paintings/p_0498_0499.htm Erişim Tarihi:17.01.2016
- Sanal 15: MutualArt (2010). “*Picasso as a Campaigner for Peace*”
<http://www.mutualart.com/OpenArticle/Photo-essay--Picasso-as-a-campaigner-for/D67B48D01BC73646> Erişim Tarihi:17.01.2016
- Sanal 16: SINCLAIR, Katherine (2014). “*Art: vanitas I*”
http://www.bakeyourheartout.ca/2014_11_01_archive.html
 Erişim Tarihi:19.01.2016
- Sanal 17: CARMEAN, E.A. (2012). “Denyin Death”
<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303302504577328043206197510>Erişim Tarihi:19.01.2016
- Sanal 18: Museum of Fine Arts Baston (2016). “Artwork – Still life with Three Skulls”
<http://www.mfa.org/collections/object/still-life-with-three-skulls-34010>Erişim Tarihi:20.01.2016
- Sanal 19: The Dali (2014). “*Clocking in with Salvador Dali: Salvador Dali’s Melting Watches*”
<http://thedali.org/wp-content/uploads/2014/03/LessonPlan-Clocking.pdf>
 Erişim Tarihi:21.01.2016

- Sanal 20: İskoçya Ulusal Galeri (2014). “*La Gacheuse (The Bungler)*”
<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/m/artist/rene-magritte/object/la-gacheuse-the-bungler-gma-3998>
Erişim Tarihi:23.01.2016
- Sanal 21: GRAHAM-DIXON, Andrew (2002). “*Big Electric Chair, by Andy Warhol*”<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/251>
Erişim Tarihi:25.01.2016
- Sanal 22: MAURER, Susannah (2013). “*Audrey Flack’s Marilyn: Still Life, Vanitas, Trompel L’oeil*”
<http://www.artmuseum.arizona.edu/events/event/audrey-flacks-marilyn-still-life-vanitas-trompe-loeil#!prettyPhoto>
Erişim Tarihi:28.01.2016
- Sanal 23: N.C, (2009). “*Audrey Flack Encourages Our Inner Beauty*”
<http://inadvertentlyart.blogspot.com.tr/2009/12/audrey-flack-encourages-our-inner.html> Erişim Tarihi: 29.01.2016
- Sanal 24: ANNIBALI, Manuela (2008). “*James Hopkins*”
http://www.jameshopkinsworks.com/writings_annibali.html
Erişim Tarihi: 29.01.2016

GÖRSEL KAYNAKÇA

- G.1. Gabon Cumhuriyeti'nde Bulunmuş Ahşap Kwele Maskesi
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masque_Kwele._Gabon._Museum_La_Rochelle.jpg (05.02.2014)
- G.2. Eski Mısır'da ölümsüz yaşam için diriliş Tanrısı, Tanrı Osiris
<http://www.cittadellaspezia.com/la-spezia/cultura-e-spettacolo/nuovo-appuntamento-dal-ciclo-egitto-246930.aspx> (06.02.2014)
- G.3. “Herakles ve Antaios’un Güreşi”, Euphronios
<https://www.pbslearningmedia.org/resource/xir192493/attic-red-figure-calyx-krater-depicting-greek-xir192493/> (06.02.2014)
- G.4. Zafer Takı Mozaikleri
<https://www.gettyimages.com/detail/photo/apse-mosaics-inside-basilica-of-sant-high-res-stock-photography/588750887> (06.02.2014)
- G.5. “Mementomori”. Pompeii Mozaik
<https://sorcev.com/pompeiideki-mozaik-ne-anlatiyor> (07.02.2014)
- G.6. “Yaşayan Üç Soylu ve Onların Ölü Karşılıkları”
<https://photosgratuite.eu/labirintos-vs-jardines-v%C3%A4dersolstavlan-la-historia-de.html> (07.02.2014)
- G.7. “William Harcingy Pierre Transi “
<https://www.musenor.com/les-oeuvres-du-musee/transi-de-guillaume-d-harcigny> (08.02.2014)
- G.8. “John FitzAlan Kadavra Türbesi”
<https://www.atlasobscura.com/articles/morbid-monday-cadaver-tombs> (08.02.2014)
- G.9. Maitre de Rohan. “Rohan Ailesinin Dua Saatleri Albümü”
<https://ipfs.io/ipfs/QmT5NvUtoM5nWFfrQdVrFtvGfKFmG7AHE8P34isapyhCxX/wiki/Ruh.html> (09.02.2014)
- G.10. Usta E.S. “Ümitsizlikle Ayartma”
<https://archive.org/details/cu31924030672780/page/n51> (10.02.2014)
- G.11. Usta E.S. “Sabırsızlığın Ayartması”
<https://archive.org/details/cu31924030672780/page/n55> (10.02.2014)
- G.12. Usta E.S. “İnançla Günaha Kışkırtma”
<https://archive.org/details/cu31924030672780/page/n31> (10.02.2014)

- G.13. Anonim. “Ümitsizlik ayartması”
<https://www.alamy.com/stock-photo/moriendi.html> (10.02.2014)
- G.14. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 1- Başlangıç”
https://www.livres-anciens-neufs.com/img/1603_18.jpg (11.02.2014)
- G.15. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 2- Ölü Müzisyenler”
<https://aintlikethatnowsite.wordpress.com/#jp-carousel-1572>
 (11.02.2014)
- G.16. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 3- Ölü, Papa, İmparator”
<https://www.atlasobscura.com/articles/danse-macabre-david-pumpkins-art-history> (11.02.2014)
- G.17. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 4- Ölü, Kardinal, Kral”
https://www.livres-anciens-neufs.com/img/1603_21.jpg (11.02.2014)
- G.18. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Papa Elçisi, Dük”
<https://aintlikethatnowsite.wordpress.com/#jp-carousel-1571>
 (11.02.2014)
- G.19. GuyotMarchant. “Paris Ölüm Dansı 5- Ölü, Patrik, Başkomutan”
<https://aintlikethatnowsite.wordpress.com/#jp-carousel-1568>
 (11.02.2014)
- G.20. BerntNotke. “DanseMacabre”
[https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Bernt-Notke/578251/Tanz-Macabre-\(siehe-197685,-197687\).html](https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Bernt-Notke/578251/Tanz-Macabre-(siehe-197685,-197687).html)
 (05.03.2014)
- G.21. BerntNotke. “DanseMacabre” Eser Detayı
[https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Bernt-Notke/578251/Tanz-Macabre-\(siehe-197685,-197687\).html](https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Bernt-Notke/578251/Tanz-Macabre-(siehe-197685,-197687).html)
 (05.03.2014)
- G.22. HansHolbein. “DanseMacabre-Seyyar Satıcı”
<https://www.atlasobscura.com/articles/31-days-of-halloween-dance-of-death> (07.03.2014)
- G.23. HansHolbein. “DanseMacabre-Şövalye”
<https://theslenderarchives.weebly.com/germany.html> (07.03.2014)

- G.24. HansHolbein. “Mezardaki İsa”
<https://1517.org/1517blog/jonathanruehs/the-corpse-god> (09.03.2014)
- G.25. PieterBruegel. “Ölümün Zaferi”
<https://www.analisedellopera.it/il-trionfo-della-morte-bruegel-il-vecchio/> (18.03.2014)
- G.26. PieterBruegel, “Ölümün Zaferi” Eserinden Detaylar
<https://www.analisedellopera.it/il-trionfo-della-morte-bruegel-il-vecchio/> (18.03.2014)
- G.27. HansBaldung- Grien. “İnsan Yaşamının Üç Çağı ve Ölüm”
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-ages-and-death/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c> (25.03.2014)
- G.28. Albrecht Dürer. ”St.Jerome”
<https://artsandculture.google.com/asset/stjerome/uwE2AitDLdoOda?hl=tr>(28.03.2014)
- G.29. Jan Mabuse. “CarondeletDiptych”
<https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/gauche-jean-carondelet-1469-1545-doyen-de-leglise-de-besancon-droit-vierge-a-lenfant/jan-gossaert-0> (26.03.2014)
- G.30. ClaraPeeters. “Bir Bayanın Vanitas Portresi”
<https://postresoriginales.com/bodegonas-clara-peeters/> (25.03.2014)
- G.31. BernardoStrozzi. “Eski Yosma, Vanitas”
<https://artsandculture.google.com/asset/3QHihQNOes2mew>
 (26.03.2014)
- G.32. Edwart Collier. “Kendi Portesiyle Vanitas Natürmortu”
http://www.artnet.com/artists/edward-collier/self-portrait-with-a-vanitas-still-life-Hr_Tbiip1WUMyaMtx0q37A2 (25.03.2014)
- G.33. BarthelBruynElder “Vanitas”
<https://krollermuller.nl/en/barthel-bruyn-de-oude-vanitas> (28.03.2014)
- G.34. PieterBoel. “Büyük Vanitas Natürmortu”
<https://vanitesblog.files.wordpress.com/2013/03/boer.jpg> (29.03.2014)
- G.35. Jacques de Gheyn “Vanitas”
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1974.1/> (30.03.2014)

- G.36. Antonio de Pereda. “ Vanitas”
https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html (02.04.2014)
- G.37. PeeterSionElder.“ Vanitas”
<https://dailystoic.com/history-of-memento-mori/> (04.04.2014)
- G.38. Balthasarvan der Ast. “Meyve sepetli Natürmort”
<https://learn.ncartmuseum.org/artwork/still-life-with-basket-of-fruit/>
 (05.04.2014)
- G.39. PieterClaesz.“ Keman ve Cam Balonu ile Vanitas”
<https://www.tumblr.com/search/vanitas%20by%20pieter%20claez>
 (06.04.2014)
- G.40. Andriaenvan Utrecht.“Vanitas-Bir Buket ve Kurukafalı Natürmort”
https://www.mutualart.com/Article/How-Art-History-s-Most-Macabre-Genre-Car/A57B018677AAF14D?source_page=Artist
 (07.04.2014)
- G.41. EdwaertCollier.“Kafatası ile Vanitas Taçlandırılması”
<https://useum.org/artwork/vanitas-Still-Life-with-a-Crowned-Skull-Evert-Collier-1689> (09.04.2014)
- G.42. Johann de Cordua “Vanitas-Büst”
<https://alicefryart.wordpress.com/2016/11/16/inspiration-vanitas-painting-and-the-symbolism-of-objects/> (11.04.2014)
- G.43. Cornelis de Heem. “Müzik Aletleri ile VanitasNatürmortu”
https://www.wga.hu/html_m/h/heem/cornelis/vanitas.html
 (11.04.2014)
- G.44. CornelisNorbertusGysbrechts. “Stüdyo Duvarı ve Vanitas Natürmort”
<https://geheimtippmuenchen.de/geheimtipp/lust-der-taeschung-diese-kunst-taeschet-tarnt-vernebelt/> (13.04.2014)
- G.45. EdwaertCollier “Vanitas”
<https://www.alamy.com/a-vanitas-by-edward-collier-image213256898.html> (18.04.2014)
- G.46. SimonRenardde Saint-André. “Vanitas”
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Renard_de_Saint-Andr%C3%A9_-_vanitas_\(1\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Renard_de_Saint-Andr%C3%A9_-_vanitas_(1).JPG) (19.04.2014)

- G.47. Jan vanKessel . “Vanitas”
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93323.html>
 (20.04.2014)
- G.48. PieterClaesz “Vanitas”
<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/vanitas-still-life-943/detailgegevens/> (21.04.2014)
- G.49. Philippe de Champaigne.“Vanitas”
<http://www.espridavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=197880&recherche=Recherche> (09.05.2014)
- G.50. EvertCollier.“Vanitas Natürmort”
<http://www.crown6.org/publ/3-1-0-1727> (11.05.2014)
- G.51. Abraham van der Schoor. “Vanitas”
<http://www.crown6.org/publ/3-1-0-1727> (11.05.2014)
- G.52. HarmenSteenwyck “İnsan Yaşamının Beyhudeliği-Vanitas”
<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/vaidades-humanas-steenwyck/> (13.05.2014)
- G.53. Paul Cézanne“Kafatası Piramidi”
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_-_Pyramid_of_Skulls.JPG (15.05.2014)
- G.54. Vincent Van Gogh. “Sandalye ve Pipo-Vincent’in Sandalyesi”
<https://www.thoughtco.com/greatest-paintings-by-van-gogh-4154730>
 (18.05.2014)
- G.55. Vincent Van Gogh. “Gauguin’in Sandalyesi”
<https://www.thoughtco.com/greatest-paintings-by-van-gogh-4154730>
 (18.05.2014)
- G.56. Pablo Picasso “Kafatası, Pırasa ve Sürahi”
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-1>
 (19.05.2014)

G.57. Georges Braque“Vanitas-I”

https://www.kreegermuseum.org/about-us/collection/painting/Georges-Braque_vanitas-I (19.05.2014)

G.58. MaxBeckmann“Üç Kafatası ve Natürmort”

<https://www.mfa.org/collections/object/still-life-with-three-skulls-34010> (22.05.2014)

G.59. Salvador Dali. “Belleğin Azmi”

<https://unifestal.com/art/salvador-dali-ve-surrealizm/attachment/dali-zaman/> (26.05.2014)

G.60. RenéMagritte “Beceriksiz”

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/23997/lag%C3%A2cheuse-bungler> (27.05.2014)

G.61. Andy Warhol.“Büyük Elektrikli Sandalye”

<https://www.artsy.net/collection/andy-warhol-death-and-disaster> (28.05.2014)

G.62. AudreyFlack.“Marilyn”

[https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Audrey%20Flack%20Marilyn%20\(vanitas\)%20\(1977\)](https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Audrey%20Flack%20Marilyn%20(vanitas)%20(1977)) (09.08.2014)

G.63. DamienHirst.“Tanrı Aşkına”

<http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god> (13.08.2014)

G.64. James Hopkins.“Raf Ömrü”

<http://www.jameshopkinsworks.com/vanitas4.html> (18.08.2014)

G.65. Sam Taylor Wood.“Naütmort”

<http://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down> (18.08.2014)

G.66. “Döngü” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi

G.67. “Beyhude Zaman” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi

G.68. “Beyaz Karanlık” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi

G.69. “Naif” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi

- G.70. “Yanılığı” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi
- G.71. “Dünyevi Sahtelik” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi
- G.72. “Güçler Dengesi” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi
- G.73. “Sonsuz Zenginlik” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi
- G.74. “Ruhun Ölümsüzlüğü” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi
- G.75. “Ebedi Uyku” Fatma Soydan Pınar’ın Kişisel Arşivi





T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Fatma SOYDAN PINAR			
Doğum Yeri:	KONYA			
Doğum Tarihi:	16.09.1990			
Medeni Durumu:	EVLİ			
Öğrenim Durumu				
Derece:	Okulun Adı:	Program:	Yer:	Yıl:
İlköğretim:	Kaşgarlı Mahmut İ.Ö.O.	-	Konya	2001
Ortaöğretim:	Sükrüye Onsun İ.Ö.O.	-	Konya	2004
Lise:	Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	Resim	Konya	2008
Lisans.	Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	Resim	Konya	2012
Yüksek Lisans.	Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü	Resim Ana Sanat Dalı - Resim Sanat Dalı	Konya	2019
Becerileri:	Resim, Heykel, Dijital Sanatlar.			
İlgi Alanları:	Sanat, Psikoloji, Eğitim, Doğa.			
Halen Yaptığı İş:	Adana Karaisalı 1 Nisan Yatılı Bölge Ortaokulu / Görsel Sanatlar Öğretmeni			
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	<ul style="list-style-type: none"> - 2014 - ef Art Studio Adana / Kurs Eğitmeni - 2016- Konya Ereğli Çayhan Rahime ve Kadir Özer Ortaokulu / Görsel Sanatlar Öğretmeni - 2018-Adana Karaisalı 1 Nisan Yatılı Bölge Ortaokulu / Görsel Sanatlar Öğretmeni 			
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)				
Hakkında bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	Doç. Dr. Neslihan KIYAR Prof. Dr. Hüseyin ELMAS Prof. Dr. Zuhale ARDA			
Tel:	507 095 34 14			
E-mail:	ftmsoydan@hotmail.com			
Adres:	Mahfesiğmaz Mahallesi, 79155 Sokak, Güney Gelişim Sitesi, C: Blok, Kat:3, Daire:12. Çukurova / Adana			

İmza:
