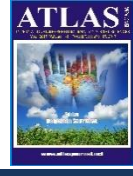




ATLAS INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL ON SOCIAL SCIENCES

ISSN:2619-936X



Article Arrival Date:07.08.2018

Published Date:17.10.2018

2018 / October

Vol 4, Issue:13

Pp:1161-1184

Disciplines: Areas of Social Studies Sciences (Economics and Administration, Tourism and Tourism Management, History, Culture, Religion, Psychology, Sociology, Fine Arts, Engineering, Architecture, Language, Literature, Educational Sciences, Pedagogy & Other Disciplines in Social Sciences)

VANİTAS NATÜRMORTTA TEMSİL VE İMGE

VANITAS-ILLUSTRATION AND DESIGN IN NATURMORT

Doktor Öğretim Üyesi Ebru Gamze IŞIKSAÇAN

İstanbul Medipol Üniversitesi, egisiksacan@medipol.edu.tr, İstanbul/Türkiye

ÖZET

XVII. yüzyıl Hollanda resim sanatında vanitas natürmorttaki kafatası imgesi seküler modernitenin yaklaştığının ipuçlarını verir. İspanyol ressam Antonio de Pereda'nın korku iğrenme, tikslenme duyguları uyandıran kafatası imgesi ölümü ve edebi hayatı temsil eder. Buna karşılık Abraham Van der Schoor bu çirkin duyguları tetiklemeden ziyade fanilik, boşluk kavramlarını metaforik bir anlatımla nesnelere üzerinden ölümlü ilişkilendirir. İmgelerinde ölümlü insanı tema olarak değil, sanatı ve canlılığı sorgular. Vanitas natürmortlar anonim piyasa için bakma hazzının getirdiği duyguyla ölümün ve getirdiği çürümüşlük temsiline sunan resimler arasında bir paradoks oluşturmaktadır. Vanitas resimleri ölümlülüğü temsil ederken öte yandan dünyaya yapılan bir yatırımdır. İmgenin nesnelere enformasyonun bildirme görevinin tersine, Georgia O'Keeffe'de sıradan şeylerin maddi hazzı vardır. XVII. Yüzyıl Hollanda'sında vanitas natürmortları dünya malını eleştirirken öte yandan sanat yapıtını da yüceltir. Lüks malların arkasındaki insan emeğini öne çıkartırken kimlikleri geri planda bırakır. Buna bağlı olarak; görsel kompozisyonda bireysellik değil anonimliğin hakimiyeti vardır. Van Gogh'un resimlerinde kullandığı nesnelere üzerinden işaret edilen sahipleri önem kazanır. Nesnelere sadece insani değerlerin artmasıyla önemli bir araçtır. Van Gogh'un "Sandalye ve Piposu"ndaki kişiselliğin karşısında, Andy Warhol'un "Büyük Elektrikli Sandalyesi" hem özel hem toplumsal insani olmayan bir olgunun görüntüsü vardır. Andy Warhol'un "Büyük Elektrikli Sandalyesi" insanın ölümlülüğünü temsil ederken, ölümlülüğünün de kendisi olmaktadır. Bu çalışmada yaşam ve ölüm imgelerinin temsilleri ile örnek yapıtlar irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Temsil, İmge, Vanitas, Natürmort, Barok Sanat, Van Gogh, Andy Warhol

ABSTRACT

In artistic painting design of Netherlands during XVII Century; naturemort skull design gives clues on approaching secular modernity. Skull image by Spanish artist Antonio de Pereda, that creates a feeling of disgust, represents death and life of literature. However; Abraham Van der Schoor, rather than triggering such hideous feelings, by using metaphoric expression, relates death with feeling of emptiness by means of objects. In his designs, he refrains using mortal humankind as theme, but he questions the art design and vitality. By means of delight of a look for anonymous field of art, Vanitas naturemorts form a sort of paradox between death and illustration of decay. While artistic works of Vanitas represent mortality, it was noted that they were somehow an investment to world. Rather than being entitled to inform on objective information of design; Georgia O'Keeffe owns a monetary delight on ordinary things.

During 17th Century in Netherlands; naturemorts of vanitas not only used to criticize tangible materials but also artworks were dignified. It underlines human labour lying under the luxury goods but ignores identities. Within this context; rather than individualism there exists domination of anonymity. By means of objects used by Van Gogh in his artistic works, owners, mentioned, becomes significant. Objects become important if humanitarian values increments. Although there exists selfhood in artistic work called "Chair and His Pipe" by Van Gogh, there is an image of both private and subhuman concept in artistic work of Andy Warhol, "Grand Electric Chair". This artistic work represents concept of human death and it becomes the death itself as well. In this study; representation of death and life as well as samples on this conceptual approach shall be reviewed.

Key Words: Display, Design, Vanitas, Naturemort, Baroque Art, Van Gogh, Andy Warhol

1. GİRİŞ

Reformistlerin Katolik kilisesine açtığı savaşın etkileri, XVII. yüzyılda Avrupa kıtasının siyasi güç yapısında bozulmalara yol açmıştır. İtalya, Fransa, İspanya ve Flaman gibi Katolik ülkeler ile Protestanlığı kabul eden Hollanda'nın resim sanatında; yöresel motiflerin, kısmen dinsel eğilimlerin ve farklı dünya görüşlerinin bulunduğu çeşitli estetik tavırların görülmesine

rağmen; bu dönem “Barok” olarak anılmaktadır. Bölgelerin ulusal eğilimlerini ve dönemin tüm estetik özelliklerini yansıtan Barok sanat biçimi, karşılaştığı ekollerle çeşitlilik göstermektedir. Dönemi kapsayan bu süreçte, İspanyol yönetiminden bağlarını kopartan Kuzey Felemenk’te, yeni ve güçlü bir burjuva toplumu doğmuştur. Hollanda’nın coğrafi konumunun sağladığı avantaj ile denizyolu ticaretinin başlaması, ülkenin refak düzeyini yükseltmiştir. Çeler’e göre; dönemin Hollanda’sı Yeni Dünya’ya ve Avrupa’nın diğer ülkeleriyle başlattığı ticareten zenginleşmesiyle, Avrupa’nın en şehirleşmiş ülkesi olmasını sağlamıştır. (Çeler, Z, s. 75).

Sosyo-ekonomik ve kültürel düzeyin yükselmesi, sanat alanında da gelişmelere fırsat vermiştir. Serbest piyasa kurallarının işlediği atölyelerin kurulmasıyla, ticarete yönelen tüccarlardan oluşan yeni patronlar, sanat pazarını değiştirmişlerdir. Şentürk’e göre; sanat koruyuculuğu görevi artık saray ve kilisenin hakimiyetinden çıkmış ve Hollanda’nın zenginleşen burjuva sınıfına geçmiştir. Bu bağlamda, özgür düşünce sistemini destekleyen Protestan Hollanda’da, resim sanatı çeşitlenmiştir. (Varlık Şentürk, 2012, s. 142, 143). A. Bailey ve Manna’ya göre; Katolik ülkelerde tek bilinen resim türü dinsel temalar iken, Protestan Hollanda’da dini imgeleme karşı açılan savaşın ardından yüzyılın ikinci yarısında, Katolik ve Protestanların ortak beğenisine hitap eden, kilise iç mekan sahneleri popülerlik kazanmıştır (Melick, T. (Ed.), 2015, s. 278). Karşı reformasyonun merkezi olan İspanya’da, sanat üretiminin dinsel temalarla sınırlandırılmasına karşılık, özerkleşen Hollanda’da, özgün sanat üretimi dikkat çekici bir yönde ilerlemiştir. Seçtikleri temalarda uzmanlaşmaya başlayan Hollanda’lı ressam, geleneksel imgelerden uzaklaşmasıyla ilham kaynağının çevre ve dünyada olduğu konusunda ortak kararda buluşmuşlardır (Farthing, 2012, s. 222, 223). Bazin’e göre; ilham kaynağının “gerçekçilik” ten faydalanılması olmuştur ve bu sanatsal eylemler etkileyici bir sanatın habercisi olmuştur. (Bazin, 2015, s. 408, 409). Kagan’ a göre; kilisenin etkisinden kurtulan Protestan Hollanda’da, resim, müzik, edebiyat, tiyatro gibi çeşitli sanat alanlarının, estetik kuramda gerçekçi ve hümanist düşünceli eğilimleri baş göstermiştir (Kagan, 2008, s. 568). Bu sahnelerin en iyi örnekleri Turani’ye göre; dönemin önemli ressamı olan Vermeer, Rembrandt, Hals, Terborch ve Hooch gösterilmektedir. Anlık ya da günlük tipik hareketlerin yansıtıldığı resimlerde, ev hayatında çalışan kadınlar yer almaktadır (Turani, 2014, s. 483). Krausse’ye göre; insanı öne çıkartan Vermeer’in janrları, olayların ötesinde daha derin ve ahlaki bir mesajın yer aldığı ‘eğitici’ didaktik özelliğiyle önem kazanmıştır. Buna karşın, Jan Steen’in mizahi ve öğretici eserlerinde ‘yeryüzü cehennemi’ni çağrıştıran ahlaki bir çöküşün güçsüz yanları uyarıcı bir mesajla aktarılmıştır (Carola Krausse, 2005, s.41). Gündelik motiflerin favori olduğu, Kuzey Avrupa Sanatında; janr resminin biçimsel olarak yol almasında; Bruegel ve Bocsh’un eserleri etkili bir yol gösterici olmuştur. Brugel’in resimleri, insan doğası, köy yaşantısının nükteli sahneleri ve yaşamın neşe dolu yönleriyle bağdaştırılmıştır. Brugel’in bu tarzını ileriye götüren ressam; Jan Steen olmuştur.

Hollanda sanat geleneğinde, portre resmi de geri plana itilmemiştir. Frans Halz’ın modellerinde, insancıl üslup ve hareketli figürler spontane bir atmosfer yaratmasıyla, Hollanda Barok resmine yol gösterici olmuştur. Gombrich’e göre; ayrıntıda mükemmelliği arayan Alman ressam Holbein portrelerinde; yaşamını nesnelere adanmış bir kişiyi nesnelere arasına yerleştirerek, kişiliği ön plana çıkartmıştır. Oysa ki; Protestan Hollanda’da kimlikler geri plana itilmiştir (Gombrich, 1997, s. 379). Gombrich’e göre; XVII. yüzyılın en önemli Hollanda’lı ressamı Rembrandt, günlük hayattan sahnelere yönelmesindeki unsur, doğunun kendine özgü görkemli giysilerinden; değerli taşlarından, ve kumaşların parlattığı yüzeylerinden etkilenmesi olduğundan bahsetmiştir (Gombrich, 1997, s.424). Öte yandan, Rembrandt’ın, psikolojik otoportrelerinde görülen insan ve insana dair duygulara yönelik görülmektedir. Bu bağlamda; Rembrandt’ın sanatsal eğilimleri Van Gogh’un sanatsal tavrıyla ortak bir yön oluşturduğunu söylemek mümkün olacaktır. Her iki ressamın tablolarında,

insanın iç dünyasının bir dışa vurumu vardır. Ruhsal durumu eserlerine yansıtan pitoresk orman sahneleriyle bilinen Hollanda'lı sanatçı, Jacob van Ruisdael gösterilebilmektedir. Rembrandt'ın "Çuhacılar Loncası Yöneticileri" tablosuna dikkat çeken Wöflin'e göre; göz artık yarı belli olanın cazibesine varmıştır. Tabloda görünen altı kişide olması gereken on iki el yerine, yalnızca beşinin olması tam görüntü kuralının tarihe karıştığını işaret etmektedir (Wöflin, s. 235, 236). Wöflin'e göre; "yarı bellilikten" kastedilen şudur; on yedinci yüzyıl eserlerin belirsizleştiği anlamına gelmemektedir, sadece "belliliğin" amaç olmaktan kurtulması ifade edilmektedir (Wöflin, s. 27). Bu üslup daha sonraları Empresyonistler tarafından keşfedilecek ve XIV. yüzyıl Hollanda'sının "janr ressamlığı" yeniden gündeme gelecektir.

XVII. yüzyıl sonlarında Fransız ve İngiliz resminin etkisinde kalan Hollanda, özgün yapısını yitirmiştir. (Varlık Şentürk, 2012, s. 142, 143). Turani'nin ifadesine göre; XVII. yüzyılda İspanyol boyunduruğundan kurtulduktan sonra hızla gelişen Hollanda resim sanatının yaratıcılığındaki çöküş de aynı hızla gerçekleşmiştir. Çöküş nedeninin tahmin edilmesi kolay değildir ancak; kurtuluş sonrasında koloniler kuran girişimcilerin faizci oldukları ifade edilmektedir. Artık ekonomik hareket ve güç İngiltere'nin olacaktır. Bu sebeple, sanat alanından çekilen Hollanda, ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında tekrar kendini gösterecektir (Turani, 2014, s. 485). Tansuğ'un ifadesine göre; Rembrandt'dan sonra ilk kez XIX. yüzyıl sonunda Van Gogh Hollanda resmine dünya çapında yeni bir soluk katacaktır (Tansuğ, S, 2011, s. 220). Aral'a göre; Modernizm sonrası toplumsal yapının ve sanatın sorgulanışı bağlamında, post modern sanatçıların sıkça kullandıkları ölü doğa teması önem kazanacaktır (Aral, 2008, s. 28). XVII. yüzyılda kullanılan "ölü doğa" öğelerinin sembolik bağlamda dinsel resimleri desteklemesine karşılık, süreç içinde bağımsız bir temaya dönüşerek, özellikle XX. yüzyılda tekrar gelişecek ve "anlamlar sistemi" ni oluşturacaktır (Aral, 2008, s. 26). Van Gogh'un kişiselliğiyle karşılaşılan "Sandalye ve Pipo" adlı tablosuna karşılık, Andy Warhol'un "Büyük Elektrikli Sandalye" si hem özel hem kamusal anlam taşımasıyla örnek gösterilebilir. "Anlamlar sistemi" ne varan çeşitlilik; gündelik hayattan sahneler, manzara resimleri, geleneksel motifler ve spontane bir atmosferde tuvale yansıtılmış 'janr' tipi resimler, Hollanda sanat geleneğini ortaya koymaktadır.

2. HOLLANDA SANAT GELENEĞİNDE NATÜRMORT RESMİ

XVII. yüzyıl Avrupa'sında dinsel temalı resimlerin üretilmesine karşın, Protestan Hollanda'da giderek artan seküler kültürün yansıtıldığı 'janr' tipi resim türleri popülerlik kazanmıştır. Resmin sahip olduğu imgelerin kilisede reddedilmesiyle, sanat piyasasında yer edinmiş zengin burjuva kesimin "janrlara" olan ilgisi artmıştır. Ülkede "janr resmi" ya da "tür resmi" olarak da bilinen yeni bir sanat anlayışının doğması, dinsel ve tarihsel temalı geleneksel imgelerin yerine, hayata dair ev içi sahneler öne çıkmıştır. XIV. yüzyıldan bu yana "tür resmi" olarak tanımlanan bu resim türünde konular sıradan öykülerden seçilerek, günlük yaşam sahnelerini yansıtılmıştır.

Toplumsal ve ekonomik yükselişin yansımaları, zenginleşen burjuva sınıfın ihtişamlı yaşantısını belgelemektedir. Avrupa'da hümanizmanın gelişmesiyle sekülerleşen toplumun ölüme karşı ilgisi de aynı ölçüde azalmıştır. Ölümün temsillerinin artık ölümün acı verici korku ve dehşet duyguları tetikleyici yönüyle değil, bu nesnel dünyanın varlıklı insanlara sağladığı hazlar olarak öne çıkartılmaktadır. Doğrusöz'ün aktarımına göre, Romalı materyalist filozof Lucretius'ın (M.Ö. 96-M.S.55) sözlerine yer vermiştir. Ölüm kavramı "kaderci bir yaklaşımdan çok nesnel ve doğacı bir bakış açısıyla yorumlanmıştır" (Doğrusöz, 2001, s. 43). Bu da seküler kültürün sağladığı anlamına gelmektedir. Leppert; ölümü, "natürmort (durmuş hayat)" ile özdeşleştirerek bir ironiye dikkat çekmektedir. Çürüyen cesetlerin gösterildiği ölüme dair imgeler, biranda tablolardan çıkartılmasıyla rasyonellik kazanmıştır. Sanat yapıtlarında görülen ölümün dehşet verici imgeleri yerine, varlıklı insanlar için ironik

bir şekilde, yaşamın hazlarına yönelik imgeler yer almaktadır (Leppert, 2017, s. 93). Paradoksal yönüyle ise; bu tür resimlerin genel anlamda dekoratif amaçla yapıldığının bilinmesine karşılık, paradoksun bu hedefinde estetik ve görsel olarak ölüme bakmaktan haz duyulması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda; dönemlerin değişen toplumsal, kültürel ve ideolojik yönlerinin yansıtıldığı natürmortlar, yaşamın cazibeli yönlerini metaforik bir anlatımla sunmaktadır. Farthing'e göre; XVII. yüzyıl Hollanda natürmortlarının sahip olduğu yalın görünümüne karşın, karmaşık mesajlar içermesi etkileyici bir yönü ortaya koymaktadır. Zıtlıkların yarattığı gerilim alanı, alegorik bir görsel anlatımı da beraberinde getirmiştir. Burada kullanılan nesnelere doku ve yüzey özellikleri sembolik anlamlarıyla, ilk kez resmin konusu olmuştur. (Farthing, 2012, s. 225) Natürmort resimde dikkat çeken çeşitli nesnelere arasında; canlı-cansız gündelik eşyalar, kumaşlar, çeşitli meyveler, cam-porselen-kristal gibi değerli eşyalar öne çıkartılmıştır.

Ölü doğa anlamı taşıyan "natürmort" un tanımını Giray şöyle ifade etmiştir. Giray'a göre; "Nature morte" Fransızca bir terimdir. Yaşamını yitiren canlıların konu alınmasıyla, ölü nesnelere görselleştirilmektedir. XVII. yüzyıl Fransa'da ölü ve doğal olan bütün nesnelere kapsayan bir resim stilini ifade etmek için kullanılmıştır. XX. yüzyıl kaynaklarında İngilizce terim olarak "Still-Life" terimi ile karşılaşılmaktadır (Giray, 2008, s. 80-88). Giray'a göre; "Still-Life" teriminin sözlük karşılığında; "çiçekler ve çiçek parçaları, kahvaltı sofraları ve kahvaltı malzemeleri, tatlı ve şekerlemeler, oyunlar, mutfak malzemeleri, meyveler ve meyve parçaları vardır ve bu nesnelere yansıtıldığı resimler "Still-life" adı altında toplanır. 17. yüzyıl Hollanda resminde kullanılan "Still-leven" kavramından gelir. Hollanda'da "Still-leven" olarak kullanılan terimle eşdeğildir. Bu sözcüğün açık anlamı cansız nesne/ "inanimate object" ve hareketsiz doğa/ "immobile nature" dir." (Giray, 2008, s. 80-88). Giray'a göre; XVII. yüzyılda "Genre Resimleri" olarak da tanımlanabilmektedir. "Genre Resimleri", günlük yaşam nesnelere "ideal olmayan görünümünden" hareketle yapılan resim türleridir. Ölü doğa nesnelere, Rönesans'a kadar "sembolik ve ritüel işaretler" olarak kullanılmıştır. Antik çağ duvar yüzeyleri bezemelerinde, saray ve hamamların döşemelerinde mozaik tekniğinin kullanıldığı çiçek ve meyvelerle ile dekore edilmiştir (Giray, 2008, s. 80-88). Saygı'ya göre; Natürmort, XVII. yüzyıl öncesinde Antik Yunan duvar resimlerinde ve eski Mısır mezarlarında görülmüş olmasına karşın, gerçek anlamda ilk defa kuzeyli sanatçılar tarafından ele alınmıştır (Saygı, 2009 s. 6)._Aral'a göre; önemli bir kayıt niteliği taşıyan natürmort (ölü doğa) resimleri, dönemlerin toplumsal yapısındaki kültürel, sosyolojik ve ekonomik ipuçlarını sunmaktadır. Antik çağdan beri nesnelere betimlenmiş olduğunun bilinmesine rağmen, natürmort (ölü doğa) terimi, ilk defa XVII. yüzyılda Hollanda'lılar tarafından kullanılmıştır. (Aral, 2008, s. 26). Bu resim türü, daha çok Barok üsluba karşı duran kişiler ile akademi yanlısı çevreler tarafından benimsenmiştir.

Tüm geleneksel kalıpların ötesine geçen "natürmort", hiç görülmemiş bir şekilde yığınlarca bir araya getirilmiş çeşitli nesnelere, resmin tek konusu olma özelliği ile döneme damgasını vurmuştur. Resmin konusunu oluşturan bu özellik, Flaman ressamın natürmortlarında dikkat çekici bir unsur olmuştur. Ticareti yapılan nesnelere resmetmeyi seven ressamın arasında, Willem Kalf gösterilmektedir. Kalf'ın natürmortlarında görülen zenginliğin temsili olan porselenler, İran halıları, meyveler, istridye ile donatılmış zengin sofralar, sağlık ve refah durumunun artan toplumsal statüsünü ortaya koymaktadır. Leppert'e göre; resimdeki imgelerin kişisel tüketim nesnelere olmasıyla, resmin imgelerinin sahip olunan bir statü, prestij ve yeterliliğin göstergesi olmuştur (Leppert, 2017, s. 75).



Resim 1: Willem Kalf, ‘‘Bardaklar, ıstakoz ve içki boynuzu ile ölüdoğa, 1653 dolayları’’
 (<https://fineartamerica.com/featured/still-life-with-the-drinking-horn-of-the-st-sebastian-archers-guild-lobster-and-glasses-c1653-willem-kalf.html>)

‘Willem Kalf, natürmortlarında kullandığı renklerin parlaklığı, dokuların canlılığı ile gerçekliği gözler önüne sermektedir. Arnheim’a göre; ‘Hayli gerçekçi imgelerin birer simge olarak, fikirlerin yapısal iskeletlerini ete kemiğe büründürmek gibi bir yararı vardır. Bunlara bir tür canlılık kazandırır ki bu genellikle arzulan bir etkidir. Ancak diğer yönlerden etkisiz olabilirler, ne de olsa temsil ettikleri nesnelere sadece yarı-zamanlı simgelerdir.’’ (Arnheim, 2009, s. 163). Bu bağlamda Arnheim’in dikkat çekmeye çalıştığı nokta; imgelerin fikirleri görselleştirmede sağlanan katkının diğer tarafında; nesnelere temsilleri ‘‘yarı-zamanlı’’ simgeler olmasıyla etkisini zayıflatacaktır. Saygı’nın ifadesine göre; bu döneme kadar nesnelere, eseri destekleme yönünde hizmet etmişken, XVII. yüzyıl da natürmort nesnelere, resmin başrol oyuncusu olma özelliğiyle özgünlük kazanmıştır. Natürmorta konu olan nesnelere, gündelik bağlamlarının dışında kullanılması, simgesel bağlantılarıyla farklılık yaratmaktadır. Bu nesnelere insanla olan ilişkisi, sosyal ve kültürel göstergeler olma özelliğini öne çıkarmaktadır (Saygı, 2009 s. 6).

Berger’e göre; önceki dönem sanat geleneğinde, zenginliğin göstergesi olan sanat yapıtları; toplumsal ya da dinsel düzenin simgesi olmuşken, dönemin yağlı boya resminde iletilmek istenilenin; diğer türlere kıyasla zenginliğe işaret etmesinin arkasında, paranın satın alma gücü vardır. (Berger; 2014, s. 90-91). Neticesinde sanat yapıtlarının konusu, satın alınabilir mallardan oluşmaktadır. Leppert’in ifadesine göre; nesne odaklı olması sebebiyle natürmort, satın alma ve sahip olma ilişkisi bağlamında, sanat ve estetiğin yüzleştiği bir resim türü olmuştur. Genellikle paraya ilişkin olmasından dolayı natürmortun esas konusunu; sikkeler, altın-gümüş ve değerli banknotlar oluşturmaktadır. Natürmort genellikle iktidara dairdir. Çünkü alışlagelmiş imgeler yoktur ancak; iktidarın kazandırdıkları vardır (Leppert, 2017, s. 71, 72). Leppert’in ifadesiyle örtüşen Berger’in sözlerinden bir çıkarım yapmak gerekirse; resimdeki imgelerin temsillerindeki zenginlik, gelişen kapitalizmin resimdeki yansıması olmuştur. Bu bağlamda, satın alınabilir olan bu nesnelere oldukları gibi gösterilmesinin ardındaki düşünce; bir sanat yapıtlarına sahip olan kişinin servetini yüceltmek ve zenginliğini temsil etmektir. Bir nesneye sahip olmakla, resimdeki görüntüsüne sahip olmanın özdeşliğine dikkat çeken Berger’e göre; ‘‘Böylece bir resmi satın aldığımızda o resimde gösterilen nesnelere görünüşünü de satın almış olursunuz.’’ (Berger; 2014, s. 83).

Leppert natürmortun özüyle ilgilenen sanatçıları yüceltir yöndeki sözlerini şöyle ifade etmiştir. Leppert’in aktarımına göre; Hollanda ya da Flaman natürmortların verdiği ‘‘huşu’’

ya da alçak gönüllülük, gümüş bir kupanın parıltısı, atlas bir halının ışıltısı, bir limon dokusunun zenginliği, bir yaprağın narinliğidir. Bu tür eserleri yaratan sanatçılar, resmin özünü ilgilenir. Leppert; *“Çünkü onlara göre bir natürmort resmin özü, yarattığı gerçeklik yanılışmasında yatar”* (Leppert, 2017 s. 72). Leppert’e göre; natürmort aynı zamanda *“kişisel, spesifik, toplumsal ve kültürel olan, eşit derece önemli bir kategoriler dizisinin tepesindeki ekonomi-iktidar kesişimlerinin haritasını çıkarır”* (Leppert, 2017, s. 73). Leppert’e göre; bu sınıflandırmada yer alan kavramlar; haz, arzu ve öznellik olarak önem taşımaktadır. Natürmort resim türü genel anlamda nesnelere öne çıkartarak, insanları ikinci plana ittiği düşünülse dahi, insanı tamamen ret ettiği anlamına gelmemektedir. Çünkü neticesinde insana yönelik ve insanla ilişkilidir. Farklı bir ifadeyle; natürmortun nesnelere dünyası, görüleni değil hayal edileni gösteren insan-özne ilişkisine dayanmaktadır. Natürmort, izleyicinin maddi dünyayla olan ilişkisindeki *-bakma arzusu ve hazzına-* bağlı olarak, bakma edimine yöneliktir. İzleyici ile nesnelere dünyasını harekete geçiren özelliğiyle natürmort, bakma arzusuna dair olan bir hazzı doğurmaktadır (Leppert, 2017, s. 73). Kompozisyondaki nesnelere, görme duygusunu güdümlenmesinin yanı sıra; tatma ve dokunma güdülerini de tetiklemektedir. Willem Claesz’in eseri buna örnek gösterilebilir.



Resim 2: Detay, “ Willem Claesz , “Yıldızlı Kupa ile Natürmort, 1635”
(<https://tr.pinterest.com/pin/400609329329741857/?lp=true>)

Berger’e göre; bir sanat yapıtı, para karşılığında sahip olunabilen *“şeylerin”* istenilir olmasını görünür kılan bir *“şey”* olarak, dokunma duygusunu da güdümlenmektedir. Ancak dokunma duygusunun güdümlenmesiyle, bu durum izleyenin *“eline nasıl cevap vereceklerini gösteriyordu”* (Berger; 2014, s. 90-91). Bu bağlamda Leppert ve Berger’in ifadesi doğrultusunda bir yorum yapmak gerekirse; natürmort resminde bulunan ihtişamlı ve göz alıcı satın alınabilir nesnelere görünümleri, dokunma eylemi sonucunda izleyenin karşılaşacağı yanılışma (illüzyon) bir uyarı niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Farklı bir ifadeyle; nesnelere dünyasının üç boyutlu gerçekliğinden, nesnelere iki boyutlu temsillerindeki yanılışması, resmin sahip olduğu imgelerin yanıltıcılığına dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda Berger’in ifadesi anımsanacak olursa, bir nesneye sahip olmanın nesnelere görüntüsüne sahip olmakla özdeş olmasının görmezden gelinen bir öğe olmasını anlaşılır kılmaktadır. Bu konuyu destekler yöndeki ifadesiyle Leppert’e göre; natürmort belirli bir zaman ve mekana ait olan şeyler konusunda, belge olma özelliğine sahiptir. Ancak natürmort nesnelere değil, *“gerçekliğin”* temsili ve yorumsal değişkenliği üzerinde harcanan insan emeğinin görsel bir belgesidir. (Leppert, 2017, s. 73).

Heidegger, bir sanat eserinde gerçekliğin belirlenmesindeki yolu şöyle açıklar; Heidegger’e göre; *“Eserin nesnelere gerçekliğinin belirleniminin yolu esere giden nesneden değil, nesneye*

giden eserden geçer” (Heidegger, 2011, s. 32). “*Var-olanın*” hakikati her ne ise; bir sanat yapıtında söz konusu olan hakikatin yansımasıyla varlığını eserde gerçekleştirir. (Heidegger, 2011, s. 32). Heidegger’e göre; “*Sanat kendini hakikate koyar*” (Heidegger, 2011, s. 32). Eserin nesneliliğinden söz edilecekse; nesneliliğini ortaya koyan malzemedir (Heidegger, 2011, s. 21). Bu ifadelerden varılan sonuç; dönemin natürmort sanatçıların resmin özüne varma çabasının, gerçeklik yanılması barınan “öz” ü olmasıdır. Yücel’e göre; orada var olmayanın mevcudiyetini ortaya koyma işlevinde, imge ya da benzer şekilde kullanılan temsil ile karşılaşmaktadır. Bu bağlamda düşünür Debray’ın sözlerini aktaran Yücel’e göre; “*Düşünür Regis Debray’e imgenin ölümle bağlantısını düşündüren de budur*” (Yücel, 2013, s. 16, 17).

3. ÖLÜMÜN TEMSİLLERİNDE DEĞİŞEN İMGELER

Toplumsal kabul gören ‘semboller’ ya da farklı bir ifadeyle, ‘simgeler’ kültürel bağın temsilleri olmuşlardır. Kültürün simgesi olan imgeler, ideolojik olarak bir ulusun farklılığını öne çıkartmaktadır. Sanatsal biçimin bir ideoloji, yaratıcılık ya da bir bilgi kaynağı olma özelliğinin yanı sıra; sanatın en belirgin işlevinin ‘iletme’ olduğu bilinmektedir. Barok dönemde resmin sahip olduğu imgeler, etkili bir görsel iletişim aracı olmuştur. İmge’nin çok çeşitli tanımlarının olduğunu belirten Yücel’e göre; ‘imge’ sözcüğünün çeşitli alanları kapsaması, tek bir tanımla sınırlandırmak güçtür. Bu durum aynı zamanda, kişide uyandırdığı belirsizlik hissini de beraberinde getirmektedir. Çeşitli düşünceler, olgular ve nesnelere imge olarak tanımlanmakta ve zihinde oluşan görüntüler ya da farklı bir ifadeyle zihinsel görüntüler, bu sınıflandırmada yer almaktadır. İmgeler disiplinler ötesi bir nesne olmasından dolayı kimi zaman kopya, ya da benzerlik açısından, gerçekliğin bir yansıması olarak değerlendirilirken, kimi zaman ise; soyut düşüncede algılamanın bir engeli ya da düşünce sisteminin bir parçası olarak görülmektedir. İmge genellikle, temsil ya da suret ile özdeşleştirilmiştir. (Yücel, 2013, s. 15, 16).

Tarih boyunca insanoğlu yaşamın sınırlı oluşunun bilincinde, ölüm kavramıyla sürekli hesaplaşmaktadır. Yaşamın faniliği ve insan oğlunun bu fenomen karşısındaki kabullenışı hayatın değişmez gerçeklerinden biridir. Her dinde ya da inanışta olduğu gibi her coğrafyada ve çağda insanoğlunun sonluluğunu hatırlatan çok çeşitli eserlere rastlanılmaktadır.



Resim 3: Antik çağda bir ölüm sembolü örneği “*Unutma ki öleceksin*” (<http://laflaneuse.org/vanites/>)

Sanatın her alanına konu olan ‘ölüm’ teması, dönemlerin toplumsal, ekonomik, kültürel ve ideolojik bağlantılarıyla değişkenlik gösteren, estetik tavırlar eserlere yansımıştır. Kimi zaman ölümün ürkütücü yönleri, kimi zaman ise ölümün dinginliğindeki huşu gösterilmiştir. Kurt’a göre; ölüm konusu dinsel temalı resimlerde görülmektedir. Günlük yaşam sahneleri olan ölü doğa (natürmort) resimleri ise; ‘*töre resmi*’ kapsamında değerlendirilmesi mümkündür. Tarih boyunca ölüm teması sıkça konu edilmiş ve günümüzün sanatçılarına da iham kaynağı olmuştur. XVII. yüzyıl başlarında ortaya çıkan vanitas bir ‘ölüdoğa’ türü olmuştur (Kurt, 2014, s. 48).



Resim 4: Pieter Claesz, ‘Vanitas, 1630’ (<https://www.saylor.org/site/wpcontent/uploads/2011/06/Dutch-Golden-Age-painting.pdf>)

XVII. yüzyılda vanitas natürmortlarda görülen kafatası imgeleri, bir ölüm nesnesi olarak, kompozisyonlarda yer almıştır. Kurt; ölüm temasının sıkça işlendiği sanat eserlerinde; ‘*vanitas, macabre, memento mori*’ terimlerinin kullanılmış olduğunu belirtmiştir (Kurt, 2014, s. 48). Kurt’un aktarımına göre (Bozkurt, 2008:978), (İskender, 2008: 1528); ‘*Macabre ölümün çeşitli görünüşleri ve ayrıntıları üzerinde duran, ürkütücü ve acı verici biçimde betimlenen yazınsal ve sanatsal kompozisyon türüne verilen isimdir*’, ‘*Memento mori*’lerde çoğunlukla iskelet tarafından temsil edilen ölümün can aldığı an betimlenmiş ya da ölümle yaşamın karşıtlığı işlenmiştir’ (Kurt, 2014, s. 48). Natürmort (ölü doğa) resimler, Kalvinci bir dünya görüşünü referans almasıyla ‘memento mori’ geleneğini referans almıştır. Eco’ya göre; savaş sonrasında Roma’ya zaferle dönen ve atlı arabada törenle karşılanan komutanların yanındaki hizmetliye söylediği ‘*İnsan olduğunu hatırla*’ sözü ‘memento mori’ geleneğine temellenmektedir. Bağlı’nın 2010 tarihinde Habertürk’e yaptığı açıklamasında; bu geleneğin Osmanlı’da da benzer bir şekilde ifade bulduğu belirtilmiştir. Bağlı’ya göre; bir yeniçeri, padişahına yüksek sesle şu sözlerle bağırılmaktadır: ‘*Mağrurlanma padişahım senden büyük Allah var*’ sözünü yüksek sesle bağırır. (Bağlı, 2010, <http://www.haberturk.com/yazarlar/mazhar-bagli/216977-memento-mori>). Leppert’e göre; ortaçağ sonlarından itibaren sanatçılar, ‘*bedenin ölümü ile ruhun ölümsüzlüğünü*’ yansıtan mezar modelleri ile çeşitli imgeler üretmişler ayrıca; bedenin çürümesi ile iskelete dönüşmesi sürecine odaklanmışlardır. Beden imgesi tam manasıyla; ‘*çürük gözeneklerinde kaynaşan ya da bu gözeneklerden içeriye sızan kurtlarla haşaratın yemi olmuştur.*’ (Leppert, 2017, s. 92). Ölüm temalı bir öyküde yer alan üç şövalyenin karşılaştığı, üç iskeletin sözlerine dikkat çeken Eco’ya göre; ‘*Siz şimdi nasılsanız biz de öyleydik, biz şimdi nasılsak siz de öyle olacaksınız*’ (Atakay, K. (Ed), 2009, s. 67).



Resim 5: “Yukarı Renli Üstat, Ölü Sevgililer: Ölüm ve Şehvet, XVI. yy, Strasbourg”
(<https://tr.pinterest.com/a01374172/infierno-en-arte/?lp=true>)

Eco’ya göre; ölüm konusunu işleyen birçok freskte olduğu gibi Vezzolano Manastırındaki XIV. yüzyıla ait olan “Üç Canlı ile Üç Ölü’nün Buluşması” freski ile XV. yüzyıla ait “Üç Canlı ile Üç Ölü’nün Tartışması ve Clusone’deki Oratorio dei Disciplini’nin cephesinde ölüm zaferi ve ölüm dansı temalı freskler dikkat çekmektedir. Eco’nun söz ettiği “*danza macabra*” “ölüm dansı” ölümün entelektüel ve popülerleşmiş biçimiyle, kutsal mekan ve mezarlardaki imgeleri belgelemektedir. (Atakay, K. (Ed), 2009, s. 67). Kurt’un aktarımına göre (Bozkurt, 2008:978); “*Macabre ölümün çeşitli görünüşleri ve ayrıntıları üzerinde duran, ürkütücü ve acı verici biçimde betimlenen yazınsal ve sanatsal kompozisyon türüne verilen isimdir*” (Kurt, 2014, s. 48). “Ölüm dansı”nın amacı, XIV. yüzyılda vebanın yayıldığı korkunun hafifletilmesiyle, sonun yaklaştığı fikrine alıştırmaktır. İskeletlerin önderliğinde papalardan çocuklara kadar her yaştan, her kesimden insanların arasındaki farkın ortadan kalkmasını kutlayan bir tasvirdir. En eski tasvirlerinden birisi olan, 1424 tarihli “*Paris’teki Eglise des Innocents*” in mezarlığında bulunuyordu ancak, günümüze kadar ulaşan sadece gravürleri kalmıştır. (Atakay, K. (Ed), 2009, s. 67).



Resim 6: “Danza Macabra” (Ölüm Dansı) (<http://etudiant.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/jep-la-danse-macabre-de-la-ferte-loupiere-journees-du-patrimoine-2017.html>)

Eco'ya göre; Rönesans'ta yayımlanmış olan "ölüm dansı" gravür kitapçıklarının basımları, Hans Holbein'in imzasını taşımaktadır. Kutsal Kitap ve gündelik yaşamdan olan bu sahneler; ölümün insan yaşamında, önüne geçilmez bir gerçeğin hatırlatılması için insanlara eşlik eden iskeletleri konu almaktadır. Ekim 2016 tarihli The Guardian'ın International Edition'ın sitesinde yayımlanmış olan Hans Holbein'in "Ölümün Dansı, 1523-1525" gravürüne yer verilmiştir.



Resim 7: Hans Holbein, "Death and the Abbot from Holbein's Dance of Death, 1523-1525", (<https://www.theguardian.com/books/2016/oct/25/dance-of-death-hans-holbein-skeletons-reformation-review>)

Eco'ya göre; "camera obscura" tekniği ile XVII. yüzyılda yansıtılan görüntülerin çoğunda, iskelet imgelerine rastlanılmaktadır. Ingmar Bergman'ın "Yedinci mühür filminde" ölüm dansının en son resmedilişi gösterilmiştir (Atakay, K. (Ed), 2009, s. 67).

Ortaçağda ölüm, bir kişi olarak gösterilerek, acı vermesi yönüyle tasvir edilmiştir. Pisa'daki Camposanto Anıt mezarında görülen pek çok resimde, ölümün etkisine rastlanılmaktadır. Camposanto'da en önemli fresk olan "Ölüm Zaferi, 1562" konunun kendi adını almasıyla, ölümün zaferi kutlanılmaktadır. Hollandalı ressam Bruegel tarafından yapılan 1562 tarihli "Ölümün Zaferi" nde yeniden canlanmanın ve ölümsüzlüğün sembolü olan ağaç imgesi yaşamın sembolü olurken, kuru ağaçlar da yaşamın sonluluğunu simgelemektedir.



Resim 8: Peter Bruegel (1525-1569), "Ölüm Zaferi, 1562" (Triumph of Death) Prado Müzesi, Madrid, İspanya (<http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/027.html>)

Batur Çay makalesinde Bruegel'in ‘‘Ölümün Zaferi’’ adlı tablosunun, sol alt köşesindeki bir detaya dikkat çekmiştir. Batur Çay’a göre; ölmek üzere olan bir kral veya hükümdarın, dünyadaki tüm varlığını iç etmek isteyen bir iskelete karşı olan mücadelesi betimlenmiştir. İskeletin krala gösterdiği kum saati, ölümün yaklaştığına ve kralın elinde tuttuğu yaşamının faniliğine dikkat çekmektedir. (Batur Çay, (2017), s. 50-57).

Bu resim türünün ilk örneklerine Mısır mezarları ve Antik Yunan duvar resimlerinde rastlanmıştır. Gombrich’e göre; Mısır mezarlarında bulunan resim ve kabartmalar, haz kaynağı olarak değil, geleneklere yönelik bir anlayışı desteklemektedir. Güç sahibi biri öldüğünde öteki dünyada da ruhuna yardımcı olabilecek uşak ve tutsaklarıyla gömülmesi, dostlar kazandırmayı sağlamaktadır. Bu gelenek doğrultusunda, resim ve imgeler, gerçek uşakların gömülmesi yerine kullanılmıştır. Biçim bilgisinin önemsiz olduğu Mısır sanatında, sanatçılar için biçimlerin neyi temsil ettiği önem taşımaktadır. Antik Yunanda ise, ev eşyaları üzerinde, cenaze alayı imgelemelerine rastlanılmaktadır. M.Ö 700 dolaylarında Atina’daki Ulusal Arkeoloji müzesinde, ‘‘Ölüye Ağıt’’ örnek gösterilebilir. Ayrıca; Atina’da bulunan bir Yunan tapınağı; İktinos Parthenon Akropolis’te Tanrı’nın imgesini saklamak için duvarlarla çevrili bölmelerin olması, antik dönemin sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Mezopotamya’da ise durum farklıdır; mezar duvarları süslenmemiştir ancak, imgelerin yardımıyla güçlerini canlı olarak korumuşlardır. Dinsel inançlara göre, insan bedeninin dış görünümünün korunması, öteki dünyada ruhun varlığını koruma inancını gütmeyen Mezopotamya sanatına karşın, Sümerler ölen krallarını köleleri, uşakları, varlıklarıyla birlikte gömmüşlerdir. Bu mezarlarda hayvan süslemelerine rastlanılmaktadır (Gombrich, 1997, s. 58-77). Eylül 2013 tarihli Haberler.com/Fotogaleri sitesinde yayınlanan haberde, İtalya’nın Palermo şehrinde yer alan Kapuçin yer altı mezarlarında, 8 bin keşişin mumyalanmış görüntülerine yer verilmiştir.



Resim 9:



Resim 10:



Resim 11: Durum simgesi

Mumyalanmış cesetler yklş.1599, Palermo, Kapuçin Keşişlerinin Yeraltı Mezarlığı
<https://fotogaleri.haberler.com/italya-da-mumyalanmis-kesislerle-dolu-sasirtici/>

XVI. Yüzyıla ait olduğu bilinen Kapuçin keşişlerinin yeraltı mezarlığında bulunan mumyalanmış cesetler, tüyler ürpertici yönüyle, ölüm gerçeğini dramatik bir atmosferde gözler önüne sermektedir. Bir durum simgesine dönüşen bu görüntüler, ölümün en somutlaşmış hallerini belgelemektedir. Ölümün somutlaşmış görüntülerin elle tutulur bir biçimde görülmesi, dehşet duygularını tetikler yöndedir.

4. VANİTAS NATÜRMORT

Bir tür resmi olan natürmortun diğer bir kategorisinde yer alan vanitas resimlerde sıkça görülen kafatası imgesi, seküler modernitenin yaklaştığının habercisidir. Vanitas natürmortlarında sıkça kullanılan kafatası imgesi, ölüme ilişkin kültürel ve sosyolojik bir dışa

varum olduğu ifade edilebilir. Natürmort kavramının beraberinde yer alan “*Vanitas*” a işaret eden Giray’a göre; bir resim stili olan “*Vanitas*”ın “*Danse Macabre*” ve “*Memento Mori*” geleneği anımsandığında, düşünsel oluşumundan söz etmek mümkündür. (Giray, 2008, s. 80-88). Giray’a göre; gündelik yaşam nesnelerini konu alan natürmort, zihinde oluşturduğu “*dünyanın geçiciliği, yaşamın kısılalığı ve ölümün kaçınılmazlığı*” düşüncesini ortaya koymaktadır. “*Vanitas vanitatum*” söz ebeğinden türemiş, “*boş, beyhude*” anlamındadır” (Giray, 2008, s. 80-88). Özbalcı Aria’ya göre; yaşamın hiçliği, faniliği karşısında insanoğlunun çaresizliği, antikiteden beri kutsal kitap ve sanat eserlerinde yer alarak, batı kültürünün bilindik ifadesiyle “*vanite-vanity*” olarak tanımlanmaktadır (Özbalcı Aria, 2015, s. 42-46). Kurt’a göre; dünyanın faniliği, hazların geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı; kafatası imgesi, sabun köpüğü, yanan mum, kum saati, çiçek gibi nesnelere üzerinden hatırlatılmaktadır (*memento mori: ölümlü olduğunu hatırla*) (Kurt, 2014, s. 48). Yılmaz’a göre; XVII. yüzyıl Kuzey Avrupa ülkelerinde tüm estetik kalıpların ilerisine geçen ‘natürmortlar’, dini öğütlerin iletilmesi amacıyla kullanıldığında “*vanitas*” olarak ifade edilmektedir. (Yılmaz, 2007, s. 2).

Özgenç Erdoğan makalesinde, İsveçli bir sanat tarihi Profesörü olan Ingvar Bergström’ün sözlerine şöyle yer vermiştir; (*Tuominen, 2014: 40*), Profesör Ingvar Bergström vanitas natürmortlarını genel yapısıyla “*Memento Mori*” geleneğiyle temsil edilen imgeleri üç kategoride toplamıştır. Dünyevi nesnelere oluşmuş, dünyevi zevklerini temsil eden ve zenginliğin göstergesi olan vanitas imgeleri olan; müzik aletleri, değerli madeni takılar, eşyalar, silahlar, giysiler, çeşitli yiyecekler bu kategoride yer almaktadır. İkinci kategoride, insanın ölümlü yapısını hatırlatan kafatası, sabun köpüğü, mum, çiçekler, yağ lambaları zaman ölçer araçlar gibi “*zaman*” kavramını öne çıkartan imgelerdir. Üçüncü kategoride ise, ölümden sonraki diriliş ve ebedi hayatı simgeleyen meşe palamudu, buğday başakları, defne çelengi gibi çeşitlenmektedir (Özgenç Erdoğan, N. s. 149). Çoğunlukla kompozisyonlarda söz konusu olan çeşitli nesnelere gösterilmesiyle, yaşamın zenginliklerle dolu cazibesinin ardındaki kaçınılmaz son hatırlatılmaktadır. Temsili olarak gösterilen son bulmuş yaşamın, nesnelere yansıyan dönüşümleri olarak ifade edilebilir. Hollanda’lı sanatçı Bartel Bruyns, 1524 “*Vanitas*” resminde görülen kafatası imgesi; insanın ölümlülüğünü simgelerken, ön plandaki şamdan imgesi ise, yaşamının kısılalığına işaret etmektedir.



Resim 12: Bartel Bruyns, 1524 “*Vanitas*”

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel_\(Bartholom%C3%A4us\)_Bruyn_-_Vanitas.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel_(Bartholom%C3%A4us)_Bruyn_-_Vanitas.JPG)

Anonim piyasaya yönelik olan vanitas natürmortlar, bakma hazzına yönelik dekoratif unsurları öne çıkartmaktadır. Ancak dünya malının önemsenmesi, bu tür resimlerin konu ve hedefiyle tamamen çelişmektedir. Vanitas natürmortlar söylemini, temsili nesnelere birbiriyle olan zıtlıkları üzerinden, aktarmaktadır. Gerilim alanının oluşmasıyla alegorik bir anlatım için zemin oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Çatışma ortamında yüceltilen ölüm gerçeği, vanitas natürmortlarını özgün kılmaktadır. Bu bağlamda imgenin işlevi, temayı betimlemek değil, daha karmaşık bir ilişkiye hizmet etmektir. Bryson'ın sözlerine yer veren Leppert'in ifadesine göre; alegorik ilişkilerin ötesinde *"Yalan dünyayı canlandırması"* nda bir meydan okuma söz konusudur. (Leppert, 2017, s. 105). Farklı bir ifadeyle; ele alınan tema ile hedeflenen işlev tamamen çelişmektedir. Alegorik tarzda betimlenmiş olan yüksek fiyatlı vanitas natürmortları, kafatası imgesiyle ölümü ve dünyanın faniliğini temsil ederken öte yandan, ileriye yönelik bir yatırım güvencesi olması, nesnel dünyanın reddi ya da kabulü noktasında bir paradoks oluşturmaktadır. Leppert'e göre; çelişki yaratan bu durumun özünde; nesnelere iyi ya da kötü, ebedi ya da ölümlü hayat ikileminde tutmasıyla, aralarındaki mesafenin kapatılması hedeflenmektedir. Başlatılan bu sorgulama sürecinde, nesnelere farazi karşılığı ile ahlaki anlamların özdeşleşmesi, hem somut hem belirsizlikleri kapsamaktadır. 'Ölüm'ün kafatasıyla özdeşleştiği yönde 'yeniden diriliş'in de; yusufluk ile özdeşleşmesi, vanitas natürmortlarında bilinçli bir *"itham"* olmadığını göstermektedir. Neticesinde kabul etmek durumunda kalınan şey; vanitas resmin etkileyici söyleminin gerektirdiği, resimdeki maddesel *"ayartma"*ların içerdiği çözümsüz gerilimdir (Leppert, 2017, s. 104, 105). Leppert'e göre; *"Vanitas hem mahkum ettiği şeyin temsiliyi yapar/yeniden sunar hem de mahkum ettiği şeyin ta kendisidir"* (Leppert, 2017, s. 105). Bu bağlamda, ikilemli durumun alegorik anlatıma etkisi yönündeki gerekliliği anlaşılmaktadır.

Natürmortun giyaben göstermeye çalıştığı şey; odaklanmış bakıştır. Saygı'ya göre; Champagne'in *"Vanitas"* isimli yapıtında görülen nesnelere derinlik algısından yoksun, dar mekanda konumlanmış durağan halleri, gözün hareketliliğine gerek kalmadan, resmin tümünü görebilme imkanı sunmaktadır.



Resim 13: Philippe de Champaigne, Vanitas, 1646 Audrey Flack Invocation, 1982
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StillLifeWithASkull.jpg>)

Resmin merkezine yerleştirilmiş kafatası imgesi, kompozisyonun tam ortasında konumlandırılmasıyla, insanlığa haz konusunda yapılan bir ikazı simgelemektedir (Saygı, 2009, s. 6). Durağan görüntünün sağladığı hareketsiz bakışın, merkezde duran kafatası imgesine odaklanması yoluyla, 'sonlu bir yaşam' a dikkat çekilmektedir. Natürmort'un konusu olan nesnelere, Kalvinist entellektüellerin ahlaki eleştiriyi ön plana çıkartmasıyla, *"İnsan olduğunu hatırla"* sözleri bağlamında, bir uyarı niteliği taşımaktadır. Leppert'e göre;

Antonio de Pereda'nın "Vanitas,1640"adlı eserindeki kafatası imgesini, Philippe de Champaigne'in 1646 tarihli vanitasıyla karşılaştırmak gerekirse; benzerlik ve farklılıklar görülmektedir.



Resim 14: Antonio De Pereda, "Vanitas, 1640"
(<https://tr.pinterest.com/pin/63402307233392628/>)

İzleyici bakışlarının resmin merkezine sabitlenmesi ortak bir yön taşırken, öte yandan; her iki kafatası imgesi şu noktalarda ayrılmaktadır. Champaigne'in kafatası imgesi tertemiz yıpranmamış bir durumdayken, Pereda'nın merkeze oturtulmuş kafatası imgesi "grotesk" özellikler taşımaktadır. Anatomik enformasyon içeren üç ayrı açıdan görülen kafatasları, yalnızca ölümü değil aynı zamanda uyandırdığı çirkinlik ve korkunçluk ile iğrençlik duygusu uyandırmaktadır. Resimdeki kafataslarının sayılarındaki artış, "seküler modernite" nin yaklaştığının ipuçlarını vermektedir. Bu durum Hristiyan teolojisindeki iç görünüm ötesinde, izleyiciyi dinsel vaazlardan uzak, seküler bilgiye yöneltmektedir. Champaigne'de bakma hazzı yaratan pembe bir lalenin kompozisyonda bulunması, bakış açısını merkezden kopartmaktadır. Zamanın akışını sağlayan, temsili bir kum saati zamanın kısalığına dikkat çekmektedir. Pereda'nın vanitas'ında ebedi hayatın anahtarı olan 'ölüm'e yapılan bir göndermedir. Ölümün "mekanik teyidi", altın-gümüş bir saat ile temsil edilmektedir. Kafataslarının kime ait olduğunun bilgisinin olmaması, kimliklerin geride bırakılmış olduğuna işaret etmektedir. Buradaki önemli mesaj, Tanrı'nın nazarında herkesin bir olduğudur. (Leppert, 2017, s. 96-99). Bu bağlamda, insanlar arasında eşitliğin sağlandığını kutlayan "Danza macabra" "ölüm dansı" anımsanır, Pereda'nın vanitasında kimliklerin geri plana itilmesi, aynı yönde bir benzerlik taşımaktadır.

Abraham van der Schoor'un kafatası imgesi ile Pereda'nın kafatasını karşılaştırmak gerekirse, birbirinden farklı noktalar dikkat çekmektedir.



Resim 15: Abraham van der Schoor, Vanitas (1600-1670 dolayları) (tas-vanitahttp://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.com/2011/04/vanitem-vanite-des-vanites.html)

Leppert'e göre; Van der Schoor'un zımparalanmış etkisiyle görülen kafatası ve iskelet kalıntıları, Pereda'ya kıyasla iğrençlik etkisi yaratmamaktadır. Pereda'da olduğu gibi bir tiksinti duygusu değil, bilakis merak duygusunun artırılmasına yöneliktir. Van der Schoor beyhudeliğin ölümlülüğü işaret eden metaforik sezdirmeleri, üstü kapalı bir şekilde aktarmayı başarmıştır. Rastgele masa üstüne bırakılmış kafatasları, Pereda'nın eseriyle benzerlik taşımamaktadır. Schoor'un kafatasları doğrudan anatomik enformasyona değil, sanata bir gönderme yapmaktadır. Biçimsel olarak görülen karmaşık kompozisyon, bakma hazzını tetikleyerek, izleyeni "memento mori" geleneğinden uzaklaştırmasıyla dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, resim ölümlülüğü işaret ediyor olsa dahi, "ölmüş insanlar" temasının geri plana itilmesiyle, sanatın canlılığı ve üretmenin hazzı ön plana çıkmaktadır.

Jacob Jordaens ve Peter Boel'in "Vanitas" adlı eserinin esas konusunu, oluşturan müzikal sestir. Eserde vurgulanan sessizliğin içindeki ses; hayatın bir göstergesi iken, sessizlik ise ölümün temsili olmuştur. Geçmişten şimdiye uzanan müzik ile aşkın ilişkisi ve müziğin şehvani hazlarla olan bağlantısı, keman ve yayıyla gösterilerek, dansla özdeşleştirilmiştir. Dansın şehvani davetkarlığının olması, dini öğüt veren Kalvinistler tarafından lanetlenmiştir.



Resim 16: Jacob Jordaens (1593-1678) ve Peter Boel (1622-1674), "Vanitas", (<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-boel-figures-attribuees-a-jacques-jordaens-vanitas>)

Resimde gayda ve arp gibi enstrümanlar ile faniliğe işaret eden bir çok vanitas nesnelere bulunmaktadır. Solmaya başlayan çiçekler, bir kafatası, sönmüş bir lamba, ilk günahın işlendiği elma, İsa'ya yapılan göndermede üzüm salkımları bulunmaktadır. Kompozisyonun anlamsız ve belirsizliği, izleyeni imgelere odaklamasıyla, derin düşüncelere vardırılmak istenmektedir. Bu sebeple, vanitas natürmortta istenilen şey, bu anlamsal belirsizliktir. (Leppert, 2017, s. 99-103). Bu bağlamda natürmortu oluşturan görüntünün üç boyutlu dünyadaki hakikat ve iki boyutlu temsilindeki yanılması 'fanilik' ya da 'geçicilik' kavramlarıyla özdeşleştirilmiştir. Carola Krausse'nin ifadesinde nesnel dünyaya ait her şeyin faniliğine dikkat çekilmektedir. Carola Krausse'ye göre; "Ressamlar yalnızca nesnelere elle tutulacak kadar yakın ve ustalıkla resmetmekle kalmamışlar, malzemeleri bu dünyada güzel ve değerli ne varsa bir gün yok olacağını düşündürecek biçimde, ayrıntısıyla tuvale aktarmışlardı." (Carola Krausse, 2005, s.44) Hollanda natürmortlarında nesnelere tüm ayrıntılarıyla vurgulanmasının ardındaki düşünce; değerli nesnelere dünyeviliğine vurgu yapılmasıdır. Bu yaklaşım ise; memento mori geleneğini hatırlatmaktadır.

Natürmort'un imgeler dünyasının koklanabilir, işitilebilir ya da tat alınabilir olması dokunabilen her şeye dair olduğunu göstermektedir. Ancak temsilleri sadece görülebilir olmasıyla farklılaşmaktadır. Natürmortun üç boyutlu etkileyici dünyasının gerçekliğinde, iki boyutlu temsili dünyasında, yalnızca uyandırdığı hazların yanılması vardır. Tablo üç boyutlu sahip olunabilir bir nesne olarak, anımsatılan nesnelere temsillerinden çok daha fazla, maddi yüzeye odaklanılan görünürlüğü miktarında haz vermektedir. Natürmort

resminin izleyicisinden beklediği, görünenin ardındakilere ulaşılmaktır. Leppert'e göre; Natürmortta görülen nesnelere gerçekleri temsil etme görevinden muaf olmasıyla, temsil edimine hizmet vardır. Bu bağlamda imgelem yoluyla ortaya çıkan şey, *-temsil edimi-* nin kendisi olacaktır. Burada kastedilen temsil, temsil gücünden yoksun nesnelere *-bahşedilen-* bir temsil türüdür. "Natürmort" un diğer resim türlerine kıyasla *"fiziksel ve duyumlu varlıklar"* olarak maddi dünyayla kurulan ilişkide, insanların cisimleşmiş varlıklar olduğunu hatırlatmaktadır (Leppert, 2017, s. 74). Heidegger'e göre; bir sanat eseri bir karşılaştırma imkanı sunarak, *"başka"* olanı açığa çıkartmaktadır. Bunun bir alegori olduğuna değinen Heidegger; görünen bir nesnenin sanat eserinde sunduğu şey, izleyeni başka olanla karşılaştırmayı sağlayarak, eserin simge niteliği kazanmasıdır. Alegori ve simge bir sanat eserinin sahip olduğu değişkenliği ve bir çerçeveyi belirlemektedir. *"Başka"* yı ortaya koyan bir sanat eserinde bu bir nesnel olan kısımdır. Bir sanat eseri nesne değil, başka bir şeydir (Heidegger, 2011, s.11, 12) Nesnel olan şey, içeriğin ya da "öz"ün kendisidir. Bu bağlamda; *"başkayı"* ortaya koyan *"şey"* temsile giden yolun nesnelligidir. Bir nesne, temsil ettiği *"başka"* yı kendi bağlamından kopartarak, farklı anlama kavuşturduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişkiler bağlamında, bir sanat eserinin işlevinin, imgeler yoluyla temsil edilen olgu ya da kavramı toplumsal göstergelerini günümüze kadar ulaştırır. Heidegger, bu konuyu şu şekilde açıklığa kavuşmaktadır: Heidegger'e göre; Doğa olaylarının neticesinde ortaya çıkan bir bitkinin dikenleri, kuruyan yaprakları, nesneye bir karşılık bunsalar bile gerçekte varolmayanlar dahi nesne olarak tanımlanmaktadır. Kant'ın sözlerine vurgu yapan Heidegger, gözükmeyen bu *"şeyler"*i *"kendinden nesnelere"* ve *"gözükken nesnelere"* olan bütün *"var-olanlar"* olarak felsefe dilini referans göstermiştir. Kant'ın tanımına göre *"kendinde şeyler"* dünyanın bütünü, Tanrının kendisidir. *Son nesnelere* olarak kastedilen *"farklı"* olandır (Heidegger, 2011, s. 15) Heidegger'e göre; *"Son nesnelere"* *"ölüm"* ve *"ahiret"* tir. *Nesne kelimesiyle burada genel olarak hiçbir şey olmayanları kast ederiz. Var-olanla ilgili bir şey olduğu sürece sanat eseri de bu anlamda bir nesnedir"* (Heidegger, 2011 s: 15). Heidegger'in ifadesini örneklemek gerekirse; Vanitas natürmortlarında, nesnenin görünen yüzü yani gösteren; bir kafatası imgesi olarak kabul edilirse, gösterilen ise; kafatası imgesinin ölümün kendisi olmasıyla, bir metafor ilişkisini ortaya koymaktadır. Nesnelere kurulan metaforik ve metafizik ilişkiler, Flaman ülkelerinde dikkat çeken bir özelliktir. Heidegger'in vurguladığı gibi bir sanat eserinin *"başka"* olanı açığa çıkarmasıyla, özgün ve biricik olmaktadır. Rembrandt'ın *"Çengele Asılmış Sığır, 1655"* tablosu metafizik özellikleri doğrulaması yönünde önemli bir eser olarak gösterilebilir. Tansuğ'a göre; Hollanda'lı ressam Rembrandt, ışık-gölge oyununu figürlerin ruhsal ve maddi ifadeleri için kullanması, resim diline fizikötesi bir içerik katmaktadır. (Tansuğ, s. 218) Pieter Aertsen'in *"Et Dükkanı, 1551"* ile Frans Snyders'in *"Mutfak Natürmortu,1610"* gibi avlanmış hayvan imgelerinin bulunduğu diğer eserlere de gösterilebilir. Bu bağlamda, söz konusu tasvirlerin, sadece bakma hazzına yönelik olmadığını da anlaşılmaktadır.



Resim 17: Rembrandt , "Çengele Asılmış Sığır, 1655"
(<https://tr.pinterest.com/pin/184999497174233774/?lp=true>)

Öte yandan, gözleme dayalı yaşamın güzel ve sevecen taraflarına yönelen Hollanda'lı sanatçılar, çevrelerinde gözlemedikleri nesnelere kurdukları etkileşimde, yaşamın özüne daha çok yaklaşabilme fırsatı yakalamışlardır. Bazin'e göre; pozitivist olan bu burjuva toplumu, gözleme dayanan sanat anlayışıyla, kendi yaşamlarının aynası olmuştur (Bazin, 2015, s.409). Sanat yoluyla yansıtılan kültürel ve ideolojik bağlantıların bulunması, bir sanat eserinden, bugünün aynası ve geleceğin habercisi olması beklenir bir gerçektir. Bazin'in ifade ettiği gözleme dayanan sanat anlayışı, modernizm öncesi bir oluşumun ön habercisi olarak, empresyonizme giden yolda bir temel oluşturduğunu söylemek mümkündür. Varlık Şentürk'e göre; bu üslup daha sonraları Empresyonistler tarafından keşfedilecek ve dönemin Hollanda'sında "janr ressamlığı"nı yeniden gündeme gelecektir (Varlık Şentürk, 2012, s. 142, 143).

5. VİNCENT VAN GOGH VE ANDY WARHOL: SANDALYELER

Vincent van Gogh'un "Dünyanın en güzel odası, 1888" tablosu için dinlenmeyi ya da uykuyu telkin ettiğini belirten L.Francis'in aktarımına göre; tabloda olan iki sandalye odada bulunan diğer mobilyalarla sohbet etmektedir. Yatağın yanında duran sandalyelerden biri onunla bir dar açı oluşturmaktadır. L.Francis'e göre; "Başka hiçbir imge, ölümün aynı trajik, bilinçsiz, simgesel, anıtsal anlamına sahip olamazdı; bu imge, duvardan baş aşağı sarkan tablolar dizisi tarafından göz ucuyla bakılan, perspektif olarak biçimsizleşmiş yatak üzerinde uzanmış olarak ön-görmemiz gereken, ölmekte olan hastanın başında gece nöbeti tutarken oturulan sandalyedir" (L.Francis, 2012 s. 90).



Resim 18: Vincent van Gogh, "Dünyanın en güzel odası, 1888)
<https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh>

L.Francis'e göre; iç mekanın sessizliğini bozan herhangi bir gürültü ya da bir ses olmadığı sürece, diğer nesnelerin yanında her sandalye ölümle ilgilidir. Birinin geldiğini gösteren bir işaret olmadıkça, her sandalye, dramatik yönüyle sonsuz bekleyiş içinde boş ve cisimsiz olmaya zorlanan bir rol üstlenmiştir (L.Francis, 2012 s. 90).

Tansuğ'a göre; Rembrandt'dan sonra XIV. yüzyılda ilk kez Van Gogh, Hollanda resmine çığır açmıştır. Van Gogh 'gerçeğin', "realitenin" sembolik yönüne inanmış ve resmine konu olan nesnelere kendi değerlerinden daha üstün tutan yaklaşımıyla, gelecek dönemlerin sanatının temelini oluşturmuştur. İçsel coşkularını, heyecanlarını yansıttığı resimlerinde, kişisel anlamların barınmasının resim diline kazandırmış olduğu önemli bir unsurdur (Tansuğ, 2011, s. 220, 238). Aral'a göre; biçimin öze, özün anlama ve aktarıma dönüştüğü sistemsel bütünlük içinde, nesnelere artık sanatçının vazgeçilmezlerinden olmuştur. Natürlük (ölü doğa) resmi ya da fotoğrafı izleyen bakışlarını resmedilen nesneye yoğunlaştırır. Uzamın hava perspektifinden uzak kalmasıyla, sınırlanan uzam izleyeni doğrudan nesneye odaklar.

Oluşturulan bu sınırlılık duygusu ile sanatçı, nesne ile kurduğu ilişkiyi izleyene daha etkili iletebilmektedir. Ölü doğa (natürmort) yla kurgulanan nesnelere dünyasının düzeni, sanatçının kendi düzenine dönüşmesiyle, öznel bir anlatıma varmaktadır. Bu yaklaşım; temsil edilenin açıklanma yoluyla kavranamaz olmasını ifade eder. Nesnelere biçimsel ilişkisi aynı zamanda sözcük tanımlaması ya da işlevselliğine bağlı bir ilişkilendirme olmamasından dolayı, bu düzen farkındalık yaratmaktan ziyade belirsizliğin düzeni olmaktadır. Biriktirilen nesnelere imgelere dönüştürülmesi, bir keşif ya da bir deneyimden farklı değildir. İzleyenin öznel düşünsel sürecinden geçen ve gerçeklikten ayırıştırılan imgelerin kişiselliğinde, yepyeni bir 'gerçeklik' ile buluşarak yeni bir bütünü oluşturur (Aral, 2008, s. 30).

Van Gogh'ın ömrünün son yıllarında, Arles'te birlikte yaşadığı dostu Paul Gauguin'le anlaşmazlıkları sonucu büyük bir hayal kırıklığı yaşamış ve iç dünyasındaki yalnızlığını eserlerine aktarmıştır. Kendi yalnızlığını simgeleyen iki kanattan oluşan tabloları, ruh halini yansıtan imgesel dönüşümlerdir. Tablolardan biri kendi oturduğu "Sandalye ve Pipo, 1888-1889" diğeri ise, Gauguin'in oturduğu "Gauguin'in Koltuğu, 1888"dir. Bu tablolar yan yana gelecek şekilde tasarlanmıştır. Zamanında birbirleriyle oturup sohbet ettikleri sandalyeler, artık boş görünmektedir. Leppert'e göre; her iki ayrı kanadı oluşturan tabloların yönlerinin birbirine bakması, Van Gogh ve Gauguin'in sanki karşılıklı sohbet ediyormuşçasına bir algı yaratmak içindir. Van Gogh'un pipo ve tütün kesesinin olduğu sandalyesinin dokumasındaki detaylarda, minnetkarlık ya da "hürmetkarlık" uyandıracak bir hassasiyet görülmektedir (Leppert, 2017, s. 107). Van Gogh'un kendi sandalyesi Gauguin'in sandalyesine göre daha yalın resmedilmiştir. Gauguin'in sandalyesinde duran bilgi ve hırsı simgeleyen şamdan ve kitap bu yalınlığa bir karşıtlık olmuştur. Beyoğlu'nun ifadesine göre; Van Gogh'un kendi sandalyesinde sarı ve mor renklerin hakim olması umut ve gün ışığını simgelemektedir. Oysa ki, Gauguin'in sandalyesindeki koyu yeşil ve kırmızı rengin karşıtlığında karamsarlık ve yıkılan umutlar vardır. (Beyoğlu, 2016, s.189)

L.Francis'ye göre; tabloda ayrı konumlanan bir sandalye hastalığın belirtisi ve simgesidir: "üzerine bir ceket geçirilir, ceketin kolları sandalyenin ayakları boyunca sarkar (Wendell Castle, *Chair with Sports Coat*, 1978), üzerine bir pipo, bir gazete, bir eldiven, bir çorap konur. Van Gogh, Picasso, Dali, Magritte: biçimsel ve biçimsel estetiklerinden kurtulup sanata atılan bir sandalyeler tarihi" dir (L.Francis, 2012 s. 93, 94). Bir nesne olarak sandalye, farklı anlamlar üstlenerek yeni ihtiyaçlara cevap vermesi yönüyle günümüze oluşan bir belge olmuştur.



Resim 19: Vincent van Gogh, "Sandalye ve Pipo, 1888-1889" (<https://www.myartprints.co.uk/a/van-gogh-vincent/vangoghschairpaint1888-2.html>)

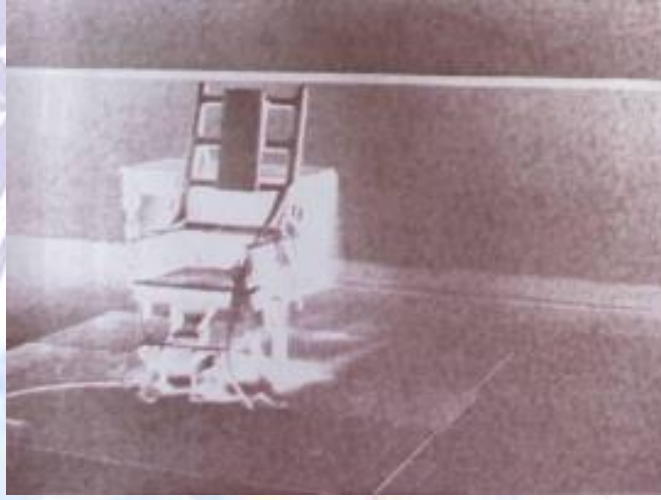


Resim 20: Vincent van Gogh, "Gauguin'in Koltuğu, 1888", (<https://www.myartprints.co.uk/a/van-gogh-vincent/gauguins-chair.html>)

L.Francalanci'ye göre; "*Şeylerin ve şeylerdeki maddi ve aynı zamanda simgesel ve fetişçi ikametinin sürekliliğinin kesinliğini, güvenilirliğini ve kararlılığını sağlayan öğeleri anıtsallaştırma zorunluluğunu belirleyen de aynı aile mantığıdır*" (L.Francalanci, 2012 s. 92). Leppert'e göre; XVII. yüzyıl vanitas natüremortları, nesnel dünyanın eleştirisi olması yönüyle bilinirken, "*şeyleri*" ve sanat eserini "*yüceltir ve fetişleştirir*". L.Francalanci'ye göre; "*şeyler*" buna paralel olarak, "*şeylerin durumunu*" kalıcı tasvirleri olarak görünmesiyle temsil edimini başlatmaktadır. Farklı bir ifadeyle; araç konumunda olan nesnelere örgütlenmesiyle, özne-nesne ayırımının zayıfladığı eğilimin ortaya konulmasıyla, "*karmaşık bir kök sisteminin eklenebilir öğeleri haline gelirler*" (L.Francalanci, 2012 s. 92). Simge olan her bir öğe sessiz dünyalarında, biçimlerin tümü ve sentezi olarak bir üst stilin temelini oluşturmaktadır. Böylelikle; "*içeri estetiği*", var olanların "*kaotik dinamikleriyle*" sanat üreticilerinin kendi zamanın üslubundan bağımsız, tarihe aykırı "*üst-stilde*" yaratıcılıktaki uzlaşmazlığın arasındaki denge girişiminin yıkıcı bir sonucu olmaktadır. "*Şeyler*" arasında "*şey*" olan sandalye, kendi kalıtsal yapısını soyutlamayla ortaya koymuştur. L.Francalanci'ye göre; "*Sermayenin gerçek başyapıtı malın atomik yapısının, XIX. yüzyıldan günümüze kadar tarihsel olarak hızlandırılmış biçimde, metafizik imgeye, yatırım, üretim, kazanç, kullanma ve değerden oluşan bütün ticaret zincirinin simgesine dönüşmesidir*" (L.Francalanci, 2012 s. 92, 93). L.Francalanci'ye göre; "*Nesne-sandalye ikon, kendi tasvirinin sonsuzluğu içinde sabitliği ya da soyutlamasını kazanmıştır*" (L.Francalanci, 2012 s. 93). Sanatçıların nesnelere yüklediği anlam çeşitliliğinde, özellikle lüks malların yüzey ve dokularındaki ustalığında, insan emeğinin önemine dikkat çekildiği de anlaşılmaktadır. Nesnelere arkasındaki bireyselliklerin önemini olmadığı Pereda'nın "*Vanitas, 1640*" adlı tablosu da bu bağlamda benzerliğinin olmasıyla örnek gösterilebilir. Leppert'e göre; Van Gogh için sandalyenin kendisi değil, sandalyenin sahibinin kullandığı pipo ve tütün kesinden anlaşılan kişidir. (Leppert, 2017, s. 109). Leppert'e göre; "*Bir nesne olarak sandalyenin önemi tamamen üzerinde oturan insandan kaynaklanmaktadır*" (Leppert, 2017, s. 109).

Bu bağlamda Van Gogh'un sandalyelerinin özgünlüğü noktasında önem taşımaktadır. XX. Yüzyıl sanatının önemli sanatçısı Andy Warhol'un "*Büyük Elektrikli Sandalyesi, 1967*" tablosu özel olduğu kadar kamusal özellikler taşıdığı görülmektedir. Leppert'e göre;

Warhol'un bu eseri ürkütücü bir şekilde hem özel hem kamusal, "gayriinsanileştirici bir fenomenin çok hümanist" bir şekilde mahkum edilmesine dikkat çekmektedir. Bu durum seyretme hazzını hedef alan hüznü bir ruh halinin yansımasıdır. İki resmin bütünlüğü içinde değerlendirildiğinde, kişilere yönelik bir göndermeden öte daha çok "toplumsal ilişki" bağlamında anlam kazanmaktadır (Leppert, 2017, s. 108, 110). Leppert'in vurguladığı yönde; her iki sanatçının sandalyelerinin birbiriyle olan ilişkisinde, nesnel olarak sunulan sandalyenin bir araç olarak insani duyguları öne çıkartmasıyla önem kazanmaktadır. Andy Warhol'un "Büyük Elektrikli Sandalyesi, 1967"nin özel olmasının sebebi; sadece idam edilen mahkumun ve idamı izleyenlerin tanık olmasıdır. Kamusal olmasının sebebi ise; devletin uyguladığı cezaların bir ikonun olma niteliğini taşımasıdır. Warhol'un ironisi, Batı kültüründe sandalye, filozofların oturup konuştuğu, iktidar ve otoritenin bir göstergesidir. Elektrikli sandalyede oturan bir iktidar kastedilmez ancak, bu "içinden geçen bir akım biçimindeki bir iktidardır" (Leppert, 2017, s. 110). Nihayi sonucunda, bu iktidar sandalyeye oturanları ortadan kaldırmaktadır.



Resim 21: Andy Warhol, "Büyük Elektrikli Sandalye, 1967" (https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/andy-warhol-electric-chair-fs-ii78/id-a_2924271/)

Elektrikli sandalye mekan olarak dükkan ya da garaja benzetilmiştir. Leppert'in aktarımına göre; "İmgenin fotojurnalistik kalitesi de-gerçekte bir fotoğrafın üzerinde oynanmış halidir.- bunu pekiştirir. İmge teknik, mekanik ve operasyonel bir dinamizmi, aynı anda hem elektriksel hem de tehditkar bir güç alanını öne çıkarır." (Leppert, 2017, s. 110). Van Gogh'un sıcak dostluk içinde gösterilen sandalyesinin tersine; Warhol'un uç bir "gayriinsanilik" olarak gösterilen resminde, insani bir sıcaklığa davet vardır. Andy Warhol'un sandalyesi vanitas natüremortun, mantıksal açılımını netleştirmektedir. Maddi nesne insanın ölümlülüğüyle sınırlı kalmamakta aynı zamanda; "büyük elektrikli sandalye" ölümün de kendisi olmaktadır. Leppert'e göre; "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 tamamen susturan alettir" (Leppert, 2017, s. 110, 111).

Her iki sanatçının eserlerinde görülen, farklı dönemlerin kültürel ve ideolojik yansımalarındaki imgesel dönüşümlerin ortaya koyulduğu, iktidar ve otoriteye yapılan bir eleştiri niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır. L. Francalanci'ye göre; eğer tarihsel ve simgesel anlamlar üzerinde düşünmenin yeri ve zamanı bulunamıyorsa, çevremizde olan her şeyi "tekbiçimli olmayan estetik biçimler" in yaygınlaşması olarak algılanmasına doğru yönlendiriliriz. Maddi değişmezliği gösteren ev ortamının en dolaysız nesnelere bile şiirsel konumlanmasıyla aralarındaki bağları kopartarak, teknolojik üretimin mahkum ettiği anlamsızlaştırma sürecine bağlı biçimler haline gelirler (L.Francalanci, 2012 s. 78).

6. SONUÇ

Din alanındaki dogmaların kırıldığı XVII. yüzyıl Hollanda'sında, bir tür resmi olan natürmort, dönemin değişen ekonomik ve sosyal yapısını yansıtmış olduğu görülmektedir. Avrupa'da hümanizmanın gelişmesi, sekülerleşen toplumun ölüme karşı ilgisini azaltmıştır. Ölümün temsillerinin artık ölümün acı verici korku ve dehşet duyguları tetikleyici yönüyle değil, bu nesnel dünyanın varlıklı insanlara sağladığı hazlar olarak öne çıkartılmıştır. Kalvinci bir dünya görüşünün referans alınmasıyla, "*Memento mori*" geleneğine temellenen vanitas natürmortlar, insanın ve dünya malının faniliği, beyhudeliği ve kısılalığını hatırlatması yönünde bir ikaz niteliği taşımaktadır. Yaşamın zenginliklerini gösteren natürmort nesnelere, alegorik bir anlatım içinde ölümün kaçınılmaz sona dikkat çekmektedir.

Kalvinist öğretinin sağladığı özgürlük ve hoşgörü alanı, sanatın dogmalarını esnetmesiyle toplumsal, kültürel, ideolojik değişimlerin imgesel dönüşümleri olmuştur. Antik çağdan beri tasvirlerine şahit olunan nesnelere sembolik bağlamlarından kopuşu dikkat çekici bir yönde bağımsız bir temaya dönüşmüş tür. Bu durum gerçeği doğada ve dünyada arayan sanatçılar için yeni ifade olanakları yaratmıştır. Bir ifade aracı olarak kullanılan nesnelere, değişen dönemin sosyal ve kültürel göstergeleri olmuştur. Vanitas natürmortları metafizik ve metaforik ilişkiler bağlamında, Flaman ülkesinin sanat özellikleri yansıtmaktadır. Kendi bağlamından kopartılan nesnelere yüklenen yeni anlamlar, yeni ilişkilerin kurulmasını sağlamıştır. Van Gogh ile kişiselleşmeye başlayan sanatsal eylemler, insan emeğini öne çıkartmıştır. Van Gogh'un sıcak dostluk içindeki kendi sandalyesinin tersine, Warhol'un uç bir gayriinsanilik gösteren imgeleminde, insani bir sıcaklığın daveti, sanattaki ilerlemenin bir göstergesi olmuştur. Sandalyelerin maddeselliğinin ardında, toplumsal bir göndermenin barınması, insanların sosyalleşmesinde kullanılan bir araç olarak önem kazanmıştır. Nesne kavramının gelişmesi, sanatçıların eserlerini ele alış biçiminde görülmektedir. Düşüncenin ifadeye dönüştürülmesinde nesnelere önemli bir araç olmuştur. Geleneksel ifade biçimlerinden kopan Protestan Hollanda'nın sanata kattığı ifade olanakları yadsınamaz ölçüde önemlidir:

Özgünleşen Vanitas natürmortlar, yalnızca bakma hazzı ile sınırlandırılmamış aynı zamanda; sahip olunan bir statünün, prestij ve yeterliliğin de göstergesi olmuştur. Natürmort, dünya malının bir eleştirisi olarak, sanat eserini fetişleştirilmiş ve yüceltilmiştir. Vanitas natürmortların temsil ettiği ölüm gerçeğini hatırlatırken, dünyaya yapılan yatırım olması, bir paradoksun da önünü açmıştır. Bir sanat yapıtında dramatik etkinin artırılmasında, karşıtların oluşturduğu uyumun önemi bilinmektedir. Bu bağlamda, Goethe'nin Faust'unda bilinen karşıtlıkların ironisinde gizlenmiş olan felsefi bir yapının kurulmuş olduğu gibi vanitas natürmortlarda da benzer bir yaklaşım olduğu görülmüştür. Bu tür bir görsel ifade yolunun toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik özelliklerini yansıtan dönemlere ait sanat eserlerinin estetik anlayışının da aynası olmuştur.

KAYNAKÇA

Aral, N. (2008). Ölü Doğa Teması Bağlamında Nesne ve Temsiliyet Üzerine Bir Analiz. Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi rh+sanart, sayı: 57, s. 26-30

Arnheim, R., (2009). Görsel Düşünme. (2. Baskı). İstanbul: Metis

Atakay, K. (Ed.), (2009). Çirkinliğin Tarihi, U. Ergün Anaca, Çelik Özgü, Uysal Ancan, N. Akbaş Elif, Barsbey Melike, K. Akbulut Kültigin, Arslan Duygu, Yılmazcan Berna (Çev.). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş

Bağlı, M. (2010). Memento Mori. <http://www.haberturk.com/yazarlar/mazhar-bagli/216977-memento-mori> Güncelleme tarihi: 13.01.2010 – 09:07, Erişim Tarihi: 20.08.2017

- Batur ay, M. (2017). Pieter Brueghel: Ölüm Zaferi, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, cilt/Vol.3, sayı/No.2, s. 50-57
- Bazin, G., (2015). Sanat Tarihi/Sanatın İlk rneklerinden Günümüze, Hilav Selahattin (ev.) İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Berger, J., (2014). Görme Biçimleri, Salman Yurdanur (ev.). İstanbul: Metis
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat Eđitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların yapıtlarında Mekanla Ele Alınış Biçimleri, İnönü Üniversitesi Eđitim Fakültesi Dergisi, cilt 17, sayı.2, s. 181-189
- Carola Krausse, A., (2005). Rönesanstan Günümüze resim Sanatının yks (Geschichte der Malerei), (ev.) Zaptiođlu Dilek, Almanya: Literatür Yayıncılık
- Çeler, Z., (2012). 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı zerine: Bakış slup ve Yorumlama, İLETİ-ŞİM Dergisi, sayı: 12, s.75, 2012
- Doğrusöz, İ. (2001). 17. Yüzyıl Hollanda resim sanatında natürmort (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). T.C Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Farthing, S., (2012). Sanatın Tüm yks. İstanbul: Hayalperest
- Giray, K., (2008). Eski Ustalardan Post-Moderne ldođa Resimleri. Antik Dekor, sayı: 109, s. 80-88
- Gombrich, E.H., (1997). Sanatın yks, Erduran Erol, Erduran mer (ev.). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Heidegger, M., (2007). Sanat Eserinin Kökeni, Tepebaşı Fatih (ev.). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti
- Kagan, S.M., (2008). Estetik ve Sanat Notları. alışlar Aziz (ev.) İzmir: Karakalem
- Kurt, C. (2014). Günümüz Sanatında lm Teması. Türkiye'nin Güzel Sanatlar Dergisi rh+artmagazine, sayı: 108, s. 48-53
- L.Francalanci, E. (2012). Nesnelerin Estetiği, Kundakçı Durdu (ev.). Ankara: Dost Kitabevi
- Leppert, R., (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, Türkmen İsmail (ev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Melick, T. (Ed.), (2015), Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde üsluplar ve Akımlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- zbalcı Aria, . (2015). ‘‘Memento Mori...leceđini Hatırla...’’Sanatta lm Teması... Türkiye'nin Kültür Sanat Dergisi rh+artmagazine, İstanbul: Dünya Süper Ofset A.Ş, sayı: 118, s. 42-46
- zgen Erdođdu, N., (2018). 17. yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri, Ulakbilge, Cilt 6, Sayı 21, Volume 6, Issue 21.
- Saygı, S., (2009). Art boya Sanat Dergisi Altamira, İstanbul: Bilnet Mabaacılık
- Tansuğ, S., (2011). Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitapevi: İstanbul: Remzi Kitapevi
- Turani, A., (2014). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Varlık Şentürk, L., (2012). Analitik Resim zmlenmeleri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Wölfflin, H., (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 235, 236.

Yücel, H., (2013). İmgeden Yoruma. İstanbul: Ayrıntı

Elektronik Kaynaklar

(Bağlı, 2010, <http://www.haberturk.com/yazarlar/mazhar-bagli/216977-memento-mori>).

(Yılmaz, 2007,

[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=151§ionID=2&lang=TR&bhcp=1%20\(Y%C4%B1lmaz,%20s.%202\)](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=151§ionID=2&lang=TR&bhcp=1%20(Y%C4%B1lmaz,%20s.%202)))

Görsel Kaynaklar

Resim 1: Willem Kalf, ‘‘Bardaklar, ıstakoz ve içki boynuzu ile ölüdoğa, 1653 dolayları’’

(<https://fineartamerica.com/featured/still-life-with-the-drinking-horn-of-the-st-sebastian-archers-guild-lobster-and-glasses-c1653-willem-kalf.html>)

Resim 2: - Resim 2: Detay, ‘‘ Willem Claesz , ‘‘Yıldızlı Kupa ile Natürmort, 1635’’

(<https://tr.pinterest.com/pin/400609329329741857/?lp=true>)

Resim 3: Antik çağda bir ölüm sembolü örneği ‘‘Unutma ki öleceksin’’

(<http://laflaneuse.org/vanites/>)

Resim 4: Pieter Claesz, ‘‘Vanitas, 1630’’

(<https://www.saylor.org/site/wpcontent/uploads/2011/06/Dutch-Golden-Age-painting.pdf>)

Resim 5: ‘‘Yukarı Renli Üstat, Ölü Sevgililer: Ölüm ve Şehvet, XVI. yy, Strasbourg’’

(<https://tr.pinterest.com/a01374172/infierno-en-arte/?lp=true>)

Resim 6: ‘‘Danza Macabra’’ (Ölüm Dansı) (<http://etudiant.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/jep-la-danse-macabre-de-la-ferte-loupiere-journees-du-patrimoine-2017.html>)

Resim 7: Hans Holbein, ‘‘Death and the Abbot from Holbein’s Dance of Death, 1523-1525’’,

(<https://www.theguardian.com/books/2016/oct/25/dance-of-death-hans-holbein-skeletons-reformation-review>)

Resim 8: Peter Brugel (1525-1569), ‘‘Ölüm Zaferi, 1562’’(Triumph of Death) Prado Müzesi,

Madrid, İspanya (<http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/027.html>)

Resim 9: Resim 10: Resim 11: Mumyalanmış cesetler ykış.1599, Palermo, Kapuçin

Keşişlerinin Yeraltı Mezarlığı <https://fotogaleri.haberler.com/italya-da-mumyalanmis-kesislerle-dolu-sasirtici/>

Resim 12: Bartel Bruyns, 1524 ‘‘Vanitas’’

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel_\(Bartholom%C3%A4us\)_Bruyn_-_Vanitas.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barthel_(Bartholom%C3%A4us)_Bruyn_-_Vanitas.JPG)

Resim 13: Philippe de Champaigne, Vanitas, 1646 Audrey Flack Invocation,1982

(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StillLifeWithASkull.jpg>)

Resim 14: Antonio De Perada, ‘‘Vanitas, 1640’’

(<https://tr.pinterest.com/pin/63402307233392628/>)

Resim 15: Abraham van der Schoor, Vanitas (1600-1670 dolayları) (tas-vanita<http://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.com/2011/04/vanitem-vanite-des-vanites.html>)

Resim 16: Jacob Jordaens (1593-1678) ve Peter Boel (1622-1674), ‘‘Vanitas’’ ,

(<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-boel-figures-attribuees-a-jacques-jordaens-vanitas>)

Resim 17: Rembrandt , ‘‘Çengele Asılmış Sığır, 1655’’

(<https://tr.pinterest.com/pin/184999497174233774/?lp=true>)

Resim 18: Vincent van Gogh, ‘‘Dünyanın en güzel odası, 1888)

<https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh>

Resim 19: Vincent van Gogh, ‘‘Sandalye ve Pipo, 1888-1889’’
(<https://www.myartprints.co.uk/a/van-gogh-vincent/vangoghschairpaint1888-2.html>)

Resim 20: Vincent van Gogh, ‘‘Gauguin’in Koltuğu, 1888’’,
(<https://www.myartprints.co.uk/a/van-gogh-vincent/gauguins-chair.html>)

Resim 21: Andy Warhol, ‘‘Büyük Elektrikli Sandalye, 1967’’(https://www.1stdibs.com/art/prints-works-on-paper/andy-warhol-electric-chair-fs-ii78/id-a_2924271/)

